

ЛЕКЦІЯ №1

Загальна характеристика сучасного літературного процесу. Інтелектуально-метафорична лірика „вісімдесятників”

План

1. Поняття про сучасний літературний процес, літературні покоління.
2. Основні напрямки розвитку української поезії 80–90-х років ХХ ст.
3. Інтелектуально-метафорична лірика «вісімдесятників».
- 3.1.** Життєвий і творчий шлях *Василя Герасим'юка*.
- 3.2.** Інтелектуально-психологічна поезія *Ігоря Римарука*.
- 3.3.** Загальний огляд поетичної творчості *Івана Малковича*.

Основна література

1. *Аршинова Л.* Покоління вісімдесятників: руйнування радянських комплексів у житті й літературі: лекція // Українська мова та література. – 2008. – № 13/16. – С. 80 – 82.
2. *Моренець В.* Сучасна українська лірика: модель жанру // Сучасність. – 1996. – С. 90 – 99.
3. *Сучасна українська література кінця ХХ – початку ХХІ ст.:* Для ст. шк. віку / Упор. текстів, ред. І. М. Андрусяк. – К.: Школа, 2006. – С. 7 – 43, 423 – 442.
4. *Історія української літератури ХХ століття:* У 2 кн. – Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник / За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 91 – 103.

(про В. Герасим'юка)

1. *Білоцерківець Н.* Поет у повітрі: розмова з Василем Герасим'юком // Українська мова та література. – 2008. – 13/16. – С. 39 – 43.
2. *Горініч В.* Василь Герасим'юк: матеріали до уроків // Українська мова та література. – 2008. – 13/16. – С. 46 – 56.
3. *Голобородько Я.* Поетична меритократія: Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк. – К.: Факт, 2005. – 105 с.
4. *Дзюба І.* ...І є такий поет // Герасим'юк В. Була така земля: Вибране. – К., 2003. – С. 7 – 20.
5. *Копиця В.* «Узвишся радості» поетичного світу В. Герасим'юка // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 43 – 52.
6. *Кремінь Т.* Історіософський концепт лірики В. Герасим'юка // Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 71 – 75.
7. *Історія української літератури ХХ століття:* У 2 кн. – Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник / За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 99 – 100.

8. *Маленький І.* Основний міф світотворення в українських поетичних книжках / Розділ 4: Злами схлеснутих міфологем на землі й у повітрі Василя Герасим'юка // Слово і час. – 2004. – № 9. – С. 51 – 54.

9. *Москалець К.* Навіщо поет у повітрі? // Березіль. – 2003. – Ч. 3 – 4. – С. 183 – 160.

10. *Москалець К.* Про містерію «Єзавель» // Герасим'юк В. Була така земля: Вибране. – К., 2003. – С. 368 – 375.

(про І. Римарука)

1. *Вдовенко Л.* Ігор Римарук: уроки // Українська мова та література. – 2008. – 13/16. – С. 39 – 43.

2. *Голобородько Я.* Мисленнева тектоніка Ігоря Римарука. Художньо-творчі інтенції «Діви Обиди» // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – Вересень – № 190. – С. 178 – 185.

3. *Голобородько Я.* Поетична меритократія: Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк. – К.: Факт, 2005. – 105 с.

4. *Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник / За ред. В. Г. Дончика.* – К.: Либідь, 1998. – С. 100 – 101.

(про І. Малковича)

1. *Бондаренко А.* Художнє мовомислення філософських поезій Івана Малковича // Дивослово – 2004. – № 2. – С. 26 – 28.

2. *Гришин-Грищук І.* Виміри в загальному дискурсі: штрихи до творчого портрета Івана Малковича // Слово і час. – 1995. – № 11 – 12 – С. 71 – 73.

1. Поняття про сучасний літературний процес, літературні покоління.

Сучасна українська література – це творчість українських письменників сьогодення; найвагоміші здобутки *поезії, прози, драматургії* за останні два-три десятиліття, тобто хронологічно 80–90-ті роки ХХ ст. – перше десятиліття ХХІ ст.

Чому точкою відліку сучасності вважають другу половину 80-х? По-перше, розпочалася „перебудова”, демократичні перетворення якої зняли численні табу, реабілітували цілу когорту репресованих митців, історичних постатей, відкрили шлях до заборонених тем, ідей, проблем. Саме з кінця 80-х та після проголошення незалежності до українського народу повернулася його славна і трагічна історія без заборонених зон і проскрибованих постатей, вперше українська література постала у повноті імен, творів, явищ, тенденцій, чи не більша частина яких була захована в спецфондах. По-друге, літературний процес в Україні почав розвиватися природно, без штучних обмежень чи ідеологічних нашарувань. По-третє, завершився цілий етап розвитку художньої свідомості, пов'язаний з естетикою соціалістичного

реалізму, народжується новий напрям і новий тип мистецької свідомості – *постмодернізм*.

Аналізувати сучасний період літератури досить складно, оскільки бракує загальноприйнятої методології. У сучасній критиці набуло поширення поняття „*літературного покоління*”, яке вперше зринуло в контексті „шістдесятників” і відтоді вживається як зручний, але спрощений принцип систематизації. Літературних дебютантів кожного наступного десятиліття називати відповідно *сімдесятниками, вісімдесятниками, дев'ятдесятниками* (дев'яностиками) і відповідно *двотисячниками*.

Літературне покоління – це творчість письменників, які народилися приблизно в один час, мають однаковий життєвий досвід, проблеми зацікавлення, подібні способи реагування на ті чи інші проблеми. Як правило джерело такої спільноти – *своєрідний духовний стрес*, що припав на їхню молодість. Єдність покоління виражається в той момент, коли воно входить до літератури й протиставляється старшому поколінню, що не завжди збігається з десятилітнім поділом. Крім того, дебютувавши в 80-х чи 90-х, письменники продовжують працювати і в двотисячних. Тому такий підхід не дуже зручний для аналізу. Застосовується також стилістичний, проблемно-тематичний, жанровий підходи.

Отже, сучасний літературний процес – творчість кількох вікових поколінь.

Молодше покоління письменників, дебютантів рубежу тисячоліть, яким лише 20-30 років (Любка Дереш, Сашко Ушкалов, Таня Малярчук, Софія Андрухович, Ірена Карпа, Сергій Жадан, Тарас Прохасько). У Європі зараз модно видавати молодих авторів, їм роздають премії, їхні книжки розміщують у списках бестселерів, а українське видавництво „Кальварія” започаткувало навіть видавничий проект молодих авторів „Література від 16 до 26”. Приблизно в один час в усіх європейських країнах з'явилися *модні* письменники у віці до 21 року: у Франції Анна Софі Брасм, у Німеччині – Бенджамін Леберт, у Польщі – Мирослав Нагач і Дорота Масловська, в Україні – Любка Дереш).

Середнє покоління, дебютанти 80-х (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак, Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Іван Малкович, Іван Андрусяк, Євген Пашковський, Олесь Ульяненко, Юрій Іздрик, Оксана Забужко, Євгенія Кононенко, Юрій Винничук, Юрій Покальчук, Володимир Даниленко).

Старше покоління письменників, так звані „живі класики” (Ліна Костенко, Борис Олійник, Іван Драч, Дмитро Павличко, Павло Загребельний, Роман Іванчук, Валерій Шевчук).

2. Основні напрямки розвитку української поезії 80-90-х років ХХ ст.

Якщо говорити про сучасну українську **поезію**, то саме з 80-х років відбулося вивільнення її з-під влади заданої („обов'язкової”) тематики, ієрархії жанрів (коли інтимний вірш вважався менш вартим, ніж громадянський), загальних ідей. Відбулося повернення поезії до власне

мистецької сутності, що передбачає первинність естетичних критеріїв, безумовну творчу свободу особистості, підзвітної загальнолюдським цінностям, морально-етичним засадам народу і власним духовним покликам.

У поезії 80-90-х років знаходимо дивовижне стильове розмаїття, аналоги якого можна знайти хіба що у 20-х роках ХХ ст. На думку критика В. Моренця, в українській поезії цього періоду можна виділити три головні стильові напрямки: *традиційний*, *модерний (постмодерний)* та *авангардний*.

Означення «*традиційний*» необов'язково означає реалістичний. Це переважно філософсько-медитативна, сповідальна поезія, в основі якої лежить пережитий досвід автора. Увага поетів зосереджена на морально-етичних, соціально-політичних, духовних проблемах людства. Поезія наповнена культурно-історичними реаліями і символами. У такій поезії відлунює поетичний досвід ХІХ-ХХ ст. з традиційним поділом на громадянську, любовну, пейзажну та філософську лірику, з традиційними строфами, розмірами. Це переважно ямбічна поезія з ощадливою метафорикою. У середині традиційного напрямку дослідники виділяють фольклорну, сповідальну, імпресіоністичну та ін. течії.

Найцікавішими і найвідомішими представниками традиційної лірики є *Ліна Костенко, Ірина Жиленко, Дмитро Павличко, Борис Олійник*. Варто зазначити, що традиційна поезія не є прерогативою старших поетів, вона не залежить від віку і літературного стажу автора. Серед молодших представників традиційної (сповідальної) поезії можна назвати таких «дев'ятдесятників», як: *Маріанна Кіяновська, Віктор Виноградов, Ігор Павлюк, Роман Скиба, Поліна Галенко, Ірина Завальнюк, Олег Коротаєв, Ольга Курчатова*.

Наприклад, поезія Маріанни Кіяновської „Було багато перших поцілунків” про штампи в людських взаєминах написана цілком у дусі поезії Ліни Костенко:

*Було багато перших поцілунків,
Прощання, каяття, бульварних сцен,
Коли з сліпих театрових лаштунків
Пішов у простір перший манекен.*

*Він дав ім'я – собі, калюжі, страху,
А потім – схаменувся й теж осліп,
І заридала юна Андромаха, –
Він був собі Орфей або Едіп.*

*Він поселився в утлих павільйонах,
І ловить смерть, як ластівку німу.
Крім дерев'яних усмішок жетонних
Нічого в Бога не дано йому.*

Яскравим зразком традиційної лірики є поезія *Ігоря Павлюка*, якого сучасні літературознавці нарекли останнім волинським романтиком ХХ століття.

Народився він у 1967 р. на Волині, закінчив факультет журналістики Львівського університету, кандидат філол. наук, має кілька монографій, автор

збірок „Алегорія на вічність” (1999), „Стихія: Любовна лірика” (2002), „Чоловіче ворожіння” (2002). Головною у його творчості є традиційна тема любові до Батьківщини:

*Тихо. Дуже тихо в Україні.
Тільки серед ночі де-не-де
То пісні прощально солов'їні,
То зелене яблуко впаде.*

І. Павлюк оспівує також любов в усіх можливих проявах, наповнюючи кожен рядок невмирущою силою молодості і надії, як у поезії „*Таємна любов*”:

*Я тебе люблю таємно й тихо –
Як Господь любити дозволя.
Сходить місяць, падають горіхи
На розкриті книги журавлят.*

Роман Скиба, 1970 р.н., автор книжок „Мене назвуть листопадом” (1992), „Листопадом назвуть мене” (1993), „Тінь сови” (1994) та ін. Лауреат літературних конкурсів „Гранослов” та видавництва „Смолоскип”, свого часу сам звернувся до Нобелівського комітету, запропонувавши себе на Нобелівську премію. Його поезії сповнені фольклорно-міфологічних віянь, проте можна побачити і реалістично-грайливі, наприклад, поезія „*А ми з тобою*”:

*А ми з тобою –
Нерозлипкава.
Тому й барвумен
до нас ласкава.*

*Тобі розчинну, мені
в зернятах.
І неодмінно –
в одне горнятко.*

Модерний (постмодерний) напрям у поезії має такі особливості: герметичність (закритість, зашифрованість), асоціативність, метафоричність, тяжіння до вільних віршованих форм, ігнорування суспільно-політичними, соціальними критеріями, інтенсивний пошук нових художніх форм. Ця поезія важко сприймається, розрахована на рафінованого, освіченого, вдумливого читача.

Хронологічно постмодерні тенденції пов'язані з творчістю представників нью-йоркської школи поезії (Б.Рубчака, Ю.Тарнавського, Е.Андієвської), творчістю деяких шістдесятників (І.Драча, М.Вінграновського, В.Стуса), а пізніше з творчістю поетів КШП (Василя Голобородька, Віктора Кордуна, Миколи Воробйова, Михайла Григоріва, Івана Семененка, Валерія Іллі), більшість з яких активно друкуються і сьогодні.

До цього напрямку відносять і творчість „вісімдесятників” Василя Герасим'юка, Ігоря Римарука та Івана Малковича, поезія яких зорієнтована на інтелектуально-психологічні глибини. Цих поетів об'єднує не тільки приналежність до одного покоління та гуцульське походження, а й

своєрідне езотеричне (утаємничене) письмо, відлуння в ньому язичницької міфології та християнських вірувань, вкраплення культурно-історичних ремінісценцій, багатоголосся, внутрішня поліфонічність.

Наприклад, поезія Ігоря Римарука «Глосолалії» (глосолалії від грец. – вимова незрозумілих слів – дар промовляти мовами, який отримує віруючий від Бога у ході духовного хрещення).

*Істинно кажу вам
трава істинно кажу
вам вода істинні
кажу вам слова допоки
горить зізда
перші запільний пил другі бездонний плач
треті обсядуть небесний стіл коли
просурмить сурмач істинно кажу вам
огонь істинно кажу вам земля
істинно не з лона кажу з долонь
побитих вам немовля
даремна хода тверда не тут
освітить межу заповітну
словоззізда
істинно вам кажу
перші з-під ніг пилюга другі пилок із крил
треті кому зізда дорога' обсядуть
небесний стіл голос там не з
бездонь сурми не звіддала істинно
не з лона кажу з долонь
пробитих вам немовля*

Перед нами шедевр філософської лірики, має генетичну схожість з давнім текстом, провідним художнім засобом виступають слова-концепти трава, вода, зізда, огонь, земля, які втілюють етичні, естетичні, онтологічні й пантеїстичні константи автора.

Третім напрямком поезії 80-90-х років ХХ ст. вважають **авангардний**, характерними особливостями якого є виступ проти закостенілих форм радянської поезії, агресивність щодо традиції, епатажність, усепроникна іронія, гротеск, культивування сміхової традиції, подача поезії як гри, шоу, карнавалу, експериментаторство. Авангардною є поезія угруповання „Бу-Ба-Бу” (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак); угруповання „Пропала грамота” (Юрко Позаяк, Семен Либонь, Віктор Недоступ); угруповання „ЛуГоСад” (Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський); «Червона Фіра» (Сергій Жадан, Роман Мельників).

Наприклад, поезія О.Ірванця, у якій автор пародіює вислів А. Чехова „В людині все повинно бути прекрасним” та В. Симоненка „Усмішка її єдина, очі її одні”:

*В людині все мусить бути прекрасним:
Думки й почуття,
Пальто і сорочка,
Шкарпетки й підтяжки,
Зачіска, брови, вії,*

Губи і зуби,
 Ротова порожнина, слизова оболонка,
 Волосся на голові,
 В паху і під пахвами,
 Нігті, шкіра, мозолі на п'ятках,
 Кров, лімфа,
 Шлунковий сік,
 Генеталії і фекалії.
 Усмішка її єдина,
 Очі їїодні

Цитати з цих творів настільки вживані, що збаналізували і втратили свій глибокий зміст.

Отже, сучасна українська поезія – явище строкате і різнопланове.

3. Василь Дмитрович Герасим'юк народився 18 серпня 1956 року у м. Караганда (Казахстан), куди у криваві 40-ві були вислані його батьки на вічне поселення. Незабаром родина повернулася в рідне село Прокурава на Гуцульщині, де й минуло його дитинство. Закінчив філологічний факультет Київського університету. Упродовж 1978–1988 працював редактором видавництва «Молодь»; з 1992 працює в Нац. радіокомпанії України, автор і ведучий радіопрограми «На межі тисячоліть». Живе і працює в Києві. З 1983 р. член НСПУ, з 1996 – АУП. Автор поетичних книг:

- «Смереки» (1982),
- «Потоки» (1986),
- «Космацький узір» (1989),
- «Діти Трепети» (1991),
- «Осінні пси Карпат» (1999),
- «Серпень за старим стилем» (2000),
- «Поет у повітрі» (2002),
- «Була така земля. Вибране» (2003).

Співавтор сценарію худ. фільму «Нам дзвони не грали, коли ми вмирали» ("Галичина-фільм", 1991), лауреат численних премій: Міжнародної літ. премії «Благовіст» (1993), премії журналу «Сучасність» (1995), літ. премії ім. П.Тичини (1999), літ. премії ім. В.Свідзинського (2002), Нац. премії України ім. Т.Шевченка (2003), літ. премії ім. Т.Мельничука (2006).

Особливості творчої манери В.Герасим'юка

- *художній світ його поезії виразно гуцульський*, оскільки відтворює карпатські дебри, ліси, потоки, верховини. Мова йде про містечка й селища Карпат – Космач, Брустури, Прокураву, Грегит, Ворохту, а також вірування гуцул, далеких предків;
- *епічність мислення* (його вірші переважно сюжетні, в основі їх оповідь про пережите потрясіння);
- *асоціативність мислення* (гострі проблеми ХХ ст. осмислює, вдаючись до біблійних аналогій, наприклад у містерії «Єзавель», поганських міфів, наприклад, «Жива ватра»)

- наявність образів-символів (смереки, потоки, гори, повітря, вітер, хата, молода)
- наявність віршів-присвят батькові, братові, товаришам по перу, митцям – Василеві Портняку, Володимирі Забаштанському, Богданові Гульчю
- ліричний герой його поезій – громадянин, національно свідомою особистістю, якому боляче нищення цивілізацією духовного світу людини.

Основні мотиви творчості

1. *Тема Гуцульщини*, її звичаїв, Карпат, обрядів, побуту. Це не пейзажна лірика є прямому розумінні, адже Гуцульщина для Герасим'юка – мікрокосм та макрокосм, картина світу, буття народу («І заклинання мольфарів», «Гроза у Брустурах», «Якісь присілки – гнізда Космача», «Прадід»).
2. *Тема воїнів ОУН УПА* – це не героїчні та історичні вірші, в них нема романтизації, героїзації повстанців, лише прагнення осмислити трагічні сторінки історії («Восени наприкінці 40-х», «Вибігла серед ночі з хати», «Остання коляда - букові», «Коса»).
3. *Тема призначення поета і поезії* в суспільстві («Я вірші пишу вночі в Прокураві», «Поезіє, порятувала», «Поет у повітрі»). Поет повинен бути покликаний від Бога, повинен відчувати повноту людського буття, відповідальність за гідність людського буття.
4. *Філософське осмислення життя*, пошук себе, свого призначення у світі, причому переважає мотив самотності, мотив гріховності («Ти нарешті збагнув – ти один»)
5. *Автобіографічні мотиви*, наприклад спогади дитинства, про батьків (поезії «Малим я Сокільського лісу боявся смерекового», «Єзавель», «Що таке, мамо Космач», «Коли моя мати заходить до церкви»)
6. Осмислення духовного життя нації, родової пам'яті («Жива ватра»)

Характеристика збірок

Перша поетична збірка Василя Герасим'юка «Смереки» вийшла у 1982, коли можна було обійтися без «віршів-паровозів» (обов'язкових заголовних віршів про Леніна й партію, які «витягували» решту); вже можна було бути собою справжнім або до себе наближатися. Смерічки й потічки вже заповнили українську поезію й естраду. Але в Герасим'юка смерека — не окраса ландшафту, не екзотика, а міфологема, аналог світового дерева чи дерева життя і роду (особливо виразно це звучить в поезії «Дидактичний етюд (І)»):

*Коли в тобі зрубали високу і горду смереку,
не притримуй — хай падає
і боляче придавить серце...
Тоді обітни їй гілля,
але залиш верхівку,
бо й таке верхів'я ще пригодиться ...
вивільнить твою душу.*

У цій збірці Гуцульщина – не окраса ландшафту, не екзотика, а магія над просторовості, надчасовості, це своєрідний мікрокосм поета. Відкривалася збірка поетичним маніфестом, який Герасим'юк виконує рік за роком:

Я напишу такі вірші,
 Які відчуватимуть сонце, як буки,

 Я напишу такі вірші,
 Які нападатимуть раптово, як опришок,

 Я напишу такі вірші,
 в яких **кожна** відчихана галузка
 повториться, наче крик у горах...

 Я напишу вірші,
 від яких повернеться
 така дитяча радість усім босим
 ногам, як у теплій пилюці
 дороги після холодної роси на
 паші...
 Я хочу писати ці вірші так,
 як розвиваються буки, як стоять смереки.

Друга збірка «Потоки» (1986) має так само символічну назву: потоки — одна зі стихій Карпат, символ плинності, безупинності, неминучості минушого. У цій збірці оживають і інші стихії Карпат — гордовиті верхи, затаєний ліс, нездоланий вітер, вічнозримі небеса.

Третя збірка – «Космацький узір» (1989) з'явилася вже в роки «гласності», і в ній знайшло вихід те, що нагромаджувалося в душі, тамувалося раніше, тут багато тяжких роздумів про негаразди власні, своїх ровесників і своєї нації («Ми на камінь поклали мечі...»; «Ми все залишили в могилах предків...»; «Ми будемо довго криваві роки розгрібати...»), багато гіркого і розпачливого сказано про світову покинутість. Крім того, з'являються поезії про боротьбу оунівського підпілля.

Найдраматичнішою є четверта збірка «Діти Тренети» (1991), оскільки більшість поезій написані в час піднесення народно-демократичного руху, боротьби за незалежність України. Збірка сповнена атмосфери тривоги, надій, жадань. Поет відчуває сучасний стан свого суспільства як критичну масу зла. Біблійний мотив гріховності визначає основний тон збірки. З'являється мотив покинутої хати — знебулих життів, гріхів пам'яті — один із тих, що й творять поезію Герасим'юка («Фантастичний етюд»).

Багато поезій цієї збірки присвячено воїнам ОУН УПА. Проте Василь Герасим'юк — не трибун, а поет рефлексивного складу. І в його поезіях про трагічні епізоди української історії нема романтизації, героїзації, а лише мучення духу, міфологізовані спомини, привидження жертв, відчуття провини перед тими, хто віддав своє життя за Україну. Наприклад поезія «Коса», написана у формі притчі, що її розповідає старий вояк про зимування гурту повстанців у підземній криївці. Серед воїнів була жінка, яка у стані розпачу просить одного з вояків відтяти їй косу, бо та, мовляв, уже не придасться. Проте вояк не може виконати це прохання і відмовляє жінці:

*Я чесатиму сам. Скільки треба. Засни.
«Відітни», – вона плаче. А він до весни
чеше косу. Розчісує косу.*

Алегоричний підтекст можна прочитати так, що тривале перебування у підземеллі, терпляче чесання коси – символізують смиренність і упокореність долі, чому намагається протистояти жінка.

Вершиною самовираження В.Герасим'юка є збірка *«Поет у повітрі»* (2002), відзначена Національною премією імені Тараса Шевченка 2003 року. Збірка складається з однойменної поеми *«Поет у повітрі»*, циклу віршів *«Київська повість»* і містерії *«Єзавель»*. Назва збірки вжита не для епатажу. Адже повітря — це одна з постійних і головних стихій Герасим'юкової поезії, стихія, що акумулює незримі імпульси буття, тривожний ефір нашої доби, нашої драматичної історії, нерадісний світ людства на зорі III тисячоліття. Це повітря, у якому *«пропав дзвін», «задихається Бог»*. Тобто це грізна метафора обездуховлення людства.

Поет – головний образ і поеми і всієї збірки, він у трактування Герасим'юка, має бути покликаний від Бога, має відчувати повноту людського буття, відповідальність за гідність людського буття.

Ігор Миколáйович Римару́к народився 4 липня 1958 в селищі М'якоти на Волині. Закінчив факультет журналістики Київського університету ім. Тараса Шевченка. Працював у пресі та видавництвах. Поет, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка (2002), президент Асоціації українських письменників, радник міністра культури з питань книговидання, головний редактор журналу *«Сучасність»*, завідувач редакції сучасної української літератури видавництва *«Дніпро»*. Упорядник антології нової української поезії *«Вісімдесятники»* (1990, Едмонтон) і семи збірок поезії:

- *«Висока вода»* (1984),
- *«Упродовж снігопаду»* (1988),
- *«Нічні голоси»* (1991),
- *«Goldener Regen»* (*«Золотий дощ»*, 1996, німецькою та українською мовами),
- *«Діва Обида»* (1998, 2002),
- *«Бермудський трикутник»* (2007),
- *«Сльоза Богородиці»* (2007).

Вірші перекладалися багатьма мовами світу, друкувалися в англо-, іспано-, польсько-, російсько-, румуно-, шведсько-, німецькомовних антологіях української поезії. Помер 3 жовтня 2008 у Львові.

«Діва Обида» (1998, 2000)

Перше видання цієї книги стало переможцем конкурсу *«Книга року-2000»* у номінації *«Голос душі»*, а в 2002 р. принесло найвищу нагороду авторові – Державну премію ім. Тараса Шевченка. Оформлена книга *«Діва Обида»* як витвір мистецтва. Поезію проілюстровано репродукціями картин київського художника *Анатолія Буртового*, які разом з віршами утворюють органічну єдність.

Збірка «Діва Обида» містить і раніше друковані, і зовсім нові вірші, композиційно об'єднані в єдине ціле. Збірка має *підзаголовок* «видіння і відлуння», і справді становить мереживо видінь інтуїції та відлунь позасвідомлості. Відкривається *прологом* – поезією «Діва Обида», текстом-емблемою, текстом-камертоном, який задає тон усій збірці. Далі йдуть *два розділи* – видіння та відлуння і *епілог*, роль якого виконує низка віршів, об'єднаних назвою «Постскрипtum».

Діва Обида з однойменної поезії — це неймовірна іпостась Марії, Тисячолітній сум, Первісне мовчання, Безсловесна Заступниця, Безнадійна Надія. У поезії йдеться про страшне протистояння над прірвою, про те, що людина відчайдушно і приречено бореться лише сама з собою, ніколи не знає, якою її забере чорна глибина.

Віртуоз форми, Римарук не пише гладенько і рівненько, мережано-римовано, у нього свідомо *зламаний ритм, не всюди витриманий розмір*.

За словами Я. Голобородька, це лірика ускладнених асоціацій, експресивної рефлексійності, лірика образно-психологічного пізнання віри, світу, душі, буття. Вірші Римарука викінчені, як новели, психологізовані, як оповідання, безсюжетні, як новітні романи, виходять за межі поняття лірика, акумулюють якості епосу, лірики і драми.

Вони нагадують *священні тексти, апокрифи*, стільки в них магічно прихованої енергії, символіки таїни звуків, слів, строф; сам автор часто вживає слова «віщі знаки», «старі письмена», «давні вірші», «тайнопис», «клинопис», що є своєрідним ключем для сприйняття й усвідомлення асоціативних зв'язків.

А ще в його поезії – велика *любов до Бога*, в якій християнськість поєднується з язичницьким світовідчуттям. Біблійні символи (хрест, Голгофа, божниця, чаша, Гетсиманський сад, ковчег) виконують функції внутрішньої комунікації між легендарним і нинішнім, віддаленим і сьогоденням, посилюють філософічність, напругу і драматизм поезій.

Більшість поезій мають онтологічну проблематику, наприклад «Сорок – це сором, це погляд вужса», «А те, що живий, – серед ночі засвідчує страх», «Діва Обида», «Вже не стачить старих підошв». У таких віршах відчувається віковічна печаль: втеча часу, сили, а за нею — страх зміни, втрати, зникнення можливості писати, любити. Наприклад, у поезії «Сорок – це сором, це погляд вужса» пережити свою сороківку (перегляд, переоцінка, перетворення, перенесення на якийсь інший берег) означає уникнути застигання, не втратити здатність писати вірші, не перейти на прозу (не свого ритму спілкування зі світом і Богом). Це середина — мала смерть, після неї — генеральна репетиція «післясмерті».

*Сорок — це морок, це посвист ножа,
часу і слова,
ще не безмежся і вже не межа —
це післямова,
післялюбов без гріха і гроша...
Наче в «Токаї»,
сорок — це корок... а клята душа*

все ж витікає».

Бути поетом у розумінні І. Римарука – значить бути покликаним від Бога, наприклад поезія «Зірка»:

*Може, так би невидимо й жив,
Та котроїсь липневої ночі
Впала зірка з високих верхів
У дитячі незамкнені очі –
Пропекла борозну межі брів
І засіяла пам'ять золою...
Затулитись од неї хотів –
та долоня була замалою.*

Осмислення Божого дару творити, писати вірші ми бачимо в численних поезіях-присвятах товаришам по перу, а також у поезіях «Злочин», «Коли світанок давні вірші», «Відлуння», «Знак». Поет – це той, хто все чує, але не завжди почутий, приречений на самотність і самосуперечність, той, хто відчуває безмежжя смислів, болю, любові.

*Небесного пастиря тихий підпасок,
Ревний учень, гадальник на древній воді,
Ніжний привид у теплих видіннях любасок;
Він – отой, хто посмів у священнім плоді
Обдивитись тайник – лабіринт червоточин,
Перейти ним, вернутись назад – і тоді
Оповісти про все... А хіба це не злочин?*

У «Глосолаліях» (до речі, глоса – маловживане або незрозуміле слово чи вираз, що трапляються у давніх текстах, і пояснення до них) виведено слова-концепти Римарукового поетичного космосу – трава, вода, звіздар, вогонь, земля:

*Істинно кажу вам трава
істинно кажу вам вода
істинні кажу вам слова
допоки горить зізда [...]
істинно кажу вам огонь
істинно кажу вам земля
істинно не з лона кажу
з долонь пробитих вам немовля.*

У поезії Римарука багато *присвят*: Ірині, Ігореві Калинцю, В'ячеславу Медведеві, Тарасові Федюку, Івану Драчеві, Леонідові Талалаю, Євгенові Пашковському, Василю Герасим'юку, Миколі Воробйову, Тарнавському, Бойчуку, Рубчакові, Воробйову – такий собі маленький *пантеон сучасної української культури*... Але насправді – не так, бо насправді то друзі, а як не друзі – то просто близькі люди, брати по духу, крові, Україні.

У збірці безліч *прихованих цитат і ремінісценцій*, наприклад у поезії «А те, що живий, – серед ночі засвідчує страх» згадується творчість Зерова у Баришівці (болотяна Лукроза), Набокова (німфетка Лоліта), Біблійна Голгофа; у поезії «Братове, хто стояв прислові на сторожі» вгадується Шевченкове «я на сторожі коло них поставлю слово»; у поезії «У місті замовлянь і мук твоїх колишніх» цитується Б.-І. Антонич «і той, хто був хрущем і жив колись на вишнях».

«Бермудський трикутник. Книга триптихів» (2007)

Після «Діви Обиди», відзначеної Шевченківською премією, Ігор Римарук як поет мовчав сім років. До «Бермудського трикутника» увійшли вірші, як сказано в анотації, написані на початку третього тисячоліття – а це готує нас до того, що поет розпочав нову сторінку своєї творчості, що він скаже речі, яких досі не говорив. Справді, у збірці немало постновочасних культурологічних вкраплень (Мураками, Роулінг, Брегович). Проте ще новішим – і вкрай несподіваним – є якийсь особливий *розрив з попереднім іміджем, насамперед, якась недобра знекоріненість і безпритульність, бездонна бездомність.*

У «Бермудському трикутнику» поет виявляє зміни світоглядного характеру; «Трикутник» видається і логічним продовження «Діви Обиди», і дискусією із собою колишнім. *Проблеми сенсу буття, кохання, смерті* розглядає вже мудрий філософ, уважний спостерігач, який знає ціну життю і коханню, слову і славі.

Поет, що в «...глюріях чуба купав», дивиться тепер на славу і титули зі спокійною іронією:

*живу собі обідаю
не тішуся повірте
ні дівою обидою
ні другом у повітрі...*

Не у бурхливій метушні, не у галасливій славі, а у спокійному спостереженні вбачає сенс життя поет:

*Спокій – раптовий, мов шок.
Птаство туземне.
Море порожніх пляшок.
і- Середземне.
Легко – любити, мов тать.
Важко – чекати.
А під ногами хрустять
мертві цикади.
Бо помирають вони
пізнього літа...
Що ж: як цикада, дзвени,
пляшко розбита.
Хлопці в новеньких паска́х,
хвойдочка хитра...
Сиплеться жінка в пісках,
жінка-клепсидра.
Хто затужив за Дніпром,
Сяном чи Сеймом?
В мене інакший синдром:
я – над басейном.
В мене така благодать –
вина й цукати.
...Лиш під ногами хрустять
мертві цикади.*

А ще – сенс життя у коханні, так завжди було у поетів. Кохання для Римарука – почуття святе, майже релігійне; він, – свідомо чи підсвідомо, –

ставити ці поняття до одного ряду: «*І молитись, і кохати. В місті снігопад...*». Тому все, що пов'язано з коханням, для Римарука – чисте, майже небесне:

*Ти – це перший сонях. І до нього
Ангели й метелики летять,
Мов молитви до старого Бога, -
Аж йому заглухло від проклять.*

Вічне, одвічне і довічне, цілий світ від святості до святотатства – діапазон поетичного Всесвіту Ігоря Римарука.

Книга має символічну композицію: три триптихи (а в кожному з них – ще по три триптихи і, як код – післяслово автора, де заключний потрійний триптих). Отже, це книга триптихів триптихів (як “Хозарський словник” Мілорада Павича є словником словників), у ній кожен вірш подається у трьох варіантах чи проєкціях (зав'язка-кульмінація-розв'язка). Змістовими вказівками троїстих поетичних утворень є їхні назви (“Дощі”, “Плачі”, “Грудень”, “Падолист”, “Стигми”, “Різдво”, “Пейзаж”, “Камікадзе”, “Трипси”, “Стигми”). Залучені різні мови: англійська, іспанська, французька, італійська, японська, польська, латинська, німецька.

І.Римарук – тонкий лірик, майстер відтінків та інтонацій. Знаючи слово на смак і звучання, поет майстерно вибудовує поетичні етимології, які незбагненним чином вишиковуються у неймовірний логічний ряд: «*Скульптура прикидається уламком. / Кохана прокидається вночі...*», «*Ходив ти скрізь – від Лаври аж до лярви...*», «*...мигдалику метелику матолку...*», «*Едем – це не туди, куди ідем*», «*Розпиляну на крик, на криж...*», «*Екзотику морів, екзему Львова...*». Порівняння Римарука, неочікувані і раптово-очевидні, абсолютно точно відповідають настроєві автора: «*...брав би тебе мов бранку...*», «*Хитаються слова, немов човни*», «*Всесвіт хилитається – мов / Біло у дзвоні...*»

Як огріхи збірки, К. Москалець називає сумнівні експерименти з грою слів, надто рясно розсипані християнські символи, війонівське панібратство з Богом, яке, попри беззаперечну дотепність, граничить зі святотатством:

*Бо дивиться на тебе з висоти
Крізь лінзи хмар (о Господи, прости)
Старенький Бог, якому все це по...*

Збірка «Сльоза Богородиці» – це вибрані вірші з кількох його попередніх збірок та повністю збірник «Бермудський трикутник». «Я суворо поставився до цього «вибраного»: відібрав лише ту поезію, яка витримала час, і зараз читатиметься актуально», – зазначав І.Римарук.

Малкович Іван Антонович народився 10 травня 1961 року в селі Березів Нижній Косівського району Івано-Франківської області. Закінчив Івано-Франківське музичне училища та філологічний факультет Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. З 1986 року І.Малкович став наймолодшим членом Спілки письменників СРСР. Працював редактором у видавництвах «Веселка», «Молодь», журналу «Соняшник», головним редактором дитячих програм «Укртелефільму» (1993). У 1992 р. заснував перше в Україні приватне дитяче видавництво «А-ба-ба-га-ла-ма-га».

Автор збірок

- «Білий камінь», 1984 (рец. Ліна Костенко)
- «Ключ», 1988
- «Вірші», 1992
- «Із янголом на плечі», 1997
- «Вірші на зиму», 2006

Іван Малкович жонатий на Ярині Антків-Малкович, дочці Богдана Антківа, художнього керівника Національної чоловічої хорової капели імені Ревуцького. Має двох синів — Тараса и Гордія. 21-річний Тарас теж пише вірші.

Багато віршів Малковича покладено на музику Марією Бурмакою, Віктором Морозовим, Тарасом Чубаєм.

У 2004 році в рейтингу 100 найвпливовіших людей України Малкович посів 89 місце, у 2008 році 88 місце, поряд з Б.Ступкою.

Ліричний герой його поезії – носій альтруїзму у чужому світі, дитина, янгол, маля, бездомний блукалець, лицар. У ньому гармонійно поєднуються дитина і дорослий.

Поезії «Із янголом на плечі», «Музика, що пішла», «Крихітна свічечка букви Ї», «Пташина елегія» об'єднує тема життєвого покликання.

У баладі «Із янголом на плечі» поет розмірковує про виконання свого призначення.

*Краєм світу, уночі,
при Господній при свічі
хтось бреде собі самотньо
із янголом на плечі.*

*Йде в ніде, в невороття,
йде лелійно, як дитя,
і жене його у спину
сірий маятник життя, —*

*щоб не вештав уночі
при Господній при свічі,
щоб по світі не тинявся
із янголом на плечі.*

*Віє вітер вирівий,
виє Ірод моровий,
маятник все дужче бухка,
стогне янгол ледь живий...*

*А він йде і йде, хоча
вже й не дихає свіча,
лиш вуста дрижать гарячі:
янголе, не впадь з плеча.*

Людська істота постає тут за неозначеним займенником хтось («хтось бреде собі самотньо із янголом на плечі»). Перед людиною постають життєві випробування, образно передані як «ніч», «край світу», «Ірод моровий»,

«сірий маятник життя», які символізують безпросвітне існування, смерть. Неправильність граматичної форми «йде в ніде» підкреслює абсурдне існування людини. Отже, поезія прийнята екзистенційним мотивом відчуженості людини.

Янгол – символ високого, небесного, божого, що є в кожній людині. Призначення людини – зберегти духовний дороговказ, щоб наше життя було осяяне високою метою.

За жанром це балада, тобто мають бути елементи казки, героїки. Героїчним тут постає приречене на кінцевість людське життя. Головна ідея поезії – людська істота може піднятися над своєю смертністю, якщо наповнить своє життя високим смислом, буде нести добро і світло через усі випробування.

Проблемі реалізації мистецького хисту крізь призму ставлення до світоустрою розглядає поезія «Музика, що пішла»:

*Коли вона плелася в коси —
чом, скрипко, відвернулась пріч?
Як музику пустила босу
в гаку непевну, звабну ніч?*

*Ох, смиче, теж дививсь куди ги? —
вже ж сивина спадає з пліч, —
як босу музику пустити
в таку непевну, звабну ніч?..*

*Візьму собі землі окраєць,
піду блукати по світах, —
хай тільки вітер завиває
в моїх розхристаних слідах...*

*О малю, тату, як питають,
куди ваш син подався з віч —
скажіть: він музику шукає,
що босою пішла у ніч.*

Слово «музика» – ключове в поезії, означає вид мистецтва, про що свідчать слова смичок, скрипка. Але за допомогою епітета «боса» образ музики персоніфікується, уособлює музу, натхненницю, ліричну стихію творчості. Основна ідея поезії: призначення митця – бути вічним пілігримом, шукачем тієї ліричної сутності, що наповнює сенсом його життя

Поезія «Крихітна свічечка букви І» відома також під назвами «Напучування», «Напучування сільського вчителя», які підсилюють закличність, декларативність, тоді як перша назва поглиблює психологічний струміль:

*Хай це, можливо, і не найсуттєвіше,
але ти, дитино,
покликана захищати своїми долоньками
крихітну свічечку букви «і»,
а також,
витагнувшись на пальчиках,*

оберігати місячний серпик
 букви «є»,
 що зрізаний з неба
 разом із ниточкою.
 Бо кажуть, дитино,
 що мова наша — солов'їна.
 Правильно кажуть.
 Але затям собі,
 що колись
 можуть настати і такі часи,
 коли нашої мови
 не буде пам'ятати
 навіть найменший соловейко.
 Тому не можна покладатися
 тільки на солов'їв,
 дитино.

За формою ця поезія нагадує внутрішній монолог, спрямований на самореалізацію. У поезії також порушено проблему збереження мови її носіями. Автор показує її красу, унікальність за допомогою пестливих слів долоньки, пальчики, свічечка, серпик. Беззахисність мови порівнюється з власною незахищеністю, адже зберегти мову так само важливо як уберегти світло душі в життєвих негодах.

У поезії «Ключ» ідеться про зв'язок з народом, зі своїм корінням. Без нього неможливо відчинити двері до оселі, тобто пізнати свій народ, історію. Ключем виступає соснова голочка, бо у природі, її багатстві, красі і щедрості – наше коріння.

*Я загубив свій ключ: я голочку соснову
 назвав своїм ключем — І загубив чомусь,
 і чомусь не знайду, й, відшукуючи, знову
 знаходжу не його — і до дверей тулюсь.
 Я всі ці довгі дні ключа свого шукаю,—
 я загубив свій ключ? я мав його чи ні?
 який він? і чому так пахне він мені,
 як голочку сосни у пальцях розтираю...*

Отже, сучасна українська поезія – явище строкате і різнопланове. У поезії 80–90-х років знаходимо дивовижне стильове розмаїття, аналоги якого можна знайти хіба що у 20-х роках ХХ ст.

ЛЕКЦІЯ №2

Поетична творчість Ліни Костенко: синтез новаторства і традиції

План

1. Нонконформізм як визначальна риса світогляду Л.Костенко.
2. Провідні мотиви філософської лірики поетеси.
3. Особливості творчого стилю Л.Костенко.
4. Проблематика поетичної драматургії.

Основна література

1. Базилевський В. Поезія як мислення // Українське слово. Книга третя. – К., 1994.– С.182–197.
2. Бондаренко А. Поезія Ліни Костенко у формуванні національної свідомості учнів // Дивослово.– 1994.– №4.– С.43–45.
3. Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис творчості.–К., 1990.– 189с.
4. Горячева О. “Поезія –це завжди неповторність” : Урок за поезією Ліни Костенко // Українська мова та література.– 1999.– № 18.–С.8.
5. Ковальчук О. Життя як прозріння (Ліна Костенко– “Вже почалось, мабуть, майбутнє”) // Українська мова та література.– 1997.–№ 48.–С.3.
6. Ковальчук О. “Нехай тендітні пальці етики торкнуться вам серце і вуста...” (Етико-гуманістичний зміст інтимної лірики Ліни Костенко) // Дивослово.– 2000.– №3.– С.33–36.
7. Клочек Г. “Це тихе сяйво над моєю долею...”(Любовна лірика Ліни Костенко) // Там само.– С.2–3.
8. Клочек Г. Нескорена : Штрихи до життєвої і творчої біографії Ліни Костенко // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях...– 2000.– № .– С.19–24.
9. Краснова Л. Грані поетичної майстерності Ліни Костенко // Слово і час.– 1995.–№ 7.– С.45–53.
- 10.Краснова Л. “Летючі катрени” Ліни Костенко // Дивослово.– 1997.–№ 5–6.–С. 35–36.
- 11.Ліна Костенко : Навчальний посібник-хрестоматія / Ідея, упорядкування Г.Клочечка. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 320 с.
- 12.Симоненко В. Краса без красивостей // Українське слово. Книга третя.–К., 1994.– С.198–199.
- 13.Харкун В. Мистецтво розуміти поезію: Спроба аналізу віршів Ліни Костенко // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях.– 2000.– № 2.– С.82–87.

Додаткова література

14. Антонишин С. Місія Слова // Слово і час.–1990.–№ 12.–С.12–14.
15. Антонишин С. “Над річкою буття – на березі крутому” або лілеї для Ліни (До ювілею Ліни Костенко) // Дзвін.– 2000.– № 3.– С. 125 – 132.
16. Бакула Богуслав. Історія і поезія // Дивослово.– 2000.– № 3.– С.42–45.
17. Барабаш С. Ліна Костенко // Нові імена в програмі з української літератури.–К., 1993.– С.217–248.
18. Жуковська Г. Художня концепція історії в поезії Ліни Костенко // Вісник. Літературознавство. Вип. 9.– К., 2000.– С.15–19.
19. Зі словом вітальним – до Ліни Костенко // Слово і час.– 2000.– № 3.– С. 7–16.
20. Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. Кн.2.–К., 1998.–С.120–124.
21. Краснова Л. Поетика контрастів у ліриці Л.Костенко // Дзвін.– 1996.–№ 10–12.– С.140–142.
22. Кудрявцев Михайло. Митець і час : ідейна проблематика поетичної драми Ліни Костенко // Дивослово.– № 8.– С. 11–14.
23. Найдан М. Майкл. Інші поети в творчості Ліни Костенко // Сучасність.– 1994.–№ 10.– С.151–153.
24. Панченко В. Нетанучі скульптури Ліни Костенко // Вітчизна.–1988.–№8.– С.179–182.
25. Петрова Лілія. Художньо-інтелектуальний потенціал імен – знаків світової культури (На матеріалі поезій Ліни Костенко) // Молода нація.– 1999.– № 13.– С. 231–242.
26. Сагач Галина. “Народ шукає в геніях себе...” // Освіта.– 1998.– 4–11 березня.– С. 11.
27. Слабошпицький М. Гаранти цього імені (До 60-річчя від дня народження Ліни Костенко) // Радянська жінка.– 1990.–№ 3.– С.2.
28. Соложенкіна С., Слабошпицький М. Слово про поета: Штрихи до портрета Ліни Костенко // УМЛШ.– 1989.–№ 3.–С.5–7.
29. Ставицька Леся. “О скільки слів, і скільки снів мені наснилося...” // Дивослово.– 2000.– № 3.– С. 26–29.
30. Шелест О. Образні асоціації в поезії Ліни Костенко // Дивослово.– 1994.– № 2.–С.11–13.

1. Нонконформізм як визначальна риса світогляду Л.Костенко.

На думку критика М.Слабошпицького, *“біографія Ліни Костенко – це боротьба за право бути собою, це, зрештою, перемога в тій довгій виснажливій боротьбі. Як О.Солженицин, як Сахаров, вона протистояла потужній хвилі загального “одобрямсу”, що дев’ятим валом котилося нашою країною, змиваючи всіх інакомислячих”* (18, 10).

Ліна Костенко народилася 30 березня 1930 р. в м. Ржищеві на Київщині в учительській родині. Батько – Василь Костенко – був людиною неординарного хисту : знав 12 мов, мав енциклопедичні знання. Родина Костенків зазнала переслідувань у роки сталінщини: батько був репресований, 10 років поневірявся в жахливих ежовсько-беріївських таборах. Освіту Л.Костенко здобула у Московському літінституті (1952–1956), який закінчила з відзнакою. Молода поетеса навчалася на творчих семінарах М.Светлова, де водночас з нею навчалися Роберт Рождественський, Фазіль Іскандер, Юнна Моріц. Її дипломною роботою стала перша поетична збірка *“Проміння землі”*. Ще в рукопису майбутня книжка дістала захоплений відгук відомого російського письменника Всеволода Іванова: *“Це дуже талановитий поет з великим майбутнім. Вірші Ліни Костенко вражають своєю задушевністю, теплотою і дивовижною щирістю, тою високою щирістю, яка розкриває душу людини без дріб’язкового копирсання, надривності, цинізму. Я відчуваю, що українські вірші її досконалі”* (8, 22).

Після повернення з Москви додому Л.Костенко зустріла початок могутнього поступу “шістдесятників”. Її духовна й творча біографія тісно переплелася з долею українського шістдесятництва. Перші поетичні збірки вийшли в переддень шістдесятництва: *“Проміння землі”* (1957), *“Вітрила”* (1958). У віршах цих ще учнівських збірок панував захоплений погляд на світ, замилювання його красою, відчуття органічності та яскравості буття, яке в молодості дарує людині ілюзію її вічності. Домінує замилювання первозданно-чистим світом природи, злиття з нею. Для ліричної героїні цих збірок властива відкрита задушевність інтонацій, щира публіцистичність вислову, навіть дівоче сум’яття. Проте вже поетичний дебют засвідчив, що Л.Костенко виривається із задушливого кола радянської поезії. З-поміж інших її вирізняло те, що вона не творила славу комуністичним вождям, не відгукувалася на «червоні дати» календаря, не писала про світле майбутнє. Натомість уже в перших її збірках відчувалося прагнення авторки утворити свій, незалежний від офіціозу погляд на світ. Це був осмислений погляд. Майже кожна поезія, розвиваючись, завершувалася афористичним висловом. У Л.Костенко не було жодного «номенклатурного» вірша, тож не випадково, що у першій збірці поетеса інтуїтивно передбачить свою долю : *«Щастя треба – на всякий випадок. / Сили треба – на цілий вік»; «Я в людей не проситиму сили... Я в людей попрошу тільки віри...»*.

Л.Костенко дебютувала як поет-традиціоналіст. Її оминула слава “модних” поетів, яку заслужили тоді І.Драч, М.Вінграновський. Перші дві збірки Л.Костенко поряд з книжками молодого Д.Павличка готували ґрунт для появи шістдесятників. М.Слабошпицький писав: *“Дебютувавши трохи раніше за шістдесятників, вона стала їхньою “предтечею”, однією з тих, хто повертав поетичному слову естетичну повноцінність, хто рішує ламав звичні художні критерії”* (18, 10).

1961 рік став “вибуховим” у розвитку поетичної творчості шістдесятників. На шпальтах “Літ.газети” були одна за одною надруковані великі добірки віршів І.Драча, М.Вінграновського. Стало ясно, що починався новий етап у розвитку не тільки української поезії, а й усієї нашої духовності. У цьому ж році вийшла третя збірка Л.Костенко *“Мандрівки серця”*. Вона з’явилася в період “хрущовської відлиги”, коли поезія звільнялася від парадної декларативності, емоційної скутості. Без перебільшень можна сказати, що найприкметнішою літературною подією 1961р. стали *“Мандрівки серця”* Л.Костенко. Василь Симоненко відгукнувся на цю збірку статтею *“Краса без красивостей”*, що була надрукована в “Молоді Черкащини” : *“Її третя книжка мала принципове значення. Уже одним фактом свого існування вона перекреслює ту тріскучу писанину деяких наших ліриків, що своїми утворами тільки захаращують книжкові полиці магазинів та підривають довір’я читачів до сучасної поезії”* (12, 198).

Третя збірка Л.Костенко була співзвучна духові шістдесятництва своїм гуманістичним пафосом. Назву збірці дала однойменна поема-казка. Герой Мандрівник проходить білим світом, приймаючи у своє серце біль, тугу, горе і трагедії тих, хто зустрічався на його шляху. Багато людських доль вмістив у серце Мандрівник, що й дало йому сили здолати Василіска : *“Я – Горе! Я – Василіск! / Літ мені зроду тисячі тисяч. / Вбивчим я струмом насичений, знай. / Жити хочеш – в землю дивися. / Очей зухвалих не піднімай”*. Головна ідея поеми-казки – утвердження необхідності згуртування всіх людей на боротьбу зі всілякими видами соціального зла, зі стражданнями і горем, що затьмарюють життя людське.

? Як ви вважаєте, чому у поемі *“Мандрівки серця”* Л.Костенко вдавалася до підтексту в розкритті неблагополуччя в духовному і соціальному житті народу?

Звичайно ж, у той час відкрито писати було неможливо: такі твори ніхто б не надрукував. Проте майбутнє показало, що навіть твори з підтекстом заборонялися цензурою і переслідувалися владою. Подальший творчий шлях поетеси був драматичним. 4 і 5 збірки – *“Зоряний інтеграл”* (1963) і *“Княжа гора”* (1972) світу не побачили, набори книжок було розсипано. Спочатку рукопис збірки *“Княжа гора”* рецензували (кожен окремо) відомі й авторитетні в той час М.Бажан, Л.Первомайський. У своїх так званих внутрішніх рецензіях вони мали висловити керівництву видавництва “Рад.письменник” свою думку про доцільність чи недоцільність видання *“Княжої гори”*. М.Бажан писав : *“Я з хвилюванням не один раз прочитав і перечитав ... машинопис нової поезії Л.Костенко “Княжа гора”. Мене*

вразила ця книга своєю силою, напругою, майстерністю, багатозвучністю”. Л.Первомайський наголошував: “Враження від нових віршів Л.Костенко я можу порівняти хіба що з тим потрясінням, яке пережив понад 40 років тому, вперше відкривши для себе Павла Тичини “Плуг” та “Вітер з України”(8, 27). Водночас старші поети, передбачаючи негативні відгуки цензури, радили Л.Костенко піти на певні поступки – якісь твори зняти взагалі, а в інші – внести істотні правки.

З початку своєї творчості Л.Костенко зайняла стійку позицію нонконформіста і була вірна їй навіть у найтяжчі роки заборон та замовчування. Поетеса не згоджувалася ні на найменший компроміс, суворо відкидала будь-яке волюнтаристичне втручання в її тексти. Директор видавництва у доповідній ЦК України писав, що більшість поезій “відверто антирадянського та пронаціоналістичного характеру”. Три години тривала бесіда Л.Костенко з цим директором. Поетеса заявила про те, що її поетичні концепції – то її свідоме переконання і жодних поступок комуністичній ідеології вона робити не збирається. Чиновників, які переслідували прогресивних митців, Л.Костенко нещадно викрила у вірші “Номенклатурні дурні, бюрократи”:

*Номенклатургі дурні, бюрократи,
Пласкі мурмила в квадратурі рам!
Ваш інтелект не зважить на карати,
А щонайбільше просто на сто грам.*

*Поету важко. Він шукає істин.
Ми – джини в закоркованих пляшках.
А ви, хто ви, які ж ви комуністи?
Ви ж комунізм вдали в пелюшках!*

16 довгих років витримала Л.Костенко випробування замовчуванням і невизнанням. Упродовж цього періоду (1961–1977) її ім’я зникло з літературного процесу, не згадувалося критикою в жодних літературних оглядах та статтях. Офіційне літературознавство створювало враження, що поета Ліни Костенко не існує. Лише в студентських гуртожитках і серед справжніх шанувальників літератури ходили по руках її вірші у самвидаві. Навіть перших, ранніх книжок поетеси не було в бібліотеках.

Отже, причини цього – нонконформізм Л.Костенко, її творча незалежність і принципова непоступливість. В одному з віршів поетеса створила своєрідну “періодичну систему елементів” поезії : “Є вірші – квіти. / Вірші – дуби. / Є іграшки вірші. / Є рани. / Є повелителі і раби. / І вірші є – каторжани. / Крізь мури в’язниць, / по тернах лихоліть – / ідуть, ідуть / по етапу століть”. Користуючись цією класифікацією, можна сказати, що вірші Л.Костенко 60–70-х рр – це “каторжани”.

Поетеса пішла у “внутрішню еміграцію”, у “застійний період” стала в літературі “цитаделлю духу”. Л.Костенко не виробила в своїй душі “внутрішнього цензора”, про що писала у поезії “Шукайте цензора в собі” : “Шукайте цензора в собі. / Він там живе, дрімучий, без гоління, / Він там

сидить, як чортик у трубі, / і тихо вилучає вам сумління. / Зсередини, потроху, не за раз. Все позніма, де яка іконка. / І непомітно вийме вас із вас. / Залишиться одна лиш оболонка”.

У шістдесятницький період Л.Костенко підтримувала творчі шукання молодих, а згодом – дисидентський рух. Вона була близька до КТМ, виїздила до Биківні, де проводилися розслідування масових захоронень жертв сталінських репресій. Підтримувала дисидентів у “застійну” добу: ходила на судові процеси, де засипала квітами підсудних, кидала плитки шоколаду. Донька, О.Пахльовська згадує: *“А мама у Львові – на судах. Кидає квіти підсудним, їй крутять руки, вона б’є кулаком по “воронках”... Я жду її...”*. Л.Костенко кілька разів їздила до Львова, щоб морально підтримати своїх однодумців, над якими чинилося беззаконня. На той час такий вчинок межував з громадянським подвигом. Колишній дисидент Микола Осадчий згадує, як його судили разом з Михайлом і Богданом Горинями та Мирославою Зваричевською : *“Слава!... Слава!... Слава!... – кричав натовп, що заповнив Пекарську (таке було всі 5 днів!). Нам кидали квіти... Коли ми йшли в приміщення суду, то йшли по килиму із живих весняних квітів... Я побачив на якусь мить, як Ліна Костенко пробилася крізь стрій охоронців і спритно вклала в руки Мирославі Зваричевській плитку шоколаду. Начальник ізолятора, мов навіжений, метнувся до Мирослави і вихопив плитку назад. – Чорт що знаєт, может, она отравлена?”* (8, 25). Єдина із членів Спілки письменників України вголос протестувала проти вводу радянських військ у Чехословаччину.

6 травня 1966 року на письменницьких зборах Л.Костенко єдина стала на захист І.Світличного, О.Заливахи, М.Гориня. Часто надсилала листи протесту на оборону дисидентів у вищі партійні інстанції. Над головою поетеси скупчувалися грозові хмари. Проте арешту вона unikла. Причина цього в тому, що на той час Л.Костенко була вже відомою широкому загалу читачів. Тому арешт популярної поетеси викликав би величезну хвилю протесту як в Україні, так і за її межами. Вихід знайшли у тому, щоб ізолювати її, оточити глухою стіною замовчування. У 70-х роках був чинним так званий чорний список, що складався з імен письменників, яких не можна було згадувати. Першим у тому списку стояло ім’я Л.Костенко.

Громадянська позиція Л.Костенко проявляється й у тому, що після Чорнобиля вона багато сил і часу віддає питанню створення історико-культурної експедиції по врятуванню культурної спадщини регіону. Вона зустрічається з самоселами, називає цих людей “аборигенами атомних резервацій”. Це нова філософія осмислення нашої біди, яка вимагає нових підходів. За твердженням поетеси, чорнобильські аборигени – останнє живе коріння нації в цьому регіоні, і його необхідно рятувати. Вперше Л.Костенко порушила питання про збереження цвинтарів зони, адже там поховані батьки постраждалих. Наше ставлення до могил – теж питання моральності. Л.Костенко створила документальний фільм “*Чорнобиль. Тризна*”. Поетеса вперше назвала чорнобильську зону – зоною національної трагедії і в зв’язку з аварією порушила проблему моральності нації.

Як жила Л.Костенко ті довгі 16 років? Мати двох дітей, вона мужньо витримала усі випробування. У роки замовчування двічі оголошувала голодівку в знак протесту проти “вирубубання” строф. Донька згадує: *“Наш тато каже: “Ліно, у тебе ж діти!” – Мама відповідає: “Діти мені простять”*. Про свої страждання і болі Л.Костенко напише дуже стисло, але стільки болю у цих скупих рядках: *“Твоє страждання – особиста справа. / Твоє мистецтво – радощі для всіх”*.

Л.Костенко писала про свою долю: *“Я вибрала долю собі сама. / І що зі мною не станеться – / у мене жодних претензій нема / до Доли – моєї обраниці”*.

У вірші *“Все більше на землі поетів”* Л.Костенко писала ще в 1962 році:

*Все більше на землі поетів.
Вірніше – тих, що вміють римувати.
У джунглях слів поставили тенета,
Але схопили здобич ранувато.*

*Зайці, папуги, гнізда горобині...
Великий щebet, писк і цвірінчання –
Таке, що часом хочеться людині
Поезію шукати у мовчанні.*

*Хай метушиться дріб’язок строкатий,
Міняє шерсть залежно від погоди...
Поете, вмій шукати і чекати!
Найкращий віри ще ходить на свободі.*

? При розгляді біографії Л.Костенко закономірно виникає питання: *звідки така сила волі, така нездатність піти на конформізм?*

У її час жило й працювало чимало талановитих поетів-чоловіків, які не витримували протистояння з тоталітарною системою, ламалися, починали служити їй, дістаючи за це посади, премії, ордени. Найлегше відповісти на це питання, зіславшись на мужній непоступливий характер поетеси. Сама Л.Костенко писала: *“А по ідеї жінка – тільки жінка”*. Лірична героїня її інтимної лірики надивовиж ніжна й слабка, вражає своєю жіночністю. Г.Клочек у статті *“Нескорена”* глибше підходить до розв’язання цієї проблеми: він порівнює Л.Костенко з Т.Шевченком, Лесею Українкою. *“Поетів такого масштабу, такого дарування народжується мало – один-два на століття. Вона наближена до Істини. У неї абсолютний слух до голосу віків. Вона глибоко зрозуміла Зло тоталітарної системи. Можливо, як нікому іншому, їй відкрилася загроза, яку становила ця система існуванню нації... Певно, глибоке розуміння небезпеки, яка нависла над нацією, зробило Л.Костенко не здатною до конформізму”* (8, 31). Отже, нескореність Л.Костенко – це її людський подвиг, який ще потребує відповідного осмислення. Залишаючись нескореною, вона зберігала не тільки власну честь, а й честь і гідність рідної літератури.

В.Базилевський пише: *“Феномен Ліни Костенко... Це ім'я вивищується, як прапор нашої поезії. Хоч і не всі сповна розуміють значення її громадянського подвигу... Українській літературі поталанило, що в ній є постать, яка життям і творчістю утверджує благородство вищих мистецьких принципів».*

2. Провідні мотиви філософської лірики поетеси.

Лише наприкінці 70–х рр. поетеса повернулася до читача: у 1977 році вийшла її збірка **“Над берегами вічної ріки”**. Для молодих читачів, які не знали ранніх книжок поетеси і не читали самвидавівськx зшитків, те стало відкриттям Ліни Костенко. Це була справжня літературна сенсація, новий поетичний дебют.

Назва збірки має філософський зміст: *“вічна ріка”* – це нове й вічно оновлюване життя, в якому непроминальна кожна мить – і та, що минула, але живе ще в пам'яті, й та мить, що тільки надходить. *“Вічна ріка”* поєднує життя конкретної людини з життям суспільства, тому особисте нерозривно зливається із загальнолюдським. *“Вічна ріка”* вміщує в собі життя окремої людини, помножене на її збагачену історичним досвідом пам'ять. Сама поетеса у вірші *“Сосновий ліс перебирає струни”* визначає ідейне спрямування книжки: *“Усе іде, та не усе минає, / Над берегами вічної ріки”*.

Основна ідея збірки – утвердження неперехідного, вічного, спадкоємності та тривкості духовних традицій. Опозиція змінне-незмінне пронизує усю книжку і становить фундамент, на якому розгортаються філософські, морально-етичні проблеми. Поетеса стверджує, що минає не час, це ми – минуші. Ідея неперехідності вічних цінностей реалізується переважно через звертання до міфологічного, історичного матеріалу, до явища інтертекстуальності. Богуслав Бакула вважає, що *“поезія Л.Костенко говорить мовою інтертекстуальних зближень і зв'язків”* (15, 43). У творчості поетеси історичність суголосна з сучасністю, традиція пов'язана із символами сьогодення, найважливішим є пам'ять – єдина формула безсмертя людини.

Збірка складається з 3 розділів. 1 розділ – “Пам'яті безсмертна діорама” – об'єднав вірші на тему війни (*“Мій перший вірш написаний в окопі”*, *«Тут обелісків ціла рота»*, *«Пастораль ХХ сторіччя»*, *“Старенька жінко, Магдо чи Луїзо...”* та ін.). 2 розділ – “Руки на клавіші кладу” – об'єднав культурологічну лірику (*“Гоголь”*, *“Концерт Ліста”*, *“Учора в дощ зайшов до мене Блок”*, *“Іма Сумак”* та ін.). У цих віршах помітний вплив Блока. Л.Костенко була прихильна до цього поета: *“Блок – це мій поет”*, *“З дитинства я люблю Блока”*. Спостерігається перегук образів з блоківськими, використання називних речень – наприклад, у вірші *“Пам'яті безсмертна діорама”*: *«Пам'яті безсмертна діорама. / Осінь. Вечір. Вулиця. Гора. / Полум'я, однесене вітрами, / Хилиться у сторону Дніпра”*. У вірші *“Учора в дощ зайшов до мене Блок”* поетеса викликає тень Блока у власному видінні. Фактично, це мета-поема, в якій авторка втворює ефемерний, уявний образ своєї музи в чоловічій іпостасі. Викликаючи тень Блока, поетеса здобуває

натхнення для власної творчості – дар музи передається через цю уявну зустріч. 3 розділ – “Моя любове, я перед тобою” – інтимна лірика, яка об’єднала 45 віршів. “Поезія серця” щедра на душевні зізнання й відкриття, відверто крихка в одкровенні й запечалена в суто жіночому відчутті плину часу (“Моя любове ! Я перед тобою”, “І день, і ніч, і мить”, “А ти чаклун”). Інтимна лірика позначена філософічністю, як, приміром, вірш “Тінь королеви Ядвіги”: “Зима. Стародавній замок. / Печаль королівських лип. / Усе минуло, Ядвіго. І царство минуло, і влада. / Одне лишилось, Ядвіго. / Оцеї твоїй жіночий схлип”.

Збірка “Над берегами вічної ріки” засвідчила визначальну рису поетики Л.Костенко – філософську заглибленість у сутність людського буття.

Наступна збірка “Неповторність” надрукована в 1980 році. Вона складається з 3 розділів: 1 розділ – “Обличчя Сувида” (назва села); другий розділ – “Тихе сяйво над моєю долею” (інтимна лірика); третій розділ – “Ікси історії”. Ідейний задум збірки виражений двома останніми рядками цієї книжки: “Поезія – це завжди неповторність : / Якийсь безсмертний дотик до душі”. Отже, основна ідея – піднесення унікальності кожного здобутку, кожного мистецького феномена. Ще в 1964 р. Л.Костенко писала: “І хай Бог милує від якогось еталонного ідеалу. В неповторностях, по-моєму, більше краси, ніж в уніфікації до єдиного еталону”. Поетеса бунтує проти стандартизації, спрощення, примітивізації людини. Ця програма викладена у вірші “Криши, ламай, трохи стереотипи”.

Звідси провідний мотив збірки – роздуми над призначенням митця у суспільному житті. Поетеса розмірковує над тим, як має жити поет, що має по собі лишити людям? Поетеса позкриває унікальність кожної буттєвої хвилини митця: “Астральний крик”, “Вітри гули віолончеллю”, “Циганська Муза”, “Шукайте цензора в собі” тощо.

Збірка “Неповторність” виявилася етапною книжкою не тільки для Л.Костенко, а й для всієї сучасної української поезії. Художні критерії неймовірно підвищувалися.

Збірка “Сад нетанучих скульптур” видана в 1987 р. Вона складається з двох розділів: 1) “Невидимі прачали” (ліричні вірші); 2) “Душа тисячоліть шукає себе в слові” (поема-балада “Скіфська одиссея”, дві драматичні поеми – “Сніг у Флоренції”, “Дума про братів незавовських”). Назва збірки символічна: сад нетанучих скульптур – це утвердження безсмертя вічних цінностей, тих, що не піддаються ні впливам часу, ні суспільним потрясінням. Основний мотив збірки – тривога за долю людства, людяного в людині. У кінці 80–х, коли сталася трагедія Чорнобиля, постало питання: бути чи не бути людській цивілізації. Це питання звучить у вірші “Страшний калейдоскоп”:

Страшний калейдоскоп:

В цю мить десь хтось загинув, –

В цю мить. В цю саму мить.

У кожну із хвилин.

Розбився корабель. Горять Галапагоси.

І сходить над Дніпром гірка зоря – полин.

На тлі цих трагічних подій ще гостріше постає проблема самоцінності людського життя: *“Благословенна кожна мить життя, / на цих всесвітніх косовицях смерті!”*.

Програмним є й вірш *“Ой ні, ще рано думати про все”*. У ньому звучать роздуми про покликання митця, осмислення дисгармонійності у світі. Головна ідея вірша – митець має бути вільним і незалежним у своїй творчості, суперечності доби не повинні зробити його поезію кон’юктурною. Поетеса використовує уявну зустріч ліричної героїні з Гр. Сковородою, що зійшов з постаменту і наблизився до нашого часу. Поетесі близький заповіт-кредо Сковороди: *«Світ ловив мене і не впіймав»*.

У 1989 р. вийшла збірка **“Вибране”**. До неї увійшли твори, які раніше вилучалися із різних книжок, зокрема із *“Зоряного інтегралу”*, *“Княжої гори”*, і ті, що були опубліковані в застійні часи. Поряд з цими поезіями є й ті, які творилися незадовго до виходу збірки. У *“Вибраному”* є такі розділи: *“Крізь роки й печалі”*; *“Альтернатива барикад”*; *“Силуети”*; *“Летючі катрени”*; *“Безсмертним рухом скрипала”*; *“Осінні карнавали”*; *“Душа тисячоліть шукає себе в слові”*; поеми; *“Інкрустації”*.

Л.Костенко – автор кіносценаріїв. У 1961 році вона створила кіносценарій *“Перевірте свої годинники”*, який був відзначений на українському республіканському конкурсі 2 премією. Однак у 1963 році у ж. “Дніпро” з’явилася епіграма, а потім нищівна критика. Згодом фільм вийшов на екран, але вже під іншою назвою – *«Хто повернеться – долюбить»* – і без імені сценариста Л.Костенко. Вона відмовилася від авторства, оскільки в процесі переробок змінилася навіть загальна концепція твору. Л.Костенко написала ще сценарій *«Дорогою вітрів»* (1961), але ця стрічка не вийшла на екран.

Л.Костенко – автор двох історичних романів у віршах *“Маруся Чурай”* (1977), *“Берестечко”* (1999), а також роману *«Записки українського самашедшого»*. Вона є кваліфікованим перекладачем польської лірики.

3. Особливості творчого стилю Л.Костенко.

Лірика Л.Косенко належить до інтелектуальної течії сучасної української поезії. Часто критики визначають поезію Л.Костенко як “традиційну”, зважаючи на класичну форму вірша. Проте інші вважають, що її лірику не можна вкласти в рамки певної течії, оскільки поезія надзвичайно філософська, інтелектуально заглиблена. Поетеса виступила новатором на рівні порушених проблем.

Дехто намагається означити творчість Л.Костенко як окремий стильовий напрям. Приміром, Світлана Антонішин вважає, що *“Л.Костенко – найяскравіший представник суб’єктивного, безумовно ліричного стилю (класифікація А.Ельяшевича), з яскраво вираженою – то філософськи заглибленою, то іронічною, то імпресивною – манерою письма”* (14, 13). У вірші *“Навіщо ж декламація”* поетеса сама визначає свій стиль: *“Все значно / І важче, і складніше. І бува, / така пласка глупота однозначна / себе ховає за гучні слова. / Здається, що ж тут, невелика шкода – / сьак-так той вірш*

на пафосі стулить, / Але поет природний, як природа, / Од фальші в нього слово заболить”.

1) Основна риса творчого стилю Л.Костенко, як вважає В.Панченко, – трагедійний характер світовідчуття. Від літератури соцреалізму вимагалось оспівувати радянський лад, у ліриці Л.Костенко поезія перейнята внутрішнім драматизмом, конфліктністю думки. Поетеса тонко помічає конфлікти в оточуючій дійсності й своєю творчістю прагне утверджувати гармонію – в соціальному середовищі, в людських взаєминах. У своїх віршах вона й справді промовляє *“від імені болю”* (А.Макаров). Про що б не писала поетеса – про війну, становище митця у суспільстві, про людину і природу – спостерігається її чутливе ставлення до дисонансів, болісне їх сприйняття, різкий осуд їх. Сама Л.Костенко у вірші *“Готичні смереки”* писала: *“В глибинах гармонії болять дисонанси...”*.

2) Поезії Л.Костенко притаманна потужна інтелектуальна напруга, філософська заглибленість. Раціоналізм поетичного мислення – риса українських неокласиків, чий традиції творчо розвинула поетеса. Зміст вірша для Л.Костенко – наріжний камінь; залізна логіка – позиція, своєрідний моральний кодекс таланту, який розуміє, що лакейство мислі – найгірший вид пристосуванства. В.Базилевський у статті *“Поезія як мислення”* пише : *“Відмітна риса таланту – високий рівень думання. Долання висоти, що стала нормою”* (1, 185).

Чимало поезій Л.Костенко містять її роздуми про роль глибини поетичної думки : *“Так, нічого, милі віршики, павутиночки ума”* (*“Сад нетанучих скульптур”*); *“А скільки в нас поезій випадкових / з нічого й ні для чого виника! / Байдужих фраз металу нетривкого, / думок затертих і порожніх слів”* (*“Мандрівки серця”*); *“Навіщо ж декламація? Все значно і важче і складніше. / І бува, така пласка глупота / однозначна себе ховає за гучні слова”* (*“Неповторність”*).

Отже, інтелектуалізм Л.Костенко – це рух, злети і драми її думки, яка осягає великі історичні простори, напружено шукаючи ключів до таємниць буття людини, нації, людства.

Наскрізний образ філософської лірики поетеси – душа. Як нитка Аріадни, слово *“душа”* палає в творах найрізномінітішого спрямування – філософських, ліричних, драматичних, афористичних тощо: *“Душа тисячоліть шукає себе в слові”*, *“душа належить людству і епохам”*, *“Муза історії Кліо, мабуть, одморозила душу”*, *“мені хтось душу тихо взяв за плечі”*, *“ у закутку душі хай буде трохи сад”*, *“стоїть душа перед усім святим”*, *“душа не створить бутафорський плід”*, *“коли душа посоловіє, тоді уже не до краси”*, *“якийсь безсмертний дотик до душі”* та ін. Слово *“душа”* в поезії Л.Костенко акцентує на духовних цінностях кордоцентричного народу, який на стику тисячоліть має відродити найцінніше – душу Людини.

3) Публіцистична пристрасність віршів, яка досягається :

а) *особливою злютованістю авторського “я” й образу ліричної героїні, тому вірші Л.Костенко переважно від 1 особи. І навіть у ліро-епічних, “сюжетних”*

творах постійно відчувається авторська присутність, бо кожне слово тут – пропущене крізь призму неповторного художнього сприйняття поетеси;

б) *вдалим використанням прийому риторичних запитань*, які змушують думати, бути співучасником пошуку відповіді на морально-етичні проблеми. Приміром, у вірші “*Затінок, сутінок, день золотий*” Л.Костенко пристрасно запитує: “*Де ж ви, ті людиш, що в хаті жили?*”. Ця поезія про запусніння рідних сіл і зубожіння душ, про смуток нащадків над погаслим вогнищем отчим, де “*лише плачуть і моляться білі троянди*”;

в) *афористичною влучністю вислову*. У ранній ліриці афоризми здебільшого звучали в кінці вірша. У подальшій творчості вони стали “розливатися” по всьому віршу : “*Якщо мене ви й зігнете в дугу, / то ця дуга, напевно, буде вольтова*”; “*Усе іде, але не все минає – / Над берегами вічної ріки*”. Афористична поезія Л.Костенко виражає світоглядно-естетичні категорії її поезії. Л.Краснова вважає, що афористична мова є “*константою її поетичного стилю, як у нікого. Категоричні твердження буває звучать навіть парадоксально, неймовірно, проте і вони підпорядковуються логіці загальної думки, працюють на контекст. Для афоризмів Костенко нема кордонів на площині поетичного поля, вони охоплюють текст у цілісності*” (9, 48).

Публіцистичність органічно включає в себе широке громадянське звучання, гарячу зацікавленість, відкриту тенденційність, полемічність і, зрозуміло, специфічну, характерну саме для публіцистики образність.

4) Відкритість до світової культури і водночас глибока національність, відданість вітчизняній культурі. Деякі критики дорікали Л.Костенко за “надмірне” захоплення культурологією, мовляв, поетеса прагне свідомо охопити всю світову культуру. В.Базилевський писав з цього приводу: “*Людинознавство Ліни Костенко справляє враження мінливої бентежної стихії. Жива вона не стільки сюжетністю, фавулою, скільки невпкореністю та енергією думки*” (1, 186). При уважнішому погляді виявляється її неоднорідність, що має різні витoki. З одного боку – Мікеланджело, Хікмет, Ван-Гог, Ліст, Данте, Блок, Климена, Гоголь, Ликера, Іма Сумак, С.Перовська, королева Ядвіга, Етель Ліліан Войнич, Аполлінер, Федькович, Пушкін, Маруся Богуславка, князь Василько, Горислава-Рогніда, Шевченко, Жанна д Арк, циганська поетеса “Папуша” – і то не всі. Сам цей перелік міг би мати графічний вигляд тези – антитези : Пушкін – Дантес, Сальєрі – Моцарт, Климена – Ликера, Катерина II – Софія Перовська тощо.

Тяжіння до культурництва ще більше увиразнює інтелектуалізм поетичного мислення Л.Костенко.

5) Поетесі притаманний історизм художнього мислення. Л.Костенко постійно звертається до історичної тематики, прагнучи реанімувати історичну пам’ять через наполегливі звертання до національної історії. Часто поетеса звертається до тих постатей, які здебільшого не були помічені іншими письменниками. Введення ліричного начала в широкий історичний контекст і виведення своїх духовних начал з подій минулого – ці дві тенденції виступають у взаємодії на рівні теми й образної структури творів

Л.Костенко на історичну тематику. У давніх фольклорних переказах, думах, піснях, старих книжках, у пам'яті культури авторка відшукує сліди минулого. Богуслав Бакула вважає, що *«йдеться не про кількість запозичених мотивів чи ремінісценцій, істотнішим є чітко виражене відчуття правди слова і моральних норм, захованих у цих переказах»* (15, 44). У творчості Л.Костенко історичність суголосна з сучасністю, традиція пов'язана із символами сьогоднішнього дня, одне слово, нема чіткого поділу на минуле й сучасне, найважливішим є пам'ять – єдина формула безсмертя людини :

*Усе іде, та не усе минає
Над берегами вічної ріки.*

*Світає день в терновому галуззі.
Кладуть вітри смичок на тятиву.
Десь голос мій шукає давніх друзів,
І хтось чужий кричить мені : ау!*

*І знову тиша. Лиш блукають луни.
Крізь день, крізь мить, крізь душу, крізь віки.
Сосновий ліс перебирає струни
Над берегами вічної ріки.*

Її культурологічна лірика охоплює широкий світ – від давніх давен, від міфів, легенд, античності – до сучасності. Поетеса веде діалог з різними епохами та культурами, трансформуючи історичні, біблійні та міфологічні сюжети й образи, які стають під її пером прозорими алюзіями до сучасності (*“Був Ірод і була Іродіада”, “Кінь Калігули”, “Перш, ніж півень запіє”, “Князь Василько”, “Любов Потьомкіна”, “Брейгенль. “Шлях на Гологофу” та ін.*). Детальніше про це читайте у статті Мирона Борецького *“Для філософського осмислення реальності”*; Г.Жуковської *“Художня концепція історії в поезії Л.Костенко”*.

В історичних візіях Л.Костенко зближуються епохи, час розтягується або спресовується так, щоб “душа тисячоліть” озвалася у свідомості реципієнта. Особливу роль для досягнення цієї мети відіграють смислові паралелі, алюзії, парафрази. Поезія Л.Костенко сприяє великому процесові пізнання народом самого себе через історію.

Отже, Л.Костенко продовжила традиції українського неокласицизму. Є.Маланюк у статті *“Малоросійство”* розмірковує, чому Л.Костенко замовчували у *“застійний період”* : *“Ні, справа була не в тематиці, а в занадто певнім тоні, занадто суверенній інтонації і занадто яскравій літературній культурі, яка – ретроспективно – виявляла рівень 20-х років неокласиків..., словом – зраджувала неперервальный процес... А, як на біду, – поетка справжня та ще й з власним стилем. Це й припечатало їй долю. Вона фактично вже задушена. Не вспівши навіть завітнути”*.

У *“Вибраному”* культурологічна лірика ввійшла до розділу *“Силуети”* : *“Княжа гора”, “Ван-Гог”, “Концерт Ліста”, “Скрипка Страдіварі”*,

“Учора в дощ зайшов до мене Блрк”, “Іма Сумак” (співачка легендарного племені інків), “Лідія Койдула на чужині” (естонська поетеса ХІХ ст).

б) Для творчого стилю Л.Костенко характерне вживання іронії, сарказму, гротеску у сприйнятті оточуючого світу і в художньому його осмисленні. Це ще й риса вдачі поетеси : у неї іронічний прижмур очей, яким вона вдивляється у світ. У “Летючих катренах” поетеса писала про іронію : “Людей на світі смуток не трима. / Розвію хмару над життям навмслу. / Іронія – це блискавка ума, / Котра освітить всі глибини смислу”.

Наведемо приклади іронії з поезії. У середині 70-х років знов ожили суперечки про значення в творчій біографії Т.Шевченка Ликери Полусмакової. Знайшлися дослідники, котрі дуже хотіли вивищити її до рангу поетової музи. Л.Костенко з нищівним сарказмом прокоментувала те романтичне літературознавство.

Іронія в широкому розумінні – вид комічного в естетиці, що передбачає насмішку чи нищівний скепсис, які зумисне приховані. Від гумору іронію відрізняє “прихованість” її під маскою серйозності (а в’їдлива, зла іронія – сарказм – то вже сатира). Л.Костенко послідовно вдається до іронії впродовж усього творчого шляху. Вона гостро помічає парадоксальні суперечності, абсурдні трансформації світу і людини і вияскравлює їх за допомогою дотепу, парадоксу, пародії, парафразу, гротеску, поєднання різних мовних стилів. Наприклад, часто вдається Л.Костенко у віршах, де порушується проблема “талант і компроміс”, “митець і режим”. У вірші “О мастаки пристосувати крок” : “Мистецтво взяте на скабу, / Митці поволі обростають мохом”; у вірші “Великі поети не вмють писати віршів” : “Графоманові краще. Графоман вирішив / написати – / і написав. / Про що завгодно. / Коли завгодно. / Скільки завгодно. / І завжди всує. / Головне, що не антинародно. / Народ засилосує”.

7) Дослідники називають риса неobarокового стилю Л.Костенко, який виявляється у :

а) *гранично вишуканій, часом парадоксальній образності, яка відзначається оригінальністю, свіжістю, асоціативністю.* Наприклад, відхід літа і прихід осені викликає в поетеси асоціації зі строкатим циганським вбранням :

*Строката хустка – жовта і багряна –
З плечей лісів упала їм під ноги.
І вся природа схожа на циганку –
Вродливу, темнооку, напівголу.
В червоному намисті з горобини,
З оріховими бубнами в руках.*

Образи Л.Костенко вражають зримістю, рельєфністю, навіть скульптурністю, що викликає асоціації з химерними прикрасами барокових споруд : “в смарагдовій вечірній тишині / Лежить дорога, золотом прощита... / Іде з небес березова зима...”; Або: “...старі хатки в солом’яних скафандрах / Стояли в чорних кратерах села”.

б) бароковість поезії Л.Костенко проявляється у вживанні рідкісної лексики. Л.Краснова пише: “Поетеса високої культури й освіченості, вона не прагне

до прісної пуритизації своєї поетичної лексики, “нейтральних барв”... Тому лексеми її віршів – це унікальне своєрідне явище органічного співіснування різних мовних і стильових рівнів” (9, 49).

*Шуліка з неба видивляє мишу.
Горять на сонці грона горобин.
Сіріє степ. Сорока бриє тишу.
Прочани хліб виймають із торбин.
А дика чайка б’ється об дорогу.*

Барокові риси стилю Л.Костенко підводять до думки про прагнення вразити читача, що є прикметною ознакою барокового мислення.

8) Багатство емоційного світу поезії Л.Костенко, розмаїття почуттів, які в сукупності формують авторську модальність:

– почуття ніжності : *“Старесенька, іде по тій дорозі. / Як завжди. Як недавно. Як давно. / Спинилася. Болять у неї нозі... / І щось в мені таке велить / збіліти в гнів до сотого коліна! / І щось в мені таке болить, / що це і є, напевно, Україна”* (*“І тільки злість...”*).

– почуття люті: *“Я одягаю пурпуровий плащ. / Бики вже люттю наливають очі. / Я йду на них!... Душе моя, не плач... / Ці види спорту вже тепер жіночі”* (*“Я, що пийшла у світ”*).

Емоції формують модальність, вплітаються у загальну мелодіку вірша. Мелодика – інтонаційна організація вірша, відтворення емоційного темпоритму.

9) Величезний пласт лірики Л.Костенко – пейзажна. У ній можна виділити три основні плани: а) *урочистий* (своєрідні гімни: відвертих, щирих гімнів природі, сповнених ораторійного пафосу, високої емоційної напруги, небагато – *“Вечірнє сонце, дякую за день!”*); б) поетесу більше приваблює *філософський, поглиблений план*, де тонкий сплав яскравого образу і глибокої точної думки надає і медитаціям щирого, переконливого звучання. У філософсько-пейзажній ліриці виділяються кілька основних проблем: проблема пізнання природи, нерозгаданих таємниць Землі і Всесвіту (*“Все, що буде, було і що є на землі”, “Той, що створив нас”, “Заходить сонце за лаштунки лісу”*); проблема взаємин людини і природи, яка включає в себе питання НТР, урбанізації, захисту довкілля й екології людських душ; в) *план фантастичних перетворень*. Перлиною пейзажної лірики є цикл *“Осінні карнавали”*. Його риси: використання художнього паралелізму; переплетіння картин природи і людських почуттів; яскрава образність, метафоричність; мелодійність, талановита інструментовка; інтимність, довірливість тону, особливий ліризм, що досягається риторичними звертаннями, пестливими словами, діалогами.

10) Жіноча поезія Л.Костенко – ніжна, печальна, поглиблено драматична. Тема кохання – це продовження теми мужності й вірності, безкомпромісності, моральної чистоти, нелегкого пошуку ідеалу (*“любов відкрити важче, аніж Америку”* – пише авторка у *“Сумній Колумбіані”*). Любовна лірика відзначається максималізмом почуттів, незвичайною силою внутрішньої експресії, конфліктністю. Лірична героїня повинна боротися з

перешкодами на шляху до щастя, і не завжди виходить переможцем, нечасто любов і щастя зливаються воедино (звідси й трагедійні мотиви). Але завжди лірична героїня виходить з цієї боротьби просвітленою, духовно змушленою. Інтимна лірика носить високу громадянську функцію, її “публіцистичний нерв” надійно з’єднує серце поета із серцями інших людей. В.Брюховецький пише: *“Інтимна лірика щедра на душевні зізнання й відкриття, відверто крихка в одкровенні й запечалена і суто жіночому відчутті плину часу, краси й щастя”*(1, 167).

Літературознавець з Англії Майкл М.Найдан у статті “Інші поети в творчості Л.Костенко” досліджує вплив російської поетеси Анни Ахматової на любовну лірику Л.Костенко: *“Вірші обох поетес подають не конкретну ситуацію у реальному часі, а своєрідну модель емоційних станів, умонтовану в умовний час – такий собі заміник для оглядання й переживання публікою. В Ахматової, проте, більше іронії гіркої, тим часом як у Л.Костенко відтворення любовного досвіду сприяє відновленню питомого любовного почуття, чистоти й щастя, втрачених раніше...”* (22, 152).

11) Розмаїття віршової форми у поезії Л.Костенко. Вірш у неї традиційний, строфи різноманітні, часто використовує астрофічну будову. Вдається поетеса і до формальних пошуків.

Є в неї цикл *“Летючі катрени”*. Це класичні катрени, а летючі тому, що збігають сходинками і нагадують “драбинку” Маяковського. І так стрімко, що поетеса уникає розділових знаків. У циклі 42 катрени, кожен із них має свій мотив, тему, ідею (поет, його сутність, роль літератури в житті суспільства, призначення людини в світі, душа й духовність, мораль як філософська категорія, історія і батьківщина, природа, світова культура). *Риси, які роблять катрени циклом*: спільна тематика, ідея, спільні слова-домінанти (душа, поет, доля); наскрізні інтонації іронії, сарказму; трагічна тональність багатьох віршів, єдиний розмір – ямб, летюча графіка, афористична мова; філософський підтекст кожної строфи. Кожний “летючий катрен” ідейно, тематично, естетично складається ніби з двох частин. У другій, констатуючій висловлюються різного роду резюме, робляться висновки у вигляді афоризмів. Приміром, у катрені про роль поета образ Лети постає як символ смерті і як чорна цензура:

Не так страшна та річка Лета

Не так цензура та гірка

Як самознищення поета

Брехнею власного рядка.

Є у творчому доробку поетеси цикл **“Інкрустації”**. Інкрустації – латинське слово, що означає – “вкриваю шаром”. Це прикраси із шматочків різного матеріалу (золота, срібла, кості, дерева), що їх врізають врівень з поверхнею предмета. У мистецтві, поезії – твір, виконаний таким способом. Це – розсип перлин мудрості, які несуть на собі величезний морально-виховний потенціал. Інкрустації позначені широтою тематики : це роздуми над сенсом буття (*“Я не прошу поблажливості Долі. Хіба це мало – незабутня мить?”*). Це і роздуми над історичними подіями, окремими видатними постатями (*“Не*

треба заздрити Шекспіру, він жив у дуже темний час. Кров з ешафотів бризкала на сцену”). Це і роздуми над долею Поета і Часом: “Поет не може бути власністю. Це так йому вже на роду. Не спокушайте мене власністю. Я вдруге в пастку не піду”. Це і тема Чорнобиля, який вдарив народ у саме серце: “Атомний Вій опустив бетонні повіки. / Коло окреслив навколо себе страшне. / Чому зірда-Полин упала в наші ріки?! / Хто сіяв цю біду і хто її пожне?”. В інкрустаціях чимало афоризмів. Діапазон почуттів поетеси – величезний. Вона, як пророчиця, попереджає рідний народ про грядущу небезпеку морально-духовного зубожіння : “Ми – спадкоємці спадків розграбованих. / Ми – власники сплюндрованих святинь. / Ми вже як тіні на своїй землі. / Хто розуміє нашу ностальгію?”.

Отже, Л.Костенко виступила творцем оригінального стилю, спростувавши поширену думку, що поетеси-жінки не спроможні творити філософську інтелектуальну лірику.

4. Проблематика поетичної драматургії.

Неординарним явищем в українській літературі стали наприкінці 80-х років драматичні поеми Л.Костенко “*Дума про братів неазовських*” (1984) та “*Сніг у Флоренції*” (1985).

У “Думі про братів неазовських” художньо відтворена історична доба героїчної боротьби українського народу проти польсько-шляхетського панування у 17 ст. Однак проблематикою, широтою художніх узагальнень твір цей виходить далеко за межі певної історичної конкретики. Художня концептуальність образів “*Думи...*” проектується як у далене минуле, так і в сучасне. Історичні події послужили тим тлом, яке дало змогу осмислити причини багатовікової національної трагедії, розкрити сутність таких моральних категорій, як вірність і зрада, мужність і малодушність, жертвність і себелюбство, зрозуміти причини нашої багатовікової національної трагедії.

Підзаголовок до поеми – “*Старовинний лейтмотив якої звучить то тихше, то голосніше. Залежно од вітрів історії*” – розкриває її ідейний задум. Поема Л.Костенко – це своєрідна антитеза до народної думи “*Втеча трьох братів з города Азова...*”.

У драматичній poemі сюжет як такий відсутній. У центрі твору – один епізод: ватажка антипольського повстання – славного козацького гетьмана Павлюка – разом із сподвижником Томиленком везуть на страту. До них добровільно приєднується невідомий молодий козак Сахно Черняк. Події і характери героїв окреслюються у ході дискусії трьох козаків. Із розмови стає ясно, що гетьмана Павлюка видали свої. Сахно Черняк вирішує добровільно прийняти мученицьку смерть, аби спокутувати гріх своїх співвітчизників, що в різні часи ставали на шлях ганебної зради. І Павлюк, і Томиленко радять юному Черняку зберегти життя: він може втекти, адже його не шукатимуть:

*Чудний ти хлопець, коли нас в’язали –
Чого прибіг? Напився б собі й спав.
Як інші спали. Натились – і спали,*

Аж гай шумів, так солодко хропли.

Але на це Сахно Черняк відповідає : «*Не всі хропли. Шість тисяч було вбито. / Шість тисяч спало непробудним сном*». Отже, юнак хоче бути з тими, що полягли, не заплямувавши честі й гідності.

По суті висловлюючи моральний осуд «братам азовським», що, як пам'ятаємо, кинули напризволяще меншого брата, приречені ж на страту апелюють до свідомості здатного на самопожертву юнака, намагаючись будь-що врятувати йому життя:

*Ми ж не брати азовські.
Якби ми із неволі утікали,
То я тебе на плечах би поніс!
А ми ж не із неволі, ми – у смерть.
То ми й не хочем брать тебе з собою.*

Тут, як бачимо, ідея жертвності й ідея людяності нерозривно пов'язані між собою, зливаючись у одну – ідею морально-етичної справедливості, що є вічним катарсисом суспільства, народу.

Самопожертва Черняка, на перший погляд, абсурдна, зайва, адже своєю смертю він нікого не рятує. Його жертвність має морально-етичний характер: своєю шляхетною відданістю Сахно Черняк хоче змити ганебну пляму зі свого народу, яка лягла на нього через зрадників.

Історизм поетичного мислення Л.Костенко має притчево-аналітичний характер. Події минулого проектується на сучасність і майбутнє. Ідея жертвності як наскрізна у драматичній поемі стає тим вічним катарсисом суспільства, народу, нації, тією основою, на якій тримається духовна єдність минулого й сучасного.

Драматична поема “Сніг у Флоренції” (інша назва – “Сад нетанучих скульптур”) – твір з “екзотичною” фабулою, що відтворює події епохи Відродження. Фабульна канва твору не містить конкретних історичних реалій. Як вважає В.Базилевський, художнє відтворення минулого у всій творчості Л.Костенко ґрунтується на інших засадах, які заперечують “погляд на історію як на іконостас” (1, 186).

? Назвіть твори письменників-класиків, в яких порушено проблему митця і народу.

Проблема обов'язку митця перед історією, перед своїм народом, зрештою, перед своїм талантом у літературі не нова («У пуці», «Оргія» Лесі Українки, «Чайка» Чехова тощо). Проте Ліна Костенко осмислює її нетрадиційно. Сфера історичної ерудованості поетеси постає через світ цікавих зіставлень, асоціацій, художніх абстракцій, філософсько-етичних узагальнень. Тема поеми – згубність конформізму, продажність митця властью імуцим, втрата свого таланту.

За жанром – це драматична поема-диспут, поема-монолог. Поема драматична і за конфліктом : поетеса відтворює боротьбу думок персонажів, прагнення знайти нелегку істину. Неординарне тут саме зображення внутрішнього конфлікту: твір побудований у формі дискусії Старого зі своїм

другим “я”, тобто, приспаною у свій час заради творчого благополуччя совістю.

Дія відбувається в одному з монастирів Франції 16 ст., де доживає свого віку Старий. Згодом виявляється, що це скульптор Рустичі з Флоренції, позбавлений тепер дому, сім’ї, батьківщини. Старий є загадкою для двох монахів, що порушують монастирські заборони і грають у шахи – гру, що за церковними канонами вважається гріховною.

Розмова ченців про земні спокуси, про падіння Адама є своєрідним ключем до розкриття головної проблеми твору, в якому йтиметься про митця, що проміняв свій духовний ідеал на примарні блага й розкоші: асоціація з гріхом першої людини тут не випадкова – адже занепав художник Рустичі, порушивши свою мистецьку обітницю, у прірву кидається людський дух, а це радує супротивника Бога (присутність Чортика в драмі постійно нагадує про це).

Авторка вдається до фантасмагоричного прийому: у магічному колі місячного сяйва, спрямованим дзеркальцем Чортика (торжество диявола над людським падінням), перед Старим з’являється високий Флорентієць у ліловому плащі. Це – сам Старий, тобто той, ким він був у часи своєї честолюбної юності. Так, звівши *“світлий ранок і пізній вечір людського життя”*, поетеса через дискусію покаятної старості й честолюбної молодості осмислює причини духовного зубожіння творчості, яка стала розмінною картою у світі прагматизму. Безперечно, тут відчутні досить прозорі політичні алюзії на сучасну добу – період тоталітарних режимів ХХ ст. Однак за всього того у драмі порушена вічна тема: митець і час, конформізм і духовний стоїцизм. Між двома героями – спалахує суперечка, напружений діалог (між старим скульптором-емігрантом Джованфранческо Рустичі та його молодим двійником – молодим Рустичі – флорентійцем). Суперечка торкається найважливіших проблем творчості.

У молодості скульптор Рустичі мав таланти, але піддався спокусам життя, зрадив своєму покликанню. Тому його чекає майбутнє Старого – забуття, немічність, душевний неспокій. Коли молодий Флорентієць бачить таким Старого (тобто своє майбутнє), він приголомшено вигукує : *“Які ж то мали бути землетруси, / Щоб так на мене обвалився час?”*. А Старий в задумі відповідає: *“Марнота днів, убитих на спокуси. / Хто може врятувати нас від нас?”*. Старий виправдовується перед молодим Рустичі: мовляв, не вистояв, звабився на різні принади життя. Флорентієць запитує : *“А як же мій сучасник Мікеланджело?”*. Цей скульптор не покинув Флоренції, не поїхав шукати легкого життя, залишився вірним своєму творчому покликанню. Старий з боєм говорить: *“Буонарроті інший. Він подвижник. / На ньому все, оскільки він Атлант. / А я хотів свободи хоч на тиждень, / я так боявся змарнувати талант! / Мені огидні всі оці баталії, / я задихаюсь, коли щось горить. / В цій на шматки розтерзаній Італії / Я вже не міг ні жити, ні творити!”*.

Отже, у поемі порушено три найважливіші проблеми : 1) творчого покликання митця (*“Я весь мій вік залежав од замовників і те створив, що*

треба було їм"; 2) проблема митця і народу : скульптор покинув Італію, бо в ній був задушливий суспільний лад – “республіка. Монархія, чума”; страти, індульгенції. Але ж справжній митець має бути зі своїм народом. ; 3) проблема істинної свободи митця у суспільстві : розповідь Старого про Мікеланджело, якого вельможа змусив робити “гігантську статую із снігу”. Цим епізодом Старий наче виправдовує себе : *“А я все мусив славити когось. / Чуюсь творить подобу гонористу. / Ліпити сніг у мармурі... І ось - / гіркий фінал приборканого хисту!”*.

Висновки

Ліна Костенко – це унікальне явище не тільки в українській літературі, а й у європейській, світовій, тому що такої глибини переживань і самокритичних катувань, проєкцій на долю України українська література ще не знала.

Образною довершеністю та ідейною вагомістю вона ставить українську поезію на рівень кращих європейських зразків.

ЛЕКЦІЯ №3. Тенденції розвитку історичної романістики 1960–1990 років

План

1. Розвиток історичного роману у 1930–1950-і роки: естетичні здобутки і втрати.
2. “Нова хвиля” історичної романістики.
3. Проблематика історичної романістики Р. Іваничука.
4. Проблемно-тематичне коло історичних романів П. Загребельного.

Основна література

1. Андрусів С. Український історичний роман: онтологія та типологія жанру // ART LINE. – 1997 – №4. – С. 36–37.
2. Дончик В. Істина – особистість. Проза П. Загребельного. – К., 1984. – 247с.
3. Ковальчук О. Український повоєнний роман. – К., 1992, С.142–158.
4. Ільницький М. Людина в історії: сучасний український історичний роман. – К.: Дніпро, 1989. – 355 с.
5. Оскотський В. Роман і історія. – М., 1980. – 234 с.
6. Павлишин М. “Я, Богдан (сповідь у славі)” Павла Загребельного // Канон та іконостас.– К., 1997. – С. 62–70.
7. Родик К. Українська історична проза: потенція без стимуляції //ART LINE. – 1997. – № 4. – С. 38–39.
8. Слабошпицький М. Роман Іваничук: Літературно-критичний нарис.– К., 1989.– С.39–54; 182–196.
9. Слоньовська О. Чи виросла у нас уже Голгофа? (Погляд на роман “Орда” Р.Іваничука) // Дивослово.– 1994.–№ 5–6.–С.45–46.
10. Фащенко В. Загребельний П. Літературний портрет . – К., 1984. – 206 с.
11. Шпиталь Анатолій. Диво від Загребельного (мандрівка лабіринтами творчості) // Українська мова та література.– 1999.– № 37.– С. 1–3.

Додаткова література

12. Андрусів С. Вогонь нашої пам’яті (Історична проза в контексті сьогодення) // С.125 – 127.
13. Власенко І. Роман П.Загребельного “Первоміст” у позакласному читанні // УМЛШ.– 1983.– № 11.– С. 32 – 37.
14. Загребельний П. Спроба автокоментаря // УМЛШ.– 1975.– № 11.– С.17–31.
15. Загребельний П. Думки нарозхрист // Українська газета.– 1996.– № 88–95.
16. “Замкнене коло нашої історії – ось що я мав на увазі...” : Інтерв’ю В.Панченка з П.Загребельним // Дивослово.– 1999.– № 2.– С. 42 – 45.

17. Осадча Ірина. “А що історія? Історія – коріння... чим глибше, тим міцніше стоїмо” (Образ Ярослава Мудрого в романі П.Загребельного “Диво”) // Дивослово.– 1999.– № 2.– С. 39 – 41.
18. Про що мовчить сучасний український роман? (Круглий стіл “ЛУ”) // Літ. Україна.–1997.–20 березня.–С.3.
19. Слабошпицький М. Історичний дивосвіт Павла Загребельного (Шкіц до портрета) // Дивослово.– 2002.– № 2.– С. 57 – 59.
20. Федорів Р. Історична романістика та національна свідомість // Дзвін.– 1996.–Ч.10–12.–С.109–113.
21. Яворівський В. Історія жива, одухотворена (Огляд творчості Р.Іваничука) // Іваничук Р. Твори: В 3т.– Т.1.– К., 1988.– С.5–18.
22. Сиротюк М. Український радянський історичний роман.– К., 1962.– 237с.
23. Таємниця Євразії, або жінка і чоловік з погляду вічності (Інтерв'ю з П.Загребельним)//Березіль.–2000.–№7–8.–С.165–173.

1. Розвиток історичного роману у 1930–1950-і роки: естетичні здобутки і втрати.

У підході до історичної теми в українській літературі постійно спостерігалися дві основні лінії, які змагалися між собою; то одна, то друга виступали на перший план, відтісняючи іншу, протилежну, або ж перехрещувалися чи перепліталися між собою.

1) Перша лінія репрезентована вальтерскотівським типом роману чи повісті, де сюжетним стрижнем виступає герой, створений уявою автора, або ж збереженим народною пам'яттю, чи зафіксований у документах, але який не був видатною історичною особою. Ця особа, проте, опиняється в центрі важливих історичних подій. Отже, це класичний історичний роман (традиція Вальтера Скотта), з досконалим серйозним (“археологічним”) вивченням фактів історії, де вимисел гармонійно поєднаний з домислом.

М. Ільницький у книзі “Людина в історії” наголошує: *“Такий художній підхід дає можливість ширше змалювати його, проникнути в різні закутки суспільного життя, охопити різні соціальні верстви, “підводити” події людським поглядом, створити цікаві сюжетні колізії; пригодницькі ситуації. Відомі історичні постаті зустрічаються тут епізодично, автор дбає про достовірність не так фактів, як загального фону, атмосфери часу в елементах побуту, психології персонажів тощо”* (4, 281)

2) Друга лінія кладе в основу твору історичну достовірність зображених подій та постатей, художньому домислові відводиться другорядна роль. На думку М. Ільницького, *“подібний підхід передбачає охоплення таких фактів і постатей, які мали вплив на подальший хід історії, на долю народів. Художність при такому підході полягає у переведенні фактів, подій на мову художніх образів”* (4, 281).

У різні періоди розвитку історичної романістики переважала то одна, то друга тенденції, але в літературознавстві не вироблено ще типології її жанрів.

? Пригадайте перший історичний роман української літератури. До якої лінії ви його віднесете і чому?

Першим українським історичним романом стала “Чорна рада” П.Куліша. У цьому творі зосереджені дві основні тенденції наступного розвитку історичної прози в українській літературі, а саме: тенденції історичної достовірності (“літописності”) та тенденції “фольклорності”, коли ситуації та характери витворюються уявою автора на основі переказів і легенд, пісень і дум, що виражають погляд народу і ніби зсередини розкривають дух часу. М. Ільницький зауважує: *“Розбіжність характеристик спричинена неусталеністю самої дефініції його різновиду прози, нерозробленістю питання про його типологію, основні види. Все це призводить до того, що одні й ті ж твори про минуле дехто відносить до історичної романістики, решта літературознавців виводить їх за межі власних історичних жанрів”* (4, 282).

У радянському літературознавстві 30-х років панівним був ідеологічний підхід в оцінці історичної теми. Водночас у період засилля соцреалізму виявилися і негативні тенденції у розвитку історичної романістики.

Радянська історіографія вимагала від митців вдаватися до ідеологічної переоцінки подій минулого, зокрема, соціально-визвольних рухів та їх керівників. Ідеалізація приводила до модернізації історії, коли герой, особливо історична постать, або осучаснювався, або ж виступав ілюстрацією до готової соціологічної схеми; порушення принципів об'єктивного історизму у висвітленні найбільших суперечливих сторінок української історії (доби Київської Русі, возз'єднання України з Росією, гайдамацького руху); негласна заборона національної проблематики в історичній прозі.

С. Андрусів у статті *“Український історичний роман: онтологія та типологія жанру”* акцентує на тому, що в умовах втрати державної незалежності неможливий був повноцінний розвиток українського історичного роману: *“Втративши незалежність, український етнос втратив право на Батьківщину, на законність походження, рівноправність серед інших народів. Тому метрополія (царська чи радянська російська), що насильно включала українську територію, так боялась української історії – то забороняла її, то переписувала. Тим виховувала в українській свідомості комплекс байстрютства, а отже – меншовартості й безнадійної інфальтильності. Мало того, російська імперська свідомість привласнила собі “українського Батька” – Київську Русь”* (1, 36).

Український історичний роман 30–50-х років у художніх образах увічнив Сталінський короткий курс української історії, звільненої від усього, що не збігається з імперською ідеєю: героями національно-визвольної боротьби українського народу проти турків, татар, поляків виступали лише вірні Росії, які не забували проголошувати в ході романної дії: “З Москвою навіки!”. Навіть тематика історичної романістики 30–50 років зосереджувалася навколо сталінської концепції національної історії; час Київської Русі обґрунтовував майбутню історичну акцію – возз'єднання на Переяславській Раді. Окрім того, Сталін, ідентифікуючи себе із найавторитетнішими посталями російської імперії (Іваном Грозним, Петром I), інспірував появу історичних романів, де в центрі не лише революційна маса, а й видатна історична особа. Такими романами в Україні стали: *“Іван Богун”* Г. Качури; *“Наливайко”* І. Ле.; *“Кармелюк”* В. Кучера та ін.

Незважаючи на ідеологічні утиски, українська історична романістика 30–50 років дала чимало творів художньо-вартісних, якщо не враховувати соціологічні гримаси у їх текстах. *“Людолови”* З. Тулуб, *“Святослав”* і *“Володимир”* С. Складенка, *“Гомоніла Україна”* П. Панча, *“Семен Палій”* та *“Гайдамаки”* Ю. Мушкетика, *“Данило Галицький”* А. Хижняка та ін. У кращих зразках української історичної романістики формуються нові історичні риси: історична конкретність, широта суспільного тла, увага до духовного світу людини, зокрема представників народних мас, що виступають як активна сила історії, класовий підхід до подій з позицій марксистсько-ленінського світогляду.

2. “Нова хвиля” історичної романістики.

Для сучасної української історичної прози етапним є 1968 рік: саме тоді з’явилася низка творів, які багато в чому визначили напрям подальшого розвитку історичної прози, саме в них окреслилися припущення, що дають підстави говорити про риси нової якості (“Диво” П. Загребельного, “Мальви” Р. Іваничука, “Жбан вина” Р. Федоріва та ін.). З кінця 60-х років розпочиналася так звана “нова хвиля” українського історичного роману. Вона стала “новою” завдяки таким рисам:

1) Звернення до недавно заборонених тем та історичних постатей з національного минулого; прагнення об’єктивно й неупереджено трактувати історичні події.

2) Історична романістика отримала нове жанрове дихання: вона вийшла поза межі авантюрно-пригодницького та соціального роману, ввібравши в себе всі жанрові риси власне роману. Історичний роман як певне жанрове утворення має чимало різновидів пов’язаних як з його “романністю”, так і з його історичністю.

3) Окреслилася нова концепція в осмисленні історичного минулого: відтворення історії як зв’язку епох; безперервність суспільного поступу спадкоємності поколінь і духовних традицій; об’ємне й масштабне зображення епохи; поглиблення філософської концептуальності характерів. Минуле почало проектуватися на сучасність, на статус української людини у світі, на екзистенцію національного “Я”.

С. Андрусів наголошує що “ця потужна хвиля української історичної романістики... певним чином зміла з ущемленої української національної свідомості образ удаваного, заміненого Батька, повернула її зір до своєї самостійності та автентичності і разом з іншими явищами суспільної свідомості була провісником розвалу імперії та незалежності” (1, 37).

Розвиток “нової хвилі” історичної романістики досяг свого апогею у кінці 80-х років. Найкращі здобутки історичної романістики 70 – 80-х років: “Первоміст”, “Смерть у Києві”, “Євпраксія”, “Роксолана”, “Я – Богдан” П. Загребельного; “Черлене вино”, “Манускрипт з вулиці руської”, “Вода з каменю”, “Четвертий вимір”, “Шрами на скелі” Р.Іваничука; “Отчий світильник”, Р.Федоріва; роман у віршах “Маруся Чурай” Л. Костенко; “На полі смиренному”, “Три листки за вікном” В.Шевчука; “Похорон богів” І.Білика; “Таємний посол”, “Князь Кий” В.Малика та ін.

У 90-х роках хвиля історичної романістики затухає, що спричинено такими факторами:

1) У незалежній Україні повертаються репресовані режимом наукові дослідження української історії; зокрема стали доступними історіографічні праці М. Грушевського, Крип’якевича, Дорошенка, Аркаса;

2) Відбулося повернення несфальшованої історії в національну свідомість. С. Андрусів вважає, що “незалежність України, а з нею вивчення історії у середніх та вищих школах, доступність історіографічних праць

Грушевського, Крип'якевича, Дорошенка, Аркаса “уб’ють” український історичний роман. Принаймні його археологічно-документальні різновиди, хоча, можлива, полегшена, белетризована історія й далі матиме попит серед певних кіл українських читачів. Натомість друге дихання може відкритись для концептуально-філософського осмислення національної історії» (1, 37).

Найпомітнішими історичними романами 90-х стали: “*На брата брат*” Ю. Мушкетика; “*Наливайко*” М.Вінграновського; “*Єрусалим на горах*”, “*Свято Георгія, о зміє*”, “*Чорна свіча для Їлени*” Р.Федоріва, “*Берестечко*” Л.Костенко.

В історичній романістиці 60–90-х рр. можна виділити і жанрові модифікації: історико-химерний («*Козацькому роду нема переводу...*» О.Ільченка), історично-пригодницький («*Посол Урус-Шайтана*», «*Фірман султана*», «*Чорний вершник*», «*Шовковий шнурок*» – тетралогія В.Малика), «*Князь Лаборець*», «*Після довгої ночі*», «*Тривожна ніч*», «*Довгий шлях до озер*» П.Угляренка, «*Грає синє море*» С.Тельнюка.

3. Проблематика історичної романістики Р. Іваничука.

Роман Іваничук (р. н. 1929) – автор історичних романів: “*Мальви*” (1968); “*Черлене вино*” (1977); “*Манускрипт з вулиці Руської*” (1979); “*Вода з каменю*” (1982); “*Четвертий вимір*” (1984); “*Журавлиний крик*” (1988); “*Бо війна війною*” (1989); “*Орда*” (1992).

Роман Р. Іваничука “**Мальви**” (1968) відразу здобув визнання читачів і схвальні відгуки в пресі. Однак “*Мальви*” незабаром опинилися серед творів, що були піддані необ’єктивній і різкій критиці. Роман був розцінений як антиісторичний, позначений “націоналістичними” тенденціями передусім за “актуальну національну проблематику”.

Новаторство Р. Іваничука у “Мальвах” виявилось передусім у тому, що автор відмовився від традиційної епічної панорамності, коли події розгорталися переважно вшир, а звернувся до соціально-філософської проблематики та психологізму. У романі розгортається не життя видатної історичної постаті чи хроніка певних історичних подій. Історична епоха – друга чверть 17-го століття, доба національно-визвольної війни в Україні під проводом Б. Хмельницького, політика Османської імперії, Кримського ханства щодо України – відтворена в романі через струнку систему сюжетних розгалужень – людських долі.

У романі відображено психологію двох різних соціальних середовищ і культурних світів, які протистоять один одному. Перший – султанська Порта з двірцевими інтригами, змовами, підступами і “тихими” вбивствами, держава що паразитує, живучи за рахунок награваного в сусідів золота і “живого” товару, політики, що підточує самі підвалини країни, виснажуючи її зсередини і таким чином прирікаючи на неминучий крах. Державну політику султанської імперії підтримує експансіоністська ідеологія “правовірного” ісламу.

Другий світ – українці, які силоміць вирвані з рідного національного світу і кинуті у вир чужого їм світу. М. Ільницький наголошує що *“ці дві сфери не існують ізольовано, вони взаємопов’язані і взаємозумовлені, і власне її взаємодія визначає характер роману, вводить у світ його проблематики”* (4, 97).

Критика звинувачувала Р. Іваничука за “надмірну” символізацію історичних подій. Приміром В. Оскотський у книзі “Романи та історія” писав, що у “Мальвах” *“історична конкретність нівелюється у потоці романтичних образів-символів і образів-алегорій, романтична белетризація історії мститься письменникові зміщенням соціальних і класових оцінок”* (5, 217).

Але ж фольклоризм і символізація – стильова домінанта “Мальв”, котра має також самі “права” в літературі, як й історична конкретність. Сам письменник так сформулював провідну ідею роману: *“Мальви” – символ яничарства, яке нині стало називатися “манкуртством”. Первісна назва роману була “Яничари”*. Заслуга Р. Іваничука в тому що він на матеріалі української історії показав “яничарство” як категорію філософського плану, що не вичерпується однією епохою. Природа яничарства як суспільно-історичного явища, його філософія і психологія – один з найголовніших аспектів роману “Мальви”. Р. Іваничук досліджує яничарство в системі султанської Порти як необхідну частку державного організму і водночас як чужерідне тіло. Яничарство спустошує скарбницю, вимагаючи непомірної платні, роз’їдає державну структуру, ставлячи й скидаючи правителів, але не вносячи конструктивного творчого начала в суспільне життя. Яничарство – потворне породження Османської імперії, але водночас і його жертва. Султани змінюють один одного, але династія османів продовжується, і дає непорушний закон: *“чужинець, що вмочив руки в крові державаця Порти, носить умерти”*.

Р. Іваничук розкриває переродження яничарства як корозію душі, як моральну деградацію особистості – і ця лінія в романі є однією з центральних. Вирвані з рідного ґрунту українці потрапляють під опіку досвідчених вихователів, які витравлювали з них саму пам’ять про батьківщину, про рідних, насаджували ненависть до них і прищеплювали войовничий ісламський дух. Проте автор не вважає шлях моральної деградації фатальним для кожного українця, що опинився на чужині. Тому альтернативою краху особистості в романі є ідея духовного відродження.

Ці два шляхи у “Мальвах” простежуються через образи двох братів: Андрія (Аліма) та Семена (Селіма). Якщо долі Аліма і Селіма розкривають суть яничарства як поведінку, життєві принижки, то життя їх сестри Мальви втілює такий аспект цього соціально-психологічного явища, як компроміс, прагнення згладити суперечності. Образ Мальви ввібрав у себе щось від романтизованої народом уявою Бондарівни та від історичної Насті Лісовської – Роксолани.

? Що ж символізує образ Соломії? Ще один прояв яничарства чи запізніле прозріння? Автор не відповідає на це запитання.

Марія в романі – символ самої України, поруйнованої і гнобленої, але вічно живочої і люблячої своїх дітей.

У “*Мальвах*” Р. Іваничука вперше в історичній романістиці створив образ філософа-мислителя як органічний елемент епохи, як вияв розумових спроможностей своєї доби. Таким виступає в романі мандрівник, мудрець Омар, який обійшов пішки багато країн і прагнув збагнути внутрішні закони дуржавного механізму. На перший погляд здається, що він стоїть наче на узбіччі найголовніших проблем твору. Меддах Омар не стільки вводить читача в коло проблем, як втілює їхній смисл, їхнє неминуче завершення і наслідок. Роман починається поверненням Омара до Кафи: 16 років тому його вигнав звідти Шагін Гірей. Мандруючи імперією, він бачив високе благородство людей поневолених країн, пошану до розуму й ненависть до кайданів.

Омар в Р. Іваничука – наче очишений від земних клопотів і турбот разом якась чиста духовна субстанція. Він і гине в романі “ніби” духовно. Цим Р. Іваничук втілює ідею: справжня мудрість непотрібна повелителям приреченого на загибель суспільства, і вони, знищуючи її носіїв, не порятують імперії, а прискорять її загибель.

Історичним прототипом образу Омара став арабський учений Ібн-Халдун. Деякі думки Омара виразно перегукуються з ідеями Ібн-Халдуна, особливо там, де йдеться про розуміння сутності держави, умов її розвитку і занепаду. М. Ільницький слушно наголошує: *“В романі Р. Іваничука не тільки трансформовані окремі положення східного мислителя (через образ мудреця Омара), а й відчувається вплив його ідей на загальну концепцію роману та й на образні вирішення і навіть символіку. (Хіба не перегукується образ платана й плюща, що проходить по скрізним мотивам через увесь твір, з ібн-халдунівської метафорою династії як гілки, позбавленої коріння!)* (4, 108).

Роман “*Мальви*” – перший історичний роман доби шістдесятництва, в якому порушено національну проблематику.

Історичний роман Р. Іваничука “**Орда**” (1992) спочатку з’явився у журнальній публікації. У ньому художньо відтворені драматичні події в Україні кінця правління гетьмана І. Мазепи (початок XVIII ст.). Царські війська зруйнували останню гетьманську столицю місто Батурин. Старий і хворий Мазепа помирає у містечку Бандери. Його найближчий соратник Андрій Войнаровський був підступно схоплений і висланий на каторгу. Пилип Орлик збирає рештки козацьких військ, плануючи відновити зруйновану державну владу, видає першу в Україні конституцію. Проте значна частина козацтва була деградована та морально спустошена. П. Орлику не вдається здійснити своїх планів. Невдовзі він емігрує за кордон.

Історична достовірність роману – в об’єктивності відтворення епохи, у низці історичних постатей (І. Мазепа, А. Войнаровський, П. Орлик, М. Кочубеївна, Меншиков, Петро І). Проте у розгортанні сюжету і відтворенні людських характерів у значній мірі проявився художній вимисел автора. За

жанром це не “чистий” історичний роман, а історично-химерний, інше жанрове визначання – “гротескно-химерний”.

Риси умовно-химерного сприйняття дійсності в романі:

1) Найважливіша ознака роману як химерного твору – художнє дослідження химерності української душі. Як слушно наголошує О. Слоньовська, “...химерність ця не в містиці, не в мандруванні в часі та просторі, а в розкритті химерності самої української душі, готової страждати, а не боротися давати світових мучеників, а не лицарів, а, вродивши вряди-годи сподвижників чи борців, або відрікатися від них, щоб потім захоплюватися й боготворити, або сприймати за диваків, чи без вдячності пожинати їхні плоди, щоб уже через кілька років віддати так тяжко ними досягнуте в руки новим гнобителем” (9, 45)

Химерність української душі найбільш повно досліджена на образі вченого протоієрея, сповідника Мазепи, молодого схимника Єпіфанія. Під впливом побаченого кровопролиття в Батурині душа його роздвоюється, він навіть сумнівається у вірі і через своє зневір’я стає внутрішньо прокаженим. Світлу частину його душі символізує чиста Діва-Лебедиця, в яку перетворилася Мотря Кочубеївна; темну і гріховну – вовкулака Ніс. Єпіфаній проходить довгий і болісний шлях зцілення душі – через молитви, покуту, переживання тих мук, яких зазнавав народ: “*Ти хочеш висповідатися, а не спокутувати? Ба ні – мусиш вийти із затишної келії, як апостол Петро з Гетсиманського саду і прийняти на себе ті муки, які нині переносить народ*”, – говорить Єпіфанієві Мотря.

У романі потужний міфопоетичний струмінь, який є неодмінною ознакою химерного твору:

1) Автор трансформує міф про вовкулаку, який набуває своєрідної інтерпретації. Він пов’язаний з образом московської орди та з образом повковника Носа. Перетворення орди на зграю вовкулак – у сцені зруйнування Батурина. У новому тлумачному словнику української мови слово “орда” трактується: безладний, неорганізований натовп, стовпище, юрба, зграя, отара: “*Орда ревіла моторошним ревом, той страшний рев оскверняв бога і людей, морозив кров у жилах*”.

З перших сторінок наголошується на приналежності москалів – ординців до вовчого племені, це зграя вовкулак, “вовчий рід”. На чолі ординців стоять дві вивищені владою особи – Петро I та генерал Меншиков. Вовче серце вони отримали генетично, все життя носячи маску хижаків, не дарма народ охрестив Петра I антихристом. Петро I, Меншиков, ординці-москалі отримують у спадок ще й риси упирів, активно розвиваючи їх на теренах захоплених земель (упир – міфічна істота, котра у людському вигляді або під виглядом вовка чи птаха п’є кров зі сплячих у ночі).

Образи Петра I, Меншикова, ординців окреслені схематично, вони умовні і бліді. Але саме в цьому у відсутності “облич” у персонажів і полягає головний їх зміст. Вони втрачають людські риси, бліднуть уміру перебування пролитої ними крові.

Ординці впадають в екстаз масового деперсоніфікованого вбивства, коли захисником Батурина обрубували і вуха, *“а жінок роздягали, шаблями відтинали перса. У животі піки встромлювали, колесували, саджали на коли, відрубували руки, ноги й голови, виривали ніздрі”*. Мертва душа упиря бажає крові та трупів, тому й кричить Петро І: *“Залишу живих мерців, покірне стадо, залишу на цій свавільній землі і забудете все чим досі жили: звичаї свої, предків, матірню мову, зречетеся хоругов і молитв – все віддасте за смачне пійло у коритах”*.

Отже, відбувається перехід від упиря до вовкулаки. Причому вовки-упирі не минують – не тільки живих мерців, а й історичну пам'ять. Найвищий прояв ововкулачення – розкопування українських могил граблями графа Голіцина. Мета цього – нищення історичної пам'яті народу.

Мотив вовкулацтва пов'язаний з образом повковника Носа Івана. Це історична постать, яка виказала ординцям підземний хід до Батурина. Шлях ововкулачення героя будується за схемою: прокляття – перетворення – смерть. Прокляття за безневинну смерть 5 тис. батуринців посилає на Івана Носа Мотря Кочубеєвна: *“вовкулакою ходитимеш по світу і ніколи не настигне тебе смертна година”*. Отже, звичайне прокляття ускладнюється покаранням безсмертям. Тут автор дещо відступає від відомого архетипу, вічного блукання, який вчинив великий гріх і тільки благородними справами може його спокутувати і знайти спокій у смерті. Але Іван Ніс убив у собі Бога з самого початку: для свого вивищення продав душу д'яволу в образі Петра І. То ж для нього не може бути спокути.

Мотив перетворення має зовнішнє, фізіологічне, внутрішнє і духовне вираження. Герой перетворюється на вовка за одну мить, споглядаючи за стратою Батурина. Він не спокутує свій гріх, а перевтілюється у частину душі Епіфанія з її муками, сумнівами та внутрішнім роздвоєнням. Мотив звільнення від прокляття пов'язується автором лише зі смертю. Живлячись силами ченця Епіфанія, втративши над ним владу, повковник Нос помирає у муках.

2) У романі наявна умовна символіка: епізод з пляшкою, яка то перетворюється в церковну чашу для причастя, то знову стає бутлем самогону – хитання між вірою і безбожництвом.

3) Автор вдається до гротескного моделювання тоталітарної системи – Країни Карликів. *Гротеск* (фр. – химерно незвичайний) – вид художньої образності, для якого характерними є:

а) фантастична основа, тяжіння до незвичайних, ексцентричних, спотворених форм (звідси зв'язок гротеску із карикатурою). У романі це – ірреальне царство карликів;

б) поєднання в одному предметі або явищі несумісних, різкоконтрастних якостей (комічного з трагічним, реального з фантастичним), що веде до абсурду, робить неможливою логічну інтерпретацію гротескного образу;

в) заперечення уставних художніх і літературних норм (звідси зв'язок гротеску з пародією, бурлеском).

У словнику-довіднику Р. Гром'яка наголошується: *“Гротеск відкрито й свідомо створює особливий – неприродний, химерний, дивний світ ”* (С. 73). Найзначніше досягнення Р. Іваничука в поезиці гротеску – образ карликів. У романі прозаїк спроектував риси ліліпутів на суспільство. Образи карликів стосуються вже не окремих людей, а всього народу. Протистояння героїв врешті вплине і на націю. Однак коріння цього процесу Р. Іваничук виводить з поспільності карликів: *“Страшне безвір'я опановує людиною в поспільності карликів: глухо і страшно серед них, сліпа покора, байдужість і упадок духа”*.

Феномен карликовості подекуди ще досі живе в народі: отже, це він сіє людську малість і витрує страхом велич душі.

4) Ознакою міфопоетичного мислення в романі є наявність бінарних опозицій. Р. Іваничук поєднав три художні пласти: міфологічний, історичний, сучасний. Саме міфологічний пласт допомагає глибше зазирнути у проблематику твору. Бінарні (двойкі) опозиції є рисою міфопоетики твору: життя – смерть, добро – зло, краса – потворчість.

Основна опозиція в романі добро – зло. Навколо неї ґрунтуються такі різнополюсні категорії як життя – смерть, рабство – свобода, Київ – Петербург, влада – Рим, Єрусалим – Вавилон. Вихідний центр опозицій визначив сам письменник: *“Палац Кочубея – символ боротьби добра зі злом. Звідси пішли на Україну дві супротивні сили в постатях вірного учня генерального доносчика Кочубея – полковника Носа і світлоголової дочки гетьманського судді Лебедиці-Мотрі”*.

Воїнство зла представлене – полковником Носом, Петром І, Меншиковим. Для підкреслення їх ролі в романі автор використовує міф про коней Апокаліпсису – Війну, Голод, Смерть і Мор. Правлячи ними в повітрі чи на землі, антихрист зі своїми прибічниками полишали після себе чорну смугу пожарищ.

Але Зло не має сенсу, якщо йому не протистоїть добро. Основним образом що втілює в собі добре начало, виступає Мотря Кочубеївна. Це складний персонаж, бо поєднує в собі дві функції: 1) історична особа, вірна послідовниця справи Мазепи; 2) душа ченця Єпіфанія, перевтілена в Лебедицю.

Учений-схимник Єпіфаній, улюблений сповідник І. Мазепи проходить довгий і важкий шлях воскресіння храму своєї власної душі. Дві іпостасі в його душі символізують Діва-Лебедиця і Козак-Мамай. Це дві сили, що спонукають героя до різко протилежних дій, але з єдиною метою: знищити наростки зла в собі і допомогти в цьому іншим.

Таким чином, у романі відтворено анімістичні вірування людей у безсмертя душі (Діва-Лебедиця-Мотря Кочубеївна). Письменник звертається до міфу про Діву-Лебедицю, сюжет якого будується на перетворенні Лебедиці в дівчину і дівчини в Лебедицю. Мотря, дочка зрадника Кочубея, мучиться на острові карликів у Петербурзі. А потім з великої жаги до волі, у неї виростають лебедині крила. Отже, проводиться паралель з казковим міфом про Діву-Лебедицю, яка могла, скинувши пір'яний кожушок,

перетворитись на людину. Однак у романі “*Орда*” цей образ виконує інше ідейне навантаження: вона стає частиною душі іншої людини – ченця Епіфанія: “*Я зболена твоя душа... Я часточка душі твоєї і з тобою буду тільки тоді єдина, коли сам очистишся... Я повернуся до тебе, коли позбудешся орди страху...*”. І як поводитир для сліпого вона допомагає героєві знайти шлях до Храму національного відродження.

Козак Мамай – антипод Діви, з’являється перед очима Епіфанія, коли той опиняється на перехресті життєвих шляхів. У романі Козак Мамай символізує насильницький кровопролитний шлях виборення Храму в Україні.

У романі Іваничук подає свою художню версію образу неопорока. Чернець Епіфаній стає великим грішником (благословив мовчазними устами кровопролиття в Батурині; поцілунок руки І. Мазепи – поцілунок Юди та ін.), разом з народом проходить пекло неволі, складний шлях спокути і очищення (усамітнення в келії, у царстві карликів, пошуки дороги до храму). Спочатку герой чекає приходу Месії, роздумуючи: “*А може, мені суджено стати Месією, може, треба дозволити розіп’яти себе в ім’я спасіння народу? Та чи прийшов вже час для подвигу Мученика чи возросла в нас своя Голгофа...? Чи готовий я до тих мук, чи готовий народ освітити себе ними і зцілитися?*”.

І тільки перебування на Васильовському острові зміцнює героя в душі, що саме він є пророком майбутнього Божого царства, що доля його – взяти на свої плечі хрест, скликати народ і разом з ним йти у хресному ході до фортеці духа. Тобто повторити шлях Ісуса Христа, новозавітного пророка, будучи його предтечею: “*Я йду до людей зі своїм Словом, бо так призначив мені Бог. Знаю, що за це мене жде доля апостолів. Я звичайна людина, якій властивий страх за своє життя, та я бачив те, що гірше від смерті – людське виродження, і тому вибираю смерть. Я один із предтеч Месії, і нас буде легіон*”. І як ствердження цих пророчих слів, автор описує сцену святкування першого дня Пасхи в новому Храмі – проголошення похвали гетьману Мазепі.

Роман “*Орда*” засвідчив нові можливості історичної романістики: межі жанру значно розсувалися, типологічні риси історичного роману гармонійно поєднувалися з рисами химерного твору.

4. Проблемно-тематичне коло історичних романів П. Загребельного.

Павло Загребельний – автор циклу романів про Київську Русь (“*Диво*”, (1968); “*Смерть у Києві*” (1973); “*Первоміст*” (1972); “*Євпраксія*” (1975)), також історичних романів “*Роксолана*” (1980), “*Я – Богдан*” (1982),

У романі “*Диво*” з усією повнотою та масштабністю відтворені суспільно-політичні, культурно-мистецькі та морально-естетичні риси епохи Київської Русі. Новим у романі “*Диво*” порівняно з іншими історичними творами, став драматизм часу, зіткнення ідей. Як вважає М. Ільницький, у романі “*Диво*” постають “*два епіцентри, дві провідні сили, рівновагом, взаємно протиставлені одна одній*” (4, 35). Їх представляють два

центральної персонажі: київський князь Ярослав Мудрий і творець Софії Київської Сивоок.

Сивоок уособлює силу передових ідей, хист і мораль освіченого середовища, демонструє ті величезні творчі можливості, які таїв у собі народ, придушений вагою державної влади. Проблема творчого генія народу пов'язана передусім з образом русича зодчого Сивоока, якому випало здійснити великий творчий подвиг – виміряти і подарувати людям диво дивнеє землі Руської – Софію Київську. Сивоок уже побував у багатьох чужих землях, прочитав багато старовинних фоліантів і задумується над тим що ми сьогодні називаємо філософією історії. В нього закрадається підозра: а може є в історії дві історії? Одна та – що її вигадали можновладці; пояснюючи і захищаючи нею себе й свої діяння, а друга – та, що забувається, відходить у минуле, бо приречена вмерти через її невігідність для сильних світу, і тільки скупі поодинокі натяки на неї зустрічаються в книгах. Письменник навіть частково передовіряє Сивооку свої думки, коли той іронізує із соціальних стереотипів історії: *“Отак воно, мабуть, і ведеться в історії. Всі були дикі, а хтось приходив і просвіщав їх. І ті племена Малої Азії, що будували кораблі, визначали хід небесних світил, відкрили заблукавці, були дикі, а прийшли асирійці і їх просвітили. І ті, хто населяв Єгипет були дикі, а фараони їх просвітили і примусили будувати для себе камінні гробниці... Чи то невелика брехня історії?”*

Пройшовши через такі лабіринти сумнівів, Сивоок прозирає, вивищується в людину, соціально набагато зрілішу за інших. Він нарешті збагнув причинно-наслідкову природу речей, їхню неодмінну взаємопов'язаність. Приходить до нього й своє розуміння суті мистецтва, наріжним каменем якого повинна бути правдивість. На кожну барву життя, думає Сивоок, повинна бути своя – неодмінно точна – барва мистецтва, в нього в голові навіть склався своєрідний табель про ранги кольорів. Він твердо переконаний, що *“кожний випадок вимагає своєї масті, свого відтінку і що барви, мов люди, бувають веселі, чисті, лагідні, довірливі, невинні, сумні... Він знає тепер що червона барва означає кохання і милосердя, небесна вірність – біла невинність, радість, зелена – надію, вічність, чорна – жалобу, смуток, а жовта – ненависть, зраду”*.

І це не просто “технологія” мистецтва Сивоока, така собі примхливо вигадана філософія кольорів, це колористичне віддзеркалення сил і пристрастей того світу, в якому треба боротися за свою духовну чистоту.

Новаторським у романі постає образ Ярослава Мудрого, змальований автором багатовимірно, зі справжнім реалістичним хистом, на широкому історичному тлі. Він зображується передовсім у психологічному плані, як людина і син свого часу. Ярослав Мудрий втілює ідею державної влади в усіх її аспектах, як інструменту творення і руйнування водночас. Авторська концепція образу складалася не за літописною традицією й не літературною, де князь подається не тільки прогресивним діячем, а й людиною, глибоко перейнятою просвітництвом рідної землі. У *“Диві”* постає “зачатий у зненависті, народжений на каліцтво”, хитрий, підступний і хворобливо

марнославний феодал. Ярослав Мудрий у романі – справді далекоглядний державний діяч, освічена людина, проте він вогнем, мечем і лжею наполегливо відстоює інтереси своєї соціальної касты і часто сушить собі голову питанням, що зробити для того, аби простолюття не гуртувалося, бо *“народ, зібраний у городі докупи набагато страшніший правителеві аніж розсіяні по всій землі поодинокі ратаї, пастухи, ловчі, бортники”*.

П. Загребельний розкрив процес складного і болучого, але закономірного і неминучого синтезу в староруському мистецтві двох напрямів: 1) вплив візантійської професіональної школи, заснованої на християнській ідеології; 2) близький народові язичницький світогляд.

Перший напрям символізує дід Родим, гончар, що впав в око Сивоокові *“найгустішою барвою на чисту поверхню дитячої душі і довічно закріпився там, як невідгубно позастаються краски на глині, облітованій палючим вогнем”*. Родим персоніфікує концентрацію народного світогляду, виявлену через призму свого гончарного мистецтва. Він передає Сивооку, якого немовлям врятував від смерті, науку предків, її богів і їх мистецтво. І майбутній митець цю науку готовий перейняти і передати далі. Дідова наука оживе потім у творцеві Софії Київської і як пам'ять генетична.

Шлях візантійського напрямку в мистецтві символізує константинопольський майстер Агапіта.

Уперше в історичній романістиці П. Загребельний охопив у своєму творі величезний часовий масив, переплів і поєднав між собою події великої часової віддаленості – від днів Київської Русі (992 рік) аж до 60-х років нашого століття. У *“Диві”* стали поруч: *“1965 рік. Провесінь. Надмор'я”*. – *“Рік 992. Великий сонцестій Пуца”*. – *“1941 рік. Осінь. Київ”*. Зіставляється те, що реально було розділене майже тисячоліттям. І героєм роману виступала Софія Київська – мистецький витвір, що справді належав XI ст, і такою ж мірою століттям двадцятому, – незвичайне диво, що *“ніколи не кінчається й не переводиться”*. М. Слабошницький вказує на складність творчого задуму письменника: *“Чи й варто казати, що автора підстерігала небезпека створити претензійний конгломерат, який не зможе стати цільним художнім організмом, оскільки важко знайти генералізуючу ідею для всього цього різношерстного матеріалу. Але автор знайшов таку ідею, знайшов також і необхідні і асоціативні зв'язки, на яких тримаються події з різночасових плашин, виразно перегукуються між собою... Його цікавило питання духовного родоводу мистецтва, одвічне й невмируще творче начало, що народжується в глибинних шорах історії, живе в них, передається від покоління до покоління дорогоцінною естафетою невмирущого творчого генія”* (8, 92).

Обидва ці образ-антиподи трактуються по епічному широко, з глибоким закорінням у соціальний ґрунт своєї епохи. Внутрішньо масштабні образи Сивоока і Ярослава Мудрого дали авторові можливість розгортати важливі роздуми узагальнено-філософського значення – про владу та мистецтво, талант і державу, про тлінне і вічне, творення й руйнування.

Серед помітних героїв твору – і наші сучасники: вчені Гордій Отава та його син Борис (історик Гордій Отава під час війни рятує фрески Софії від вивезення до Німеччини, хоча при цьому й гине. Борис Отава досліджує історію знаменитого собору – і як “дива”, і як боротьби проти несвободи, зла, і як співця всього життєтворчого).

У романі “Євпраксія” відображена життєва драма внучки Ярослава Мудрого, доньки князя Всеволода Євпраксії, яка в зовсім юному віці (12 років) була видана заміж за німецького маркграфа. Два роки неповнолітня княжна виховувалася в монастирі, але дружиною маркграфа була недовго – той швидко помер. Євпраксія виходить заміж за імператора Генріха 4. Однак цей шлюб був нещасливим: імператор входив до забороненої секти, брав участь у жахливих оргіях і хотів примусити Євпраксію до цього. Молода жінка вступає у виснажливу боротьбу, потрапляє у в’язницю. Їй вдається вирватися з розтлінного оточення, вона тікає з-під охорони. Євпраксія виступає на католицькому соборі, викриваючи Генріха перед цілим католицьким світом, її слухають церковні сановники і тридцять тисяч простого люду. Так Європа чи не вперше познайомила з жінкою-політиком, з жінкою-борцем. І ця жінка була руська. Євпраксія-Адельгейда померла в 1106 році, повернувшись до Києва і постригшись в монастир.

Роман “Роксолана” (1979 рік) історико-психологічний за жанром. У творі художньо переосмислені дійсні факти історії: проста українська донька священика з Рогатина Анастасія Лісовська у 15-ти річному віці потрапила у турецький полон і опинилася у гаремі султана Осьманської імперії – Сулеймана. Вона швидко стає його улюбленою дружиною башкадуною, султаншею і маже 40 років мала вплив на політику безмежної Осьманської імперії. Її знали, як Хасекі (офіційне ім’я султанши), Хуррем (развеселена) Роксолана (жінка з Русі).

У післяслові до “Роксолани” сам автор застерігає, що він написав роман не лише задля того, щоб відтворити цю легендарну біографію. Він так ставить питання: *“Хіба що поповнити пантеон українського народу ще й жіночим іменем? Мовляв, греки мали Таїс, римляни – Лукрецію, єгиптяни – Клеопатру, французи – Жанну Д’арк, росіяни – боярину Морозову, а ми – Роксолану?”*. І сам же відповідає: *“А може, слід, нарешті поєднати історію цієї жінки з історією її народу, з’єднати те, що було так, жорстоко й несправедливо роз’єднано, бо зведена до купи доля окремої особи і цілого народу набуває нового виміру”* (Цит. за: Дончик В., 81).

П. Загребельний висловив ідейний задум роману : *“Досі Роксолана належала переважно легенді, міфології – в романі зроблено спробу повернути її психології”*. Автора передусім цікавить, як і чому Роксолана, котра, здається, не зробила нічого виняткового чи видатного в історії, не загубилася “в вік титанів” епохи Відродження. Вона зуміла відстояти свою людську й жіночу гідність у суспільстві, де зробити це було практично неможливо. Боротьбу Роксолани живила пам’ять про рідну землю, вона була

тим “порогом”, який уберегав їхні особистості, не давав бути поглинутою чужорідним оточенням. Дівочі співанки Роксолани – це ті незримі ниточки, які і єднають її з рідним краєм, а ще – спогади про батьківський дім у Рогатині.

Головна заслуга автора *“Роксолани”* в тому, що в романі досліджено психологічні і моральні основи людського подвигу жінки-українки: у чужому суспільстві вона зуміла відстояти свою людську і жіночу гідність. В *“Авторському післяслові”* автор писав: *“Власне, роман – це історія боротьби нікому незнаній дівчини й жінки за свою особистість, за те, щоб уціліти, зберегти й вберегти себе, а тоді вознестися над оточенням, може, й над усім світом”*.

Характер Роксолани розкривається в постійному напруженні існування на грані: спочатку, ще зовсім юна дівчина бореться за виживання у жорсткому оточенні гарему, даючи всім відсіч і займаючи оборонну позицію. Незвичайна, горда і незалежна вдача Роксолани стала причиною того, що султан Сулейман закохався в неї. Краса, пісня, танці, сміх – ось завдяки чому Роксолана не втратила своєї гідності. В.Дончик пише: *“Тільки пізніше, збагативши свій розум історією, філософією й поезією Заходу й Сходу, вона збагне, що чинила в душі свого народу, котрий віками переспівував... горе, яке воно не було”* (2, 185).

П. Загребельний поставив перед собою складне завдання: не тільки очистити біографію Роксолани від міфів, за якими вона начебто була “кривавою леді Макбет з України”, не тільки, заперечити думки тих авторів, які підносили неіснуючі добродієства султанші, а й глибоко зазирнути в надра душі героїні, у психологію людини, яка сама себе створила і перевищила людською сутністю Сулеймана.

Набутки діяльності Роксолани скромні: мечеть, притулок для убогих і лікарня збудовані за її велінням на місці колишнього невольничого базару, дільниця якого понад 400 років носить ім’я Хасекі. Однак найбільше вражав її характер, завдяки якому вона стала рівною найсильнішому повелителю тієї доби, котрі потрясав світом. Анастасія з робині піднеслася до султанші, котрій єдиній, за 1000-тню історію Османської імперії віддано честь восьмигранною, як і в султана, усипальницею.

Психологічна реконструкція образу Роксолани можлива лише при визначенні напряму пристосування цієї невольниці до оточуючого світу. Це світ, де “все купується і продається”, де панує жорстокість і підступ. *“Майже всі вважали своє становище занадто низьким для себе, тому, мов отруєне зілля, розросталося доносительство, бо кожен хотів зіпхнути того, хто вище і посісти його місце”*.

Щоб вижити, треба стати таким, *“як оці людолови, розбишаки, звірі, хижаки”* і *“боротися, битися, штовхатися, кусатися, гризтися, щоб звікувати життя хоч і в приниженні неминучим, але не без деяких відшкодувань”*. В цих умовах поступово формуються нові риси характеру – жорстокість, підступність, лицемірство. Характер Роксолани роздвоюється:

вона набуває цих якостей, а в глибині душі залишається полоненою – *“народилася доброю, тепер її хотіли зробити злою”*.

Внутрішня суперечливість Роксолани розкривається в романі за допомогою образів-символів – двох ікон *“Вознесення”* і *“Страсті”*, бачені нею ще в церкві батька в Рогатині. Звідси й двочастинне композиційне членування книги – *“Вознесення”* і *“Страсті”*. Критик О. Ковальчук вважає, що *“траєкторія життя Роксолани не розгортається в суцільну лінію злету, а швидше замикається в коло. Ця емблема супроводжує увесь життєвий шлях героїні”* (3, 151).

Про коло йдеться і в тексті роману: *“Безодня була вже й не коло ніг, не під ногами – вона оточувала звідусіль, брала в мертвий зашморг, як оте коло, зображення якого переслідувала Роксолана, хоч де ступнула в храмах і мечетях, на арках і на вікнах гарему і султанських покоїв, на світильниках і дощечках з сурмами корану, на дерев’яних решітках і каменях пролітах, на барвистих настінних панно і ручках дверей”*.

Емблема кола – це знак змінності долі (Колесо Фортуни). Роксолана постає не лише владолюбною султаншею, а й матір’ю. І тут Роксолана терпить поразку: один за одним гинуть її 5 синів, бо султаном може лишитися тільки один. Емблема кола саме тут розкриває свій потаємний зміст, пов’язуючись із міфологічним образом Хроноса. У романі в цій ролі виступає султан Сулейман. *“Він не хоче бути схожим на того грецького бога, який пожирав своїх синів, але водночас не може знехтувати законом великого Фатіха”*.

Серцевину твору становить аналіз психологічних процесів. Психологічний світ Роксолани виявляється через форми спілкування її з суперниками. О. Ковальчук зауважує: *“Граючи кожного разу на виграш, Роксолана вступає щоразу у складніше спілкування – боротьбу і виявляє при цьому все глибше психологічну сутність свого характеру, складного, неоднозначного”* (3, 154).

Роман **“Я – Богдан”** має підзаголовок *“Сповідь у славі”*, що вказує на особистісний, монологічний, психологічний характер твору. Розповідь від першої особи веде монологічно голос Хмельницького, але чітко визначити цього оповідача не можна. У зачині промовляють різні Богдани: Богдан-вершник, який не то стоїть, вилитий у бронзі на Софійському майдані, не то летить високо над Україною; Богдан, що лежить 1657 року на смертному одрі й передумує своє життя; і Богдан-міф, який мовить про себе: *“Для мене вже не існує “тепер”, не існує “колись”, я живу поза часом, форма й сутність мого існування – пам’ять, власне, я і є пам’ять, і тому я вічний”*. Автор “передає” своєму героєві роль оповідача, наділяючи його знаннями того, що відбулося вже після смерті Хмельницького, того, що не міг знати герой. Таке сміливе художнє вирішення оголило проблематику, довело її до полемічної загостреності. М.Ільницький вважає: *“Полемічність тут двозначна: суто літературна й історична. Передаючи свої авторські функції героєві, вкладаючи в його уста власні думки, романіст руйнує демаркаційну лінію*

між історією й сучасністю. Він змальовує минуле ніби зсередини, відкриває приховані пружини подій і фактів, посилює людський фактор суспільного прогресу... Автор кличе собі на допомогу найавторитетнішого й найобізнанішого свідка – героя, передаючи йому власне знання і таким чином теж створюючи певною мірою симбіоз “герой-автор” (4, 268–269). Отже, тема роману – це не тільки життя Хмельницького, а й генеза його слави. Це рівночасно біографія і метабіографія: Богдан розповідає про своє минуле і про майбутнє власної слави, цитуючи, доповнюючи й коментуючи своїх же коментаторів – Величка, Грабянку та інших. Цей оригінальний засіб надає розповіді перспективності. Хмельницький як оповідач все знає: він бачить увесь хід історії і кожну подію подає у світлі великого, послідовного історичного процесу. Річ ясна, що цей процес вже у версії Загребельного привів до Переяслава. Автор раз у раз “поправляє” того чи іншого біографа Хмельницького: *“Як же писали? Лобзинський переписав Кояловича, Пасторій і Рудавський попереписували щоденники із збірки Грабовського... Чужі історики розминалися з правдою од пристрастей, а свої – за давністю”*. Або знову: *“... інший напише, що гетьман боявся зазірати в свою душу. Що може бути дальше од істини?”*. Але сама присутність різних поглядів на події й особи заперечує тезу, що існує об’єктивна історія, відчута Хмельницьким, розкрита за допомогою пізнавальної методи марксизму-ленінізму й авторитетно зафіксована Загребельним.

У багатоплощинній часовій структурі роману хронологічне зображення подій – тільки один із способів організування матеріалу. Початок і кінець твору з’єднані образом Хмельницького перед смертю, а посередині густо змішано хронологічні спогади з есеїстично-тематичними роздумами. Головна лінія розповіді тягнеться крізь період 1638–1657 рр, але з багатьма відхиленнями – в минулі і майбутні часи. Внаслідок цього може скластися враження хаотичності, якій сприяє і роздрібнення роману на короткі розділи (їх разом – 38). Складними лабіринтами посувається розповідь аж до початку великих історичних подій. У зображенні періоду 1648 – 1654 рр домінує хронологія, в якій вибрано для спеціального висвітлення низку ключових подій: Жовті Води й Берестечко й Корсунь, в’їзд до Києва, Берестечко, Переяслав. Автор зосереджує увагу на динамічних моментах історії. Хмельниччина показана як процес, як серія змін і переворотів. Історія Хмельниччини скорочується до історії переходу українського народу зі складу Речі Посполитої до складу московської держави. У цій схемі для розвитку української козацької державності немає місця. Зате автор особливо наголошує інцидент, коли Хмельницький запитував козацьку раду, кому найкраще підкоритися – королеві, цареві чи султанові: *“Шість років живемо ми в нашій землі без господаря...”*

Образ Хмельницького подано у філософських вимірах. Він не геній, не блажений, не святий, не пророк, зрештою, не полководець від народження – звичайна людина, але людина, здатна вмістити в своєму серці біль народу. Звідси, з сприйняття чужого болю і починається рух характеру: *“Душа людська проростає з болю. Гетьманська теж”*. Недарма, опонуючи

Г.Сенкевичу, який у романі *“Вогнем і мечем”* все пояснював тільки особистою образою Б.Хмельницького, П.Загребельний починає розповідь не з втечі на Січ, а за два роки до війни. Але щоб переповнитися болем, треба виокремитися з натовпу, де *“людина розчиняється й знищується в анонімності, безликості”*, знайти в собі сили піти проти сваволі самому. Коли ж *“не зламається, тоді стає мовби символом віри”*. Таким символом віри, пройшовши найскладніший шлях випробування і не зламавшись, стає Б.Хмельницький.

Критики відзначали і слабкі сторони твору. Це, зокрема, перебільшення місця й мотивувальної ролі інтимно-любовних колізій: стосунки Хмельницького з Мотроною: як відомо з усталеної версії, Мотрона була підслана польською шляхтою і мала стати свого роду троянським конем у таборі козаків. Смерть Мотрони (її вбив син Хмельницького Тиміш) стала особистою драмою для гетьмана, і стан його душі, безперечно, мусив позначитися на його діяльності. Але цей вплив перебільшений, він доростає до рівня головної причини поразки козацьких військ під Берестечком, до фатуму. Автор не показує вини й відповідальності гетьмана за події епохи Хмельниччини; події трактуються в аспекті *“великої ролі”* об’єднання України з Росією.

Ось яку оцінку дав роману М.Павлишин: *“Але для типового читача, який звик до культурних і літературних традицій Заходу, твір виглядатиме надто нудним і повільним. Його стиль і структура віртуозно зманеризовані, але весь тон роману урочисто серйозний... Існує надто мало відкритих проблем, над якими могла б розгорнутися дискусія. Усі основні питання вже знайшли свої авторитетні відповіді у позалітературному полі, і роман тільки пояснює їх... Але це риса середньовічної агіографії, не модерного роману”* (6, 70).

Важлива роль у романі належить не тільки документальному матеріалу, а й документам фольклорним, – народним переказам, думам, пісням, легендам, бувальщинам.

Роман *“Я, Богдан”* завершив цикл *“монографічних”* романів П.Загребельного.

ЛЕКЦІЯ №4

Поетика постмодерного роману Юрія Андруховича

План

1. Концепція Карнавалу в романі *«Рекреації»*:
 - а) амбівалентність карнавального світовідчуття; поетика назви твору;
 - б) перехрещення реальних та карнавальних площин;
 - в) гротескно-карнавальна модель пострадянської дійсності; іронічно-трагічна іпостась історії;
 - г) демістифікація образу українського поета.
 - д) бахтінський принцип багатоголосся в романі;
 - е) особливості мови роману;
 - є) інтертекстуальне поле твору;
 - ж) дискусії в літературознавстві навколо роману.
2. «Роман жахів» *«Московіада»* як художнє втілення роздвоєності постколоніальної людини.
3. Ідея кінця Карнавалу в травестійному романі *«Перверзії»*.

Основна література

1. Андрухович Ю. Рекреації // Сучасність.– 1992.– № 1.– С.27–178; Московіада // Сучасність.– 1993.– № 1–2; Перверзія // Сучасність.– 1996.– № 1.– С.9–86.
2. Богачова Ольга. Специфіка постмодерного тексту в постколоніальному контексті (На прикладі роману Ю.Андруховича “Рекреації”) // Молода нація.– 1999.– № 10.– С. 195–215.
3. Гнатюк Оля. Авантюрний роман і повалення ідолів // Юрій Андрухович. Рекреації.– К., 1997.– С.10–26.
4. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання // Сучасність.– 1993.– № 9.– С.79–83.
5. Зборовська Н. Завершення карнавалу “перверзії” Ю.Андруховича // Вітчизна.– 1997.– № 5–6.– С.145–152.
6. Зборовська Н. Завершення епохи, або українська літературна ситуація кінця 1980–90-х рр. // Кур’єр Кривбасу.– 1996.– № 61–64.– С.76–83.
7. Кіяновська М. Мотиви кінця культури, смерті та апокаліпсису в романі Ю.Андруховича “Рекреації” // Молода нація.– 1999.– № 12.– С.217–229.
8. Ключковська Я. На “Святі Воскресаючого Духу” // Слово і час.– 1997.– № 11–12.– С.107–109.
9. Несисюк О. “Енеїда” І.Котляревського та “Рекреації” Ю.Андруховича як знакові твори української літератури // Українська мова та література. – 2000.– № 42.– С.1–2.

10. Павлишин М. Що перетворюється в “Рекреаціях” Ю.Андруховича? // Сучасність.– 1993.– № 12.– С. 115–127.
11. Пахаренко В. Ходіння по лезу : гра у постмодерні // Світовид.– 1997.– № 1–2.– С.122–124.
12. Сулима М. Роман-учта (“Рекреації” Ю.Андруховича) // Слово і час.– 1993.– №10.– С.51–55.
13. Ткачук М. Літературний процес 90-х років ХХ століття // Українська мова та література.– 2000.– № 22.– С.1–7.
 1. Харчук Р. Покоління постепохи (Аналіз прози) // Дивослово.– 1998.– № 1.– С.6–12.

Додаткова література

15. Гундорова Т. “БУ-Ба-Бу”, Карнавал і Кіч // Критика.– 2000.– №.7–8.– С.13–18.
16. Зборовська Н Завершальний карнавал Юрія Андруховича. // Українська мова та дітература.– 2001.– № 48.– С. 3–4.
17. Кулик В. Елегія рекреаційного ранку // Сучасність.– 1992.– № 5.– С.142–144.
18. Мазін Д. Пропозиція незумовленої рецепції в романах Юрія Андруховича // Магістеріум. Літературознавчі студії: Випуск другий. – К., 1999. – С. 24–27.
19. Москалець К. Незадоволення твором // Сучасність.– 1993.– №9.– С.70–74.
20. Рябчук М. “Я ж не люблю її з надмірної любові...” (Післямова до “Рекреацій”) // Сучасність.– 1992.– № 5.– С.113–115.
21. Шерех Ю. Го–Гай-Го (Про прозу Ю.Андруховича і з приводу) // Сучасність.– 1996.– № 10.– С.123–128.

1. Концепція Карнавалу в романі «Рекреації»:

Як прозаїк, Ю.Андрухович дебютував армійськими оповіданнями, написаними в середині 80-х років й опублікованими в ж. «Прапор» (1989). Написані від 1-ї особи-солдата, вони відбивали світ армійських буднів радянської армії з її прихованим від суспільства недоліками. Оповідач виступає очевидцем усіх описаних подій. Уже тут автор відійшов від традиційної описової манери письма, ліризму, патетики, над якими кепкує, наповнивши тексти жаргонізмами, просторіччями, русизмами. Світ героя, зображений у цій манері дуже скупими засобами, вражає. За змістом це антирадянські оповідання. Їх духовну атмосферу передає назва кінофільму «Кисневий голод», автором кіносценарію був Ю.Андрухович. Армійські оповідання Ю.Андруховича разом з оповіданнями Пашковського, Лишеги, Рябчука дістали доволі містку назву «нової хвилі» молоді прози.

Однак найбільшій письменницькій славі Ю.Андрухович зажив як творець постмодерного роману. Романи «Рекреації», «Московіада», «Перверзії» утворили своєрідну карнавальну трилогію. Проте зв'язок між цими творами – не в спільності змісту чи образної системи, а в ідейному задумові, що розкривається по висхідній – у плані еволюції від першого роману до третього.

Роман «Рекреації» був написаний ще в 1990 році, проте вперше надрукований тільки через два роки – у 1992.– № 5 у ж. «Сучасність». Роман став своєрідною сенсацією – причому не тільки літературною, а й політичною, оскільки автор геніально передбачив і навіть спроектував події майбутнього московського путчу (27 серпня 1991 рік, відомий під назвою ГКЧП).

? Пригадайте, які твори в українській літературі вважаються знаковими і чому?

Поема “Енеїда” І.Котляревського стала своєрідним сигналом про народження нової української літератури. І.Котляревський поєднав високу культуру Вергілія зі стилістичними прийомами поезії “мандрованих дяків”. Отримана “тримуча суміш” уцент рознесла благопристойні норми “високого” і “низького” стилів і розчистила місце для нової літератури, для розвитку творчості таких митців, як Т.Шевченко, Марко Вовчок та ін.

Відомі літературознавці (Ніла Зборовська, Оксана Несисюк та ін.) вважають, що роман Андруховича “Рекреації” ознаменував початок нового періоду розвитку української літератури, як більш ніж 200 років тому таку роль виконала “Енеїда” І.Котляревського. На початку 90-х років “Рекреації” Ю.Андруховича стали межовим знаком між тим періодом, який відходить, і тим, який починається. Твір ознаменував відхід у минуле неонародницької епохи в літературі, коли письменники змушені бути будителями свідомості мас, пропагувати певну ідею.

“Рекреації” засвідчили, що завершується Епоха колоніального статусу України, а з ним разом завершується і літературна Епоха, розпочата

знаменитою “Енеїдою” 1798 року. Отже, підсумовуючи культурну епоху, автори обох творів кидають на неї іронічний погляд, дозволяючи собі поглузувати з літературних умовностей свого часу.

У романі осмислюється хвороблива межова ситуація, в якій перебуває індивід, позбавляє його сталої внутрішньої сутності, робить амбівалентним у світі, де єдино реальним і конкретним залишається слово, сказане тут і зараз.

Наскрізнний мотив “Рекреацій” – мотив мандрів, що споріднює роман з поемою І.Котляревського. До вигаданого невеличкого підкарпатського містечка Чортопіль, цієї *“української Меки”*, мандрують з усіх усюд прочани – українські патріоти, 4 українські поети, прибувши на запрошення Павла Мацапури (*“геніального постановника всіх часів і народів”*). Усі зображені події відбуваються на тлі всенародного свята *Воскресаючого Духу*. Зі Львова автобусом “Ікарус” приїздять Мартофляк та її дружина Марта (можливо, прототипом його є побратим Андруховича по Бу-Ба-Бу В.Неборак); з Коломиї – поети Юрко Немирич та Грицько Штундера; з Ленінграда – поет Хомський; із Швейцарії – доктор Попель. Мотив мандрів зумовлює в романі і залюбленість автора у просторовість, географізми, топонімію, називання.

Свято Воскресаючого Духу напрочуд точно відбиває суспільну й культурну атмосферу в Україні другої половини 1980-х років, патріотичний настрій молоді. Це свято в Чортополі має виразне національне забарвлення: воно нагадує перші масові культурницькі заходи в Україні, свідком яких був Андрухович (перша *“Червона Рута”* в Чернівцях; проголошення в Коломиї Української Духовної Республіки тощо). Атмосфера *“Рекреацій”* вельми передає чудово знану бубабістами атмосферу незлічених поетичних маніфестацій, до участі в яких їх запрошувано.

Свято Воскресаючого Духу може сприйматися і як є пародія на патріотичні акції, що масово проводилися в кінці 80-х років, проте не досягали бажаних результатів. У цих заходах переплелися нездатність діяти, обмеження до гучних патріотичних кличів, нерозуміння перспектив подальшого культурного розвитку нації. Програма Свята, акторськи прочитана Мартофляком, – це дзеркальне відбиття програм таких акцій. Проте дзеркало дещо криве, і ми бачимо в ньому перемішані дві дійсності – колоніальну і постколоніальну.

На перший погляд, сюжет роману має риси традиційного прозового твору. У ньому чітко простежуються всі компоненти сюжету: експозиція, зав’язка (приїзд поетів до Чортополя); розвиток дії (участь героїв у святі); кульмінація (опис спектаклю-путчу): розв’язка (путч виявляється розиграшем Мацапури).

Але водночас твір увібрав у себе постмодерні принципи і прийоми його структуралізації. Визначимо основні із них.

1) Як зізнавався Ю.Андрухович, пишучи роман, він орієнтувався на концепцію “карнавальної культури” й амбівалентності (двоспрямованості, двоїстості, суперечливості) всіх життєвих явищ Михайла Бахтіна, відомого російського літературознавця, дослідника сміхової культури середньовіччя.

Стрижень роману – карнавал, “веселий час”, за М.Бахтінім. Вчений писав про середньовічний карнавал – час, коли все було дозволено, коли не існувала соціальна ієрархія. Але карнавальні дії у Бахтіна мають символічне значення. Бахтін вважає, що карнавальні сюжети, подекуди із елементами насильства і повної відсутності пошани, символізували звільнення від старого, смерть старого, яке, вмираючи, породжувало нове.

Тому карнавальність визначає зміст і розвиток дії твору. За цією поетикою написані основні епізоди роману – Свято Воскресаючого Духу, – у яких використано перевдягання, маскування, ігнорування соціальними ієрархіями та звичаями, ламання узвичаєних табу, осквернення святинь, коронування й детронізація короля карнавалу, сміх, пародія серйозних речей тощо. В “*Рекреаціях*” карнавалізація пронизує різні рівні соціальної, культурної, еротичної поведінки персонажів і переносить свято з площі Ринок на маргінеси бічних вулиць та околиць. Відтак буде правомірним визначити жанрову специфіку твору як авантюрний роман (О.Гнатюк) чи карнавальний роман.

У “*Рекреаціях*” амбівалентність проявляється як у руйнуванні стереотипів (наприклад, про роль поета чи чистоту мови), так і в злитті реального (вірогідного) та фантастичного. Наприклад, епізод на Віллі з Грифонами. Остаточно ми так і не з’ясуємо, що ж сталося з Юрком Немиричем, як він опинився на початку століття. Також таємничою лишається постать доктора Попеля. Відчуття амбівалентності супроводжує численні історичні алюзії, які викликають у пам’яті як і звичну (колоніальних часів) реакцію на знайомі факти, так і нове ставлення у світлі постколоніальної дійсності. Наприклад, програма Свята Воскресаючого Духу нагадує радянські форми масових заходів, певне сприйняття яких було виховане ще за радянської доби. Але в незалежній Україні такі заходи викликають вже інше ставлення. Таким чином, колоніальні, колоніальна спадщина не є однозначними: вони засвідчують зміни в суспільстві та в людській свідомості. Вони торують шлях до постмодерної толерантності та плюралізму.

Насамперед треба звернути увагу на час, коли писалися “*Рекреації*”, час оксамитової революції, нескінченних мітингів, фестивалів, “*Червоних Рут*”, “*Вивихів*” та інших грандіозних акцій. Тому “свято” – своєрідна ознака епохи, вимога епохи і символ епохи.

2) Карнавальні паралелі починаються із двозначної назви твору. Назва твору (від лат. – відновлення, означає перерву для відпочинку між лекціями) має карнавальний відтінок: звучить натяк на звичаї спудеїв Києво-Могилянської Академії, які вдавалися до карнавальних ритуалів і забав. Назва має два значення: 1) рекреації – це і відпочинок, розвага”; і 2) відтворення, відродження, воскресіння, звільнення від старого, смерть старого, яке, вмираючи, народжує нове.

Таким чином, назва роману стає глибоко символічною: це і просто відпочинок, і перетворення у постколоніальному світі, який у карнавальному вихорі звільняється від старих пут, позбавляється колоніального тягаря. Саме так автор визначає сюжетне осердя твору – свято. Власне, не просто собі

свято, а *“Свято Воскресаючого Духу”*. Свято стає для героїв нагодою для випивки, змагань за приз суперпанни, маскараду, фокусів та жонглювання патріотичними фразами. Доповнює і додає смаку всьому ще й те, що майже в кожному з головних героїв та в подіях, в яких вони беруть участь, вгадуються знайомі обриси.

М.Ткачук вважає, що *“назва має й інший смисл – “по-новому творити” – і символізує поховання постколоніальної української культури як засобу виживання нації і початок народження нової, вільної, багатоманітної культури, що розвиватиметься після проголошення незалежності України в новому геополітичному і духовному просторі”* (13, 5).

3) Художній світ роману Ю.Андрухович будує на перехрещенні його реальних і карнавальних площин, використовуючи прийоми української вертепної драми. Уже початок твору дає уявлення про карнавал Свята Воскресаючого Духу як антисвіт, світ навиворіт, що відбиває *“есесерівську”* дійсність. Композиційною основою цього твору є карнавалізація художнього світу за принципами вертепного дійства, із синхронним існуванням різних часових площин в одному просторовому полі. Реальний світ постає вдень, а карнавальний, театралізований – це світ ночі.

Впродовж свята Воскресаючого Духу активізується світ “нечистої сили” (яким заправляє чорт у вигляді доктора Попеля із Швейцарії). Повне нівелювання межі між реальним і фантастичним, великим і ницим проявляється саме опівночі, коли чортопільський дзигар пробиває дванадцятку. Переплетіння цих світів і втягнення героїв у химерні та фантастичні події триватиме, поки не почне світати. Тоді нечиста сила втрачає свою владу.

Нічні дійства підсилюють таємничість і карнавальність пострадянської дійсності. Чортопіль – це місто-фікція, закрита система, побудована за принципом пасток (місто відсутнє на географічній мапі України), Чортопіль – це безодня, *“інший світ”*, світ смерті, в якому карнавальні процесії нагадують натовп грішників у пеклі – і водночас місце, де національне самопізнання і самосвідомість досягли тих меж, за якими відкриваються нові горизонти національного і культурного відродження. Чортопіль в романі – це і символ постколоніальної периферії, на що вказує і епіграф до твору: *“Чортопіль зусібіч оточений горами”*. Підкреслено ізоляцію місця дії роману, створено образ його важкодоступності. Проте саме не далеке від центру містечко названо *“українською духовною Меккою”*, саме тут відбувається Свято Воскресаючого Духу.

Постмодерн також орієнтований на маргінеси, і лозунгом постмодернізму цілком міг би стати *“Слава периферії!”*. Відголоски колоніальної історії стануть визначальними в нічних пригодах Штундери (радянська доба), Немирича (австро-угорська) і навіть Мартофляка, зустріч якого із студентами та необхідність проголошувати для них величні істини є карнавальним варіантом місії Поета в колонізованій Україні.

Чортопільський карнавал мав на меті перемогти смерть, подолати яку героям допомагає чорт. І сама дійсність, і герої зазнають перевтілення і перетворення – рекреації.

4) Андрухович створив гротескно-карнавальну модель пострадянської дійсності. Особливості хронотопу: дія відбувається на Ринку, у ресторані під Ринком, тобто в підвалі, що є символом підземелля, царства пекла. Тут і пивбар, і ресторан разом із суспільним розрізом і некоронованим королем – рекету. Проте це зовнішня площина твору. Герої сходять у підземелля, в ад, ведені своїм чічероне. Коли звідти виходять, якраз годинник на ратуші пробиває дванадцятку – часу найактивнішої дії темних сил, який триватиме три-чотири години. Починається карнавальний хоровод, герої водночас є учасниками і глядачами карнавалу. Те, що з ними коїться, можна пояснити лише мовою карнавалу. Гротескні постаті – учасники гігантського карнавалу, свята Воскресаючого Духу, існують у якомусь химерному світі, що на перший погляд нагадує українську (тоді ще радянську) дійсність.

Карнавал у романі постає метафоричною моделлю постколоніального суспільства, яке є передовсім споживацьким, де все купується, рекламується і продається. Отже, постає суцільним спектаклем. Постать “найбільшого” режисера всіх часів і народів, що проглядається за сценою Карнавалу, переростає в демонічний образ зла, в якому зливаються не лише бароковий розбійник Мацапура, але й сам Диявол. Отже, Карнавал набуває демонічної іпостасі.

5) Історія, а точніше колоніальна спадщина – заявляє про себе в тексті Андруховича на кожному кроці. Це – і постать комсомольця Білінкевича, і тон програми свята, що так нагадує риторику радянських заходів (“*Хресний хід до Писаної Скали з виходом на вершину – 28 травня, формування колон при початку вулиці Джержинського о 13 год.*”), і перли радянських канцеляризмів (“*У нього (Мацапери) зараз репетиції, приготування. Тому всі питання вашого влаштування і подальшого перебування на святкуванні він доручив мені (Білінкевичу)*”). Навіть карнавальний сюрприз Мацапури – сторінка колоніальної історії. А химерна Вілла з Грифонами – відлуння австро-угорської минувшини.

Але історія жива й донині. Тільки під іронічним постмодерністським поглядом вона осмислюється по-іншому. Наприклад, Білінкевич уособлює совдепівстку психіку, ладну пристосовуватися до нових політичних умов. Андрухович описує тип комсомольського хлопчика-кар’єриста, який, проте, відвідує бордель і цікавиться Донцовим, тобто його комуністичні ідеали легко змінюються іншими – націоналістичними. Це дуже добре характеризує атмосферу розпаду СРСР, коли старі ідеали вже давно віджили, але страх та звичка ще не дали їм вмерти.

Варто звернути увагу на особливу іронічно-трагічну іпостась історії в романі Андруховича. Саме іронічні зіставлення радянських відголосків із карнавальною атмосферою свідчать про перемогу над совдепівськими реаліями. Ось приклади таких зіставлень, які породжують іронію : “... а також освятять у Чортополі дерев’яну церкву Воскресіння, пам’ятку 18

століття, в якій ще донедавна зберігалися паперові тюки з мінеральними добривами”; “...Дехто танцює перед пам’ятником першим комсомольцям, бо на нього навішено табличку “Тут танцюють” - яскрава картина переосмислення старого, тим більше, що вона є алюзією до сцени з французької історії, де аналогічно на танцмайданчик перетворили місце, на якому стояла Бастилія. Хоч радянська система відійшла в минуле, але все ж таки вона відчутна і в теперішньому: пам’ятник першим комсомольцям, на відміну від Бастилії, не було повалено.

З цього приводу можна згадати ідею М.Павлишина про те, що постколоніалізм не є виключно заперечним щодо колоніальної спадщини, а скоріше використовує і її також у синтезі різноманітних елементів. Правда, крізь постмодерністську іронію видно в цілком постколоніальному дусі серйозне ставлення до найтрагічніших сторінок історії. Проте текст Андруховича не звертається до героїчного козацького минулого по ідею величності української нації, а згадує болючі для українців події недавнього минулого. Показовим у цьому випадку є нічний похід Грицька Штундери до Сільця, звідки був депортований його дід. Гірко іронічною є згадка про базу міжнародного туризму, яку почали будувати на місці кривавих розправ. Жах, який через 50 років викликають звірства радянської армії, невіддільний і карнавальним силам: навіть сам всемогутній диявол (Попель – аналогія Воланда) знаходять на цьому страшному місці свій кінець. Тягар трагічної історії все ще з нами – не дарма Штундера стільки повторює, що він мусить іти, вирушаючи в подорож до Сільця.

Автор змодельовував державний московський путч, що трапився в Росії. Десантники наказали вийти учасникам свята з готелю і сформувати колони, всі за наказом очікують на “важное правительственное сообщение” – усе вказує на кінець свободи і вільного сміху. Проте путч виявляється маскарадом, зорганізованим Мацапурою з допомогою акторів його театру. Режисер, як генераліссімус, під’їжджає беердеєм на Ринок і заявляє, що путч був одною з несподіванок, обіцяних у програмі свята. Кульмінаційний момент подій карнавалу приходить, як у традиційній драмі – наприкінці, коли сцена, що у всіх героїв і читачів викликає жах, виявляється звичайним фарсом. Доповнює і додає смаку у всьому те, що майже в кожному з головних героїв та в подіях, в яких вони беруть участь, вгадуються знайомі обриси.

Сцена путчу суголосна бахтінській концепції карнавалу. Вчений описував численні сцени насильства (биття), неповаги, поєднані із сценами веселощів, бенкету тощо. Це – метафора вмирання старого і народження нового. Тобто, не знову рекреації, але тепер уже в сенсі перетворення. Старе, яке мусить вмерти, це, безперечно, колоніальна спадщина. Карнавал найгучніше заявляє про себе в фінальній сцені путчу. На щастя, путч, який спершу здається поверненням до старого, виявляється лише грою. Минуле колоніальне ще з нами, воно ще може лякати, але вже не може завдати тієї руйнівної сили, якої завдавало раніше. Таким чином, ми знову повертаємось

до визначення постколоніального як такого, що включає, переосмислюючи, трагічний досвід минулого.

Варто зауважити, що не всі критики погоджуються з думкою про карнавальність у романі. Приміром, критик Маріанна Кіяновська у статті “Мотиви кінця культури, смерті та Апокаліпсису в романі Ю.Андруховича “Рекреації” категорично спростовує цей погляд: *“Багато писалося про карнавал в “Рекреаціях”. Категорично не погоджуюся з думкою, нібито там зображено справжній карнавал. За теорією М.Бахтіна, карнавал не споглядають, його не розігрують, у ньому живуть – живуть “життям навиворіт”. А у цьому романі карнавал розігрують актори Мацапуринового театру. Символіка карнавалу “без карнавалу” – апокаліпсична форма вираження духовної кризи і занепаду, каскад символів Страшного Суду, хаос, замкнута на себе вивихнута, негативна цивілізація, масовий психоз навколо карнавалу. Більше того, текст Андруховича змушує нас визнати народження в нашій цивілізації самого духу гри, а це, за Гейзінгою, є ознакою виродження культури”* (7, 228).

З цією думкою можна подискутувати. Звичайно, дослідниця має рацію, але якщо це буде стосуватися західного типу постмодернізму. Але, як ми знаємо, східний має свою специфіку, що полягає у постколоніальному синдромі.

Неоднозначний погляд висловлює і критик Т.Гундорова. Вона нагадує про те, що сене Карнавалу, за М.Бахтіним, – переживання єдності. Натомість кожен із персонажів “Рекреацій”, переживши свій власний Карнавал, залишається самотній. Метафізика Карнавалу – вільний і близький людський контакт, але в романі він виявляється лише ілюзією (так, як зустріч рук Мартофляка й Марти у фіналі твору). Це дало підстави і Т.Гундоровій твердити, що в “Рекреаціях” виявляються риси кінця Карнавалу, він стає блефом і фальшю: *“Як соціокультурна акція, Карнавал ніс у собі фальш (чи видимість) перевертання авторитетних ролей і масок та ілюзорність виходу з непереборних комплексів (національних, історичних, родинних). Він потребував кривавих жертв, – скажімо, хлопця, якого побив Хомський, – для того лише, щоб визволити самого Хомського від його цинізму”* (, 16).

? Читаючи цей роман, подумайте над питанням: в якій мірі можна оцінювати справжність карнавалу в романі, його ігровий характер?

б) У романі автор демістифікує образ українського поета, розвінчує деякі міфи радянської літератури. Одним із елементів середньовічного європейського карнавалу було, за Бахтіним, коронування й декоронування короля-блязня. У романі аналогом короля є Мартофляк. Двічі в романі герой показаний об’єктом поклоніння молоді: спершу в автобусі, де сплячий поет привертає увагу юнака, а другий раз у карнавальну ніч, коли він проповідує для захопленої юнацької аудиторії. Цей епізод є еквівалентом коронування. Бахтін пише, що король карнавалу – блязень. Іронічний образ Мартофляка, який *“й сам нічого не второпав”* з тієї глибокодумної нісенітници, яку виголосив для вдячних слухачів, трохи скидається на блязня, тобто цілком відповідає карнавальним канонам. Отже, найголовніший удар по

традиційному образу Поета – карнавальне розвічування поета в образі Мартофляка.

У моменті карнавального коронування – початок постколоніального розвічування. Карнавальний король Мартофляк ще на троні, але поет Мартофляк – вже не месія, а його слова – не абсолютна істина, а постмодерністська інтертекстуальна літературна гра, або ж відгук порожніх радянських гасел та промов. Повністю розвічано короля у сценів борделі: у Мартофляка не лише відібрано велич – його роздягнуто, виставлено у найнепривабливішому світлі.

Невдовзі після публікації твору в розмові з М.Рябчуком на сторінках “Сучасності” Ю.Андрухович зазначав, що крім інших завдань він ставив собі за мету “зруйнування одного дуже шкідливого стереотипу, закоріненого в нашій національній свідомості – це ставлення до поета як до месії, здатного порятувати націю, порятувати людство...” (1992, №2.– С.117).

Йдеться про соціально-історичну заангажованість українського письменства, його майже приреченість трактувати літературну творчість виключно під кутом зору актуальних національно-політичних проблем.

Про зняття “святості” з образу українського поета свідчать прямі й опосередковані характеристики головних героїв “Рекреацій”. Особливо яскравою в цьому плані є характеристика, що її дає Марта своєму чоловікові Ростиславу Мартофляку та його друзям-поетам: “Зрештою, хлопці вони талановиті, чесні, непродажні, цвіт нації, діти нового часу, тридцятирічні поети, кожен гадає, що він пуп землі, а насправді лиш сексуальна невдоволеність і розпалене самолюбство...”

Всі герої-поети прибувають до Чортополя не так для програмної участі у святі “Воскресаючого Духу”, як для пошуків нових і гострих пригод. Автор занурює героїв-поетів у колообіг карнавалізованого свята з властивими їм рисами: еротикою, патріотикою, супергероїкою. У романі показана така епатажна розбещеність поетів, що спровокувало масу обурених відгуків від читачів, налаштованих на традиційну мораль. Мета приїзду поетів – діяти в карнавалі, забутися, відчужитися. З кожним героєм вже в дорозі відбуваються пригоди, що засвідчує про наближення дійства карнавалу. І таке напруження романної дії, її авантюризм не спадають до розв’язки.

Коли всі поети – Мартофляк, Штундера, Немирич, Хомський – збираються разом, для них головним є щире, цікаве і вільне спілкування, а до власної творчості вони ставляться досить недбало. Мартофляк повсякчас нагадує про незавершеність свого роману у віршах, Орест Хомський марно силкується пригадати щось із написаного ним, а Гриць Штундера взагалі відпродав свій рукопис за десять долярів доктору Попелю із Швейцарії (як виявилось, чортові).

У факті продажу увиразнюється ще одна риса постмодерністського митецтва – підвладність літератури ринку. Поезія, виявляється, теж товар. Колоніальна спадщина проявляється у спотвореному бідністю споживацькому менталітеті, що змушував українців завжди щоси просити в іноземців. Нахабним виклянчуванням у доктора Попеля не гребують

українські поети Немирич та Штундера. Друзів-поетів значно дужче вабить розкішна вечеря в ресторані (за чужий кошт), аніж офіційна програма святкових заходів. Вони полюбують, особливо Мартофляк, публічні поетичні виступи, які Марта називає *“привселюдною мастурбацією”*.

Нешанобливим для традиційного ставлення до поета є також численні алюзії щодо гомосексуальних нахилів Хомського. Загалом, численні сексуальні мотиви цілком відповідають духу постмодерної літератури, яка відкидає пуританську респектабельність і в цьому аспекті також. Природно, сексуальні подробиці мали викликати спротив і відразу, оскільки руйнували звичні табу.

Усі герої під час карнавалу зазнають перетворення – рекреації. Десь після дванадцятої компанія талантів починає впадати в розпусту. *“Не хочу до Марти – здригаєшся, Мартофляче”*, і Білінкевич відводить його до *“секс-бомби”*. Мартофляк занурює у велике біле тіло свою поетичність, яка і дримає там аж до світанку”.

А ось як змінюється Грицько Штундера: *“Ні, я мушу йти, – ще раз потішив усіх зомбі Штундера і такт пішов”*. *“За кілька хвилин вони були цілком інакшими – Гриць в однострої старшини УПА...”*. Він пішов тим шляхом, що його уже пройшли батьки. *“Гриць відчув, як земля розверзається під ногами. Він падав у якусь, ще більшу, темряву, але навіть не крикнув...”*.

Юрко Немирич теж знайшов те, до чого прагнув. Він опиняється в ситуації, схожій до балу, про який читаємо в *“Майстері та Маргариті”* і зрозуміє, що йде “гра на життя”, його життя. *“...І ти знав, що треба хреститися, але не знав як, і ти закричав, Юрку, і таки звівся на ноги...”*.

А ніч уже поглинає Марту в обіймах Хомського.

Тільки після вистави Мацапури почуття героїв увійшли в свою колію. *“Так що доведеться читати вірші, хлоп’ята»*.

Упродовж романної дії Андрухович навмисне приземлює образ Поета, зносячи його з п’єдесталу Пророка і Вождя. Отже, автор змальовує не плакатні герої, як це спостерігалось в лакованих творах соцреалізму, а надзвичайно яскраві, карнавальні.

Прикметна риса постмодерної естетики у змалюванні героїв – амбівалентне поєднання різних і традиційно несумісних понять. Так, про Мартофляка Марта говорить: *“батько двох моїх дітей, мій чоловік Мартофляк Ростислав, схильний до повноти і алкоголю, пияк, волоцюга. Люблячий батько, популярний громадський діяч, кандидат у депутати...”*. Звісно, образ такого поета не відповідає уявленню про поета як покликання своєї країни і народу, і тільки вказує на поета як обранця долі. У побуті Мартофляк має непривабливі риси. Марта характеризує його як *“надію української поезії”*, *“тридцятирічного безробітного”*. Він славолюб, готовий виголошувати величезні, але безмістовні промови, забарвлені псевдомудрістю, за вдачею похлибий, що виявляється в епізоді, коли король рекету зацікавився Мартою.

Проте варто наголосити, що авторська іронія у романі має свої межі, а є речі, які обігруванню не піддаються. Так, за всього позірно недбалого

ставлення до власної поетичної творчості й мистецького життя Мартофляк насправді трактує їх винятково поважно. В глибині душі він також гостро переживає недовгі, але такі щасливі хвилини спілкування з друзями, доля яких його по-справжньому хвилює: *“... тож я ніколи не допишу свій роман, але дідько з ним, головне, що ми на святі, і я скажено радий бачити вас, чудові хлопчиська, мої братове, – тебе Хомський, що вмієш видобути поезію навіть з лайна. І тебе, Грицю, народжений в Караганді, що носиш на чолі чорне пасмо волосся, немов вічну жалобу, і тебе, Юрко Немирич, що вмираєш повсякдень у цьому дурнуватої світі, а всі думають, що ти лише вимахуєшся, ви славні великі хлопці, я віддам усе золото земне за один єдиний рядок будь-кого з вас, за це щастя – брести з вами майже наосліп...”*.

Усі герої роману мають “значущі прізвища” (ця риса притаманна бароковій літературі). О.Гнатюк у статті “Авантюрний роман” наголошує: *“Їхні прізвища є не лише складовою характеристики постатей, як в авантюрному романі ..., але й елементом ускладненої літературної гри, яку автор веде зі своїм уявним читачем. Деякі значення на перший погляд здаються очевидними та й однозначними. Як наприклад, прізвище талановитого поета Мартофляка, чоловіка Марти... Відгадання інших алюзій, закладених у “значущі прізвища”, вимагає децю складніших операцій. Оскільки натяк зблисне один-єдиний раз і призначений для введення у тайну цієї літературної забави”* (3, 14).

Деякі значення на перший погляд здаються очевидними й однозначними, як наприклад, прізвище талановитого поета Мартофляка. Це прізвище виникло як контамінація окреслення постаті з “Енеїди” Котляревського, Мартопляса, який з’являється серед грішників у пеклі. Та й у самого автора є вірш “Благання Мартопляса”, де, зокрема, йдеться: *“утома – на плечі моєму клунок, / І ви мене, братове, обійміть!... / Я не навчу вас жити на землі...”*. Можливо, у цьому прізвищі є натяк на ім’я друга Андруховича з “Бу-Ба-Бу” – Неборака.

Прізвище героя Гриця Штундери викликає асоціації з “бандерою” (герой народився у Караганді, а вихований у російськомовному Донбасі, де такі клички в колоніальній Україні були звичайними). Але корінь прізвища останнього натякає на легковажну, цинічну й безпринципну людину.

Прізвище лєнінградського поета Хомського (прізвисько Хома) асоціюється з легендарним Хомою невірним). Адже Хомський стилізує свій зовнішній вигляд на рок-зірку. Балачки героїв відкривають нам ще одне – ніби жартома натякають на гомосексуальні нахили Хомського. Уперше, майже непомітно, забавою прізвищем (Хомський-гомський), удруге – коли друзі хочуть вколоти Хому. Зовнішності героя суперечить його цинізм – мабуть, це одна з численних ролей гоміка, галанта й утішителя дам. Він, мабуть, найбільш зневірений з-посеред героїв; навіть його роман у новелах завершується гротеском апокаліпси.

Доктор Попель – це новітній Мефістофель, чорт. Прикладом може служити прізвище героя Павла Мацапури – режисера Свята Воскресаючого Духу. Мацапура означає неохайну і незграбну людину, отже, а авторській

презентації цього героя закладений оксюморон. Окрім того, це прізвище має свої історичні та літературні корені. У коментарях до “Енеїди” мацапура – це постать, яка б мала викликати жах, позаяк у судових хроніках з ХУІІІ ст. Павло Мацапура значиться як злочинець, що на своїй совісті має людодіство. У тексті роману натяк на злочини протагоніста Мацапури виринає один раз – під час ранкового обміну думок про неprisутнього режисера, якого безумовно повісять за “яденіє человеческого мяса”. У контексті роману Мацапура – постать “Вождя народу”. Геніальний режисер Мацапура – доволі жахна постать “Вождя народу”.

Отже, розвінчуючи вартості попередньої епохи, Ю.Андрухович у своїх “Рекреаціях” показує нам внутрішньо вільних людей, котрі, руйнуючи старі міфи, не творять відразу ж нових. Вони найвище цінують внутрішню свободу, право бути на карнавалі життя без маски, таким, яким ти є насправді, можливість висловити власну думку, не оглядаючись на загальноприйняті норми. Герої роману, на відміну від персонажів “Енеїди”, не ставлять перд собою грандіозної мети на кшталт заснування нової імперії на руїнах старої. “Зараз вони бажують досхочу набутися”, кажучи словами Хомського, натішитися життям, досхочу покепкувати над тими. Хто плуває твою повсякденну маску зі справжнім обличчям, а живе обличчя під карнавальним плащем сприймає як блазеньську маску.

На думку Т.Гундорової, образ Поета у “Рекреаціях” виконує ритуальні функції рольових масок – Поета, Коханця, Нарциса. Це і є в Андруховича основний суб’єкт національно-літературного відродження. Нарцисизм є характерною рисою карнавалу. Це появляється у змалюванні героїв-поетів. У “Рекреаціях”, як вважає Т.Гундорова, “зовнішні” та “внутрішні” голоси його поетів-богемістів розподіляються між “прекрасним поетом”, “колосальним поетом”, “Величезним поетом”... Гра з Нарцисом у бубабістів відбувалася в міру того, як легко вони насичували свої твори біографізмом, відлунням справжніх імен і впізнаваною зовнішністю. В такий спосіб творився нарцисичний кічевий образ бубабістів. А через нього – й образ українського богеміста 90-х” (15, 16).

Важлива риса постмодерної естетики – роль автора в романі. Як геніальний режисер-постановник свята Мацапура, автор постійно ховається серед своїх персонажів та ситуацій, лише натяками нагадуючи про свою високоповажну персону. Текст “Рекреацій” нагадує іграшковий палац, збудований майстром Дроссельмайером для своїх хрещеників у “Ласунчику”: серед принців і фрейлін, лакеїв і кухарів, лебедів і дівчаток він помістив себе. Ось він зрідка визирає з-за рогу будинку й ховається знову, абсолютно не заявляючи про свої права творця цього іграшкового світу. Маг, чарівник і деміург. Він запустив механізм, а тепер спостерігає збоку за своїм творінням. “Я бачився з твоїми персонажами”, – ця коротенька фраза, сказана Немиричем Хомському після його вечірки в Будинку з Химерами чи у Віллі з Грифонами, – задає тон чи виявляє тональність цілого роману. Це – істинний бубабістський карнавал у його крайньому виявленні, точці найвищого напруження. Фінальна сцена особливо чітко демонструє

відносність демаркаційної лінії між творчістю і дійсністю: кальдеронівський принцип “життя – це сон” реалізується на межі життя і смерті. Найжорстокіше втілення дійсності виявляється всього-на-всього маскарадом, театром, грою.

Повіствування в романі будується за бахтінським принципом “багатоголосся”, тобто у творі нарація ведеться як чергування “голосів” персонажів, їхніх внутрішніх монологів, але, пародіюючи випробувані схеми в романах Ф.Достоевського, так блискуче досліджені М.Бахтіним, ці “голоси” ведуть мовлення в 2 особі однини, тобто самі до себе звертаються на “ти”. Такі постмодерні забави, гра з читачем забезпечують романові добру читабельність.

Мовлення в постмодерному романі має специфіку. Шоком для багатьох читачів була мова роману. Вживання грубих, подекуди нецензурних, слів цілком у дусі постмодернізму (наприклад, у романі Данліві “Чарівна казка Нью-Йорка”). Нехтування “правилами хорошого тону” цілком логічне у світлі постмодерного руйнування ієрархії цінностей. Немає абсолютних норм та приписів як у житті, так і в мові. Також спадає на думку постмодерне знищення кордонів між масовою та елітною культурою, яке має відбиватися і в мові. Хоча грубість мови може здатися багатьом неприпустимою, все ж таки це розмовна мова, яку вживають дуже широко. Скандальний слововжиток Андруховича має респектабельного попередника – “Енеїду” Котляревського. Напевне, за часів Котляревського мова “Енеїди” також здавалася вихованим читачам занадто грубою, не вартою літератури. Але саме народно-розмовна мова “Енеїди” відокремила її від інших творів. Саме тому “Енеїду” вважають початком нової української літератури.

Отже, Ю.Андрухович своїм твором прагнув змінити естетичну стратегію українського роману, звертаючись до мовлення, що охоплює різні пласти мови:

- а) тут відтворено крім мови літературної та епатажно-розмовної, старий галицький та “діаспорний” її варіанти; тут є живе мовлення людей кінця ХХ ст., ужито поетичні і солодко-патетичні промови, такі любі серцю українського обивателя;
- б) не цензуровані елементи й народнорозмовну мовну стихію – від ще довоєнного галицького зразка до сучасних суржика;
- в) жаргон наркоманів, російська, що нею розмовляють псевдодесантники і король рекету в ресторані.

Автор спеціально, з комічною метою зіштовхує різні мовленнєві потоки, що є засобом характеристики персонажів і створення комічних ситуацій, відтворюючи ілюзію достовірності змальованого життя. Але такою мовою розмовляють і поети, ця совість і гордість нації, а це порушувало код української традиції, що й викликало обурення в читачів з діаспори. Цим епатажем, гротескно-карнавальним дійством Ю.Андрухович прагне побороти усталені міфи, переосмислити роль митця в сучасному світі. Прикладами зіткнення таких мовних потоків можуть бути: діалог Гриця Штундера та Юрка Немирича, який виступає в ролі перекладача, з доктором Попелем;

розмова п'яного Мартофляка з проституткою Мартою; застільна бесіда про високу поезію у лайливих словах. О.Гнатюк пише: *“Найпростіше кажучи, Андрухович показав, що в українській літературі можна вживати розмовну мову. Автор спробував вирішити проблему, об яку українська література спотикалася щонайменше кількадесят років. Дотеперішнє її розв'язання полягає по суті, у втечі в мовний пуризм, що автоматично спричинювало, м'яко кажучи, штучність”* (3, 17).

Читачі-патріоти не могли пробачити авторіві, що такою ж мовою з певним ухилом до лайки розмовляють поети про відомого поета Антонича. Такий образ поета, – *“сплячого пророка, з нахилом до повноти і алкоголю”*, якому жінка пере шкарпетки, чекаючи його повернення з чергової п'янки – аж ніяк не вміщається в коді української традиції, де поет – друга після Бога особа.

Варто звернути увагу на нескінченні переліки, кожен з яких зіставляє не зіставлявані речі, грається звуками й поняттями, витворює нові зв'язки між словами і реченнями. Вони нагадують славетні Уїтменівські каталоги, які мали на меті продемонструвати екзистенційну спільність явищ світу. Приміром, славнозвісний перелік учасників свята, який не лише займає майже цілу сторінку, а й вміщує масу фонетичних забавок (*“Самураї, Дармограї...”*), асоціацій (*“Юристи, Хануги...”*) і просто не пов'язаних між собою явищ, які об'єднує тільки те, що вони існують у світі Андруховича.

У “Рекреаціях” використано вигадливу систему літературних алюзій, розширено інтертекстуальне поле твору ремінісценціями й натяками, образами й сюжетними мотивами. Як і І.Котляревський, Ю.Андрухович, поєднує у своєму творі літературні алюзії, розшифрувати які може лише високоосвічений читач. Таке поєднання характерне для постмодерну, який змушений ламати ті ж самі перегородки між літературою “високою” і “низькою”. Період завершується тим, з чого і починався, тільки на новому рівні.

1) Ремінісценції з “Енеїди” І.Котляревського (мотив мандрів героїв; Мартофляк – Мартопляс; Мацапура).

? Як ви вважаєте, у чому відмінність між двома знаковими творами?

Поема “Енеїда” означила добу ренесансу в українській літературі – звернення до тем із життя простого народу, до багатющих джерел української мови тощо. Тому основний пафос “Енеїди” – героїчний.

Проте у романі “Рекреації” чітко відбита тенденція до іншого розуміння завдання української літератури в умовах національно-суспільних зрушень. На цьому акцентують визначальні дослідники українського постмодерного роману (Н.Зборовська, М.Павлишин). Приміром, М.Павлишин відзначає, що *“у “Рекреаціях” осмислюється кінець парадигми національної культури як засобу боротьби за виживання нації і початок парадигми національної культури як нормального відображення багатоманітності сучасного життя”* (10, 238). Тому в найновішій літературі, на жаль, відсутній героїчний ренесансний дух, оскільки стало зрештою зрозуміло, що національна ідея не перемогла політично, вона так само не перемогла

літературно. Замість доби самоутвердження державної нації, ми отримали добу національної втоми і відчаю та породженого ними “тихого бунту” її індивідуалізму.

2) Роман “Рекреації” нагадує роман “Улісс” Джойса. Тільки тут не Леопольд Блум, а четвірка героїв-поетів здійснює протягом доби подорож по святковому місті.

3) Є спільні риси з романом “Майстер і Маргарита” М.Булгакова: Гриць і Юрко Немирич нагадують пару, неперевершену у своєму нахабстві – Коровйова і Бегемота з роману Булгакова; Воланда з “Майстра і Маргарити”.

4) Помітний перегук і з М.Гоголем: гоголівський епізод гри в карти з чортом, у якій ставкою є життя гравця-героя;

5) Герой доктор Попель виразно споріднений з Фаустом. Попель з’являється немовби з іншої дійсності – суне крейслером по коломиїській дорозі. Немиричу і Штундері, які попросилися в його авто, пояснює, що мешкає у Швейцарії, в кантоні Байоне (неіснуючому), а крейслера купив у Львові.

Цитації, алюзії, автопосилання до інших творів, тобто інтертекст роману, розширюють межі моделювання постколоніальної дійсності. Ю.Шевельов влучно наголосив на спорідненості Андруховича з Гофманом, Гайне і Гоголем. До цього переліку можна додати Ільфа і Петрова, Кальдерона, Антонича й українську національно-свідому періодику кінця 80-х. Цитуються навіть уривки із поетичних текстів самого Андруховича. Приміром, це сцена в ресторані, коли Хомський намагається видати вірш Андруховича за свій, про що читач моментально дізнається з наступної репліки Мартофляка.

Кількість імовірних приміток до роману могла б сягнути кількості приміток до “Улісса”, оскільки “Рекреації” не дають можливості розслабитися вдумливому читачеві. Перелік міжтекстуальних і позатекстових засобів не поступився б перелікові учасників самих рекреацій: ремінісценції, алюзії, цитати, автоцитати, пародія, травестія. Отже, в романі Ю.Андруховича можна знайти різноманітні алюзії – актуальні, історичні, літературні, однак, я вважає О.Гнатюк, *“їх можна укласти в якусь послідовну систему, віднайти універсальний ключ до прочитання знаків. Вони глибші за суму цих алюзій. Хоч усі ці знаки сильно вкорінені в традиції (передовсім літературні, але й історичні), вони існують на своїх правах, підвладні тільки художній логіці твору”* (3, 16). “Рекреації” написано таким чином, щоб читач міг зупинитися на поверхневій верстві твору, подіях, пригодах, колізіях – і лишитися задоволеним, якщо чекав від твору гострого сюжету, виразних постатей, гумору.

Алюзії до інших творів – явище, безперечно, властиве не тільки постмодерну. Кожний твір – несе відбиток авторської особистості та соціального середовища автора, тобто використовує певні “цитати” з різноманітних культурних текстів. Однак постмодерні твори рясніють інтертекстуальними посиланнями, що потрібні не так для створення якогось образу або важливого значення, як скоріше просто для гри. Як приклад

можна навести знамениту карнавальну процесію Андруховича, яка апелює до Сквороди (Юристи, Хапуги), бавиться з фонетикою (Самураї, Дармограї), часом (Гуцули, Троянці, Сармати, Етруски), виводить на сцену “пільгові” соціальні групи (Багатодітні Сім’ї, Ветерани, Афганці), коротко кажучи, творить неймовірний карнавальний вінегрет, який можливий лише тому, що він карнавальний.

Поява цього твору викликала цілу зливу критичних відгуків, які були діаметрально протилежними – від схвальних до різко негативних. Останніх було значно більше, адже це був час, коли в Україні та за її межами переживалося особливе національне піднесення у зв’язку з реальними перспективами духовного відродження, що мислилося, головним чином, як повернення до власних національних витоків. І раптом перший роман молодого письменника не тільки не продовжував утверджувати традиційні українські цінності, а й чимало з них підважував. Тут навіть чулася іронія над особливо важливими для української традиції поняттями, такими як рідна мова, поезія і відповідно – місце поета у світі.

Читачі з діаспори й консервативні “ура-патріоти” сприйняли роман на буденному рівні свідомості, керуючись матеріалістичними принципом, що художній твір є аналогом, точною копією життя, хоча сучасне літературознавство відкинуло таке, культивоване марксизмом, розуміння художньої творчості. Вони обурились і сприйняли твір як поганьблення національних святинь, знуцання над співучою українською мовою, адже текст рясніє русизмами, а то й лайливими словами, якими спілкуються герої, молоді поети (автор навмисно цим прийомом епатажував читача, водночас розвінчуючи постколоніальну дійсність з її “такою” культурою). Особливо негативні відгуки були з боку еміграційних читачів.

Отже, роман Ю.Андруховича “Рекреації” ознаменував початок нового періоду розвитку української літератури. Цей твір є своєрідним межовим знаком між тим періодом, який відходить, і тим, який починається. Роман засвідчив відхід у минуле епохи в літературі, коли письменники змушені бути будителями свідомості мас. Від літератури більше не вимагалось пропагувати ідею. Підсумовуючи культурну епоху, автори обох творів кидають на неї іронічний погляд, дозволяючи собі поглузувати з літературних умовностей свого часу.

2. «Роман жахів» «Московіада» як художнє втілення роздвоєності постколоніальної людини.

Другий роман Ю.Андруховича – “Московіада” – спершу з’явився у журнальній публікації (Сучасність.– 1993.– № 1–2). “Московіаду” можна читати як продовження “Рекреацій”. Сюжет обох творів відмінний, проте спільним є мотив мандрів, загадкових пригод, дух карнавальності, гри. Головний герой роману, відомий молодий поет з України на ім’я Отто фон Ф., за модерністською традицією – і оповідач. Події в творі розгортаються у Москві, де герой, український поет Отто фон Ф. проходить літературні курси.

Епіграфом до роману є слова Григорія Чубая: “...нехай і на сей раз в нас не вполюють нічого”. Минає останній день героя в Москві і водночас Москва переживає свій останній день – припиняє існувати, затоплена дощами та стічними водами. З твору перед нами постає всього один, щоправда, переповнений день 1991 року з життя цього героя, який навчається у літературному інституті в Москві. В образі Отто фон Ф. легко собі уявити одну з постатей “Рекреацій”.

За жанром це роман жахів чи роман-фейлетон про імперію та постімперський дискурс. Автор показує серцевинну точку катастрофи найграндіознішого і найжахливішого експерименту в історії людства – катастрофи комуністичної моделі; водночас показує гниття, невідворотний розпад найбільш гігантської цілості у світі – Російської імперії, всіляко наголошує на протиприродності, штучності, потворності цієї цілості.

Звідси й особливості хронотопу роману. Дія відбувається в різних мсцях, які символізують імперію: студентський гуртожиток, бедлам і бруд пивбару на Фонвізіна; “Закусочна”, де змішалися представники найрізноманітніших суспільних верств і націй; підземелля у метро. (цитата). У романі викривається система, що насильно згромадила потворну цілість з різнорідних елементів, квітучу одну шосту суші перетворила у “пивбар на Фонвізіна” – брудний, смердючий, переповнений деградованими нещасними люмпенами, огорожений колючим дротом – подобу пекла. Значна частина романої дії відбувається у підземних лабіринтах Москви. Але чи тут тільки підземелля міста? Можливо, це підземелля душі Отто фон. Ф. Його спроби вирватися від реальності постколоніального суспільства закінчуються провалом Атмосферу підземелля дуже точно передав сам автор у вірші “Підземна пісня бездомних” :

*Але – нижче, нижче, нижче! – Чорні попелища,
Тіні глеків, тлінь полотен, згула мить.
Ця дорога споконвічна, та ніяк не ближча –
Не докличешся, хоч горло і кричить.
Тільки голос, мов у вату, – в груді цегляні,
І джерел холодний подзвін гасне в глибині.*

Семиповерховий московський гуртожиток, в якому мешкає Отто фон Ф., символізує неприродню й безглузду структуру всього СРСР. Тут у неймовірній тіснєві, постійно заважаючи один одному, мусять мешкати абсолютно різні за традиціями, звичками росіяни, українці, євреї, узбеки, туркмени, таджики, якути, чеченці.(цитата). Автор підкреслює хаос видимої цілості імперії, Москви як її осердя, гуртожитку як її знаку.

Не випадково роман має мозаїчно-карнавальну композиція та образну палітру: перед нами, мов на каруселі, миготять, трансформуються один в одного, зливаються десятки і десятки розрізнених епізодів із життя різних суспільних верств – студентів, алкоголіків, бомжів, продавців, науковців, письменників, кагебістів, повій, злодіїв, можновладців.

Лише на кількох сторінках з безіменного натовпу перед нами виринають постаті парторга Яші, російського поета Єжевкіна, “основположника

якутської радянської літератури, студента четвертого курсу і почесного оленяра” Васи Мочалкіна; білоруського новеліста Єрмолайчика, “упослідженого літератора, видавця і культуролога, бомжа” Івана Новаковського на прізвисько Новокаїн (інша версія Ваня Каїн), суздальського поета й еротомана Кості Сероштанова та ін.

У гуртожитському й московському повсякденні, яке спостерігаємо, в душі самого оповідача поєднується непоєднанне: прекрасне і потворне, високе і нище, альтруїстичне і егоїстичне; межі між добром і злом, моральним і аморальним цілком стерто (наприклад, сцени в пивниці на Фонвізіна, стосунки оповідача і його коханої Галі). Представник “великої нації” в романі проголошує: *“Кожен з нас однаково дихає, п’є, кохає, смердить”*. *І саме це дає підстави на те, щоб “бути разом”*.

Ідейний пафос постмодерного роману зводиться насамперед до руйнування ілюзій, до карнавальньо-сардонічного розвінчання будь-яких ідеалів. Автор у тому ж “карусельному” стилі наводить десятки історій загибелі надій, утрачання ілюзій, людської деградації під ударами примітивної сірої дійсності (типова історія юного поета Слави з провінційного *“Партизанська чи Мухоморська”*, що приїхав до Москви з вірою у безсмертну любов і високу літературу, а в гуртожитській атмосфері столиці перетворився на жалюгідного алкаша, анашиста). Герої роману починають свою долю по-різному, але приходять до одного спільного результату – повного розчарування, фізичного і духовного занепаду.

Усі герої роману – в принципі симпатичні, добрі люди з інстинктивним потягом до чогось світлого, піднесеного, але позбавлені духовного осердя, надто інфантильні, слабосилі, щоб протистояти багнистому хаосу повсякдення. Власне, такий же і оповідач, його історія – один з численних варіантів утрати ілюзій і самого себе. Чому так стається з усіма героями? Автор (чи то пак – оповідач) дає чітку відповідь: бо живуть *“в цій заклятій дірі, літературному гуртожитку, вигаданому системою для виправдання і самозаспокоєння, в цьому семиповерховому лабіринті посеред жахної столиці, у загниваючому серці напівіснуючої імперії”*; бо ця країна *“просмерділася несвободою”*. Тобто причину зла Андрухович вбачає у тотальній ідеологізації життя, конкретніше – у комуно-великоросійській ідеології.

Трагедія Отто, причина його душевної деградації – у відсутності віри. Це стає ясно з епізоду розмови героя у гримерній із сивим дідком (алюзія на Бога). Отто як людина доби постмодерну відмовляється прийняти Бога в душу, бо бачить у ньому насамперед ідеологічний диктат (*“Що ж це за Бог такий, старче, котрий заради прощення змушує до церкви ходити? Це жандарм, не Бог! Я в жандарма не можу вірити”*). Крім того, свідомість Отто (закономірно для цього типу світосприймання) не терпить одинності, абсолюту, отож і Бог у ній множить, наділяється відносністю, а значить перестає бути Богом (*“Кому маю молитися? Якому Богові, тату? Скільки їх виникає над нами. І кожен стверджує, ніби Він – Єдиний, і кожен хоче, щоб*

Йому молитися. Якесь багатовладдя в небесах. Не можуть поділити сфери. А на нас усе окошилося”).

Щоб якось вижити, не збожеволіти, утекти від проклятих питань, герой відкидає серйозність, скасовує всі закони і приписи, стирає межі між добром і злом, реальним і уявним (засинає душею) – веде всезагальну гру зі світом і з собою. Це надзвичайно небезпечна гра, бо є не знаряддям наближення до світла, а спробою уникнути вибору між світлом і темрявою, реально ж ця гра – хистке балансування між двома стихіями. Отто все-таки вдається поки що не перейти через фатальну межу, він лишається у світлі, бо не цілком розчинився у грі, здатен відділяти від неї серйозне, справжнє – серцевину моралі, людинолюбство. Він зізнається, що не здатен убити людину; підставляючи себе, болісно реагує на смерть десантника Руслана; заради порятунку дідуся іде на огидну для нього співпрацю з КДБ; у передсмертну мить признається собі, що, хоч іноді і думав про зле в Бога, але ніколи не перставав у Нього вірити. І все ж гра-балансивання триває. Герой поки що прагне не потрапити в тенета. Його можна назвати героєм у пошуках власної тотожності: *“Тобі залишилося скинути маску блазня”*. Йому лише на мить вдається знайти самого себе. У такому стані ми, власне, і залишаємо героя після розв’язки. Смерть героя подається як не зовсім справжня, можливо, автор відводить своєму героєві ще один шанс. Отто покидає Москву і прямує на Київський вокзал. Але він залишає своє місто, те, яке бачив саме він, а не хто інший. Місто героя гине. Це характерний стан для людини постмодерну.

Водночас деякі критики (Т.Гундорова) висловлюють думку, що герой попри свою зовнішню самовпевненість і навіть агресивність, постає *“безсилим колоніальним суб’єктом, який прагне демонструвати свою суперменську еротичну агресію (ніби перебравши на себе знаменитий плац Хомського). Єдиною сферою діяльності героя стає мова... Мовна гра, словесні кліше і лакуни (неофіційна лексика) – чи не єдине поле самовираження і свободи постколоніального українського суб’єкта (супермена!) на “чужій території”*. Перевертання *“верху” і “центру” не відбувається, оскільки вони вже й так позбавлені влади*” (15, 17).

Власне, твір презентує собою хаотичний потік свідомості героя Отто фон Ф., тому текст переповнений інтроспекціями, ретроспекціями, плетивом асоціативних рядів. Автор навмисне ототожнює героя з собою, Отто відкриває нам чимало вельми делікатних своїх інтимних таємниць. Але не поспішаймо дивуватися моторошній відвертості письменника. Отто – не індивідуальність, тим паче не автор конкретно, це скоріше характерний історико-психологічний комплекс гомосовєтікуса. В.Пахаренко наголошує: *“Хаос Москви увірвався і в його душу, змішав у ній витонченого естета, чесну, сильну людину, здатну любити, непересічного творця – і ледаря, безвольного егоїста, п’яничку, циніка, марнувальника життя”* (11, 71).

У романі автор (оповідач) дає і свій рецепт порятунку, але нарочито утопічний, перестрахований іронією, – адже цілком усвідомлює його нездійсненність (ось докорінна відмінність рецептури постмодерної від модерної). Він пропонує: *“І в цьому, мої дами і панове, полягає завдання*

завдань, *неодмінна передумова для виживання людства, і на цьому хай зосередить свій пафос уся цивілізація великих народів сучасності – без краплі проливої крові, без тіні насильства, із застосуванням гуманних парламентських важелів, зрівняти Москву, за винятком, можливо, декількох церков та монастирів, із землею, а на її місці створити зелений заповідник для кисню, світла та рекреацій. Тільки в такому випадку може йти мова про якесь майбутнє всіх нас на цій планеті”.*

? Як ви розумієте заклик зруйнувати Москву?

Символіка тут прозора: під закликом зруйнувати Москву розуміється заклик зректися ідеологічного диктату, регламентування життя якою б то не було тотальною ідеологією.

У “Московіаді” образ поета постає ще іронічнішим, ніж у “Рекреаціях”. Отто фон Ф. згадує про своє поетичне покликання тільки тоді, коли необхідно виправдати свою відсутність: *“Ти ж знаєш, я пишу роман у віршах”*. Найкращим місцем поетичного натхнення для нього є гаряча ванна: *“Більшість віршів ти створив саме у гарячій воді. Бо у гарячій воді ти здатен бути великим, добрим, геніальним і самим собою водночас”*. Це звучить явно опозиційно до всіх концепцій щодо вищих, небесних джерел поетичного слова. У романі Андрухович намагається не лише висміяти прояви мрійливого графоманства або цинічно нахабного ставлення до творчості в середовищі тих, *“хто при літературі”*, а й показати всю абсурдність і духовну неспроможність власне радянської системи писанини з усіма її примусовими й організаційно-керуючими інституціями. Тому жителі семиповерхового літературного гуртожитку нагадують *“не так творців літератури, як їх персонажів”*; їхні *“неповторні голоси коридорні кажуть щось один одному, схрещуються, перетинаються, злягаються, вони повідомляють, що закипів чайник, наспівують “несіп’мнесольнарану”*. Будь-який нормальний діалогізм голосів у тому середовищі просто неможливий, оскільки більшість голосів мало чим різняться між собою, навіть у коридорі.

Більше того, в “Московіаді” автор не утримується від вільного, ба навіть глумливого поведження із символом українського слова і духу – народним співцем, кобзарем, котрий виникає в уяві Отто фон Ф. за неможливих обставин: спершу його вводять під руки *“двійко маленьких негритосів”*, а потім він *“ледь чутно перебирає струни, сівши на кам’яному виступі, поруч із барельєфним зображенням танцюючого фавна”*. Змішування різних за природою і змістом понять (тут – аполлонівського й діонісійського начал) Андрухович часто використовує для перегляду звичних, усталених відношень між певними явищами. Цей прийом – один з небагатьох наскрізних для даного тексту. Але це робиться не для “зниження” тих або інших понять чи уявлень, як радше з метою звільнити їх від стереотипних нашарувань.

Окремої розмови заслуговує проблема стильової своєрідності роману.

1) Автор химерно сполучає і переплітає найрізноманітніші стилі: а) *високий бароково-книжний* давньоукраїнський, навіть євангельський (в уявних розмовах з королем Олельком); б) *науковий* (викладаючи фрейдівську теорію

мистецької творчості як сублімації еротичних інстинктів); в) *розмовний, сленговий*. (Цитати).

2) Так само мозаїчно перемішані в “Московіади” кілька планів зображення:

- а) реальний та уявний (смерть десантника Руслана чи й самого Отто);
- б) повсякденно-побутовий й екзотично-карнавальний. Приміром, оповідачева інтерпретація розмови в’єтнамців у автобусі чи епізод вечері з королем Омельком, де бачимо і слуг-малайців та ефіопців, і старця-бандуриста, і мальвазію, і келлер-гайстер. Чи ось таке трактування дрібної побутової проблеми: *“Останнім часом на пиво слід ходити з власними слоїками. Це нагадує ризиковані для життя виправи по воду захисників обложеного середньовічного замку. Яюсь так сталося, що в імперії раптом забракло кухлів. Може, всі кухлі завезли у Кремль на випадок громадянської війни? І коли повсталі маси підуть на приступ кремлівських мурів, члени політбюро жбурлятимуть у них кухлями, повними нечистот... Може, саме в цих кухлях, а точніше, в тому, що їх нема, і виявляється повна нежиттєздатність мами-імперії?”*

3) Викриття імперської системи здійснюється в широкому стилевому діапазоні: від грайливої чорної іронії до сатирично-гротескних епізодів та образів, що починають переважати наприкінці твору, де Отто фон Ф. потрапляє на збіговисько вже мертвих ідолів імперії з рештками власної колоніальної залежності. Д.Мазін вважає, що *“помітна одноплановість сатиричного зображення російських шовіністів чи взагалі проімперських сил, гіперболічне висміювання їх заважає віднести роман “Московіада” до явищ постколоніальної культури.”* (, 26). Критик М.Павлишин пояснює це тим, що *“постколоніальність у культурі ... обережна щодо чітких гасел, простих категорій, всепояснювальних міфів та однозначних історичних розповідей і схильна радше до іронічного світосприймання»* (Канон... , 238).

4) Художню тканину “Московіади” наскрізь пронизує іронічність і пародійність. Майже на кожній сторінці автор виявляє себе неабияким майстром вишуканого іронічного письма. Це проступає як в оповідях (історія Новокаїна), в описах, цілих картинах (у пивбарі, у “Закусочній”, у кремлівським підземнім палаці), так і в деталях – доборі відповідних епітетів, порівнянь, синонімів, асоціативного ряду.

Наприклад: автор надмірно нагромаджує асоціативні ряди, нанизує епітети, однорідні члени речення, мов забавляється чотками: *“назустріч тобі бреде Москва – кульгава, мокра, ... з ветеранами, неграми. Вірменами, китайцями, комун яками, фанами “Спартака” в червоно-білих панамах, сержантами, рецидивістами та ходаками до Леніна”*. А ось як автор пише про відвідувачів пивбароу: *“Прибульців робиться дедалі більше. Дехто з офіцерів, які ще донедавна тримали рівень і так чудово співали, зараз уже заснув. Натомість приходять фарисеї та садуккеї, азартні гравці, книжники, вбивці та содоміти, культуристи. Лихварі, карлики, православні священики в поруділих рясах, циркові комедіанти, сластолюбці, казахи, кришнаїти, римські легіонери”*.

Іронія пронизує і описи побуту у гуртожитку:” *Спиш самовіддано, найчастіше до одинадцятої, поки узбек за стіною не увімкне на повний регулятор духмяну орієнтальну музику “адин палка два струна”. Проклинаючи незлостиво нещасну нашу історію, дружбу народів і союзний договір 22-го року, усвідомлюєш: далі спати не можна. Тим більше, що єврей за іншою стіною вже повернувся з крамниць, укотре накупивши, скажімо. “калготок” для своєї незліченої ветхозаветної родини з Біробіджана, для “всіх колін її”.*

Примруженим іронічним оком постмодерніста Андрухович розглядає явища. Навіть найдрібніші деталі сьогодення у глобальному культурно-історичному контексті, підкреслюючи всезагальний зв'язок і невинну трансформацію всього. Так, пивбар на Фонвізіна нагадує оповідачеві *“такий собі колосальний відстійник перед брамою пекла”*, пророчицю Джуну він характеризує як *“уламок месопотамських імперій, закинтий Космічним провидінням в імперію совдепівську”* або : *“Убивства у горілчаних чергах стали чимось настільки ж звичним, як – учасники взяття Берліна не дадуть збрехати – фронтова смерть від ворожої кулі. Горілка зробилася абсолют, священною метою, небесною валютою, чашею Грааля, алмазами Голконди, золотом віку”.*

За допомогою цих художніх прийомів письменник помножує іронічно-ігрову атмосферу, а також увиразнює хаос радянської дійсності, компілятивність та шаблонність мислення гомосовєтікуса. В ході розвитку сюжету ігровий шал наростає і досягає апогею в кульмінації. Уже відверто, підкреслено карнавальна картина – симпозіум для покійників, такий собі спектакль масок, своєрідна вальпургієва ніч (алюзія на містично-сатанинське осердя радянської моделі світоустрою).

5) Дотримуючись постмодерністського канону, автор обговорює з читачем композиційно-сюжетні ходи, пропонує різні варіанти однієї і тієї ж ситуації (напр., спуск у ліфті повз кадебістські пости до підземного кремлівського палацу або сама розв'язка). Цим підкреслюється погляд на світ як на гру, театр, а також заперечення долі, родинності, однозначності будь-чого. Характерно також, що композиційно вплітається в роман цикл віршів *“Листи в Україну”* (твір у творі) – ще одна виразна інтертекстуальна паралель (одразу пригадуються вірші Йозефа Кнехта з *“Три в бісер”* Г.Гессен та Юрія Живаго з роману Б.Пастернака).

6) Часто автор вдається також до пародійної переробки відомих афоризмів: гуртожиток літінституту (СРСР) – *“це дім, де розбиваються лоби”*; Москва – *“це місто тисячі та однієї катівні”*; про друзів на похміллі: *“тепер усі вони страждають і караються, але не каються”*, а навпаки – *“жадають пива і видовищ”*; гасло Отто – *“діти моїх друзів – це мої діти”*.

Відповідну атмосферу творять навіть *топоніми*, – ось підбір назв московських провулків: Садово-Челобітьєвський, Ново-Палачовський, Дубіно-Зашибаєвський, Мало-Октябрьсько-Кладбіщенський...

Отже, іронічність та пародійність дають змогу уяскравити протиприродну потворність зображуваного життя, його карнавальність, а також служать

“маскхалатом” для авторської щирості й пафосу. Роман “Московіада” занурює читача в атмосферу Москви як метрополії та столиці мертвої Імперії. Ходіння українця по колах і поверхах міста-привида супроводжується іронізмом і пародіюванням знаків-символів імперії.

Чимало дискусій ведеться щодо мовного стилю “Московіади”. Представники діаспори з обуренням засуджували автора за вживання нецензурних слів. Микола Сулима у реценції “Роман-учта” зауважує: *“Панове, прислухайтесь! Мова наша оживає, зникає “відсутність різноманітності”, робиться перший внесок у “Національний банк Художніх Мов”, мова стає не лише солов’їною, а й гороб’ячою, жайворонковою, воронячою, курячою, гусячою, собачою, гадючою, свинячою врешті-решт, бо нею говорять не лише дипломовані філологи, а й прибиральниці та окремі алкоголіки (повії, мабуть, ще на українську не перейшли, бо в них “у ходу” англійська...)”* (, 53).

Оскільки герой роману репрезентує постколоніального суб’єкта, то й цілком закономірно, що вся текстуальність виростає з гротесково-іронічного письма, мета якого – показати стан постколоніальної духовності, постколоніальної мови. Мовна палітра, за спостереженням Т.Гундорової, має на меті передати особливості героїв інфантильних, нездатних до повноцінного функціонування, із закомплексованою свідомістю і необмеженим агресивним поривом до переоцінки “іншого” (“Декаданс і пост мод... , 73).

Н.Зборовська у статті “Завершальний карнавал Юрія Андруховича” зробила цікаве спостереження над зв’язком романів з гороскопом автора. Ю.Андрухович народився 1960 року – у рік Щура і зодіакального знаку риб. Ці біографічно-гороскопні знаки присвоюються героям двох останніх романів. Деякою мірою “Московіада” відбулася під знаком Щура. Підземна історія з “кагебістами” (“щуроловами-інтернаціоналістами”) пояснювалася там буквально: *“Але якщо зважити на той факт, що за японським літочисленням ти, фон Ф., – самий не є щур, то відразу вимальовується абсолютний сенс усього. Щуролови піймали щура. Слава щуроловам, щурові ганьба!”*.

Роман завершується тим, що Отто фон Ф. везе до Києва загорнутого в газету мовчазного доісторичного сома. Ця мертва риба – своєрідний символ, оживлений у “Перверзії”. Гороскопічна знаковість акцентує ігровий характер роману, увиразнює його карнавальний дух.

Автору роману “Московіада” закидали тенденційність: буцімто у творі надмір патетичних промов, де звинувачується приречена імперська система (Москалець К. Незадоволення твором // Сучасність.– 1993.– №9.– С.70–74). Справді, в другому романі Андруховича переважає авторський голос і мало місця відводиться самим персонажам для творення власного світу за принципами вільної гри (що характерно для “Рекреацій”).

Роман насичений ремінісценціями – найбільше з Шевченка, українського фольклору, трапляються навіть автоцитати з Андруховича: *“Шумлять планети у гуснучих сутінках, блимають свічки, дзвонять монастирі,*

співають ідучи дівчата”; “Наші славні пращури інтенсивно зривали із себе й своїх нащадків чорнії брови, карії очі, ніженьки білії. Вустонька медовії й тому подібне націоналістичне причандалля”; “Хоч наразі я щойно минаю Бутирську тюрюгу. Згадується в Андруховича: “Я щодня тут їжджу попри в’язницю. Мене вчать любити всю цю країну”. Гарні рядки, чорт забирай!”.

У творі вловлюються інтертекстуальні перегуки з вельми широкого діапазону:

1) Сюжет-подорож споріднює “Рекреації” з “Одіссеєю” Гомера та “Уліссом” Джойса; “Москва-Петушки” Єрофєєва;

2) Напрошується зіставлення і з романом російського емігранта Володимира Войновича “Москва 2042”. Схожість подорожей головного героя Войновича столицею імперії і мандрівок Отто підземною Москвою. Власне, різнять їх деякі герої та деталі, конструкції ж між собою дуже подібні. Щоправда, якщо В.Войнович іронізує над імперською ідеєю О.Солженіцина, який у його романі проводить репетиції в’їзду на білому коні в “білокаменну столицю”, то Ю.Андрухович висміює проімперські сили, котрі пиячать у московських підземеллях, піднімаючи чарку за “єдиную и неделимую, великую Русь”. Обидва твори – пародії на імпер-шовіністичний чад російської інтелігенції).

3) Походеньки головного героя “Московіади” – українського поета Отто фон ф. – дуже вже нагадують пригоди Едуарда Лимонова у Нью-Йорку (“Ето я, Едичка» Лимонова). Якщо в останнього описано мандри емігранта у чужій для нього країні, то у Ю.Андруховича – походеньки українця ненависною для нього столицею імперії. Із твором “Це я, Едичка” Лимонова роман Ю.Андруховича споріднюють: іронічно-гротескні картини радянської дійсності, колоритні деталі побуту Москви, чудернацька мандрівка прибульця по чужому місту, сленг, грубі вульгаризми.

4) Вгадуються перегуки і з романом М.Булгакова “Майстер і Маргарита”: образ кагебіста Сашка, який намагається зломити героя, нагадує спокусителя Воланда.

3. Ідея кінця Карнавалу в травестійному романі «Перверзії».

Третій роман Ю.Андруховича “Перверзія” вперше був надрукований у ж. “Сучасність” (199 .– №). Це завершальний твір карнавальної трилогії. Жанрова специфіка твору – постмодерний травестійний роман. “Перверзію” творять сюжетні мотиви фантастичного, авантюрного, пригодницького, любовного, а в цілому – карнавального роману.

Герой роману – Стах Перфецький – “уродженець міста Чортополя”, тобто означеного “Рекреаціями” простору, де панує карнавал і демонізм. В обох романах наскрізним є мотив мандрів. Герой роману постійно в центрі якихось вакханалій і весело просувається по Європі в напрямку до Венеції для участі в міжнародному семінарі “Постколоніальне безглуздя світу”: *що на обрії?*”. Герой закохується в свою перекладачку Аду Цитрину, розважається неймовірними пригодами, але, відчуваючи переслідування

таємними силами, врешті-решт зникає з “поверхні світу”, інсценуючи самогубство.

Про венеціанські авантюри Стаха ми довідуємося з пакета, переданого Ю.Андруховичу, і він, як видавець цієї “*напівсенсаційної книги*”, розміщує “лавину текстів”, які є в “пакеті” у певній послідовності, нумеруючи кожний з поданих документів (допускається також інше розташування “шматків” – іронічний натяк на “*Гру в класики*” Х.Кортасара). У передмові та післямові видавця коментується версія загадкового зникнення Стаха Перфецького.

Отже, роман побудований на містифікації. Цього разу мова йде про загадкове зникнення “*добре знаного у Львові українського поета і культуролога молодшої генерації*” Станіслава Перфецького. Таким чином, роман має яскраво виражені риси пригодницького твору: яскрава любовна історія героя (пережите в минулому трагічне кохання і новий “роман” із заміжною жінкою) переплітається з детективною лінією постійного переслідування Перфецького з боку загадкової організації та приватного розслідування. Сюди додається блукання по білому світу з містичним підтекстом “темного” світу. Трагічне кохання Стаха разом з його фанатичною пристрастю до музики переграє античний сюжет про Орфея та Евридіку.

Сукупність любовних, детективних, авантурних мотивів, пов’язаних з постаттю головного героя, несподівано продовжується на театральній сцені у новітній постмодерній опері «*Орфей у Венеції*»: Перфецький занурюється у театральне дійство, входить у роль Орфея «*як до себе додому*», перетворивши життя в суцільний театр.

Центральне місце в «Перверзії» посідає міжнародний науковий семінар з виходу із ситуації посткарнавальної (постмодерністської) кризи, кожна з доповідей, красномовно виписана в романі, пародіює різні способи сучасного розв’язання проблеми: феміністичного, езотеричного, постмодерністського, мітологічного. Сама конференція постає своєрідною мовною авантюрою, що не розв’язує жодних проблем, а забавляється сама з собою.

Стах Перфецький – типовий карнавальний герой: він музикант і поет, новоявлений Протей (), з вічно мінливою природою, сорока іменами, переповнений музикою Орфея, з “безжурним гедонізмом”, з риб’ячим архетипом у глибині душі. На карнавальну самоактуалізацію героя вказують численні мотиви роману. Стах ховається за нескінченними масками, маючи “*безліч облич і безліч імен*”. Кожна його нова авантюра розпочинається з нового імені. Герой нагадує “*молодого чорта*”, котрий вічно змінює зовнішність, не абсолютизуючи нічого в собі, стверджуючи відносність усіх виявів. А тому про нього нічого певного сказати не можна (“*Ми знали його лагідним і сумовитим, відкритим у всьому найповерховішому і в той же час наглухо замкнутим у найсуттєвішому*”).

У романі постає постколоніальний герой-бубабіст – архітиповий трікстер-енесць, який намагається “поправити” Європу Україною. Стах є втіленням карнавального духу святкової свободи з веселою плутаниною ролевих

форм, неймовірно напруженою емоційністю. Пристрасна натура героя гіперболізується:

а) він – *фантастичний музикант*, що грав майже на всіх музичних інструментах світу. Грав з найвідомішими рок-групами, симфонічними квартетами, вуличними джазистами...;

б) він – *незупинний поет-імпровізатор*, що “кайфує” від словопромовляння, тому поетичні книжки, “*немов камені, вилітали з його душевної пащі*”;

в) він – *неперевершений коханець*: дванадцять найкращих коханок голосять по ньому, коли він вирушає зі Львова;

г) *найдотепніший мандрівник*, він проводить найгучніші подорожні акції у “*впертому, невпинному і непомильному*” просуванні на Захід;

д) він – *геніальний поліглот*, котрий знає безліч мов, точніше безліч слів у кожній мові; він може декламувати вірші, грати, співати, може бути ким завгодно: агентом на конспіративній квартирі, танцюристом у стриптиз-клубі, гробарем, містиком, жінкою. Стах Перфецький представлений “*акулою*” в океані життя, що пожадливо хапає кожний його порух, кожну присутність. Його еротичне почуття скероване на весь світ, на його предметність, тілесність (“*Але я, напевне, не витримаю до Венеції. Всього забагато – цих гір, зеленої трави, не баченої ще з вересня, цих арій... цієї Ади, напівповернутої, ось її вухо, вушко, просвічене наскрізь, воно наливається соком музики, спермою музики, італійськими голосами, ось лінія шиї переходить у плече, ось волосся, здається фарбоване, ясно-каштанове, а тепер руки, долоні...*”).

Свідомість героя скрізь і всюди демонструє першість почуттєвості і пасивність раціональної настанови (“*Мені тяжко вигадувати якісь пояснення. Мені легше просто споглядати і пошепки перелічувати : кермо, дорога, трава, шия, плече, напівоберт, напіввигин, навісон, напівпотяг, напівлюбов*”).

Отже, роман “*Перверзія*”, за Т.Гундоровою, – антологія постмодерністської гетероглоксії (), матеріалізація всіх масок “суперменства” бубабізму (богеміста, коханця, колоніального суб’єкта, супергероя), а також визнання банкрутства останнього. Це також спроба перетворити соціокультурний іронічний міф “Бу-Ба-Бу” на езотерично-метафізичний (Вічне Неповорнення Орфея).

Роман засвідчив, що чи не єдиною формою і місцем реалізації бажань та інтенцій посттоталітарного українського суб’єкта на теренах нововідкритої Європи є Кіч: “*Саме там – всередині кічу, званого “багатокультурністю”, - легко артикулює себе переважно нарцисично настроєний український провінціал Центрально-Східної Європи*” (, 18).

Як уже було наголошено, у романі широко розгорнуте гороскопічне пророцтво. Автор накладає його цілком на карнавальну поведінку героя-риби. Стах Перфецький має численні “риб’ячі» псевдоніми: Сом Рахманський, Карп Любанський, Йона Риб... “Риб’яча» вдача виявляється у вмінні вислизати з усяких небезпечних авантур (“*відчайдушно працюючи плавниками*”, *Карп Любанський безслідно зникає з-за ґрат краківської*

поліції; *Сом Рахманський несподівано “виринає з дунайських вод на береги Братіслави...”*). Вся подорож по Європі Стаха – це весела забава в океані життя; постійні таємні зникнення (*“якогось дня він пропадає з поверхні світу і зціанурюється в неясні та каламутні товщі”*) завершуються фінальним стрибком у Венеціанський канал. Рибна реінкарнація естетизує самогубчий акт (*“Зараз перечекаю барку – і вперед. Додому. До води. Риба хоче плавати. Мене чекає океан”*).

Посткарнавальний час як “безглуздя світу” має також зв’язок із авторською інсинуацією на перевтілення героя в рибу. Першого дня після карнавалу, в так звану великопісну попільну середу, Перфецький потрапляє у «смертельний» хронотоп (*«Попіл, смуту, меланхолія, риба. Так починається ніст»*), тобто в апокаліптичний час містичних оргій, на яких приносять рибу в жертву. Згодом любовна романтична історія Стаха із Адою постане також у контексті цього посткарнавального безглуздя: Стаха «принесе в жертву» чоловік Ади – Різенбокк. Тут знову «спрацьовує» гороскопна символіка. Ада і Стах – риби. Пристрасна меломанка, замкнута у потаємнішому, мінлива і невловна Ада постійно *«вислизала, ніби вкрита лускою»*, манячи за собою закоханого Стаха. Її шлюб закономірно що не влаштовує Аду, бо чоловік – «Козерог» – повна душевна протилежність.

Андрухович навмисне вводить гороскопну «ущербність» Козерога як прихованого жононенависника, сексуального збоченця, внутрішньо спустошеного самця. Фатальне місце в характері Різенбокка відводиться паталогічній пристрасті «іхтіолога». Його колекціонування риб передбачає садистську забаву: на одній із вечірок він демонструє захоплене видовище – поетапне пожирання більшими хижакими-рибами менших, після якого залишається одна рибна пара, до якої виноситься могутній Риб і з’їдає її. Різенбокк згодом продемонструє себе в ролі могутнього хижака, коли з’явиться до закоханих Ади і Стаха як спокуса статевого збочення, знищивши їх романтичне кохання. Назва роману втілює і цей смисл любовного безглуздя, тобто статевого збочення, привнесеного Різенбокком.

“Рибам”, потенційним художникам, музикантам і письменникам, бажано проживати у морських “країнах”. Уже, починаючи з епіграфа *“Переверзій”* (*“Італія, благословенна Італія, лежала переді мною”*) передбачається таке екзотичне місце для “Риб”. “Казкове місто над водами” Венеція – “притулок для митців і самітників”, згори скидається на величезну рибу, що, дло речі, “пожирає” Стаха Перфецького.

Одне з імен Стаха Перфецького – Йона Риб – прямо перегукується з іменем біблійного пророка Іони та його історією про морську подорож та перебування в череві риби.

Українське географічне положення також ототожнюється з італійським, венеційським. Стах Перфецький іноземним слухачам характеризує Україну як край, химерніший за Індію і Китай, оточений зусібіч водою: чотирма великими ріками Доном, Дністром, Дніпром і Дунаєм (кожна з назв походить від слова “вода”). Крім географічної схожості, акцентується особлива увага на психічній, тобто ментальній (*“Для кожного італійця Україна могла б*

стати рідною ненею”) схожості. Українсько-італійський “міт” постає на культурологічному ґрунті: талановиті італійці, не знайшовши збуту своєї “продукції” на інших, західних землях, прийшли в Україну – “начинені *вщерть архітектурними, малярськими, музичними, еротичними та філософськими ідеями*”. Українсько-італійське безглуздя виявляється в іменах, культурних альянсах, химерному історизмі тощо. Автор-поганин схиляється перед популярним в Італії язичницьким богом Сатурном, на честь котрого (як спогад про Золотий вік) влаштовувалися веселі бенкети й забави. “Перверзія” – не випадково переграє і відомого італійського постмодерніста Умберто Еко, його роман “*Ім’я троянди*”: міжнародний семінар відбувається у бібліотечних стінах монастиря, а його пристрасті нагадують гріховний текст про сміх; символічної забарвленості в монастирських залах і коридорах набуває розкотистий гучний регіт бісівського героя Мавропуле; детективна історія про таємне вбивство перед монастирським вікном, звідки має пролунати постріл, вказує на популярну в сучасній літературі тему “парадизму”, представлену в романах постмодерністів; Андрухович програє центральний символ У.Еко – заборонену містичну книгу (у майстерні друга Перфецького захована така книга-спокуса, яку слід читати тільки справа наліво, перегортаючи сторінки кінчиком священого ножа, проказуючи за кожною дев’ять молитов) тощо.

Весь роман просякнутий називанням, новоіменуванням Епохи, котра наближається до рокової межі, моторошної точки – 2000 року. Автор дає апокаліптичне ім’я останнього часу – рік Світової Загибелі Карнавалу. Роман сприймається як віртуозна промова вічного гравця, “*безмежно захопленого життям*”, вигадника і штукаря Стаха Перфецького на захист життєдайного Свята.

У плані карнавального дійства подана в романі історична сутність України, цього фантастичного простору з безперестанним кочуванням племен і народів: “*Стонадцять племен влаштувало собі довічний карнавал у наших генах*”. Історія України постає як “рух, ненастанний рух”, з чорними дірами цілих століть, провалами в пам’яті, з відсутністю форми та ієрархії, у вічному бродінні, у вічній своїй суті – містерії почуттів, несамовитій драмі.

За законами карнавального дійства у романі постає калейдоскопічне блимання, миготіння імен, текстів, подій, часопросторових версій, містифікацій. Цей світ змальований у “розшарпаності та розваленості”, у так званій “перемішаній дійсності”. Увесь текст роману пронизаний нестихаючою печаллю перед абсурдністю кінця, від усвідомлення марноти життя. Стах Перфецький удається до тихого бунту: “*Я злякався, що випадковість користується нами постійно і повсякденно. Я хотів би щонебудь проти неї змогти*”.

? У чому, на вашу думку, проявляється цей бунт?

Герой починає називати світ, кожен деталь, кожний порух, кожен мить, свою “травестійну істоту” переливаючи в слово, свою минушість у книгу. Критик І.Бондар-Терещенко вважає, що “постмодернізм “Перверзії” – культура спогадів про чин, ностальгія за ним тощо. Це й пояснює наявність

в ній шоків сюжетів: убивств, скандалів та інших похмільних содомій. *Переступ* – крайня форма вчинку. А вже в опису самого злочину переживається неможливість його поважного здійснення автором роману” (151). Проте герой у фіналі нібито озвучує причину духовної немічності сучасної людини, котра означається як втрата сили почуттів, наслідок її – розпад, загибель цієї людини.

У романі культивується “книжне” мислення, тобто елітарність як ідейно-стильову тенденцію. Художнє мислення “*Перверзій*” носить протейський характер, тобто розбудовується на основі деконструювання різного роду текстів. Звідси і назва роману. В ньому ігровими фігурами стануть “*Ім’я рози*» У.Еко, «*Гра в класики*» Х.Кортасара, «*Повість про санаторійну зону*» М.Хвильового, «*Дон Жуан*» Лесі Українки, твори сучасників – Є.Пашковського, О.Забужко тощо. У романі, як вважає Т.Гундорова, “*приведено в рух весь бубабістський доробок самого Ю.Андруховича. Перегук текстів породжує філологічну поліфонію, особливий спосіб міжлітературної комунікації, своєрідний завершально-епохальний карнавал світоглядів*” (,).

Стильові особливості роману: романтично-театралізований пафос, численні переходи від мінору до мажору, від лірики до скепсису, перенасичена словесність. Текст перенасичений т.зв. називальними монологами героя: “*Ця жінка, ця кава, ця сигарета, ця минуцність, проминальність, скінченність, це тільки “тут і зараз”, у такий спосіб я, здається, вперше приторкався до найбільшої з містерій Заходу...*”.

Роман Ю.Андруховича є підсумковим в тому сенсі, що протягом останніх років ведеться мова про згортання бубабістського періоду. У ж. “Світовид” (1995.– №2) надруковано інтерв’ю з В.Небораком під промовистою назвою “*Прощання з карнавалом в українській літературі*”, де, власне, йдеться про завершення фестивально-карнавальних часів.

Ю.Андрухович у своїй прозі творить майстерну ілюзію постколоніальної дійсності. У “*Рекреаціях*” він зобразив перетворення антиколоніального типу культури у постколоніальній дійсності. У “*Московіаді*” показав агонію Імперії та колоніальної цивілізації, яка – щоб вижити – намагається замаскувати себе під постколоніальну. Третій роман – “*Перверзія*” – на перший погляд у рамки постколоніальної теорії не вкладається, проте це свого роду втеча від постколоніальної дійсності.

Висновки

Постмодернізм багато в чому близький до декадансу. Він також стоїть на межі двох епох – модерністської (XXст.) і якоїсь засадничо нової, що тільки-но проростає. Він також орієнтується не на завтрашнє, а на сього днівнє; навіть у запереченні епохи постмодерн ще цілком перебуває в її силовому полі. Крім того, поетика, стильова палітра цього напрямку досить обмежена, одноманітна, надто впізнавана (її позірنا новизна шокує лише на тлі традиційницького мистецтва), тому з розряду скандально-новаторських,

архіоригінальних більшість постмодерних творів вельми швидко переходить до трафаретно-банальних самоповторів.

З огляду на все це, очевидно, що постмодерн має порівняно швидко зійти з духовно-мистецької арени. Але й місію свою, мабуть викрне: після без ідеологічного інтермецо людство з відновленими силами почне вибудовувати нову ідеологію (цілісну картину світосприймання).

ЛЕКЦІЯ №5

Український поетичний авангард кінця ХХ ст.

План

1. Нова „хвиля” українського поетичного авангарду.
2. Основні риси поетики неоавангардистів.
3. Поетична творчість неоавангардистської групи „Бу-Ба-Бу”:
 - 3.1. Поетика „низького” бароко у творчості В.Неборака;
 - 3.2. Висміювання застиглих літературних канонів у творчості О. Ірванця.
4. Поетика неоавангардистських угруповань „Пропала грамота”, „Лу-Го-Сад”.

Література:

1. Білоцерківець Н. Бу-Ба-Бу та ін. Український літературний авангард // Слово і час.– 1991.– № 1.– С.42 – 44.
2. Голобородько Я. Нова естетика Юрія Андруховича: Рефлексії над збіркою „Пісні для мертвого півня” // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – № 9–10. С.112–122.
3. Гриценко О. Авангард як традиція // Березіль.– 1989.– № 7.– С.21 –23
4. Гундорова Т. «Бу-Ба-Бу», Карнавал і Кіч // Критика.– 2000.– № 7 – 8.– С.13 – 18.
5. Жадан С. Голова, що пролітає пізно – пролітає мимо (Поезія В.Неборака) // Український завіс.– 1995.– № 4.– С.86 – 89.
6. Зборовська Н. Завершення епохи, або українська літературна ситуація кінця 1980 – 1990-х рр. // Кур’єр Кривбасу.– 1996.– № 61 – 64.– С.76 – 83.
7. Зборовська Н. Завершення Карнавалу «преверзії» Ю.Андруховича // Вітчизна.– 1997.– № 5 – 6.– С.145 – 152.
8. Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. / За ред. В.Дончика.– К., 1998.– Кн. 2.– С.91 – 103.
9. Матвієнко С. Мамай у павутинні (Рецензія на збірку В.Неборака «Епос про тридцять п’яту хату») // Критика.– 2000.– № 3.– С.23 – 24.
10. Мовлено для українців (На розмові з Ю. Андруховичем) // Український засів.– 1995.– № 6.– С82 – 84 (5633).
11. Моренець В. Сучасна українська лірика: модель жанру // Сучасність.– 1996.– № 6.– С.90 – 100.
12. Москалець К. Діти з майданів (Група «Пропала грамота») // Сучасність.– 1992.– № 5.– С148 – 150.
13. Неборак В. Введення до Бу-Ба-Бу // Березіль.– 1995.– № 11 – 12.– С.159 – 175.
14. Неборак В. З висоти літаючої голови, або зняти маску // Сучасність.– 1994.– № 5.– С.32 – 37.
15. Неборак В. Прощання з великою рибою (З книги «Введення в Бу-Ба-Бу») // Art line.– 1998.– № 1.– С.66 – 67.
16. Пізнюк І. «Бу-Ба-Бу». In memoriam // Критика. – 2000. № 7 – 8.– С18 – 23.

17. Погрібний А. Орієнтири 3-ї хвилі: Український поетичний неоавангард // Українське слово... – Кн.3.– К., 1994.– с.656 – 658.
18. Розумний М. Уроки самоіронії (Група «Пропала грамота») // Слово і час.– 1992.– № 7.– С.77 – 79.
19. Сосновська Д. Кінець пафосу, кінець вартостей? (Поезія Ю.Андруховича) // Сучасність.– 1995.– № 6.– С.28 – 33.
20. Таран Л. Трава з-під каменю (Груповий портрет неоавангардистів) // Україна.– 1991.– № 11.– С.18 – 22.
21. Ткачук М. Літературний процес 90-х років ХХ століття // Українська мова та література.– 2000.– № 22.– С.1 – 6.
22. Харчук Р. Покоління постепохи (Бу-Ба-Бу, постмодернізм) // Слово і час.– 1998.– № 2.– С.24 – 26.
23. Ципердюк І. «Нова дегенерація»: невдалі спроби тотальної втечі // Сучасність.– 1996.– № 3 – 4.– С.12 – 14.
24. Чом би я мав комплексувати? (На розмові з В. Небораком) // Український засів.– 1995.– № 4.– С.88 – 92.
25. Шевчук Наталка. «Бу-Ба-Бу»: контексти артистизму // Слово і час.– 2001.– № 4.– С.64 – 68.

Тексти:

1. Введення у „Бу-Ба-Бу” (Есеїстика, хронопис кінця тисячоліття). – Львів: Класика, 2001. – 256 с.
2. Десять українських поетів: Антологія сучасної української поезії. – К., 1995.
3. Іменник: Антологія дев’яностих / Упор.А.Кокотюха, М.Розумний. – К., 1997.
4. Антологія альтернативної української поезії зміни епох: Друга половина 80-х – початок 90-х / Упор. Т.Доній, Ю.Лисенко. – Х., 2001.
5. Вісімдесятники. Антологія нової української поезії / Упорядкув. І.Римарука. – Едмонтон, 1990.
6. Групи «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота». Поезії // Березіль.– 1990.– № 7.– С.3 – 22; Україна.– 1991.– № 11. – С.18 – 22; Слово і час.– 1992.– № 3.– С.96; Сучасність.– 1996.– № 11 – 12.– С.187 – 188.

1. Нова „хвиля” українського поетичного авангарду.

На думку критика В. Моренця, в українській поезії межі тисячоліть простежуються три стильові течії: традиційна, модерна й авангардна лірика.

Мета нашої лекції – розглянути ідейно-естетичну своєрідність авангардної поезії кінця ХХ ст., ознайомитись із творчістю неоавангардистських поетичних груп.

Поодібно до того, як паралельно вживаються терміни модерн і модернізм, постмодерн і постмодернізм, слід розмежовувати поняття „авангард” та „авангардизм”. Авангард (франц. – передовий загін) – ознака нового, передового руху будь-якого стилю. Авангардизм – стиль, напрямок мистецтва, відгалуження модернізму, його складова частина. Цей термін

вживають на означення „лівих” течій у мистецтві (футуристів, кубістів, дадаїстів, експресіоністів, сюрреалістів).

Зародився авангардизм у роки Першої світової війни, набувши бурхливого розвитку в різних видах мистецтва, і відтоді активно заявляє про себе й досі. Авангардизм виникає у кризові періоди історії мистецтва, коли певний напрям або стиль вичерпують свої зображально-виражальні можливості. Отже, авангардизм розкриває хворобливі явища у мистецтві, які він подає у гіпертрофованію абсурдній формі, очищує мистецький рух від гальмівних тенденцій.

В українській поезії ХХ століття можна виділити 3 періоди, чи так звані 3 „хвилі” в розвитку авангардизму:

„Перша хвиля” авангардизму – 1910–1930-ті роки: Валерій Поліщук, Михайль Семенко, ранній Микола Бажан. У 20-ті роки у Харкові існувала літературно-мистецька група „Авангард”, очолювана В. Поліщуком. Ця „перша хвиля” стала реакцією на своєрідну культурну ситуацію в Україні кінця ХІХ ст. з її консервативністю, хуторянством, сильними народницькими традиціями. Природний розвиток авангардистських течій на початку 1930-х років був грубо перерваний внаслідок вульгарно-соціологічних поглядів на мистецтво.

„Друга хвиля” – поезія діаспори повоєнної доби (Юрій Тарнавський, Емма Андіївська) та творчість деяких шістдесятників (І. Драч, М. Вінграновський).

„Третя хвиля” („нова” хвиля) – так званий неоавангардизм 1980 – 1990-х років: угруповання „Бу-Ба-Бу” (Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Олександр Ірванець), угруповання „Пропала грамота” (Юрко Позаяк, Семен Либонь, Віктор Недоступ), угруповання „Лу-Го-Сад” (Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський) та інші об’єднання й угруповання (наприклад, у 90-х: „Червона фіра”, „Нова дегенерація”, „Музейний провулок, 8”, „Орден чину ідіотів (ОЧІ)” тощо). Ґрунтом неоавангарду 1980 – 1990-х рр. є пародійне суспільство „застійного соціалізму”. Нове мистецтво заперечує зміст мистецтва-попередника (соцреалізму), – виникає мистецьке інакомовлення. Естетична мета неоавангардистських груп – у карнавальній стихії зруйнувати соцреалістичний канон, а разом з ним і національно-історичний, вступивши в поєдинок з літературним Парнасом, проголосивши всезагальну естетичну потребу очищення.

Слід наголосити, що не всі критики погоджуються з терміном „неоавангардизм” і відповідно „неоавангард”, „неоавангардний”. Наприклад, В. Моренець категорично стверджує: *„Я наполягав би на єдиному визначенні напрямку – „авангард”, вважаючи існуючу різницю його дефініцій теоретично непродуктивною”*. Інші ж дослідники вважають, що термін „неоавангардизм” має право на існування, оскільки, по-перше, ним позначені цілковито нові естетичні явища в українській поезії зазначеного періоду; по-друге, цим поняттям фіксується певна відмінність, окремішність вияву авангардизму в поезії 1920-х років і 1980–90-х років ХХ ст. Цю відмінність, окремішність і новизну в літературознавстві позначають

префіксом нео-: реалізм-неореалізм, романтизм-неоромантизм, бароко-необароко і т.д. (От тільки незрозуміло, як назвуть наступне імовірно „відродження-повернення”?)

Що ж спільного та відмінного в різних „хвилях” авангардизму 1910-30-х років і 1980–90-х років ХХ ст?

Споріднюють обидві хвилі авангардизму *епатаж* (провокація узвичаєного, нарочите зміщування цінностей, зухвале ставлення до певної виробленої нормативності), *безапеляційне заперечення традиції* (руйнування класичного мистецтва, орієнтація на деструктивну „мінус”-культуру), *урбанізм* (мистецтво міста), *експерименталізм* (на рівні форми і змісту, наприклад, гра слів, звуків) та ін.

Відмінні риси: у футуристів 20-х було набагато більше гарячкості у боротьбі з різного роду „буржуазністю”, сердитої революційності, зрештою, віри в перебудову світу, в комунізм. У неоавангардистів 80–90-х рр. відсутній будь-який пафос, визначальний настрій – іронія, сарказм („чорний гумор”). Немає тут ані сліду від соціального оптимізму авангардистів 1910–30-х рр., котрі прагнули повірити в комуністичну утопію. Приміром, Семен Либонь проголошує: „*Де ви ідеали? Девальювали*”. Юрко Позаяк: „*Мені від щастя вити хочеться*”.

2. Основні риси поетики неоавангардистів.

Основні принципи неоавангардистів задекларовані в маніфесті „Бу-Ба-Бу”: „*Суть нашого шляху – скепсис та іронія. Іронія не терпить прямих позитивних тверджень, тому ми відкриті й недогматичні... Ми знаходимося на магістральній лінії світового мистецтва, до якого ми певною частиною своєї скромної творчості маємо честь належати. З нами усміхнений Буба і воскреслий Христос. З нами Рабле і Котляревський. Ми урбаністичні. Ми вважаємо, що Україна мусить завоювати свої власні міста. Будь-яке хуторянство пахне резервацією. Місто – це комплекс, історико-культурна товща, це друга природа, це легенди і міфи, це сюжети із подвигами та розлуками... Ми національні ми служуємо рідній нації тим, що служуємо рідній мові. Наша мова – відкрита система. Це означає, що вона – об’єкт не просто любові, а й забави. Мова не терпить нудотності. Гра є найдосконалішим виявом творення, а мова любить, щоб її творили... Ми карнавальні. Карнавальність, однак, полягає не тільки й не стільки в масках. Карнавал поєднує непоєднане, жонглює ієрархічними цінностями провокує найсвятіші ідеї, щоб врятувати їх від закованості й омертвіння ... Ми синтетичні в розумінні – різнобічні. Ми займаємось поезією, прозою, літературознавством, кіно, музикою, телебаченням, масовим фестивалістичним збожеволінням”.*

Спробуємо конкретизувати цю розлогу цитату. Отже, визначальними рисами неоавангардизму є:

1) Карнавалізація, тобто прояв сміхової культури. Ідею карнавалу неоавангардисти сприйняли від російського вченого Михайла Бахтіна з його праці „*Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу*”,

створеної ще в пізні 1930-ті роки, але популярної та загальнодоступної в нових перевиданнях, саме в пізні 1980-ті та ранні 1990-ті роки ХХ ст.

Мета карнавальної літератури кінця 80-х – початку 90-х відтворити дійсність в іронічно-ігровій тональності, щоб показати порожнечу, безвартісність усіх тих цінностей, які в радянському суспільстві були предметом „оспівування” та звеличування.

2) Іншою визначальною рисою поетики неоавангардизму є творче використання теорії гри, яку найдокладніше обґрунтував нідерландський філософ, історик і культуролог *Йоган Гейзінга (1872–1945) у своїй праці „Homo ludens”* (людина, яка грається). Учений чітко визначив головні ознаки гри: вихід за рамки „справжнього”, матеріально-реального життя в „інше буття”; Гейзінга наголошував на важливій ролі в поезії „веселого самозабуття, жарту й розваги”.

Щоб звести все довкола до гри, аби показати „несерйозність”, безвартісність усіх тих цінностей, що видаються суспільству вельми серйозними і важливими, неоавангардисти вдаються до таких типово карнавальних засобів поетики, як: *бурлеск* (італ. – жартівливий, епатаційний, пародійно знижений тон, мета якого – вказати на невідповідність застарілих літературних цінностей у нових суспільних умовах); *буфонада* (італ. – жарт, блазенство – засоби надмірного комізму, окарікатурення персонажів); *балаган* (карнавал) – тяжіння до рольової, персонажної лірики, в якій виступають різні маски й манекени), *епатаж* (скандальна витівка, провокація узвичаєного, нарочите зміщення цінностей, поетизація банальностей; зухвале ставлення до певної виробленої нормативності в нашій поезії тощо).

3) Загострено критичне ставлення до „офіційної” культури та літератури. Головне завдання неоавангардистів – зруйнувати народницькі стереотипи у сприйнятті української поезії, основними мотивами якої була визвольна боротьба, любов до батьківщини, а поет виступав будителем народної свідомості, пророком нації. Неоавангардисти стверджують, що поет – це звичайна людина, яка може бути недосконалою. Мабуть, найпромовистіше про це сказав В. Неборак в одному з інтерв'ю: „*Ми намагалися зламати певні стереотипи обмеженості української літератури, ніби це щось таке сільське, народницьке, повчальне, гіпертрофовано цнотливе*”. Саме тому неоавангардисти вдавалися до „переписування класики”, іронічно-саркастичного переосмислення попередніх текстів. Отож класика стає предметом карнавальної гри. Приміром, „бубабіст” Ю. Андрухович у вірші „*Елегія післяноворічного ранку*” створює своєрідну алюзію на „Каменярі” І. Франка, проте замість революційної генерації борців – карнавальна процесія „мандрівних акторів”, молоді і п'яної учти, що салютує життю. Юрко Либонь з „Пропалої грамоти” створює характеристичний цикл „*Колекція поетів*”, стилізуючи під Шевченка, Франка, Сосюру, Тичину тощо.

Найбільша частина поетичних пародій спрямована проти фальшивої патріотичної ідеї та ідеологічних приписів. Наприклад, у поезії „*Депутатська пісня*” О. Ірванець висміює всіх „перефарбованих” людей: „*Раптово усі поставали борцями, // Усі з піджаків майорять прапорцями*”. Хрестоматійним став інший вірш О. Ірванця „*Любіть Охлахому! Вночі і в обід*”, де пародіюється поезія В. Сосюри „*Любіть Україну*”:

4) Наступною провідною рисою неоавангардистів стає мовна гра як основа карнавалізації, адже карнавал – великою мірою явище словесної свідомості. Неоавангардистські твори рясніють мовним суржилом, ненормативною лексикою, жаргонізмами. Це пояснюється не убогістю мислення та низькою мовною культурою авторів цих текстів (як це і сприймає пересічний читач!), а свідомою настановою на пародіювання життя.

5) Прагнення до найсміливішого й найхімернішого експериментування. Молоді поети порушують усі раніше прийняті норми і щодо тем, і щодо стилю, і щодо форми вірша; поезія часто не має рими, розміру, пунктуації, поділу на окремі слова. Експериментуванням з формою вірша є, наприклад, створення „хвилядних” віршів, віршів-малюнків, віршів-колажів, ребусів, акровіршів тощо.

6) Змішування „високих” і „низьких” жанрів з метою тотального висміювання громадсько-політичних кліше (стереотипів) – від побутового моралізаторства до любовної поведінки. З’являються модернізовані класичні жанри: українська віршована барокова драма, бурлеск, травестія, сонети. Звичайно, „вищі” жанри наповнюються авангардним духом, наприклад, „*Кримінальні сонети*” Ю. Андруховича.

А закиди критиків щодо тяжіння неоавангардистів до „низьких” жанрів можна спростувати тим, що культура, як і будь-яке явище людської цивілізації, має обслуговувати різні верстви, її структура мусить бути розгалуженою. Йдеться про повноту, наповненість культури. Наведемо з цього приводу авторитетну думку Ю. Шереха...: „*Хтось у 20-х роках – чи був це Микола Куліш? – казав, що повірить в успіх українізації, коли нічні дівчатка на Катеринославській вулиці звертатимуться до своїх клієнтів українською мовою. Цього не сталося. А це теж модель чи жанр культури, хай найнижчий, і цей бар’єр українська культура повинна була б узяти. Серце донецького шахтаря прилучиться до української культури і української мови не в реакції на найкращий роман Р. Іваничука..., а на українськомовну політичну анекдоту чи українськомовне скавуління джазових ритмів. За всю різноманітність „нижчих жанрів!”*”

7) Наявність барокових мотивів, зокрема поєднання непоєднуваного – високого й низького, реального та казкового, духовного й тілесного на зразок вертепу. Неоавангардисти проголошують культ особистої свободи і земних насолод, культ гріховності, аморальності, мотив марноти марнот, причому в контекст

марнот ставиться все: і патріотичні почуття, і обов'язок, і боротьба, і національна поразка, і національна трагедія.

8) Реставрація котляревщини як архетипічної моделі нової української літератури. В. Неборак проголошував: „*Наш батько – це є Котляревський. Це засновник бурлеску*”. Вивищення І. Котляревського в історико-літературному процесі означає переосмислення літературного шляху. Як відомо, „Енеїда” виступила в свій час стильовою бомбою супроти канонічної та нормативної літератури, весь її дух спрямовувався проти ієрархічності та авторитарності світоладу.

3. Поява неоавангардистських угруповань – характерна ознака літературної доби кінці 1980-х – початку 1990-х років. Молоді митці об'єднувалися, атакуючи соцреалізм з його штампами і відкидаючи творчість письменників, які були його виразниками. Літературні зрушення започаткували неоавангардистські угруповання „Бу-Ба-Бу”, „Пропала грамота”, „Лу-Го-Сад”, які виникли майже одночасно в середині 80-х.

3. Літературне угруповання „Бу-Ба-Бу” виникло 17 квітня 1985 року у Львові. До нього ввійшло троє обдарованих поетів: *Юрій Андрухович* (Патріарх); *Віктор Неборак* (Прокуратор), *Олександр Іранець* (Підскарбій). Проте перший публічний вечір „Бу-Ба-Бу” відбувся 22 грудня 1987 року в київському Молодіжному театрі за сприяння Леся Танюка. Той вечір започаткував цілу серію вечорів, які проходили у багатьох містах України та за її межами. До речі, 22–29 грудня 2007 року в Молодіжному театрі знову був аншлаґ – святкування 20-ліття „Бу-Ба-Бу”.

Назва угруповання „Бу-Ба-Бу” походить від початкових складів слів бурлеск, балаган, буфонада. Ю.Андрухович писав, що „*назва натякає на щось непристойне, хуліганське – Бу-Ба-Бу. Саме так: бабу би!*” Назва угруповання ніби декларувала свою авангардність, оскільки натякала також і на поезію „Місто” зачинателя українського футуризму М.Семенка, де є такі слова „*Осте сте бі ба бу*”.

„Бу-Ба-Бу” – це не просто літературний гурт, а особливий культурний феномен. Поети не видавали спільних збірників (лише у час згортання бубабістського періоду у 1995 р. була видана книга „Бу-Ба-Бу”, а також поезоопера „*Крейслер імперіал*”), не створювали маніфестів і програм чи статуту, тобто не були офіційною організацією. Головним завданням гурту на початковому етапі було масове спілкування зі слухачем та почергове читання віршів – проведення так званих *поезоакцій, шоу*. Критик Людмила Таран називає це „поезо-перформенсом” (англ. – виконання, театральне дійство).

Реакція читачів і критиків на творчість бубабістів коливалася між категоричним несприйняттям і захопленим коментуванням. Ю.Шевельов назвав об'єднання „*кумедно-бунтівливо-шукально-випендрасним*”, маючи на увазі авангардну поезику молодих авторів та спраглі пошуки нових шляхів української літератури.

Т.Гундорова назвала „Бу-Ба-Бу” особливим культурним феноменом. „*Разом з усім шлейфом контекстуальних метафор,*

ідеологій і моделей іронічної поведінки „Бу-Ба-Бу” асоціюється з цілим соціокультурним явищем, яке можна назвати бубабізмом”.

Бубабісти звертаються до поетики карнавальності, культивують неobaroco на новому ґрунті. На свій кшталт модернізують українську віршову барокову драму, бурлеск і травестію Котляревського, витворивши такий різновид віршованої поезії як поетичне шоу. Тут позитивним героєм, як у безсмертній „Енеїді” І.Котляревського та „Ревізорі” М.Гоголя, є Сміх.

Еней – улюблений герой бубабістів. Він зримо або незримо присутній у текстах, наприклад у поемі „Реставрації” В.Неборака, що пояснюється автором так: *„Троянець Еней... і герой поеми „Реставрації” — втілення одного і того ж блукальця, вештання, укоханого деякими богами перекотиполя, який врешті-решт стає історичним важелем, чинником і медіумом...”*. Наскрізний мотив мандрів споріднює бубабістів з твором І.Котляревського. А звідси і залюбленість у просторовість, географію, топонімію. Свою творчість бубабіст вибудовує як мандрівку, як розширення подорожуючого маршруту. А вивищення І.Котляревського в історико-літературному процесі означає переосмислення літературного шляху.

Період найактивнішої діяльності „Бу-Ба-Бу” –1987–1991 роки. Апофеозом групи став фестиваль „Вивих–92”, у ході якого було здійснено чотири феєричні постановки поезоопери „Крейслер Імперіал”. З середини 90-х діяльність гурту фактично припиняється. Майже всі учасники переходять на прозу, мають власні проекти. І хоча В.Неборак в одному з інтерв'ю висловлює думку про незавершеність карнавалу (*«Бу_Ба-Бу» не померло. Воно тільки починається»*), зрозуміло, що йдеться не про не групу, а стиль, який репрезентувала ця група.

Деякі сучасні критики (С.Жадан, І.Пізнюк) твердять, що неоавангардизм, виконавши свою роль, вичерпав себе як естетичне явище. Приміром, Сергій Жадан зазначає: *«Бу-Ба-Бу» стали класиками, тобто історією. Процес творення себе вичерпав... Концепція «Бу-Ба-Бу» була потрібна у 85-му, проте аж ніяк не у 95-му!»*.

Нині всі бубабісти поряд з іншими поетами і прозаїками входять до гурту „*Пси святого Юрія*”, який по суті є літературною майстернею і не має нічого спільного з діяльністю „Бу-Ба-Бу”.

3.1. Поетика „низького” бароко у творчості В.Неборака.

Активний учасник групи „Бу-Ба-Бу” **Віктор Неборак** – поет, есеїст, критик, народився 9 травня 1961 року на Львівщині, закінчив філфак Львівського університету, працював викладачем у ПТУ на Луганщині. У 1986 році вступив до аспірантури Інституту літератури у Києві, нині – викладач української літератури Львівського державного університету імені І. Франка, організатор і ведучий літературних і музичних вечорів, кумир значної частини львівського студентства, має власний музичний проект „*Nebo-gosk*”, який вийшов на CD.

Автор таких поетичних книжок: „*Буриштиновий час*” (1987); „*Літаюча голова*” (1993); „*Альтер его*” (1994); „*Розмова зі слугою*” (1994); „*Епос про тридцять п'яту хату*” (1999), „*Літостротон*” (2001), „*Повторення історій*” (2005).

Хоча В. Неборак відомий перш за все як поет, проте має у своєму доробку і прозу (роман „*Пан Базьо та інші*”), й есеїстику („*Повернення в Леополіс*”, 1999, „*Введення до Бу-Ба-Бу*”, 2001), і літературознавчого дослідження „*Перечитана „Енеїда*” (2001).

Останнє дітище автора – роман „*АГ та інші речі*”, 2008 (Архів Галичанина, Агасфер Гальба, Альфонс Галицький, Абсурдне Городищетощо)

З-поміж інших бубабістів В. Неборак найбільше захоплюється українським бароко – з його дотепністю, вигадливістю, метафоричним блиском. Найбільше позначена необароковими традиціями збірка „*Літаюча голова*” (1993). Метафоричною є вже сама назва збірки, яка символізує маску, площу, що посідають найважливіше місце на будь-якому карнавалі. Це „книжка-карнавал”, у якій повною мірою розкриваються і щасливо поєднуються раблезіансько-ренесансовий світогляд автора і високотехнічна, часом навіть віртуозна манера віршування.

У поемі „*Реставрація*” В. Неборак творчо трансформував барокову епічність „*Енеїди*” І. Котляревського. Якщо у Котляревського це виявляється в описі веселих оргій, етнографічних елементів (звичаїв, обрядів, танців, ігор одягу, їжі), комічних портретів, то у поемі „*Реставрація*” В. Неборака епічність досягається гумористичним переліком (тут поглинання харчів та напоїв, опис капелюха, еротична авантюра, ода пиву, ода канапі, портрети поетів-сучасників, вся суєтна літературна метушня).

Улюблений художній прийом поета – бурлеск. Цікавий у творчості В. Неборака є цикл „*Музей патанатомії*” – свого роду бурлеск на пушкінську поему „*Євгеній Онегін*”. Кожна з п'яти частин твору „присвячена” відповідній главі, від мотиву якої відштовхується В. Неборак. Збережена й ритмомелодика „*Євгенія Онегіна*”. З одного боку, це пародія на класику, з другого – це глибоко особистісний самоіронічний твір із властивою лише Неборакові образністю, карколомними перевтіленнями. Поет використав маску „поета-мазохіста”.

На думку Л. Таран, В. Неборак творить свій варіант сучасного необароко з його вигадливістю, дотепністю, метафоричністю. Деякі іронічні вірші перегукуються з мотивами так званого низького бароко, що проявляється в стиранні граней між ієрархією ідей та цінностей. Дослідники критикують поета за те, що він карнавалізує у своїх поезіях сили зла. Приміром, у вірші „*Міф про Прометей*” В. Неборак „замахнувся” на самого Бога. Титан Прометей тут зображений у бурлескному стилі: він „відвідувач бістро і туалетів”; у нього „ерогенні зони Духа”, „череп рахіта”. Все це спотворює образ настільки, що згадка про „*творчий подвиг богоборчий*” виглядає насмішкою. Єдине, з чим можна погодитися у цьому вірші, що „будова взяла префікс –пере”, і сумніви поета – що ж чекає нас після „будови” – „мажор” чи „мінор”.

Ця поезія і подібні оголюють слабкі риси авангарду – проголошення тотального руйнування попередніх цінностей, причому в критичному запалі нівелюються не тільки ідеологічні постулати, а й одвічні морально-етичні поняття. Тому не кожен читач, навіть підготовлений філологічно, може сприймати подібну деструкцію. Узвичаєна до певних стереотипів людська свідомість не спроможна „перетравлювати” подібні поезії

У стильовій манері низького бароко розробляє В.Неборак *мотив смерті*, звичайно ж набуваючи епатажного, модерного осмислення. Смерть у вірші „Розмова зі слугою” – це „юна панна”, яка „шукає розваг у містах, де нас немає”. Смерть трансформується у безпросвітне існування у посттоталітарному суспільстві, моделлю якого стає магазин-гігант, наповнений іграшковими людьми:

*Світ – величезний магазин.
Монет в моїх кишенях – з двісті.
Совдеп летить і сипле вісті,
гвоздики продає грузин,
вирує все, і я–і я
повзу розквітлою весною,
а костюмаха наді мною
летить, як викопна змія!*

....

Улюблений бароковий прийом поета – *конструювання „образних споруд”* за принципом іронічного висміювання: тут і примітивне кохання („*Причинна*”); і метушливість державного чиновника, любов до засідань („*Поїдання яблука*”); і конформізм митців, який порівнюються з продажністю жінки („*Промовляння до коханки, поцупленої з шістдесятих*”); нікчемних гульвіс („*Дурень на погулянці*”).

Поет експериментує з формою вірша, вона у нього по-бароково вигадлива, химерна, навіть чудернацька: це вірші-малюнки, вірші-колажі, вірші-ребуси, наприклад вірш „*Бубон*”:

*– Малюйте БАБУ голу БУ
гуБАми дивиться доБА
БУ дифірамБАм БУ та БУ
Вам зуби вставит БУБАБУ
Росте поезія з горБА
В горбі з грошима боротьБА
Та Бунтом буде БУБАБУ
Від азБУк голова слаБА
гуБАми виБУхає Бард
чим світ сичить – кричить театр
зіграєш вірш якого варт
потрапиш в рай (чи на монмартр)
БУ смерті і безсмертю БУ
і БУ і БА і БУБАБУ*

В.Неборак один із перших у групі „Бу-Ба-Бу” заговорив про неминучий кінець Карнавалу. Ще в „Літаючій голові” поет передчував: „*наш балаган вертається у мушлю по спіралі*”. А у вірші „Відлет з Академічної року Божого 1997-го” (збірка „Бурштиновий час”) звучить мотив розчарування, завершення гри. Автор кидає „іронічний погляд на Академічну: „*Академічна, сестро, ти нікуди не ведеш!*”

*По Академічній,
усіма помічені, віті
ми і юри ми —
шпацеруємо.*

*А назустріч — з голочки —
галечки і олечки з личками
мальованими: не знайомі ми.
Академічна, ти нікуди не
ведеш, ти зводиш віч-на-віч.*

А його збірка „Епос про тридцять п'ять хату” пронизана мотивом туги за минулим фестивалевим життям, оскільки більша частина поезій несе змістове навантаження втраченого буття. Юначий дух обростає родинно-побутовими реаліями, проявляється певний депресивний синдром.

Отже, для поезики В.Неборака-авангардиста характерні такі риси: художня трансформація барокового мотиву смерті, епатажність, іронічність, карнавалізація дійсності.

Висміювання застиглих літературних канонів у творчості О. Ірванця.

Олександр Ірванець народився 24 січня 1961 року у Львові, проте в 1966 родина переїхала до Рівного. Навчався спочатку в педагогічному училищі, потім у Московському літературному інституті. З 1983 року вчителював у школах Рівного, служив у війську. Активно співпрацював на 5 каналі у програмі „5 копійок”. Тепер працює в українському центрі культурних досліджень, викладає в Острозькій академії літературу. З 2000 року – член журі театрального фестивалю сучасної п'єси в Німеччині. О. Ірванець – лауреат численних вітчизняних і літературних премій. Член СПУ та АУП, живе в Ірпені.

Як поет є автором кількох збірок: «*Вогнище на дощі*» (1987), «*Тінь великого класика*» (1991), «*Вірші останнього десятиліття. 1991–2001*» (2001), «*Любіть!... Вірші з трьох книг і з-поза них*» (2003).

Останнім часом більше відомий як прозаїк (повість «*Очамимря*», 2003, роман «*Рівне/Ровно. Стіна*», 2002) і драматург (автор 6 п'єс, які з успіхом ставились у Німеччині та в Україні, зокрема п'єса «*Брехун з Литовської площі*» у 2005 році йшла у Київському театрі на Лівому березі).

У літературному гурті „Бу-Ба-Бу” О. Ірванця вирізняє найпоследовніше висміювання застиглих літературних канонів, трафаретних поетизмів, банальних ліричних тем. Ціла низка віршів поета є пародією на сентиментально-розчулену любовну лірику („*Травнева балада*”, „*Роберт Фолкон Скотт*”). Проте значно частіше іронічно-саркастичні нотки

спрямовані проти нав'язливих дидактичних нот народницької патріотичної поезії.

Наприклад, у циклі „Уроки класики” поет пародіює твори російських та українських класиків, цитати з яких настільки вживані, що збаналізували і втратили свій глибокий зміст. Наприклад, в „Уроці III” автор використовує вислів А. Чехова „В людині все повинно бути прекрасним” та В. Симоненка „Усмішка її єдина, очі її одні”:

В людині все мусить бути прекрасним:

*Думки й почуття,
Пальто і сорочка,
Шкарпетки й підтяжки,
Зачіска, брови, вії,
Губи і зуби,
Ротова порожнина, слизова оболонка,
Волосся на голові,
В паху і під пахвами,
Нігті, шкіра, мозолі на п'ятках,
Кров, лімфа,
Шлунковий сік,
Генеталії і фекалії.*

Усмішка її єдина,

Очі її одні

У циклі „Пісні східних слов'ян” Ірванець комбінує ремінісценції й цитати з творів І. Франка.

Проте найяскравішою пародією на патріотичну класику, зокрема на вірш В. Сосюри „Любіть Україну”, є вірш О. Ірванця „Любіть Охлахому!..” Відразу б хотілося зазначити, що поет-авангардист не заперечує патріотизму взагалі, а виступає проти його стандартизації і баналізації:

Любіть Охлахому! Вночі і в обід,

Як неньку і дедді достоту.

Любіть Індіану. Й так само любіть

Північну й Південну Дакоту.

Любіть Алабаму в загравах пожеж,

Любіть її в радощі й біди.

Айову любіть. Каліфорнію теж.

І пальми крилаті Флориди.

Дівчино! Хай око твоє голубе, –

Та не за фізичні вади –

Коханий любити не стане тебе,

Коли ти не любиш Невади.

Юначе! Ти мусиш любити стократ

Сильніше, ніж любиш кохану,

Колумбію-округ і Джорджію-штат,

Монтану і Луїзіану.

*Любити не зможеш ти штатів других,
Коли ти не любиш по-братськи
Полів Арізони й таких дорогих
Просторів Аляски й Небраски.*

*Любов цю, сильнішу, ніж потяг до вульв
Плекай у душі незникому.
Вірджинію-штат, як Вірджинію Вульф,
Люби.*

І люби – Оклахому!..

Інколи Ірванець вдається до деструкції вірша, наприклад у поезії „З народного о-го”. Автор відроджує „хвилядний” вірш, який практикувався в українській поезії в 20-х роках ХХ ст. у творчості В. Поліщука.

4. Поетика неоавангардистських угруповань „Пропала грамота”, „Лу-Го-Сад”.

Група «Пропала грамота» об'єднала київських поетів – Юрка Позаяка, Семена Либоня, Віктора Недоступа. У 1991 році вони видали збірник під цією ж назвою. Назва групи – продовження гоголівської традиції бачення і зображення. Творчість поетів розвивається в іронічному бурлескно-травестійному стилі. Усі поети – самоцінно-індивідуальні особистості. Проте вони мають свою спільну «суму технологій», що й дало їм можливість об'єднатися. З-поміж інших авангардистів ці поети найширше застосовують висловлювання різних суб'єктів; культивують персонажну (рольову) лірику, тобто висловлюються в їхніх творах персонажі – хіпі, «бомжі», студенти, люди, які саркастично ставляться до правопорядків «найсправедливішого на землі суспільства» чи пострадянського життя. У текстах їх творів є спроби знайти серед юрби урбаністичного міста живі людські душі, а натомість – маски, манекени. Критик Максим Розумний писав про групу: «Новітня українська елітарна поезія іронічна, карикатурна і часом вульгарна. На місце поетів прийшли вишукані арлекіно, що всіма правилами блазнівського мистецтва виступають у масках і під кумедними прізвиськами» (13, 78).

Юрко Позаяк (Юрій Лисенко) народився 1958 року у Києві. Закінчив факультет журналістики в КДУ, де нині працює викладачем. У своїй поезії використовує різноманітні карнавальні маски : одна з них – П'єро (герой М.Семенка):

*П'єро фєєрокарнавалів,
Весела маска без лиця, Яз
кришталевих п'ю бокалів,
Я віртуозно б'ю серця.*

/інші маски: тип київського молодика: то сентиментального денді («Прощай! Тобі я залишаю димок Герцеговини флор»), то металіста («А о четвертій двадцять п'ять мене ковтнули підворітні»), то такого собі

«тридцятилітнього Буратіно»: *«веселий, гарний, дерев'яний Країни Дурнів патріот»*.

В Юрка Позаяка присутні «чорні реалії» – НКВД, реактор, Афгані і «чорний гумор»:

*Мене принесли під ранок,
Зіскрібиши з липкої
трави, Хірург підійшов,
поглянув:*

*Ампутація голови. Я
зло засміявсь зубами.*

Юрко Позаяк, використовуючи класичні форми поезій, систему віршування, пише постмодерні, авангардні твори, застосовуючи алогічність, деїлюзіонізм, київські вуличні фразеологізми, навіть брутальні слова, шокуючи цим обивателя. Особливості авангардного стилю Ю.Позаяка визначає критик Костянтин Москалець: *«у рамки класичних форм Юрко Позаяк підступно закладає вибухівку авангардної поетики: деїлюзіонізм, алогічність, вуличну фразеологію і просто брутальну лексику, порушуючи водночас літературні табу різних рівнів»* (13, 78). Все це шокує обивателя. Звернімося до прикладів:

*Учора я надравсь,
Сьогодні в дошку п'яний —
А може, це любов?
(«Алкохока»)*

Або вірш «Люблю»:

*Я роздуваю червону соплю, –Я
закоханий наче індик, Я тебе кожен
день по-новому люблю —
як пацюк, як пантера, як бик.*

З усієї групи Юрко Позаяк найбільш гротескний, найбільш замаскований. Його іронія буває злостивою і безжальною. Так, у вірші *«Корисні поради»* поет сміється з міщанина, над радянським правопорядком і відчуженим життям особи, при цьому поет послуговується і зниженою лексикою:

*Якщо ти летиш в літаку І
падає твій літак,
Вкалятись в хвилину таку
Не соромно аж ніяк!*

*Якщо тебе ненароком
Гепнуло шлакоблоком —
Вважай, що тобі повезло —
Останнє в житті запахло.*

*Якщо ти уже в труні —
Спокійно лежи на спині:*

*Життя непогана хріновина —
Тобі ще заграють Бетховена.*

*Якщо тебе розстріляли — Дарма! Хай кати лютують! Пройде
десь років із тридцять — Тебе реабілітують! Життя в
тоталітарному суспільстві поет називає «шизофренією»:*

*Я вірив і не знав,
Що настане ця дата —
Із сірого будня
До світлої мрії
Мене понесе
Кдльорово-строката
Повітряна куля шизофренії.*

Такими творами поет-авангардист прагнув будь-що порушити літературні табу різних рангів, заідеологізовану милозвучність вірша й «благополуччя».

Семен Либонь (Олексій Семенченко) народився 1962 року в Києві. Закінчив КДУ, де працює на філфаці викладачем. Семен Либонь – найбільш «концептуальний» поет. Його псевдонім – це карнавальна маска, ще один гоголівський персонаж. Семен Либонь – це образ «псевдодвійника» – поета, що «не здійснився». Відтак – усі вірші Семена Либонь – це докази творчої невдачі, духовної кризи, туги за справжньою поезією. Тому визначальний настрій віршів Семена Либонь – похмурий та песимістичний:

*Де ви,
ідеали?
Девальвувал
и.
геть! Всі
істини
Описані,
Літопис повний вщерть.
Слова хай стануть
нотами,
І сталих гасел тон
Заміниться клейнодами,
Яким ім'я–Кобз —
тон!..*

Інколи Семен Либонь намагається жартувати, але це жарти над силу, крізь зуби, як-от вірш «Повчання» (Сучасність, – 1992. – №5. – С.154):

*Пестячи, кошеня «накручувала «Таня»:
Скажи «няв», Галушко!
Ти що, не тямши,
Що живеш у Києві
На Рад. Україні,
Що народилась ти*

*У вільній країні.
Кицька Тані лице
подряпала
І сказала: -Гав!*

Семен Либонь з групи найсхильніший до «шизопоезії». Маска поета – Семен Либонь – продовжує писати, навіть виснажений, навіть п'яний чи напівбезтямний. Все, що ним написано, – це нонсенс, нісенітниця – нонсенсінітниця (цикл «*Нонсенсінітниця*»). Мета такого писання – потреба виписатися, бо іншим шляхом свого стилю не здобудеш. Маска Семен Либонь ставить мету знищити всі оці дешеві пісеньки, п'яну маячню, параноїчну глосолодію. Він пам'ятає слова з сонета Гонгори про те, що тільки пеклом переможеш пекло. Так, у вірші «*Абсурд*» Семен Либонь проголошує:

*Природно, се – абсурд,
Однак в уявленні душа предметно постає:
Чомусь рожева, – колір шкіри в пащі,
З подряпинами й ранами.*

Семен Либонь вступає в нелегку виснажливу боротьбу з хаосом і бездуховністю:

*Ми – в боротьбі:
Я й почуття, що думці суперечать Так
боляче, аж важко існувать нам поруч.*

Щоправда, слід наголосити, у творчому доробку Семена Либоня є вірші, в яких їдка іронія спрямована на висміювання стереотипів і заялжених поетизмів в інтимній ліриці:

*Не відбувай до Уругваю! –
Тебе благаю, умоляю.
Зостаньсь зі мною в ріднім краї
Десь краєм міста чи села.*

*Як звір поранений, блукаю,
Сякаюсь, плачу і гукаю
Тебе. Де ти? Тебе немає,*

–
*Ти відбула до Уругваю
(Чи Парагваю?..)
Відбула.*

Угрупування „**ЛуГоСад**” утворилося у 1984 львівськими поетами Іваном Лучуком, Назаром Гончаром, Романом Садловським. У 1986 був виданий альманах „**ЛуГоСад I**” (в 1 примірнику) і „**ЛуГоСад II**”, а також збірки Н.Гончара „*Усміхнений Елегіон*” та Р. Садловського „*Антологія*”. Іван Лучук так намагався обгрунтувати концепцію поетичного „ар'єргарду”: „*За теперішніх умов, особливо наприкінці не лише століття, а й тисячоліття, говорити про "авангард" щонайменше несерйозно. Все, що є в літературі, все, що створено нашими попередниками (не кажемо ж ми, що*

вони наші "позадники" — як це мало б впливати з логіки "авангардової" критики), — все те попереду нас, ми ж хронологічно позаду всього розвитку літератури, ми замикаємо собою літературний процес (звичайно, наш час обмежений нашим часом, — для когось і ми будемо попередниками), і через те наша творчість черпає з усього набутку світової літератури, і через те в поході літератури ми йдемо позаду головних сил з метою охоронити їх (якщо таку мету взагалі треба окреслювати). Через те ми — ар'єргард, "позадній загін" у літературі. Це виявляється в тому, що в нашій творчості знаходять свій відгук поети всіх часів і народів (звичайно, в силу наших власних сил)."

Проте як би свій творчий метод не називати, у творчості „лугосадівців” виразно проступають авангардистські тенденції, зокрема експериментування з формою, ігровий характер поезії, інтертекстуальність тощо. Наприклад, поезії Назара Гончара:

*Ода до ліжка
або коліскова для себе
Ліжко моє —
моя поетична майстерня
ліжко моє —
мій най щиріший друг*

*Ліжко чиєсь —
du you sleep English?
ліжко чиєсь —
schlafzeit Sie Deutsch?*

*Ліжко моє —
Ліжко моє українське
ліжко моє: —
то мій вселюдський борг*

*Отакої
я — низивий відмінок
родового
давальному належу
люблю знахідний
орудним
у місцевому
клично*

ЛІТЕРАТУРНИЙ АР'ЄРГАРД

Поетична концепція ЛУГОСАДу

Явище існує само по собі. Попри те, помічають його чи ні. Аналізують його чи ні. Для явища не потрібно зворотнього зв'язку. Воно самодостатнє. Хоча: зворотній зв'язок рано чи пізно виникає і якимось впливає на явище — або змінює його, або залишає без змін, або ж комбінуються зміна й незмінність.

ЛУГОСАД, "група не терористична, а, з дозволу сказати, поетична" (як представляв Іван Лучук себе, Назара Гончара і Романа Садловського на перших публічних виступах), належить саме до таких самодостатніх явищ української літератури. Ця поетична група, що сформувалась десять років тому, ще й досі існує начебто поза контекстом нашої культури, — звичайно, якщо брати до уваги не сам факт її існування, а її "впізнавання" зацікавленими читачами серед інших поетичних груп, яких утворилося пізніше невідомо скільки. Всі новіші гурти, об'єднання характеризуються в літературній критиці як авангардові (хоча критики не здають собі досить часто справи, що має означати той авангард). Зрозуміло, що з авангардом двадцятих найновіша українська поезія може мати якісь спільні риси, — але ж часи змінилися. Тому й пропонують називати цю "нову хвилю" української поезії "третім авангардом" ("другим", очевидно, за хронологією мали б бути "шістдесятники") або "неоавангардом", що, за суттю своєю, є окресленням нашої новішої поезії. Невизначеність критиків у визначенні нових поетичних явищ, як на мене, зумовлена тим, що вони гамузом розглядають "молодих", при чому обмежуються, як правило, трьома-шістьма особливо популярними іменами, які перекочують з огляду в огляд. По-друге, це стосується самої дефініції авангарду, — критики дивляться на авангард як перманентний стан нашої літератури, властиво, тієї літератури, що твориться авторами, які тільки вступають у неї. Потім, виходить, "молоді" ("авангардисти") мали б стати статечними серйозними літераторами: прямо так ніхто не говорить, але, по суті, виходить, що авангард виступає для критиків як принцип постійного "заперечення", "бунтування", після чого врешті, у "поважному віці" настає "самозаперечення", тобто заперечення власної "молодості" (така схема навернення на "шлях істинний").

У ЛУГОСАДі натомість видніється інша тенденція, аніж та, що її намагаються "пришити" новій українській поезії, зокрема й ЛУГОСАДові фахові критики. Кожен у ЛУГОСАДі добачає те, що хоче добачити: це може бути і футуризм, якщо критик досліджує футурний рух початку століття, і модернізм, і декаданс, і той-таки авангард. Плутанину в дефініцію "творчого методу" ЛУГОСАДу вносить і те, що більшість творів лугосадників — не друкована, тобто вони (тексти) справді мало кому доступні. Якщо говорити про книжкові видання (що для багатьох є доказом літературної снаги й хисту), то в "офіційних" видавництвах ЛУГОСАД книжок не видавав (поки

що), та й взагалі лугосадники досить нечасто виступають у пресі. І все ж: під фірмою ЛУГОСАДу випущено у світ чотири видання — два альманахи (ЛУГОСАД I і II), збірку Н. М.-Т. Гончара "Усміхнений Елегіон" (найперше видання ЛУГОСАДу) та "Антологію" Р. Садловського. Всі книжечки "згутенбержені" в одному примірнику ще в середині вісімдесятих. Про якогось масового читача говорити не доводиться, та про це лугосадники і не дбають до пори до часу.

Що ж характерне для цих трьох поетів, що те спільне, яке об'єднує їх не лише формально, а й духовно? Це — їхня поетична концепція літературного ар'єргарду, до якої вони підійшли, слід сказати, не відразу, а методом випробувань і втрат. Спочатку зародилась ідея "універсалізму", але вона швидко відійшла на задній план — не як така, а як занадто універсальна, що перетворює "всьогодність" у "нічогідність". Але вже в ідеї "універсалізму" було закладене зерно поетичної правди, котре й розрослося в концепцію літературного ар'єргарду. Коротко сформулюю її. Літературний шлях починається не з нас; через те ні про який "передовий загін" — "авангард" — у новій літературі не може бути й мови (термін "авангард" треба вживати тільки тоді, коли йдеться про деякі стильові шукання в українській і світовій літературі початку нашого століття — та й то лише з огляду на традиційність вживання цього терміну: тоді він був виправданий часом, адже все здавалося "передовим", бо стояло на початку нового для себе віку).

За теперішніх умов, особливо наприкінці не лише століття, а й тисячоліття, говорити про "авангард" щонайменше несерйозно. Все, що є в літературі, все, що створено нашими попередниками (не кажемо ж ми, що вони наші "позадники" — як це мало б впливати з логіки "авангардової" критики), — все те попереду нас, ми ж хронологічно позаду всього розвитку літератури, ми замикаємо собою літературний процес (звичайно, наш час обмежений нашим часом, — для когось і ми будемо попередниками), і через те наша творчість черпає з усього набутку світової літератури, і через те в поході літератури ми йдемо позаду головних сил з метою охоронити їх (якщо таку мету взагалі треба окреслювати). Через те ми — ар'єргард, "позадній загін" у літературі. Це виявляється в тому, що в нашій творчості знаходять свій відгук поети всіх часів і народів (звичайно, в силу наших власних сил).

Щоб виявити "ар'єргардні" риси поезії лугосадників, потрібно детально аналізувати кожен окремий текст кожного з трьох. Це предмет окремих студій. Властиво, такі студії кожного разу проводить читач, коли знайомиться з текстами їхніх творів (менше це стосується слухача, який сприймає тексти в авторському виконанні).

Ясно, що немає історичної доби, котра б виробила єдиний погляд на речі: навпаки, інтелектуальне життя здебільшого йде шляхом одночасного розвитку протилежних поглядів. Що для одних виступає авангардом, для інших є ар'єргардом. Все залежить від того, з якого боку дивитись, як дивитись і що бачити. Проте, так чи інак, усіх розсудить час. Але вже з віддалі нашого часу, такого недалекого, що й віддаллю це не назвеш, можливо добачити триєдність ЛУГОСАДу: йдеться, очевидно, не про окремі

елементи (якщо виходити з них, як із засади, то може навіть вразити їх де в чому полярна протилежність), — йдеться про певний "естетичний ідеал", про переконання в самостійному значенні витворених цінностей. Цей погляд закорінений у цінності гарної форми — почасти всупереч українській літературній традиції, особливо не таких далеких від нас часів. Через те й можна говорити про самостійне плекання в поезіях лугосадівців формальних цінностей. І говорити про це треба в позитивному плані, якщо пам'ятати про український модерн, ба й раніше бароко. Ось у такій традиційній нетрадиційності чи нетрадиційній традиційності і полягає суть літературного ар'єргарду — суть поетичної концепції, що її сповідує ЛУГОСАД.

ПОЕЗІЇ ГУРТУ

«ЛУГОСАД»

Іван ЛУЧУК

AUREA PRIMA SATI EST AETAS

*Забудьмо враз усе досьогочасне,
Що так було для нас скупе й убоге
Що як єдиноріг єдинороге,
Що як контрастність завжди є контрастне.*

*Тепер у нас дієвище сучасне —
Від жаху аж чоло стає вологе;
Момент придушує, де тільки змога,
У нас же наше пульсування власне.*

*Як по-дурному все. Який занепад.
Де і коли розтанув наш Едем?
Едем? Убогий спільний злотний вік.*

*І разом ніби, й ні – подалік
Невідь куди тепер ми сліпо йдем.
Та хто ж то — я чи ти — дурепа?*

ВЕЛИКА ВТРАТА

*Умій втрачати навіть найдорожче
З безпосереднім виразом очей.
Терпи, коли щонайприкріший клей .
Скріпить твої уста, як цеглу розчин.*

*Пограй вар'ята, дурна з себе клей,
Впади собі оптимістично в розпач.
О фатуме, жорстокий переможче.*

Ти хочеш тільки зла мені; ачеї

*Тобі не вдасться усміх мій здолати,
Тоді ти станеш сам моїм рабом.
Вино повчання, самовтіхи ром
Не поверне мені мої затрати*

*На ту, розталу в життєвому ефірі,
На тінь струни в моїй штудерній лірі.*

JE T'AI ME

*Кліше амурне повторяй зазвичай
І без кінцевої потреби, й при нагоді,
І на замовлення при спільній згоді,
Хоч і вважав, що то мені не личить.*

*І лиш тепер, коли моє обличчя
Уже не в стані спротиву природі
Моїх спізнілих потягів-пародій,
Я кривлюся від свого без'язиччя.*

*Слова, що знехотя злітали з уст,
Тепер тремтять, завислі в горлоносі,
Їх не почують вуха жагоносні,
Розсмокче їх мій страхітливий глузд.*

*А для відродження цієї фрази
Пройду всі садо-мазохістські фази.*

ПОХВАЛА НЕПОХВАЛІ

*Змудрілого у дурості вар'ята
Непросто захопити й фейєрверком,
Перед яким бонтону тьма померкне,
Закліпає безглуздо і окато.*

*Дотепности плодо-фруктовість стята
Їй накладена у сміхо-вазу з верхом.
Лямурні плани уяви шпондерком,
Зготованим на ен-серійні свята.*

*Коли накриєш гостроту критичну
Аксесуаром дамської приваби,
Тоді перечіпаєшся неслабо
Об фатум, наче об притичину.
Чи так, чи ні? Жага закономірна,*

Бо глупота глибинна і позірна.

РАПТОМ

*У круговерті, нуртуванні, вирі
Безперестанку крутишся, летиш.
Уламки спокою і бризки гриш —
То мерехтливі сателіти щирі.*

*Та часом чорторий стихає в мирі
І терпне вмиль, не звиклий до затиш.
Тоді уламки, бризки всі облиш —
Нехай на певний час летять у вирій.*

*Все застигає тільки ради того,
Щоб ти поцінував рухому мить
Тісного часу, — хай він весь скипить
У пестоцях. Щоби ти знав, як много...*

СОНЕТІЙ ДО ВОЛІ (ХМІЛЬ)

*Коли заволодіє нами хміль —
Не той банал в значінні переноснім,
Але етер, що лучить з нами космос —
Одної замість маєм сотні віль.*

*Вони зривають наглу заметіль,
Туманом росяним спадають млосно,
Бринять оазами у спеку гостру,
Буяють рясністю плодів і зіль.*

Все вільне, божевільне і фривольне

*Стає довільним, богорівним, бздурним.
Туман думок позначений амурним
Ізгуцненням у дійство сладовольне.*

*Лише навзаєм не даруєм волі,
Щоб єдність нашу сп'яну не роздвоїть.*

ЗНОВУ

*На тисячі вершків над рівним морем
Посеред гір у замку опустілім
В протрації, в жорстокому безвір'ї
Сиджу собі, заточений вже вкотре.*

*Колись мене таки самотність зборе —
Розтане екзистенція в ефірі,*

*Душа не схоче більше жити в тілі,
Залишиться лиш марево прозоре.*

*Та раптом відчуваю: ще не все,
Ще володію я цілющим ліком,
Тепер я буду цілим чоловіком,
Мене ще гребінь хвилі піднесе.*

*Наснажує мене, рятує знову
Оте, що входить в мене через мову.*

НАСКРІЗНЕ

*Нема на світі звичного й нового,
Немає раритетів і прожектів.
Забутих і омріяних ефектів.
Є те, що є. Тікай, пересторого.*

*Бо завжди семимильно і стоного
Без комплексів усяких і афектів,
Без цілих тих занепадів і злетів
На місці топчеться наш сенс усього.*

*"Лови цей день" — занадто нелогічне
І непотрібне твердження. Із нас
У різні сторони струмує час*

*І в нас тече його стриміння вічне.
Та щось не моментальне, а наскрізне
Відвіює від нас все інше різне.*

Назар ГОНЧАР

* * *

*я — мерехчу
ти — мерехтиш
світ — мерехтливе мереживо
такий закон
всесвітнього мерехтіння
такий відкритий
і мені*

* * *

*люблю Sinead O'Connor
моєї мови по-моєму не чути нікому*

поцілуйся пауе-боже
в душу
влізь-но в мою
шкуру —
пій:
горе-горе безсилим

ПРО БАЙДУЖ
існую існовати
умерти вмру
а ні мур-мур
біснююсь бісноватий
знечуленням чутливість
черевата
й навиворіт та й *viceversa*
tante varianti
світ — досконале безглуздя
бог — досконаля безглузде
глузд — безбожні досвітки
кін — безмеж — і між
світлотінню протьмінь
жеврїю гнити
т л і
(театр ледачої істоти)

ОБІЗВА НАЦІЇНІЗМУ (нігільанархіцінізму)

пс-спокій
в носі — небозвід
в звіздозорях — кози
само собою
коїться всеньке легесеньке
щоякнай —
сількось іносе

* * *

'чулення:
роз-о-зне-
розпука пуп'янка п'янка?
яка різниця? —

*чи світ в'язниця
чи в'язанка пісень?
е'?*

**ОДА ДО ЛІЖКА
АБО КОЛИСКОВА ДЛЯ СЕБЕ**

*Ліжко моє —
моя поетична майстерня
ліжко моє —
мій най щиріший друг*

*Ліжко чиєсь —
di you sleep English?
ліжко чиєсь —
schlafzeit Sie Deutsch?*

*Ліжко моє —
Ліжко моє українське
ліжко моє: —
то мій вселюдський борг*

ОТАКОЇ

*я — низивий відмінок
родового
давальному належу
люблю знахідний
орудним
у місцевому
клично*

** * **

*словесна несумісність неможлива
необмежена лічба словосполук
неорганічна — оргазмтаблиця
лічиться лиш наша віра в одне
не конче перше
(первісно-первинним первнем)
а радше при-чинне неминучим*

** * **

*моя платформа — крихітна крижина
яка розтанула якщо була
я затонув у морі
між небом і землею
завис або застряг
на палі*

без вістря і без туп'я
 бо розкуйовдженість —
 ненаситна

* * *

коли потяг — у даль
 "хворобливий потяг
 до безплідного письменництва"
 (якби-то безслідного
 я б не тужив) —
 прочитавши журнальне
 "Графоманія:
 як зіскочити з пера?"
 вистрибну з потягу
 на пляцок
 а мо' й на друзки
 і кожна друзочка
 аж затруситься
 в новому потягу

який зіскочить з колії
 і станс всюдиходом —
 не туди?

* * *

о туркотіння у буянні
 то
 крутив'язикатастрофа
 темрява — кав'яр метафор
 тс
 а таки з'яви туркотіння у буянні
 то круто

* * *

чи ти бавиш мене чи нудиш
 залежить від мене

чи ти любиш мене чи не любиш
 залежить від тебе

чи мені на тому залежить
 голосую за незалежність

Роман САДЛОИСЬКИЙ

СОННІ СОНЦЯ

*усвідом рух триіпостасного сонця
навіть коли це видається вічністю
перетвори на вічність саме усвідомлення*

*свою планетарну знемогу
яка ніколи тобі самому не належала
спробуй упізнати серед трьох сонць*

*жодні Грунтовні заперечення їхнього існування
тепер не заспокоють і не знищать віри
тут є власники ідей
бути тобі вільним серед них*

*пробач кожному все що не стосується життя
за тієї лише умови коли сам зазнав життя
стань одвертим перед обличчям землі*

*— стрічати тобі свої сонні сонця
на єдиному мінливо незмінному небі
з повіками хмар —*

*віками
з-поміж них обирають найбільш яскраве
щоб ніколи й поглядом не наблизитись*

ПРИТЧА

*горе й те вже стонадцять разів потлумачене
іншого теж не згадай невідомо що скоїться
знав про коло своє жодним велетом ще не означене
суєту і сум'яття не втискав у приречено вічний закон*

*по наблизенні чув і кому як не тому розумнику
віднайти серед нас вірнопідданих звірників
ми приймаєм освячуєм вдячно фатально обачно
тільки він не дійшов не вернув скам'янів*

КОЖЕН ДЕНЬ

*біля входу в небесні печери
вже на витоках цих лабіринтів
на мене чекає втрата*

*і рукою (літнього місяця)
зімне недописаний аркуш*

*а рука (зимового місяця)
не зможе відчути холоду*

*тільки гостре відчує мозок
ще й вітри стануть словами*

*кроками вже не зміряти
ні лабіринтів ні ночі*

*на порозі — живе зім'яття
хліб і ніж — за порогом*

ДЕ Я ЖИВ

*там
не життя — тільки спроба*

*навколо — томи перестороги
а над ними
тверднуть кілька давніх заборон*

*тінь відбивається в тіні дзеркала
істотою
яка дивується що сонце не кидає тіні
і тому вона роздвоюється
одне шурляє каменюкою в сонце
друге його вже ніколи не побачить
тоді вони розмножуються
я за спробою нічого не побачив
там*

ВІН

*бачив руйнування кам'яного лева
вже застав його подібним до пса
тепер туди впала залізна балка*

*і одночасно жалівся мені
що повинен сплачувати борг
за якісь старі платівки побиті невідомо ким*

*жодного справжнього мосту
це наше плитке місто
з накипами*

які прийнято вважати чимось потойбічним

*у димовій кімнаті
він довго натикався на стіни
щоб зненацька підскочити
і головою продірявити стелю
вважай це його вулкан у світі
до якого щоправда нікому нема діла
окрім сусіда
для якого це реальна картина*

ДАВНО

*мені вже не чекалось на тебе
тобі захотілось зробити мене перелітним птахом
приймав таке
тільки крила мої для того
навіть підняти важко
аж ось приходить істина блукань
переставляє нас місяцями
прилітаю у твоє містечко
тільки тут
нарешилі відчуваю себе перелітним птахом*

ПРИХІД

*скеля розмальована таємними знаками твоїх відходів
щоб усі бачили та ніхто не спроможний прочитати їх
бо навіть хто знав тебе і пам'ятає
ніхто не вивчив твоєї дивної мови
скільки знавців намагаються розібрати їх
дехто роздратовано каже що це містифікація
тільки я вивчив їх напам'ять
тому коли скелю розбили
був змушений сам стати на її місці
затамував себе твоїми знаками і чекаю повернення*

ПОРТРЕТ НЕВІДОМОГО

*не думайте їх порохувати
не думайте розгладити ці зморшки
хто це сюди з праскою приперся
це ж обличчя
портрет почне говорити
коли вмовкнете ви
скаржаться що нічого не чути*

не допомагає навіть абсолютний слух

*він говорить про відчай
який був і який став тепер
він говорить про вас
жодного слова про себе не зронить*

*безпомільно визначає наш вік
який є і який буде
от навіщо йому зморшки*

Лекція №6

Постмодерний дискурс поезії „дев’ятдесятників”

План

1. Літературне покоління 90-х: постаті, угруповання, напрями і течії.
2. Літературний гурт „Червона Фіра”. Творчість Сергія Жадана як втілення панківської культури.
3. Літературний гурт „Нова дегенерація”. Творча еволюція Івана Андрусяка.

Основна література

1. *Баран Є.* Літературне дев’яноститство: Історія й істерія // Березіль. – 2000. – № 3 – 4. – С. 182 – 185.
2. *Бондар-Терещенко І.* Неоліт. Про дев’яності у двох словах // Кур’єр Кривбасу – 2005. – № 192. – С. 204 – 210.
3. *Виноградов В.* Про поезію дев’яноститих // Кур’єр Кривбасу – 1999. – № 115. – С. 3 – 5.
4. *Даниленко В.* Покоління національної депресії // Іменник: антологія дев’яноститих. – К.: Смолоскип, 1997. – С. 247 – 260.
5. *Естетичні профілі молоді поезії в інтер’єрі часу («круглий стіл»:* О. Логвиненко, М. Розумний, В. Кордун, Ю. Бедрик, Р. Харчук, М. Сулима) // Літ. Україна. – 2001. – 15 лютого. – № 6. – С. 3.
6. *Єшкілев В.* Дев’яноститники // <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/>
7. *Меньок Г.* Чекання на ієрархію (рефлексії над антологією «Дев’яноститники») // Слово і час. – 2000. – № 6. – С. 58 – 61.
8. *Ткачук М.* Метафора, що вивертає світ: Антології нової української поезії 90-х років // Кур’єр Кривбасу. – 1999. – № 6. – С. 176 – 184.
9. *Яровий О.* Покоління найщасливіших: Молода українська література 90-х років // Дніпро. – 1997. – № 1 – 2. – С. 168 – 174.

Додаткова література

(про С. Жадана)

1. *Андрухович Ю.* Станси для Сергія // Жадан С. Капітал. – Харків: Фоліо, 2006. – С. 746 – 751.
2. *Березовчук Л.* Поруйнування Єрусалима // Критика. – 2000. – Ч. 3. (Березень). – С. 25 – 28.
3. *Біла Анна.* Від ломки до ломки: лірика Сергія Жадана // Слово і час. – 2002. – № 1. – С. 35 – 48.
4. *Бойчук Б.* Троїсті музиканти (Жадан – Карпа – Андрухович) // Кур’єр Кривбасу – 2005. – № 183. – С. 199 – 202.
5. *Бондар-Терещенко І.* Недоромантик і антигерой: До творчого портрету С. Жадана // Бондар-Терещенко І. Текст 90-х: герої та персонажі. – Тернопіль: Джура, 2003.

6. *Бондар-Терещенко І.* «Червона Фіра»: крайовий дискурс // *Art Line.* – 1997. – № 3. – С. 40 – 41.
7. *Бойчук Б.* Поет у світі зла (Поезія С. Жадана) – Світовид. – 1996. – № 3. – С. 140 – 141.
8. *Гундорова Т.* Постмодерна бездомність: [Про творчість Сергія Жадана] // *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К.: Вид-во Часопис «Критика», 2005. – С. 159 – 170.
9. *Загребельний П.* Весела безпритульність? // *Жадан С.* Капітал. – Харків: Фоліо, 2006. – С. 226 – 231.
10. *Сулима М.* Дао Жадана, або свободою користуються по-різному // *Література плюс.* – 1998. – Ч. 3. (Жовтень).

(про І. Андрусяка)

1. *Андрусяк І.* Критика про творчість Івана Андрусяка // <http://dyskurs.narod.ru/aboute.html>
2. *Андрухович Ю.* Сотворіння трикутника // *Андрусяк І., Процюк С., Ципердюк І.* Нова дегенерація. – Івано-Франківськ: Перевал, 1992. – С. 3 – 9.
3. *Баран Є.* Все починається зі снігу. Рецензія на книжку: *Андрусяк Іван.* Отруєння голосом: Тексти. – К.: Смолоскип, 1996. – 164 с. // <http://dyskurs.narod.ru/Baran.htm>
4. *Григорук А.* Маргінальні нотатки на листках храбусту. *Андрусяк Іван.* Храбуст: Поезії 2004–2005. – Донецьк: Видавнича агенція “OST», 2006. – 68 с. // <http://dyskurs.narod.ru/HryhorukHrabust.htm>
5. *Дністровий А.* Іменем еволюції Рецензія на «Повернення в Галапагос» і «Сад перелітний» // <http://dyskurs.narod.ru/aboute.html>
6. *Логвиненко Ю.* «Дерева і води» І. Андрусяка – ще один крок української модерної поезії // *Слово і час* – 2003. – № 11. – С. 55 – 58.
7. *Перегінська М.* Рецензія на збірку Івана Андрусяка «Часниковий сік» // <http://dyskurs.narod.ru/Perehin.htm>
8. *Романенко Г.* Виписуючи «Мисліте». Рецензія на збірку Івана Андрусяка. Писати мисліте. – К.: Факт. – 2008. // <http://www.litakcent.com/index.php?id=654>.
9. *Стрингалюк Л.* Апостоли антиестетики (Група «Нова дегенерація») // *Слово і час.* – 1993. – № 8. – С. 86 – 88.
10. *Цапліна І.* Вінок сонетів у М. Вінграновського та І. Андрусяка // <http://www.zsu.zp.ua/99/1-article.php?item=36>

1. Літературне покоління 90-х: постаті, угруповання, напрями і течії.

Услід за вісімдесятниками в літературу ввійшло покоління письменників, які народилися між 1965 – 1977 роками і які завершили ХХ ст. Основу покоління сформувало літературне середовище при видавництві „Смолоскип”, зокрема 3 смолоскипівські антології: „*Молоде вино*” (1994), „*Тексти*” (1995), „*Іменник*” (1997) та антологія Василя Махна „*Дев’ятдесятники*” (1998).

Покоління дев’яностих визначили поети івано-франківського угруповання „*Нова дегенерація*” (1992) зокрема Іван Андрусяк (1968), Іван

Ципердюк, Степан Процюк; поети харківського угруповання „*Червона фіра*” (1991), зокрема Сергій Жадан (1974), Ростислав Мельників, Іван Пилипчук; тернопільське угруповання „*Західний вітер*” (1994), зокрема Василь Махно (1964), Борис Щавурський, Гордій Безкоровайний; київське угруповання „*Музейний провулок, 8*” (1990), зокрема Віталій Борисполець, Олександр Бригінець, Володимир; група „*Бахмацька школа*” (1993), зокрема Костянтин Москалець, Микола Туз, Андрій Деркач, а також такі постаті, як Юрій Бедрик (1968), Павло Вольвач, Тарас Девдюк, Ігор Бондар-Терещенко, Галина Петросаняк, Максим Розумний, Роман Скиба, Вікторія Стах, Любомир Стрингалюк та багато інших поетів.

Покоління 90-х увійшло в літературу в часи національної депресії (перша збірка найчільнішого представника покоління 90-х Івана Андрусяка так і називалась „Депресивний синдром”). Дев’яності роки – роки економічних потрясінь, розпаду імперської духовності, матеріальної інфраструктури. Національно-демократичний рух 1989–1991 років, коли багато людей повірили в те, що Україна стане вільною демократичною державою зі здобуттям незалежності, був здеморалізований. Утворилась СНД як фантом колишнього СРСР, все більших обертів набувала економічна криза (і як наслідок – катастрофічно знизилось українське книговидавництво), Україна поділилась на клани, які з’ясовували міжкланові стосунки.

В умовах національно-демократичного паралічу і сформувалась естетика 90-х, в основу якої лягли: розчарування національною ідеєю, суспільством, самою людиною.

Якщо „вісімдесятники” виступали за свободу творчості, руйнували стереотипи, ідеологічні приписи, виступали проти традиції, то у „дев’ятдесятників” потреба в ідеологічній боротьбі відпала, свобода творчості почала сягати абсурдних висот, митці опинилися в стані розгубленості, дерпресії, відчаю. Молоді обдаровані літератори все глибше занурюються в особистісне, вони воліють не бачити реальності, ніби „ховаються у слові”. Ранні дев’ятдесятники (наприклад, поети „Нової дегенерації”, „Червоної фіри”) ще тяжіють до епатажу, ейфорії, деструкції, але поступово в поезії починає зароджуватися почуття драматичної тривоги про майбутнє існування людини, з’являються нові підходи, бажання відтворити неокласичну форму вірша, як у збірці Юрія Бедрика „*Метафізика восени*” (1996) і Тараса Гаврилів „*Арабески пам’яті*” (1995) тощо.

Володимир ЄШКІЛЄВ про 90-ті:

1) сюжетна і мовна епатажність, розрахована здебільшого на молодіжну читацьку аудиторію, 2) спроба чергової “переоцінки всіх цінностей”, 3) відлуння “контркультурних” тенденцій європейського мистецтва та мистецтвознавства 70-х років, 4) тяжіння до секації текстових об’ємів (“рваний текст”), 5) намагання опанувати формальні здобутки класичної епохи саме як форму-для-себе, 6) вплив рок-субкультури, 7) неподоланий освітній провінціалізм. Найбільш яскраві представники феномену “дев’яноститництва” (Іван Андрусяк, Юрій Бедрик, Сергій Жадан,

Тарас Прохасько, Леся Демська, Галина Петросаняк), безперечно, вже подолали “поколіннєві межі”.

Говорити про напрями й стилі в поезії 90-х – складне завдання, оскільки все, написане в епоху з префіксом пост-, не надається до чистих визначень. Часом в одного поета можна віднайти зразки авангардної і традиційної лірики, як у Сергія Жадана. Сучасний літературознавець і прозаїк Володимир Даниленко умовно поділяє поезію 90-х на 3 напрямки: *сповідальний, філологічний та іронічний*.

В основі *сповідальної* поезії лежить власне пережитий особистий досвід автора. Ця поезія має 3 течії – традиційну, фольклорну і постімпресіоністську.

Найкращі зразки традиційної лірики зустрічаємо у таких митців 90-х, як Маріанна Кіяновська, Віктор Виноградов, Поліна Галенко, Ірина Завальнюк, Ігор Павлюк, Павло Вольвач. За своїм світовідчуттям – це переважно романтики, які болісно переживають розрив між сучасною меркантильною реальністю і омріяним ідеалом. У їхній творчості відлунює досвід української поезії XIX–XX ст., з традиційним поділом на громадянську, любовну, пейзажну та філософську лірику з традиційними строфами, розмірами. Наприклад Поезія Маріанни Кіяновської „Було багато перших поцілунків”:

*Було багато перших поцілунків,
Прощання, каяття, бульварних сцен,
Коли з сліпих театрових лаштунків
Пішов у простір перший манекен.*

*Він дав ім'я – собі, калюжі, страху,
А потім – схаменувся й теж осліп,
І заридала юна Андромаха, –
Він був собі Орфей або Едіп.*

*Він поселився в утлих павільйонах,
І ловить смерть, як ластівку німу.
Крім дерев'яних усмішок жетонних
Нічого в Бога не дано йому.*

Найяскравішим зразком традиційної лірики є поезія Ігоря Павлюка, якого сучасні літературознавці нарекли останнім волинським романтиком XX століття. Народився він у 1967 р. на Волині, закінчив факультет журналістики Львівського університету, кандидат філол. наук, має кілька монографій, автор збірок „Алегорія на вічність” (1999), „Стихія: Любовна лірика” (2002), „Чоловіче ворожіння” (2002), має у своєму доробку книжечку прози „Біографія лірика” (2003) і п'єсу для дітей „Літаючий козак” (2003). Своїми вчителями він називає Байрона, Лермонтова, Єсеніна.

Тема Батьківщини для нього – одна з провідних, якій присвячена поема-цикл „Степ”. Основна проблема цієї поеми – відверта оцінка сучасного патріотизму: „*Чи ж ми ще достойні тих степів – Важких, як море,*

справжніх, неколгоспних, Куди ще жоден вікінг не ступив”. В іншій поезії любов до України передається в пейзажно-ліричному настрої:

*Тихо. Дуже тихо в Україні.
Тільки серед ночі де-не-де
То пісні прощально солов'їні,
То зелене яблуко впаде.*

Одвічною темою творчості Ігоря Павлюка є любовна лірика. Павлюк оспівує любов в усіх можливих проявах, наповнюючи кожен рядок невмирущою силою молодості і надії, як у поезії „Темна любов”:

*Я тебе люблю темно й тихо –
Як Господь любити дозволя.
Сходить місяць, падають горіхи
На розкриті книги журавлят.*

Фольклорна течія сповідальної поезії 90-х – це не стилізація під фольклор, а відтворення первісного світовідчуття, з яким жила давня людина. У представників цієї течії зберігається туга за первісним відчуттям. Найчільнішими представниками цієї течії є Роман Скиба, Олег Короташ, Ольга Курчатова.

Роман Скиба, 1970 р.н., автор книжок „Мене назвуть листопадом” (1992), „Листопадом назвуть мене”(1993), „Тінь сови” (1994) та ін. Лауреат літературних конкурсів „Гранослов” та видавництва „Смолоскип”, свого часу сам звернувся до Нобелівського комітету, запропонувавши себе на Нобелівську премію.

Ліричний герой його поезії „*А степ розораний*” відноситься до часу, коли людина називала все архаїчними іменами:

*А степ розораний
Рудими зорями
Над лепрозорієм
Гудуть вітри
Не будьте звірами
Не будьте хворими
Цілуйте камені Медвідь-гори.
Вона кошлатиться
На сивім заході,
А ви у захваті,
А ви в шалу.
Повстали з праху ви
І стали птахами
І крильми змахує ваш батько Лунь.
Ковтайте темряву
Вічми прозорими
Вдихайте порами
Як ворожбу.
Не будьте звірами
Не будьте хворими,*

*Бо там за горами
Дружини ждуть.*

Звісно, не всі поезії сповнені фольклорно-міфологічними віяннями. Наприклад, поезія „*А ми з тобою*” реалістично-грайлива:

*А ми з тобою –
Нерозлийкава.
Тому й барвумен
до нас ласкава.
Тобі розчинну, мені
в зернятах.
І неодмінно –
в одне горнятко.*

Постімпресіоністична течія сповідальної поезії 90-х представлена іменами Тетяни Мартинюк, Олега Короташа, Анфіси Горбань, Ольги Курчатової. Якщо для імпресіоністів кінця ХІХ – початку ХХ ст. характерне перше враження, миттєвість, то постімпресіоністи додали ще й розгубленість, перепапокаліптичні настрої кінця ХХ ст, людське безсилля перед стихіями. Наприклад, поезія Анфіси Горбань „*На дорозі Сніг*” будується короткими динамічними фразами, які лише підсилюють враження:

*На дорозі сніг
На очах нудьга
Десь далеко сміх
Тупо так: „га-га!”
Сніг у землю б’є,
Б’є, немов на скрізь,
Просто розтає,
Залишає злість.
Білий-білий сніг
Та асфальт брудний
Мов чогось поник,
Мокрий і німий.
В холоді чекань застигає зло
І нема бажань
Їх вже замело,
Я іду у сніг
Я іду блукать
Плетивом доріг
Гальма хай вищатъ.*

Другий – філологічний напрямок сучасної поезії, у якому виділяють, неокласичний напрямок (Юрій Бедрик) та герметичний (Василь Махно, Іван Андрусак та ін.) Представники філологічного напрямку мають гарну філологічну освіту, в їхній поезії часто звучать античні мотиви, середньовічні, відродження; вона сповнена культурно-історичними та літературознавчими алюзіями (наприклад, культурологічні назви поезій Юрія Бедрика – „Пігмаліон”, „Сад божественних каменів”, „Апокиф про Озіріса”);

часом використовуються класичні форми, як наприклад, сонет; поетична манера базується на метафоризації; проте часом вірші філологічного напрямку приправлена іронією, цинізмом, характерним для епохи постмодерну. Наприклад, поезія Івана Андрусяка „Декларативне”:

*Нині увійду в сни мандельштама
душу віддати ніби записку
завтра зустрине блокова дама
люто і ніжно вліпить по тиску
будуть тремтіти жабра козачі
буде мертвіти гола обнова
хтось зрозуміє ленін заплаче
біля розбитого киркою слова*

Третій – іронічний напрямок сучасної поезії відчутно ослаб, особливо в другій половині 90-х. Після бубабістів, лугосадівців та представників групи „Пропала грамота” – Юрка Позаяка та Володимира Цибулька, як іроністи на початку 90-х дебютували поети угруповання „Нова дегенерація” (Іван Андрусяк, Іван Ципердюк, Степан Процюк); поети харківського угруповання „Червона фіра” (Сергій Жадан, Ростислав Мельників, Іван Пилипчук), проте у другій половині 90-х у творчості цих митців все частіше на зміну іронічному приходять трагічне світовідчуття.

2. Літературний гурт „Червона Фіра”. Творчість Сергія Жадана як втілення панківської культури.

Безперечно, лідером поетичного покоління 90-х вважають **С. Жадана (1974 р. н.)** – поета, прозаїка, драматурга, есеїста, перекладача (нім., білор., рос.), організатора літературних фестивалів і рок-концертів, співредактора часопису «Гігієна», видавця газети «Трактор: газета Сергія Жадана». До всього цього переліку можна додати – кумир молоді, неординарна особистість, музикант, віце-президент АУП (з лютого 2000 р.), живе і працює в Харкові. У 1992 р. С. Жадан заснував авангардний літературний гурт “Червона фіра”, куди входили Р. Мельників та Ігор Пилипчук. Довго не знали, як назвати угруповання, хотілося чогось епатажного на зразок «Бу-Ба-Бу» чи «Нової дегенерації». У Харкові на той час гастролювала група «Братів Гадюкіних», одна з пісень яких і стала назвою поетичного гурту. Подібно до «бубабістів» С. Жадан влаштовував літературні авангард-фести. Поезія цього періоду характеризується епатажністю, карнавальністю, іронією, експериментаторством.

С. Жадан – автор поетичних книжок “Генерал Юда” (1995), “Цитатник” (1995, 2005), “Пепсі” (1998), «Балади про війну і відбудову» (2000), «The very very best poems...» (2000), «Історія культури початку століття» (2003), «Марадона» (2007).

Має у своєму доробку і численні **прозові книжки**: збірка оповідань «Біг Мак» (2003) і «Біг Мак2» (2007), роман «Депеш Мод» (2004), повість «Anarchy in the UKR» (2005), збірка оповідань «Гімн демократичної молоді» (2006), «Radioшансон (Вісім історій про Юру Зойфера)» (2007). Крім того,

вийшли зібрання творів «Капітал» (2006) – найкраща книга року 2006. У співавторстві з Л. Дерешем та Ю. Андруховичем вийшла книжка оповідань «Трициліндровий двигун любові» (2007).

Працює також у драматичному жанрі – пише п'єси для харківського театру «Вертеп», найвідоміша з яких «Горілка Самогон».

С.Жадан упорядкував і видав кілька антологій і збірок «Два міста» (1999), «Харків forever» (2004), «Готелі Харкова» (2008).

С. Жадан має три **музичні проекти** – аудіо диски:

- CD-збірка «Госпелс і спірічуелс» (2007), яка представляє 16 композицій у виконанні українських гуртів «Вертеп», «Люк», «Собаки в космосі», «Мертвий півень» та ін.;

- аудіокнига «Депеш Мод» у виконанні автора з композиціями шведського гурту «Депеш Мод та звуками сучасного індустріального світу;

- книжка-диск «Радіо-Шансон» (Вісім історій про Юру Зойфера), саундтрек до однойменної вистави Харківського театру «Арабески» на вірші С. Жадана (вісім різних історій про політиків, повій, закоханих, трансвеститів, злодіїв, терористів та шулерів в очікуванні кінця світу. Музика – міський романс у виконанні Kharkiv Klezmer Band)

Сергій Жадан творить нову українську поезію: ніяких вишиванок, калинових сопілок та верб з чорнобривцями; ніяких заялжених формул національної екзистенції; ніяких пафосних зухвалих викликів. Його поезія зорієнтована на сучасність і світовідчуття свого покоління. Це поезія без відриву від життя, без пафосу і гламуру, без надмірного очорнення чи обілення дійсності. Адже, за словами самого автора, „В житті все так само, як і в поезії, просто в поезії все стилістично краще”. Окремі його тексти цілком могли б бути репліками душевної розмови за пивом, наприклад «Вітчизни різні, і твоя, на жаль не краща»; «Життя – це бізнес, на який ти не маєш ліцензії»; «Кишенькові злодії мають свій профспілковий рух», «Життя – це боксер, який любить свою роботу, нічого особистого і нічого зайвого».

Поетичні книги С.Жадана строкаті щодо стилю

Перші збірки його поезій «Цитатник» та «Генерал Юда» (1995) – це вибрані поезії з попередніх самвидавних малодоступних збірок, містять повторювані поезії. Більшість поезій авангардистські, в яких продовжені традиції футуриста М.Семенка, Г.Шкурупія, О.Слісаренка, а також бубабістів. Збірка «Цитатник» мала підзаголовок «вірші для коханців і коханок», хоча це скоріше містифікація, власне інтимної поезії там нема. Назва збірки, можливо, натякає на цитатник китайського комуністичного лідера Мао Цзедуна «Червона книжка», пропагандистські твори і гучні гасла якого завчались напам'ять. Вершинним у збірці є однойменна поезія «Цитатник» – **вірш-рефлексія** над змістом власного Я в контексті історії й культури України. У цій поезії показана приреченість українського народу, його культурну й політичну детермінованість. Громадянство розглядається як наркотик – «любов к отчизні в цих краях завжди була за кайф».

... ..
Тому твоя вітчизна – це

*твоє тавро і твій кацет,
чий прояв є надміру злим,
бо туго стягнуто вузли,
і хоч гидке твоє лице,
та мусиш бути з ним.*

*Вітчизни – різні. І твоя,
на жаль, не з кращих. Все ж не я,
так інші цей сприймають край
з утіхою. Тож, хоч тікай,
“любов к отчизні” в цих краях
завжди була за кайф.*

*.....
Країна ця – великий гріх
людей і Бога. Наш поріг
навряд чи подолать кому –
він неприступний, ніби мур.
І це нагадує скоріш
не дім, але тюрму.*

Ліричний герой цієї поезії хоча й робить епатажні висновки, проте намагається віднайти точки опертя, сенс існування:

*Але на берегах Ріки
Життя є речі більш тривкі.
Насамперед – існує час,
й тому, хто все це поміча,
спада на думку, що роки
є плинні, мов сеча.*

*Ще існує відчуття,
що все гаразд, та до пуття
це відчуття ні я, ні ти
в собі не можемо віднайти,
тому сприймаємо життя
з відсутністю мети.*

*Існує небо, а затим –
десяток-другий перспектив,
копа означень, сотні назв,
освіта рас, злягання мас,
і Бог, що в межах самоти
охороняє нас.*

*І смерть – косою чи серпом
врізає віку нам обом,
і мста – густа, мов тіль хреста,
між нами вперто вироста,
і давить соляним стовпом
небесна висота.*

(«Цитатник»)

Паралельно з рефлексіями у С.Жадана багато **віршів-травестій**. Травестія (від італійської travestire – перевдягати) – один із різновидів бурлескної, гумористичної поезії, в якому твір серйозного або й героїчного змісту та відповідної форми переробляється, «перелицьовується» у твір комічного характеру з використанням панібратських, жаргонних зворотів. Наприклад, у збірці «Цитатник» є поезія «Диск вечірнього сонця блазнювато навис», у якій у травестійному контексті розгортається простір України 90-х

рр.: на тлі розкішної природи – обдерті автобуси, розбиті дороги, вози, і діти синіх степів у п'яному угарі. Україна змальована як химерний простір, як недо-країна, простір ганжу – «країна з аграрним драйвом», «занепад епохи, п'янкий декаданс». Над усіма героями засвічується Синє Сонце Безнадії, адже всі вони від народження є частиною приреченого, безсилового й нерухомого континенту, приречені на безглузду кінцевість. Подібні мотиви звучать у поезіях «Варшава», «Будда сидів на високій могилі», «НЕП». Ці вірші мають гірку тональність.

*Диск вечірнього сонця блазнювато навис
над обдертим автобусом, що прямує між прерії,
слобідських поселенців заплений віз
підповзає під небо без валіз і без віз
в ці зі Сходу ворота, навіть ні, краще – двері.
Тут суцільні пустелі, тут золото й хліб,
темношкірі мулатки – безсоромні і хтиві,
перетравлюють спирт майже так, як і флірт,
сторожкі амазонки сухої землі
п'ють горілку і членствують в комсомольськiм активі.
Отже, все як було, всюди сталість часів,
йде садження картоплі й дозрівання потенції.
Заплювали автобус діти синіх степів,
а на хвилях чадної гарячої течії
зависає надірваний блюзовий спів.
Це занепад епохи, це п'янкий декаданс,
захмелілі ковбої, комуністи і фермери
заселяють уперто слобожанський Клондайк,
в рурі степу зникає травнева вода,
й цвинтарі переповнено нічними химерами.
Все прямує вперед і автобус згори,
мов блискучий акваріум, висвітлюють промені,
його нутроці повняться спинами риб,
бруд луски і кісток уповільнений скрип –
це і є громадяни – покірні й безкровні.
Людолюбство й ненависть, ковбаси і спирт –
ця країна загиджена ними по вінця,
я сприйняв, я змирився, затих і стернів,
я прямуюю німим лабіринтом степів,
а навколо dokonує хвора провінція.*

Ще один зразок травестування – поезія «Переваги окупаційного режиму», за яку в 1999 році Жадан отримав премію «Бу-Ба-Бу». У цій поезії питомо постмодерний спосіб маскування авторського Я через цитування Шевченка, Рильського та сучасних поетів. Провідним худ. Засобом є бурлеск (поєднання високого стилю й вульгаризмів). Складається враження, що весь текст зліплено з підручного соцреалістичного матеріалу – життя міста, села, молоді.

Переваги окупаційного режиму

1

*В один із днів повернеться весна.
З південних регіонів батьківщини
потягнуться птахи, і голосна
свистулька вітчизняної пташини
озвучить ферми і фабричні стіни,
і грубий крій солдацького сукна,*

і ще багато всякого гівна.

2

*Але печаль лягає на поля.
Нужда голімі розправляє крила,
докіль поет тривожно промовля:
я є народ, якого правди сила;
цю жінку я люблю, вона просила.*

3

*Сумна країна у години скрут.
Блукає міщанин поміж споруд,
з усталеним природнім артистизмом
говорить і його словесний труд
повніє нездоровим еротизмом
і побутовим антисемітизмом.*

4

*Сколовши босі ноги об стерню,
старенький Перебендя коло тину
ячить собі, що, скурвившись на пню,
лукаві діти в цю лиху годину
забули встид, просрала Україну,
забили на духовність і борню,
і взагалі творять якусь фігню.*

5

*Бідує місто. Кинувши фрезу,
робітники на заводському танку
лаштують косяки, бузять бузу,
розводять спирт, заводять варшав'янку
і, втерши соплі та скупі сльозу,
майовку перетворюють на п'янку.*

6

*Село мине спокуту цю тяжку.
Село – це корінь нації, це води,
що рушають берег. Молодь на лужку,
довірившись сільському ватажку,
заводить, на повернувшись до природи,
народні сороміцькі хороводи.*

7

*Тому життя ніколи не втрача
своїх прозорих гомінких проєкцій.
Стрімкий юнак, легке дитя ерекцій,
хапа за руку втомлене дівча,
і вже вони – аж дня не вистача –
займаються конспектуванням лекцій,
зневаживши вимоги контрацепцій.*

8

*І лиш зоря над містом пролягла,
юнак змахне краплини із чола
і молодечо усмішкою блисне.
Бо попри те, дала чи не дала,
у щастя людського два рівних є крила:
троянди й виноград – красиве і корисне*

У збірці «Генерал Юда» поряд з авангардними є кілька зразків філософсько-медитативної, сповідальної лірики про сенс людського існування, де драматизм заступає іронію, наприклад поезії „За хвилину до того, як випаде дощ”, «Тут, певно, колись було море», та ін. Особливістю цих поезій є рух води, світла, снігу, дощу як джерела життя.

*За хвилину до того, як випаде дощ,
ти відчуєш, як шкіра вібрує під тиском
ще не випалих крапель, що ляжуть уздовж
твого тіла і враз його стиснуть.*

*Так легкі голуби, на вулицях кинуті,
відчують смак їжі за мить до годівлі,
так солдат, що за хвилю повинен загинути,
відчува деформації у власному тілі.*

*Сміх, що має до мене наавтра прийти,
розпізнаю сьогодні поміж плачу я.
За хвилину до того, як з'явишся ти, –
я тебе передчую.*

Збірка «Пепсі» продовжує розробляти домінуючу тему Жадана – тему міста. Знаходимо низку майстерних урбаністичних пейзажів зі скверами, вокзалами, трамваями, автобусами, потягами, бомжами, а також складні поетичні портрети – „Це просто день, що врбується в простір”, „Donbass independent”, «Динамо Харків».

*Це просто день, що врбується в простір.
Це просто день – весь твій, мов “аусвайс”.
Це під оркестру скрип невдалий зростом
танцює бомж подібне щось на вальс.*

*Брудні платформи, потяги і пиво,
і привокзальний збуджений майдан,
де в електричках гамірним напливом
зника чергова доза громадян.*

*Де доколя на дахах похилих
шумливо-гучно всілися граки –
трибуною втамовують як хмільно
танцює Харків – місто байстрюків.*

*Це просто день, що розчинився в зливі.
Був просто день за смугами дощів.
І голуби – сполохані й лякливі –
блакитні душі вмерлих тут бомжів.*

Збірка «The very very best poems...» (2000) передає граничну абсурдність і тупікову загадковість української душі, непоборне прагнення дороги і неспроможність руху зляканої кнтиненту «Україна», болючі потуги ставати собою і крайню безвільність. Це наскрізний настрій зібрано-вибраного, діагноз і прогноз. Збірка має лінійну зворотну будову: від найновіших поезій («Петеу», «Станси для німецько-фашистських загарбників», «Якщо ти надумаєш їхати з цього міста») через вибрані твори з попередніх збірок та публікацій до найвіддаленіших поезій («Каменєфілія», 1992) Отже, це ніби уривчасті сходи, ламка історія 90-х, починаючи з подвір'я школи, петеу. У поезіях „Петеу”, „Пластунка N”, „Вона ще не виросла і не втратила голову” є щемке замилювання світом напівпідлітків-напівдорослих, які готові прийняти передчасну жорстокість як належне випробування. Його підлітки – це стан людства «за хвилину до того як випаде дощ», зображені з гірким досвідом власного змарнованого

передчасся. Звичастий шлях покоління 90-х пролягає через пепсі, петеу, заробітки в еміграції, час без війни і боротьби, але пропущений крізь решето, змарнований. У згаданих поезіях відчутний мотив втраченого покоління, покоління-жертви

Нова збірка С. Жадана „**Марадона**” – тексти про „штуку із сильним осадом” під назвою життя. Чому саме „Марадона”? У епіграфі йдеться про те, що Дієго Марадона після обстеження у психіатричній клініці вирішив лишитися і продовжити лікування. Відомий футболіст як символ, його зловживання шкідливими звичками та життя як поєдинок із самим собою перегукуються з головними ідеями збірки. Тексти „Марадони” – це вірші, вільні від рамок рими та форми. Проте, у верлібрах пульсує чіткий ритм, який наближує ліричну реальність до життєвої.

У віршах Жадана закладені лінгвістичні бомби, він знаний дилер метафор та афоризмів на кшталт «Життя – це те, чим ти починаєш розраховуватись в кінці життя», «Смерть – територія, де не ходять наші кредитки», «Життя – це боксер, який любить свою роботу, нічого особистого і нічого зайвого», «Життя – це курс бакса, який ніколи не стабілізується», «Життя – це такий самий побитий лузер у червоних боксерських трусах до колін. Просто у нього кращі промоутери»; «Життя – прекрасна довга штука, якої тобі вистачить до кінця твоїх днів», «Життя прожити не мінне поле перейти».

3. Літературний гурт „Нова дегенерація”. Творча еволюція Івана Андрусяка.

Інша знакова постать 90-х рр. – **І. Андрусяк (1968 р.н.)**, поет, прозаїк літературний критик, перекладач. На початку 90-х разом з І. Ципердюком та С. Процюком входив до складу літературного гурту „**Нова дегенерація**”, творчість якого пов’язана з авангардиськими тенденціями. Сама назва гурту вказує на органічний зв’язок з авангардизмом 20-х років, зокрема з об’єднанням М. Семенка, Гео Шкурупія, О. Влизька „Нова генерація” (1927–1931).

Як і всі покоління авангардистів, поети „Нової дегенерації” так само заперечують традиції псевдоромантики і її псевдопатріотичний пафос, їхня поезія так само сповнена елементів клоунади, шуму, галасу, епатажу, проте іронія часом перетворюється на сарказм, маски веселого карнавалу перетворюються на злі гримаси. Юрій Андрухович назве це депресивним синдромом. Наприклад, у вірші-маніфесті Івана Андрусяка „Ми не маски” є такі слова:

*ми останні пророки в країні останніх богів
ми останні предтечі Великого Царства Диявола
ми зчиняємо галас і це називається гімн
ми сякаємось в руку і це називається правила*

Прикметно, що до першої колективної збірки „Нової дегенерації” ґрунтовну передмову „Сотворіння трикутника” написав Юрій Андрухович, відзначивши такі характерні риси поетів, як епатажність, сарказм, депресивний синдром, колажність, „кліповість”, фрагментарність,

карнавалізація абсурду, насичення культурологічними, історичними та літературознавчими алюзіями:

„Дегенерація – по-українськи виродження. Бо наша культура сьогодні балансує. Вона на грані між виродженням і відродженням... Поетів не хочуть. Вони вкотре виявились непотрібними. Вони – завелика розкіш для цього суспільства. Поетам начхати на це суспільство. Вони платять взаємністю. Пишуть, як і в усі часи, для себе. Усе герметичніше, усе закритіше... У такий от час зійшлися до купи три поети. Бо наші поети взагалі люблять ходити по троє. Кажу це як старий бубабіст... Окреслюємо трикутник, фігуру магічну й універсальну. „Три світи, три кути, три ножі” – за висловом одного з них. Іван Андрусяк. Степан Процюк. Іван Ципердюк. Ах, ці селянські прізвища, селянські імена... Що їх об'єднує? Мабуть, сарказм: „Ми сякаємось в руку, і це називається правила” (Андрусяк). Мабуть, депресивний синдром: „Тьотя с хреном хотєла плевать на поета” (Процюк). Мабуть, колажність, „кліповість”, фрагментарність, подертість бачення: „В місті маньяк. Вчора бачили порядного чоловіка. Мамонти вже давно вимерли. В церкві відправа. М'ясник вчить українську мову” (Ципердюк)”.

Якщо у пешій половині 90-х поезія за інерцією 80-х була пройнята антиколоніальним пафосом, спрямованим проти рудиментів радянського минулого, то поступово радянські проблеми, не актуальні для нового покоління, не зрозумілі для жителів Європи, зникають з сучасної літератури і зокрема з поезії. Гурт „Нова дегенерація” видав три однойменні збірки, провів низку літературних вечорів містами України і наприкінці ХХ ст. перестав. За словами Івана Андрусяка, „у літературу добре входити гуртом, але працювати в ній кожен мусить сам”.

І. Андрусяк народився 28 грудня 1968 року в селі Вербовець Косівського району Івано-Франківської області. Закінчив філологічний факультет Івано-Франківського педагогічного інституту. Член АУП, живе і працює в Києві. **Має такі збірки поезій**, чи поезопрози:

- „Депресивний синдром” (1992, у книзі „Нова дегенерація”);
- „Отруєння голосом” (1996);
- „Шарга” (1999);
- „Повернення в Галапагос” (2001);
- „Сад перелітний” (2001);
- „Дерева і води” (2002);
- „Часниковий сік” (2004);
- „Храбуст” (2006)
- „Писати мисліте” (2008).

Відомий також як **прозаїк**. Має у своєму доробку повість „Реставрація снігу”, роман „Вургун” та низку новел. Всі прозові твори побачили світ у 2005 році у книжці „Вургун”.

Перекладає з польської, а у співавторстві з дружиною – з англійської. Його тексти теж перекладалися різними мовами, зокрема англійською, німецькою, польською, російською.

Іван Андрусяк – сучасний літературознавець і критик, автор збірок літературно-критичних статей „Літпроцесія”(2001) та „Латання німбів” (2008) (2008).. З 2001 року постійно друкує рецензії, літературно-критичні статті у журналах „Кур’єр Кривбасу”, „Книжник review”, „Березіль”, „Сучасність”, „Кальміус”.

Упорядник хрестоматії „Сучасна українська література кінця ХХ – початку ХХІ ст.” (2006).

У поезії Іван Андрусяк прихильник герметичного письма (закритого, метафоризованого, елітарного, складного, символічно-асоціативного). Він виробив власну поетичну манеру, базовану на метафоризмі. Як зазначив Т. Девдюк, він *„пише метафорою, якої нема”*. А. Дністровий назвав цю особливість *„плаваючою семантикою”*. Юрій Андрухович у згадуваній статті ще в 1992 р. помітив його непересічний талант: *„Андрусяк володіє найпрофесійнішим письмом. Це метафізичний смуток, блукання руїнами романтичного світу з блакитносльозою панною, з наївними химерами поета”*.

Рецепції його поезій полярні: одні захоплені й поцінують прочитане як новий здобуток автора та, водночас, і вартісний набуток сучасної поезії; інші здивовано стенають плечима й наївно запитують: а про що тут, власне, йдеться? Метод соцреалізму сформував кліше сприйняття літератури в чітко визначеній ідеологічній і формальній парадигмі, і все, що в неї не вписується, не набуває статусу літературного факту. На жаль, така інерція засвоєння мистецьких творів у багатьох випадках існує й посьогодні.

Поміж першою збіркою „Депресивний синдром” (1992) і останніми „Дерева і води”, „Часниковий сік”, „Храбуст”, „Писати мисліте” – більше десятиліття, поет змінився, еволюціонував.

А. Дністровий у рецензії на збірки „Повернення в Галапагос” (2001) та „Сад перелітний. Любовні вірші” (2001) виділяє **три етапи** у творчості І.Андрусяка:

1) дегенераційний: тексти, що припадають на період бурхливої діяльності „Нової дегенерації” – від збірки „Депресивний синдром” (1992) до „Отруєння голосом” (1996). Поет заявив про себе як один із самобутніх новаторів, створив неповторну поетичну манеру, з домінуванням „розщепленої метафори”, порушенням мовної логіки, агресивного ритму, „змішаної” лексики, епатажністю.

2) інвективний, „перехідний”, від елегійної збірки „Шарга” (1999) до „Повернення в Галапагос” (2001). Цей етап можна ще назвати громадянським, оскільки „Повернення в Галапагос” – авторове ставлення до соціумного контексту. Сама назва книги прочитується як туга людини за первинним існуванням, туга від цивілізаційного перевантаження, це бажання звільнитися від навколишньої техногенної, zdegradovanoї реальності через повернення до ідеальної реальності, надуманої поетом.

3) умиротворений, від окремих текстів із книги любовних віршів „Сад перелітний” (2001) та написане останнім часом. Біснуватість, темп, марш, атака змінюються на певну охайність, сповільненість, елегійність. На

тематичному рівні в творчості І. Андрусика несподівано виринає адресність, біографізм, а головне – вмотивована (неасоціативна) культурологічність (активне захоплення українським бароко, Сковородою). Спадає ритм, спадає надричність, домінує сонет. Немає більше епатажу, немає потреби скандалізувати читача, немає „шокової хірургії”. Його поезія стає дедалі стає ліричною, світлішою. Це розважлива, плинна розмова з читачем, яка стосується внутрішніх глибин. Це роздуми людини-філософа над суперечностями буття, зосередження на внутрішньому світі, розмова з Богом, як у поезії „Я помираю вас. Така печаль”, де автор змінив навіть написання лексеми Бог з великої літери порівняно зі зб. „Депресивний синдром”.

*Я помираю вас. Така печаль.
Така зоря над віком перестане.
Говорить Бог: Прости мені, Іване,
Прости мені за те, що я мовчав.*

*Я все прощу, бо нині я помер.
Я довго знав, що буду жити довше.
І чорний плащ облизує підощви,
І чорний місяць перерізав нерв.*

*Я все прощаю. Я запам'ятав,
В яку породу мозок цей залитий.
Вже опадає чорна самота
Під покривалом щирої молитви.*

Збірка „**Дерева і води**” (2002) – розповідає про містичні глибини, які чаються в нашій свідомості й позасвідомості. Її важко зрозуміти, оскільки вона насичена міфами, символами, образами.

Збірка „**Часниковий сік**” (2004) насторожує вже самою назвою. Часник відлякує упірив і вужів, його носять дівчата і молодиці у станиках, аби хтось не зурочив. Часник – оберіг. Поезія – оберіг. Ця збірка – химерне поєднання язичництва й християнства, голосів предків і боротьби самого із собою, об'єднує нові і вибрані вірші. Ліричний Герой втілюється у Стефана Яворського, Григорія Сковороду, Миколу Зерова, трансформується в Саломею, бо замало жити власним емоціо.

Збірка „**Храбуст**” (2006) (на Гуцульщині храбустом називають листя городніх рослин – капусти, буряка, а також листяні польові та лугові рослини) містить 48 текстів. Багато у ній «храбустових» трав'яних назв: «Чортополох», «Дервій», «Безсмертник», «Інтродукція: Петрові батоги». Цей своєрідний “зільник” – цикл із дев'яти віршів, у якому поет звернувся до травоназв, які за народними переказами, володіють божественною силою захищати людей і їх домівки від усяких хвороб, зла, нечистої сили. Наприклад, поезія “*Петрові батоги*” переповідає знайому легенду про сутичку святого Петра з чортом, який стоптав півсвіту і намагався й далі розширювати своє володарювання. Апостол вирвав із землі разом із коренем било цикорію і вперіщив ним нечистого; той

*дістав по крижах
що ледь вижив
над синім цвітом*

*у світі літо
било і корінь
цикорій*

Із того часу, як свідчить міф, корінь цикорію набув вигляду хреста, він глибоко проріс у землю і разом зі стеблом служить надійним оберегом від диявольських зазіхань на людину, її оселю, її здоров'я. І називають це зілля відтоді найчастіше не цикорієм, а петровими батогами. Конкретна оповістка, спроектована на культурне, історичне чи політичне тло, та в прямій залежності від особистісного сприймання кожного читача, породжує множинність рефлексій, поширює своє семантичне ядро і набуває узагальненого значення.

Остання книжка І. Андрусяка «Писати мислите» (2008) має барокову, книжну назву, яка виглядає як авторське гасло, і разом з тим – як розуміння суті поетичного письма, яке, очевидно, для Андрусяка сьогодні є найперше «мислєписанням». Подорож починається із заглиблення. Із віршів-рефлексій над творами мистецтва (автопортретом Катерини Білокур; статуєю Будди в бухті Аго в Японії), із заглиблення у культурний простір, відмінний від звичного для більшості читачів. Звісно, автор не прагне такими методами розширювати загальну ерудицію читача – лише висвітлити, винести з унікального культурного простору одне явище, деталь, ознаку, і дати їй у поезії іще один виразний «портрет». Є тут і дитячі спогади про те, як воно, взувши гумаки, досліджувати величезні калюжі, і вірші, які можна було би прочитати дитині, і вірші про дітей. І - найголовніше – вірші, присвячені власним дітям

Особливості поетичної манери І. Андрусяка

У його віршах часто зустрічаються рядки, які дуже нагадують афористичні конструкції: „Вічними не будемо ніколи мертвими не станемо навіки”; „ці тексти як жінки вони старіють зранку”; „істинно кажу тобі – синці будуть вічно цілувати спину” та ін. Можливо, в цьому ще одна складова успіху поета.

Сприймання себе як “нас” – ще одна характерна риса творчості поета. Автор підкреслює, що втілює відчуття цілого покоління. Ми – військо, натовп, вигнанці, у яких одна карма. Ми – ціле, що протистоїть світу, вибрані, яким дано знати щось особливе:

*ми не маски ми стигми тих масок що вже відійшли
ми не стіни ми стогін імен що об стіни розлучені
ідемо до людей у вінках недоспілих олив
у простертих долонях несемо гріхи як окури*

Особливістю поезії Івана Андрусяка (як у ранніх, так і пізніх збірках) є **відсутність розділових знаків**, великої літери на означення іменників власної назви і на початку речення. Це можна пояснити прагненням відновити первинне значень слів, яке на думку поета, атрофувалося. Андрусяк вживає лише тире, яке виконує скоріше не інтонаційну функцію, а вказує на асоціації, є „ниткою між культурами”.

Особливого значення в останніх збірках Андрусяка набуває **природа**, за допомогою якої осягається неосяжне, а також краса, вічність, гармонія. Природа одухотворена, має ознаки інтелекту. Його самодостатні образи природи („*дотик рослини до землі*”, „*гриби...білі як немовлята*”, „*нитка трави з перерізаним горлом*”, „*сонця перестояного ліки*”) мають глибинний підтекст.

Від збірки до збірки **зростає роль символу**: *вишня, верба* як символи сталості, спокою, притаманні українському менталітету („*ти знаєш*”), *осика* як символ приборкання демонічних сил („*так буває вічно і ніколи*”); *ріка* як символ плинності життя, фатуму, долі („*нас зостанеться двоє*”, „*ріка*”); *вода* – як джерела життя, його початку й тривалості; *вогонь* – символу віри; *птаха*, що прилітає тричі; *небо, сонце, зорі, місяць* тощо. Всі вони почерпнуті автором із духовної скарбниці українського етносу, що містить ці архетипи як тисячолітні формули знань про буття, про світ, про безмежний космос. Зустрічаються також біблійні й античні образи і символи.

Андрусяк шукає питомої енергетики мови, вдаючись до неологізмів, діалектизмів, старослов'янizmів („*на прю до вежі меч і страх*”, „*твое повернення гряде*”, „*задеревію, витягнувши длань*”). Звичайно, подібна лексика надає експресивності, проте основну роль відіграє переносне слововживання. **Поезія побудована на тропях**, що надає мові нової художньої якості. Майже в кожному рядку можна побачити епітет: „*тоненьким туманом*”; „*їх душі лаламки і грішні*”, „*печаль благородна*”. **Проте основним тропом його поезії є метафора**: „*за овидом терпне самотній смий рамадан*”, „*небо кришиться волохате*”. „*пальці злизує тінь густа*”.

Проблеми літератури, митця і творчості порушено у поемі „**Отруєння голосом**” з однойменної збірки І. Андрусяка. За формою це вінок сонетів, тобто 15 сонетів, об'єднаних однією темою, крім того, кожен наступний сонет починається тим рядком, яким закінчується попередній.

Незважаючи на канонічне віршування, в поезіях вживається згубіла лексика („*є вищий сурогат не пійло а політ*”, „*із випарів лайна до бога як до поту*”), нема жодних розділових знаків і великої букви. У такий спосіб автор пропонує читачеві віднайти власний спосіб розшифрування тексту, наповнити його своїми значеннями; усуває власну інтерпретацію, визнаючи самодостатність мистецтва. Цим частково можна пояснити і згубілу лексику. Адже сучасний автор не відчуває морального обов'язку перед читачем і тому емоційно набагато менше залежить від тієї або іншої читацької оцінки його творчості.

На відміну від традиційної поезії, де ліричним героєм виступає поет-громадянин, в І. Андрусяка бачимо ліричного героя-споглядача, самотнього шансон'є, який демонструє розгубленість перед життям, не має чітких етичних орієнтирів. Важливе місце займають вислови ліричного героя про літературу. Тотальна іронія, властива всьому тексту поеми, трансформується тут у злий сарказм, крізь який проглядає непідробний біль:

література мить література ртуть,

тут навіть очі сплять тут навіть орди мруть

.....
*відвідайте цей храм тут вичавлять роботу
 як прищик на губі замурзаних реклам
 тут переріжуть пил тут поцінують хлам
 і кожну самоту обмацають доцоту.*

Так говорити про літературу може людина, котра бачила її зсередини, отже, ліричний герой „Отруєння голосом” усвідомлює себе письменником. Подібне ставлення до літератури відображає стан розчарування всього покоління, про що свідчить часте вживання займенника *ми*. Напевне, розчаруванням можна пояснити й назву поеми „Отруєння голосом” як усвідомлення того, що слово, з якого колись все постало, може нести біль і смерть. Звідси й депресивна іронія, страх перед власною творчістю, що змушує надто відкрито говорити про глибинний біль.

У депресивному стані ліричний герой поеми не бачить у дійсності етичних полюсів, не вірить в ідеали. Тотальне розчарування вбиває будь-який потяг до насолоди життям („на гребені життя не знайдеш насолоду”).

*у схлипі віровчень переростають кросна
 в торговий рід життя чи попросту базар
 на тілі почуттів з'являється короста
 від вимкнених планет обернутих в товар
 причина тільки дух а простір тільки вар
 в якому цих тварин понаплодилось до ста.*

Чи не єдиним світлим місцем у поемі є кохання ліричного героя. Воно еротично забарвлене, саме в ньому він шукає порятунку від депресії, породженої почуттям апокаліпсису.

Для ліричного героя поеми майбутнє пов'язане з апокаліпсисом, ознаки приходу кінця світу він бачить у дійсності навколо себе. Особливо гостро звучить мотив апокаліпсису в останньому терцеті поеми, останній рядок якого є повторенням першого рядка вінку сонетів. Утворюється замкнене коло, в яке потрапило покоління поета

*Простеле нам шляхи знебарвлена завія
 і простір шелестить на перемогу змія
 в їдкім повітрі слів відлунює вода*

Міркування поета про “укрсучлітпроцес” проскрибовані в “**Письмі Франкові**”, до якого він звертається за підтримкою в нелегку для себе мить. Причому дистанція в часі та офіціоз тут абсолютно відсутні завдяки майже родинному звертанню “вуйку Іване...”

*вуйку Іване, зима ся не стала ближчою:
 темінь, скупа як сарака, крильми тріпоче –
 днинськи на цілім світі шарата свище
 попелом куждебелит, харькає в очі.
 я би єї просунув губами теплими,
 дав би єї жентиці Вашої впитиси, –
 тільки не слухають пальці, зараза, – терпнут.
 кажете, вуйцю, кріписи – а єк кріпитиси?
 бавити на дозвіллі тонкі декаданси?*

*игри проповідати, ламкі й старечі?
кликати хоть би й курву, аби до данцу?
дайте ми ліпше, вуйцю, штурханця в плечі!
наше мнєке письмацтво хоть туль до рани,
дуль єму насукай з верені старої...
трохи си влекиу душу, вуйку Іване,
та й піду стояти далі... а мо' й достою*

ЛЕКЦІЯ №7

РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ

План

1. Сутність понять „жіноче письмо”, „жіноча проза”. Феміністичний дискурс сучасної української жіночої прози.
2. Неординарність головних героїнь прози Оксани Забужко. („Інопланетянка”, „Польові дослідження з українського сексу”, „Я, Мілена”, „Казка про калиновусопілку”, „Дівчатка”).
3. Проблематика прози Євгенії Кононенко (романи „Імітація”, „Зрада”, збірки оповідань „Повії теж виходять заміж”, „Без мужика”).

Основна література

1. *Бондар-Терещенко І.* Еротика в дискурсі 90-х // Кур'єр Кривбасу. – червень 2005. – № 191. – С. 187 – 195.
2. *Зборовська Ніла.* Жіноче письмо на порубіжжі віків (Леся Українка, Оксана Забужко) // Слово і час. – 2004. – № 2. – С. 32 – 38.
3. *Кисла Т.* Специфіка маски автора фемінного постмодерністського роману: за матеріалами романів О. Забужко, С. Пиркало, Н. Зборовської // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2008. – № 2. – С. 28 – 31.
4. *Таран Л.* Обжити внутрішній простір: До проблеми автобіографізму в сучасній українській прозі жінок-авторів // Кур'єр Кривбасу. – Червень. – 2005. – № 187. – С. 222 – 229.
5. *Філоненко С.* Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ ст. – К.: Ніжин: Видавництво «Аспект», 2006. – 158 с.

Додаткова література

(про О. Забужко)

1. *Зборовська Н.* Перцепція феміністки у західноєвропейському дискурсі та українському письмі // Слово і час. – 2005. – № 1. – С. 50 – 61.
2. *Зборовська Н.* Перцепція феміністки у західноєвропейському дискурсі та українському письмі (продовження) // Слово і час. – 2005. – № 2. – С. 53 – 62.
3. *Карабльова О.* Сексуальність як вияв самотності у прозі Оксани Забужко // Слово і час. – 2003. – № 7. – С. 76 – 83.
4. *Секрет Т.* «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко – перша послідовна спроба української літературної відвертості: урок // Українська мова та література. – 2008. – № 13/16. – С. 95 – 97.

5. *Старух О. В.* Постмодернізм та проблеми полісуб'єктивності жіночого «я» у прозі О. Забужко // Питання літературознавства. Наук. зб. – Вип. 8 (65). – Чернівці, 2002. – С. 100 – 107.

6. *Таран Л.* Сад Артеміди [Про Оксану Забужко] // Таран Л. Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л. Таран. – К.: Факт, 2002. – С. 113 – 121.

7. *Тебешевська-Качак Т.* Автобіографізм як принцип нарації та характеротворення у прозі Оксани Забужко // Слово і час. – 2004. – №2. – С. 39 – 47.

8. *Ткач Л. О.* Стверджуючись у мовомисленні (творчість Оксани Забужко у 3 контекстах) // Урок української. – 2001. – № 4(26). – С. 10 – 16.

(про Є. Кононенко)

1. *Брайко О.* Екзистенційні проблеми кризь призму детективного жанру (романи Євгенії Кононенко) // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 48 – 57.

2. *Грабовський С.* Країна неполоханої Імітації (Євгенія Кононенко. Імітація – Львів, 2001) // Книжник review. – 2001. – Ч. 23.

3. *Дусова Ж.* Література селяві (Євгенія Кононенко. «Оповідання») // Слово і час. – 1994. – № 11/12. – С. 68 – 69.

4. *Зайдель М.* Актуальність неактуального фемінізму. Рецензія на книгу Є. Кононенко «Повії теж виходять заміж» // <http://sumno.com/article/retsenziya-na-knygu-jekonoenko-poviji-tezh-vyhody/>

5. *Зборовська Н.* Феміністичний триптих Євгенія Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики [про книжку «Без мужика»] // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 57 – 68.

6. *Квітка В.* Неімітована «локшина на ваших вухах» (Євгенія Кононенко. «Імітація». – Львів, 2001) // Книжник review. – 2002. – Ч. 3.

7. *Матвієнко С.* Твір звичайний (Євгенія Кононенко. «Імітація». – Львів, 2001) // Книжник review. – 2001. – Ч. 21.

8. *Розмова Л.* Таран з Євгенією Кононенко // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 195 – С.150 – 156.

9. *Соловей О.* Романи Євгенії Кононенко: бестселери для «елітаріїв»? // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 58 – 62.

10. *Стріха М.* Портрет покоління на тлі втрачених стін (Євгенія Кононенко. «Колосальний сюжет». – К., 1998) // Критика. – 1998. – Ч. 6.

11. *Стріха М.* «Імітація» Євгенії Кононенко як дзеркало доби імітацій // <http://ukrlit.blog.net.ua/2007/05/27/imitatsiya-evheniji-kono-nenko-yak-dzerkalo-doby-imitatsij/>

12. *Таран Л.* Обжити внутрішній простір. До проблеми автобіографізму в сучасній українській прозі жінок-авторів // Кур'єр Кривбасу. – Червень 2005. – №187. – С. 222 – 228.

13. *Тарасюк Г.* Ілюзія сповіді (Рецензія на книгу прози Євгенія Кононенко. Без мужика. – Львів: Кальварія, 2005) // Літ. Україна. – 2005. – 28 липня – С. 6.

14. Тарасюк Г. Проза життя без імітацій (Рецензія на збірку новел Євгенії Кононенко «Повії теж виходять заміж») // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – № 184. – С. 235 – 240.

1. Сутність понять „жіноче письмо”, „жіноча проза”. Феміністичний дискурс сучасної української жіночої прози.

Поняття „*жіноче письмо*” (*écriture féminine* – з французької „письмо, властиве жінці”) у 1972 році запровадила французька письменниця і теоретик фемінізму *Елен Сіксу*. Споріднені з ним поняття „жіноча проза”, „жіноча література”, „жіноча поезія” близькі, але не тотожні, вони дещо звужені рамками жанру, способу відтворення дійсності тощо.

У трактуванні Елен Сіксу жіноче письмо – це спосіб моделювання, у якому фемінність (жіноче тіло, жіночі відчуття) є об'єктом і суб'єктом дослідження. Вона вважає, що жіноче сприйняття і відтворення світу подібне до дитячого і відзначається *чуттєвістю, емоційністю, природністю*, на відміну від раціонального чоловічого. Погляди французької дослідниці поглибили *Люсі Ірігаре*, яка пов'язувала особливості жіночого письма з жіночою суб'єктивністю, сексуальністю, *Юлія Крістева*, яка досліджувала особливості фемінної організації тексту.

Сучасна українська дослідниця *Ніла Зборовська* називає такі основні параметри жіночого письма:

- 1) відверта розмова про своє тіло і сексуальність, що постали основою автобіографічного сюжету;
- 2) апеляція до особистого жіночого досвіду;
- 3) свідоме і несвідоме протистояння жіночого приватного світу чоловічому, жіночої творчої особистості – чоловічій, тобто наявність бінарної опозиції фемінне – маскулінне;
- 4) особливий стиль письма – замість наративної (оповідної) послідовності подій реалізується афективна, тобто емоційна послідовність подій.

Сучасна українська дослідниця *Софія Філоненко*, досліджуючи жіночу літературу, зазначала, що це твори, написані авторами-жінками. Проте жіноча стать авторки не робить її твір жіночим автоматично (Наприклад, роман „Егоїст” сучасної української письменниці Марини Гримич про кулуарне життя Верховної Ради не можна розглядати в контексті жіночої прози). *Жіночність* літературного твору визначається, по-перше, усвідомленим жіночим авторством, по-друге, зображенням образу жінки як протагоніста, по-третє, зосередженням на гендерних проблемах.

Поняття „*жіноче письмо*” і споріднені з ним „*жіноча проза*”, „*жіноча література*” є досить *проблематичними*, оскільки впливають з питання – чи визначає стать літературну творчість? Не всі сприймають такі дефініції.

Причиною неприйняття термінів „жіноче письмо”, „жіноча проза” „жіноча література” є традиційно закріплене в патріархальній культурі значення жіночності як меншовартості, звідси „жіноче” сприймається як щось вторинне, гірше, похідне від чогось (від ребра Адама), а сам термін

„жіноча проза” береться в лапки, що надає йому значення „так звана”, „ніби”, „псевдо”. У сітці розповсюджених бінарних опозицій чоловічому началу традиційно приписують значення культурне, раціональне, божественне, а жіночому – природне, чуттєве, гріховне. Навіть під час розгляду тексту, написаного жінкою, використовуються такі дефініції як „мужня”, „по чоловічому сильна і міцна” (при позитивній оцінці) і „бабська”, „дамська”, „солодко-жіноча” (при негативній). Згадаємо, наприклад, що, схвалюючи творчість Ліни Костенко, її називали чи не єдиним мужчиною у поезії.

Часто жіночу прозу ототожнюють з так званою „дамською” масовою літературою, де жіночими романами називають мелодрами зі стереотипним сюжетом. Оксана Забужко влучно характеризувала подібні романи „а-ля она задрожала в его объятиях”. Отже, „жіноча проза”, як загалом література, розвивається у 2 вимірах – *елітарному* та *масовому*. До масової жіночої літератури можна віднести і так звані любовні жіночі романи. Як зазначає Ніла Зборовська, нам потрібні сьогодні наші Франсуази Саган і Людмили Петрушевські.

Жіночу прозу ототожнюють з феміністичною літературою, фемінізмом. **Фемінізм** – це філософсько-політична категорія, боротьба жінок за рівні права з чоловіками. Залежно від схвалення або заперечення ідей фемінізму, жіноча проза може містити феміністичні ідеї або ігнорувати їх. Американські літературознавці пропонують розрізняти терміни *feminist* і *female*, феміністичне і фемінне. Перше апелює до політичного дискурсу, а друге пов’язане з гендерною відмінністю. Сьогоднішній фемінізм не є монолітною теорією, має відгалуження – радикальний, ліберальний, культурний, еко-фемінізм, анархофемінізм, афроамериканський фемінізм, азіатський тощо. Постала навіть проблема єдиного терміна, який би інтегрував усі ці напрямки (жіночі студії, фемінологія, гендерні студії). Фемінізм розглядається сьогодні як двоїсте утворення: має *прикладну* складову (політика, боротьба за рівні права) і *теоретичну* (вивчення жіночої суб’єктивності). Розглядаються питання взаємодії жіночої особистості і патріархального суспільства, в якому жінка представлена як інша. Усе це позначилось на жіночій прозі. Жінки-письменниці зображують жінку не так, як чоловіки, вони апелюють до власного унікального жіночого досвіду, звертаються до особистого, ніби прочитують текст власного життя, відповідаючи на питання ким є жінка? яка її сутність? яке її буття? Така інтерпретація образу жінки не завжди здійснюється з феміністичних позицій, але за спрямованістю, за самою постановкою питання про інший спосіб самопочування жінки порівняно з чоловічим такі твори *перебувають у річищі сучасного фемінізму, феміністичному дискурсі*¹.

У 90-х роках ХХ ст. в українській літературі з’являється група, за словами Михайла Слабошпицького, „талановитих жінок-прозаїків, які пишуть твори про сучасні жіночі проблеми”. Це *Оксана Забужко, Євгенія Кононенко, Галина Тарасюк, Марія Матіос, Світлана Йовенко, Софія*

¹ Дискурс – (від фр. міркування, промова) – сукупність висловлювань з певної проблеми.

Майданська, Ірина Жиленко, Оксана Пахльовська, Галина Петросаняк, Людмила Тарнашинська, Лариса Денисенко, Валентина Вдовиченко, Марина Гримич, Тетяна Зарівна, Людмила Таран, Світлана Пиркало, Ірена Роздобудько, Ірена Карпа. Ці авторки – представниці різних літературних поколінь (від „шістдесятників” до „дев’ятдесятників” і „двотисячників”), вони не належать до жодного жіночого угруповання. Проте спільним знаменником є **новий образ жінки** у їхній творчості, нова манера письма.

Якщо порівняти з прозою 70 – 80-х років ХХ ст. (Н. Ковалик, А. Тютюнник, Л. Романюк), то це проза, зосереджена на моральній проблематиці, родинно-побутовій сфері. Героїня цієї прози існувала у „звуженому світі”: шлюбне життя, родина, діти, чоловік. Досвід емансипації жінки, залучення її до суспільної праці оцінювався письменницями негативно, бо відривав героїню від родини, дітей, чоловіка. Професійна діяльність тоді не зображувалась як сфера, де жінка могла реалізуватися, самоствердитися, тому героїні цієї прози – представниці типово жіночих професій – вчительки, медсестри, кравчині. Жіноча проза 70 – 80-х відзначається повною відсутністю сексуальної проблематики, вона є цнотливою, сором’язливою. Ця проза не усвідомлюється окремою специфічною течією літератури. Це проза без фемінізму, проза патріархальних жінок, чия жіночність формувалася за радянських часів і відбивала всі міфи про радянську жінку. Відсутність феміністичного дискурсу можна пояснити тим, що фемінізму як політики і теорії в СРСР не існувало, його проголошували буржуазним рухом, далеким від інтересів радянської жінки, оскільки сама проблема рівноправ’я в СРСР вважалася розв’язаною, отже, закритою для обговорення.

Жіноча проза 90-х ХХ ст. – першого десятиліття ХХІ ст. років змальовує жінку у „розширеному світі”, порушує проблеми жінка і держава, жінка і нація, жінка і посттоталітарне суспільство, жінка і чоловічий світ, жінка і родинне середовище, жінка і її тілесність, жінка і її творчість (політичні, національні, соціальні, творчі, феміністичні проблеми).

Жінка у сучасній українській жіночій прозі – це активний емансипований образ, контрастний до традиційного патріархального сентиментального типу. Це жінка начитана, ерудована, інтелектуалка, яка знає кілька мов, має творчу професію. Це представниці наукової і мистецької еліти, наприклад, Анна з роману Софії Майданської „Землетрус” – кіносценарист, Інна з повісті Світлани Йовенко „Жінка в зоні” – журналіст, Оксана з роману „Польові дослідження з українського сексу” Оксани Забужко – письменниця, Мілена з повісті „Я, Мілена” Оксани Забужко і Тамара з роману Тетяни Зарівної „Солом’яний вирій” – телеведучі, Вероніка Стебелько з роману „Зрада” Євгенії Кононенко – режисер.

Сучасна жіноча проза зображує неординарну мислячу особистість, наділену гострим критичним розумом. Для неї характерне інтенсивне внутрішнє життя, напружений пошук відповідей на всі наболілі питання. Змальовуючи жінку як особистість, письменниці звертаються до осмислення багатьох філософських питань: смисл життя, причини самогубства, людська і

жіноча свобода, приреченість людини, взаємини з часом тощо. Тобто сучасна українська жіноча проза **філософічна**, сповнена філософських проблем. Це, з одного боку зумовлюється професією самих письменниць (Забужко – кандидат філософських наук), а з іншого – зацікавленістю філософськими працями.

Крім того, сучасна українська жіноча проза пов'язана з **рецепцією фемінізму в Україні** наприкінці ХХ століття. Відбувається проникнення фемінізму в українське суспільство: відкриваються науково-дослідні центри (Харківський центр гендерних досліджень, Київський центр гендерних студій, Київський інститут гендерних досліджень, Одеський науковий жіночий центр „Жінки і суспільство”); феміністичні проблеми обговорюються в авторитетних гуманітарних виданнях („СіЧ”, „Філософська думка”); перекладаються українською мовою праці з феміністичної класики: „Друга стаття” Сімони де Бовуар (1994), „Сексуальна політика” К. Мілет (1998), „Власний простір” В. Вулф (1999), публікуються праці Елен Сіксу, Люсі Ірігаре, Юлії Крістєвої; бурхливо розвивається **вітчизняна феміністична критика**, представлена іменами Віри Агеєвої, Тамари Гундорової, Оксани Забужко, Ніли Зборовської, Ніни Шумило, покійної Соломії Павличко; з 1990 року в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України відбуваються феміністичні семінари.

Феміністична критика інтерпретує класичну українську літературу з жіночого погляду (наприклад монографія Віри Агеєвої „Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації”), сприяє самоусвідомленню української жіночої прози, аналізує сучасну прозу, зокрема образи жінок, створені письменниками-чоловіками, показує, як у таких образах проявляються стереотипи патріархального суспільства. Наприклад, Ніла Зборовська „Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків” аналізує карнавальний дискурс Ю. Андруховича як типово маскулінний, „самовдоволений, знущально-агресивний” щодо жіночого буття (згадаємо гротескний образ феміністки Лайзи Шейли Шалайзер у романі „Перверзія”). „Однолінійність і схематичність” образів жінок у сучасній прозі-чоловіків відзначала також С. Павличко, стверджуючи, що „жінка в ній зображена як еротична пляма, об'єкт уже не поклоніння, як це було в традиційній українській класиці, а фізичної хіті й насильства”.

Очевидно, така репрезентація жіночності, жіночого досвіду в прозі чоловіків-письменників не задовольняє жінок-письменниць і спонукає їх до створення альтернативної концепції особистості жінки. „Замість чоловічого (традиційного) уявлення про жінку оформлюється власне уявлення жінки про саму себе, про своє призначення, що цілком закономірно вступає в суперечність із міфами патріархальної культури”, – зазначає Ніла Зборовська. Завданням жіночої прози було й залишається не лише продовження й переосмислення літературного фемінізму межі ХІХ–ХХ століть, але й артикуляція жіночого досвіду.

Однак реакція на жіночу прозу (особливо феміністичну за духом) у середовищі українських гуманітаріїв є доволі агресивною. Особливо

показовою в цьому плані є дискусія про роман Оксани Забужко „Польові дослідження з українського сексу”, яка вийшла за межі фахової. Українські гуманітарії були роздратовані дискурсом жіночого гніву, що пронизував роман. Твори, написані жінками, за стереотипом, повинні бути не такими”. Авторку звинувачували в усіх смертних гріхах.

2. Неординарність головних героїнь прози Оксани Забужко. („Інопланетянка”, „Польові дослідження з українського сексу”, „Я, Мілена”, „Казка про калиновусопілку”, „Дівчатка”).

Однією з найчільніших представниць сучасної жіночої прози є **Оксана Забужко** – поет, прозаїк, перекладач, філософ, літературознавець, есеїст, викладач. Народилась 19 вересня 1960 року в Луцьку, в родині українських десидентів філологів-україністів. Це була надзвичайно обдарована дитина. Як сама зазначає в „Автобіографії”, вірші почала писати ще в дописемний період, у 5 років, а у 8–9 років „натхненно шкварила” дисидентсько-патріотичну лірику, писала п’єси і сама їх ставила з однокласниками. „Літературний дебют в альманасі „Вітрила” відбувся в пору, коли настольною книгою був „Вінні-Пух”.

У 1977 році вступила на філософський факультет Київського університету ім. Т. Г. Шевченка, тільки завдяки вчиненому скандалу батьками в КГБ й ЦК. Студентські роки (1977–1982) згадує як найпохмуріший період соціальної шизофренії, коли „втікала” в книжки, серед яких все більше займали неперекладні, іноземними мовами, тобто не пропущені через фільтр радянської цензури.

У 1985 році вийшла перша збірка поезій, переполовинена цензурою зі зміненою назвою „Травневий іній” (авторський варіант „Нельотна погода” був розцінений як натяк на політичну ситуацію)

У 1987 році захистила кандидатську дисертацію з естетики на тему „Естетична природа лірики як роду мистецтва”.

Оксана Забужко співробітничала з Інститутом філософії НАН України ім. Г. Сковороди. Упродовж 1990–1994 рр. викладала україністику в американських університетах – в Пенн-Стейтському, Гарвардському, Пітсбурзькому, провадила авторську колонку в деяких періодичних виданнях („Рапорт”, „Столичные новости” та ін.), вела літературні майстер-класи в Київському університеті ім. Т. Шевченка.

В Україні О. Забужко від 1996-го року (від часу першої публікації роману-бестселлера „Польові дослідження з українського сексу” залишається найпопулярнішим україномовним автором.

Твори О. Забужко здобули також міжнародне визнання, особливо широке – в Центральній та Східній Європі, її вірші перекладалися шістнадцятьма мовами світу і 1997 р. вдовоєні Поетичної Премії Global Commitment Foundation. Серед інших її літературних нагород – премії Фонду ім. Щербань-Лапіка (1996), Фундації Ковалевих (1997), Фонду Рокфеллера

(1998), Департаменту культури м. Мюнхена (1999), Фундації Ледіг-Ровольт (2001), Департаменту культури м. Грац (2002) та ін.

Поезія

- „Травневий іній” (1985)
- „Диригент останньої свічки” (1990)
- „Автостоп” (1994)
- „Новий закон Архімеда. Вибрані вірші 1980–1998” (2000)
- „Друга спроба” (2005)

Проза

- Повість „Інопланетянка” (1992)
- Роман „Польові дослідження з українського сексу” (1996)
(На сьогоднішній день витримав 9 видань, був поцінований не лише у нас, а й за кордоном, перекладений іншими мовами: угорською, чеською, російською, польською, болгарською, англійською).
- Повість „Казка про калинову сопілку” (2000)
- Книжка оповідань і повістей „Сестро, сестро...” (2003, 2004, 2006)

Дослідницькі студії та есеїстика

- „Дві культури” (1990)
- „Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період” (1993)
- „Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу” (1997, 2001, 2006)
- „Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 1990-х” (1999; 2001, 2006).
- „Репортаж із 2000-го року: Збірка статей” (2001).
- „Let My People Go. 15 текстів про українську революцію” (2005. 2006)

Роман Оксани Забужко „**Польові дослідження з українського сексу**” вийшов у світ у знаковому 1996 році – через 100 років після появи „Царівни” Ольги Кобилянської і спричинив шквал критики – більше осудливої, аніж схвальної. Провідні питання, навколо яких точилося обговорення – проблема літературної відвертості, вживання ненормативної лексики в художньому творі, осмислення національної і постнаціональної проблематики в романі, зображення сексуальних сцен, проблема фемінізму. „Громадський і критичний резонанс, спричинений моєю книжкою, – за словами авторки, – набагато більше говорить про сучасне українське суспільство, аніж про його літературу. Українські гуманітарії були роздратовані дискурсом жіночого гніву, що пронизував роман. Твори, написані жінками, за стереотипом, повинні бути не такими”. Щодо вживання ненормативної лексики в романі О.Забужко писала так: *„мови роману не прийняли навіть ті, хто загалом поставився до нього зовсім прихильно...Зазначу лише, що в творах письменників-мужчин мого покоління герої й до мене лаялися на всю губу, і нікого крім хіба стареньких пань із західної діаспори ...це ніскілечки не шокувало, культурний шок був спричинений саме тим, що лайка, цей від віку й за визначенням дискурс насильства, який має на меті упослідження, пролунала з жіночих вуст”*.

Роман часто називають „біблією українського фемінізму”. *„Яка це біблія? Це нормальна бабська проза. Так, це проза, написана з позиції жінки,*

яка усвідомлює себе саме як жінка, яка проговорює свій жіночий досвід. Уся справа в тому, що раніше він мовчки виплакувався в подушку кожною на самоті...Ви розумієте, який це жах? Половина нації не могла прочитати своєю мовою про свій жіночий досвід”.

Критики називають стиль „Польових досліджень...” вогняним, звихреним, „бурею свідомості”, „поетикою болю”. За жанром – це роман-сповідь, роман-діалог, роман-лекція (хоча має ознаки любовного роману, роману-біографії). Авторка здійснює діалог з собою, своїми героями, своїм часом. Як сама зазначає, „*Польові дослідження*” – це чистий експеримент. Це спроба структурувати емоції, вибудувати їх у певний інтелектуальний сюжет. Жанрово – це була гра проти всіх абсолютно правил. Бог його знає, що там домінує...” Рушійною силою сюжету є протистояння двох сильних характерів – жіночого і чоловічого – поетеси Оксани і художника Миколи.

У романі, як загалом у жіночій прозі, важливе значення має *автобіографізм*, адже героїню звать Оксана, вона інтелектуалка, особистість незалежна, самодостатня, їй 34 роки, вона поетеса, викладає в американських університетах.

Роман вибудовується навколо *двох центральних проблем* – чоловічо-жіночі взаємини (чому їй завше Мавкою, Марусею Чурай, а йому Лукашем, Грицьком) та українсько-американське буття (Україна і світ).

У творі Оксани Забужко „*Інопланетянка*” з авторським уточненням „нефантастична повість” (вперше надрукована в 1992 році в „Сучасності”) ядро сюжету становить переживання творчої кризи молодій письменниці *Ради Д.* Її внутрішня дизгармонія спричинена неможливістю поєднати два виміри власної особистості – людський і мистецький. Тут відлунує тема внутрішньої роздвоєності душі митця, осмислена М. Коцюбинським „*Intermezzo*”, „*Цвіт яблуні*”. Повість Забужко єднає з творами Коцюбинського ще низка мотивів: „затруєння людьми”, усамітнення, „лікування” змученої душі письменника природою. Сам твір постає як розгорнута метафора творчого процесу, тобто предметним змістом є процес писання. Авторка не просто зазирає у творчу лабораторію письменника, але й осмислює роль письменника в сучасному світі, розкриває гендерний аспект літературної творчості.

Героїня Забужко – глибоко обізнана з сучасною і класичною світовою літературою, вона ерудована, освічена, мисляча особистість, наділена критичним розумом. „Ти носиш увесь світовий час у собі”, – говорить їй Посланець, він легко відтворює в її душі особистість Сапфо. Розкривається це за допомогою прийому ретроспекції.

Композиційним стрижнем цієї повісті є полеміка. Дискутуються питання людської і мистецької свободи, можливості досягти повноти буття. Висхідною тезою дискусії є фраза Ради „люди, а не я”, тобто митець – не зовсім людина, він спроможний стати над життєвим плином, здатним рефлексувати над власним я, він інопланетянин. Унаочнюється ця полеміка образом Посланця – втіленням вищих демонічних сил, іпостассю самої Ради.

У центрі сюжету повісті О.Забужко „**Я, Мілена**” – праця блискучої журналістки Мілени над програмою про покинутих жінок. Праведність мети, яку ставить Мілена, вищначена девізом-слоганом програми – „*допомагати українській жінці знаходити себе в нашому складному часі*”. Уявлення Мілени про власну програму романтизовані, в них проступають феміністичні мрії з пафосом сестринства і жіночої взаємодопомоги: „...*такі щирі бабські посиденьки, що тягнуться десь у кухні ледь не до світу на раз ухоплений і вже не впуцений кришталєво-співучий ноті душевної єдності: сестро, сестро, біль вищує, ти не одна на світі, діти сплять за стіною, і життя триває, будемо мудрі, будемо терплячі...тут і ніжність, і біль, і гордість за мужню й мовчазну стожильність нашу жіноцьку, і якась до сліз невимовна краса...*”. Феміністичний дискурс підсилено „прмовляючим” ім’ям головної героїні – Мілена, в якому відчувається алюзія-натяк на відому діячку українського жіночого руху першої половини ХХ ст. Мілену Рудницьку.

Крім того, повість пародіює популярну на початку 90-х телепрограму Юлії Меньшової „Я сама”. Як слушно відмітила Н. Зборовська, в тому, що головна героїня – телеведуча популярної програми про жінок – втілена глибока думка, що жіноче існування – це нескінченний театр для чоловіків-глядачів, це вічна неспроможність бути собою. Мілена зрештою і сама стає покинутою жінкою. Наприкінці повісті стає зрозуміло, що історію Мілени розповідає сама ж Мілена, повністю перетворена на екранний образ. Згідно з законами віртуального світу трагедія Мілени стала видовищем. Завершується повість заспокійливим голосом телеведучої, який знімає гостроту переживання, примирює глядача з зображеною історією, профанує трагедію, робить її несправжньою, кіношною.

Показ професійної діяльності героїні дозволяє письменниці розкрити психологічний конфлікт, що домінує в жіночій особистості, протистояння духу й тіла, відтворити засадничу дизгармонію внутрішнього світу жінки, через яку феміністична мрія про самоствердження, самореалізацію у професійній діяльності через творчість зазнає поразки при спробі втілити її в життя.

Якщо у попередніх творах духовна сила героїні розкривається через конфлікт, вічне суперництво чоловічого і жіночого характеру, то в наступних повістях сила героїні розкривається і через конфлікт рівновеликих жіночих характерів. Причому протиставляються різні жіночі ролі в патріархальному світі – бунтарська і традиційна.

Гострий конфлікт двох жіночих характерів організує сюжет повісті „**Дівчатка**”. Дванадцятилітня школярка Дарця наділена бажанням мати абсолютну владу над іншою дівчинкою Ленцею, розчинити її в собі. Повість має ускладнену композицію. На першому плані – спогад головної героїні про своє підліткове романтичне захоплення однокласницею. Це найдавніший часовий шар повісті. Другий часовий шар – зустріч уже дорослих однокласників з нагоди ювілею власного випуску. Героїня переосмислює ті дитячі події з дорослої точки зору, з’ясовуючи їх справжній, тоді прихований смисл.

Конфлікт між дівчатками полягає у різноспрямованості їхніх характерів: Ленцю не задовольняє лише дружба з Даркою, яка прагне підкорити її собі, обмежуючи її свободу. Розрив між дівчатками описується як подвійна зрада. Коли Дарка дізнається про інтимні стосунки Ленці зі старшокласниками, вона сприймає цю темну сторону життя Ленці як зраду, і тому сама відхрещується від їхньої дружби на піонерських зборах, публічно засуджуючи Ленцю. Ленця залишилася собою, не розкаялась, натомість Дарка порозумілася з суспільством, прийняла правила гри. Ця зрада мучить її багато років по тому як перша справжня підлість. *„Підлість є підлість, і терміну давності не має”*. Завершуючи художній розвиток конфлікту характеру двох жінок, авторка зіставляє життєві результати обох: Ленця у своєму прагненні до абсолютної свободи знищена і розтоптана. Дарка, сплачуючи данину суспільним нормам, стала відомим науковцем, має монографії, вузівський підручник, проте вона позбавлена внутрішнього спокою, у неї нещасливе особисте життя. Конфлікт з Ленцею ніби загартував і очистив її – вона стала більш милосердною, чуйною.

У **„Казці про калинову сопілку”** О. Забужко синтезує фольклорний сюжет (казку) і біблійну історію Каїна та Авеля. За жанром це повість-притча, повість-міф, повість-метафора. Авторка визначає жанр як „ремейк” (переробка, нова обробка) родинно-побутової казки про сестровбивство, але змінила концепцію твору, психологізувавши і філософізувавши фольклорний текст. Основна ідея народної казки – викриття зла (сестра вбиває сестру із ревності). Для Забужко центральними є зовсім інші питання – про справедливість людську і Божу, про мету і засоби, про людину і зло.

Сюжет **„Казки про калинову сопілку”** апелює й до інших казкових мотивів (дівчина-царівна в кришталевій вежі чекає на чарівного принца-визволителя). Казкові стереотипи формують життєву позицію Ганни-панни, спричиняючи її особисту трагедію. У їх світлі жінка постає як пасивний об’єкт, який мусить терпляче чекати на власну долю (чарівного Принца), замість творити її власноруч. Від фольклору іде максимальна абстрактність художнього часу і простору (українське патріархальне село), які звільнені від будь-яких прив’язок до історичного часу чи конкретної території. **„Казка про калинову сопілку”** постає казкою про трагедію жінки в патріархальному суспільстві.

У **„Казці...”** вибудовано цілу низку традиційних для фольклорних і міфологічних творів антиномій, з-поміж яких виділяються два протилежні за своїм духовним еством персонажі-іпостасі (Ганнуся й Оленка), два дещо протиставлених духовних центри (батьки — Марія та Василь), Каїн та Абель, Бог і Диявол.

Твір має автобіографічні мотиви. Окремі риси Ганни-панни – це риси жінок із роду Забужко. Як зазначає авторка в **„Автобіографії”**, всі жінки батькового роду були якісь відьмакуваті, принаймні ще моя покійна тітка без усякої лозини відчувала під землею воду, й по цілій окрузі визначала, де копати криниці. Подібним знанням наділена Ганна.

„Казка...” пов’язана також з біблійною легендою про Каїна та Авеля: Ганна-панна народилася з місяцем на лобі, що провіщає її долю сестровбивці (а на місяці, за українською легендою, вищерблено, як Каїн підняв Авеля на вила). Більш того, історія Каїна та Авеля не дає спокою героїні, вона розмірковує про міру людської і божественної справедливості: *„може, Каїн і нестак помститися братові хотів, як направити вчинену йому від Бога кривду: не супроти брата вила піднімав, а Богові давав до знаку, що порушена ним у світі рівновага”*.

Прагнення справедливості – лише в людському розумінні, а не в божественному (його людині не осягнути) – стає домінантним для Ганни, призводить до богоборства, веде дівчину до рук нечистого. „Казка...” Оксани Забужко стає розгорнутою метафорою неможливості вирватися з-під влади фатуму, неможливості змінити долю власноруч.

3. Проблематика прози Євгенії Кононенко (романи „Імітація”, „Зрада”, збірки оповідань „Повії теж виходять заміж”, „Без мужика”).

Євгенія Кононенко – поетеса, прозаїк, перекладач. Народилася 17 лютого 1959 року в Києві. Має 2 вищі освіти: у 1981 р. закінчила механіко-математичний факультет Київського університету імені Тараса Шевченка, а в 1994 р. – факультет французької філології Київського інституту іноземних мов. Працює науковим співробітником українського центру культурних досліджень. Член АУП та НСПУ.

Як **поетеса** відома збіркою „Вальс першого снігу”(1997), як **прозаїк** має у своєму доробку близько 10 книг:

- книга оповідань „Колосальний сюжет” (1998),
- роман „Імітація” (2001),
- роман „Зрада” (2002),
- збірка оповідань „Повії теж виходять заміж” (2004),
- збірка оповідань і повістей „Без мужика” (2005)
- збірка оповідань „Три світи” (2006)
- роман „Жертва забутого майстра” (2007)

Прозові твори Є. Кононенко перекладені англійською, німецькою та французькою мовами. Сама авторка перекладає з англійської та французької.

„Жіночність” літературного твору визначається усвідомленим жіночим авторством, зображенням жінки як протагоніста, зосередженням на гендерних проблемах, зверненням до особистого жіночого досвіду та ін. Докладніше про особливості „жіночої прози” рекомендуємо прочитати у працях С. Філоненко та Н. Зборовської.

У 90-х роках в українській літературі з’являється багато талановитих жінок-прозаїків, які пишуть про сучасні жіночі проблеми: О. Забужко, Є. Кононенко, Г. Тарасюк, М. Матіос, С. Йовенко, С. Пиркало, І. Роздобудько, І. Карпа, В. Вдовиченко, Л. Денисенко. Ці авторки належать до різних літературних поколінь, не входять до жодного жіночого

угруповання, проте об'єднує їх нова концепція образу жінки. Героїня цієї прози начитана, ерудована, знає кілька мов, здебільшого, представниця наукової чи мистецької еліти, неординарна мисляча особистість, наділена гострим критичним розумом, що напружено шукає відповіді на актуальні проблеми сучасності.

Сучасна жіноча проза перебуває в контексті феміністичного дискурсу, навіть якщо авторки не сповідують феміністичних ідей.

Однією з найчільніших представниць сучасної української жіночої прози є О. Забужко – поет, прозаїк, перекладач, філософ, літературознавець, есеїст, лауреат численних міжнародних та українських літературних премій. Вона є автором 5 поетичних збірок та численних дослідницьких студій. Як майстер жіночої прози відома такими творами: повість „Інопланетянка”, 1992, роман „Польові дослідження з українського сексу”, 1996, „Казка про калинову сопілку”, 2000, оповідання і повісті „Сестро, сестро...”, 2003.

Роман О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу” мав величезний громадський і критичний резонанс. Дискутувались проблеми літературної відвертості, вживання ненормативної лексики, зображення сексуальних сцен, осмислення національної і феміністичної проблематики. Роман витримав 9 видань, був поцінований не лише у нас, а й за кордоном.

Критики називають стиль „Польових досліджень...” вогняним, звихреним, „бурею свідомості”, „поетикою болю”. За жанром – це роман-сповідь, роман-діалог, роман-лекція (хоча має ознаки любовного роману, роману-біографії). Рушійною силою сюжету є протистояння двох сильних характерів – жіночого і чоловічого – поетеси Оксани і художника Миколи. Роман вибудовується навколо двох центральних проблем – чоловічо-жіночі взаємини та українсько-американське буття.

У „нефантастичній повісті” О. Забужко „Інопланетянка” (1992) ядро сюжету становить переживання творчої кризи молодой письменниці Ради Д. Авторка порушує тему внутрішньої роздвоєності душі митця, осмислену свого часу М. Коцюбинським. Авторка не просто зазирає у творчу лабораторію письменника, а й осмислює роль митця у сучасному світі, розкриває гендерний аспект літературної творчості.

У центрі повісті „Я, Мілена” – праця блискучої журналістки над програмою про покинутих жінок. Письменниця розкриває домінуючий у жіночій особистості психологічний конфлікт – неможливість самореалізації, самоствердження через творчість, дизгармонію особистого і професійного. Блискучий аналіз повісті можна знайти у рекомендованих статтях Н. Зборовської.

Гострий конфлікт двох жіночих характерів організує сюжет повісті „Дівчатка”. Твір має ускладнену композицію – два часові зрізи – дитяче і доросле життя героїнь і, відповідно, подвійне осмислення порушених морально-етичних проблем зради, внутрішньої свободи, компромісу з суспільством.

У „Казці про калинову сопілку” О. Забужко синтезує казковий сюжет і біблійну історію Каїна та Авеля. За жанром це повість-притча, повість-міф,

повість-метафора. Основна ідея народної казки про вбивство сестри із ревності – викриття зла. У творі О. Забужко порушені філософські ідеї – справедливість людська і Божа, відповідність мети і засобів, світле і темне, Боже і диявольське в людині, людина і зло, влада фатуму тощо.

Є. Кононенко – сучасна українська письменниця, майстер психологічної новели та міського детективу, перекладач. Літературний шлях розпочала як поетеса та новелістка. Наразі є авторкою 9 прозових книжок: збірок оповідань і повістей „Колосальний сюжет” (1998), „Повії теж виходять заміж” (2004), „Без мужика” (2005), „Три світи” (2006); романів „Імітація” (2001), „Зрада” (2002), „Жертва забутого майстра” (2007), дитячих книжок „Неля, яка ходить по стелі” (2008), „Повість для нецілованих дівчат „Сестра” (2008).

Є. Кононенко називають „київською” письменницею не стільки через те, що вона народилася, здобула освіту, живе і працює в Києві, скільки тому, що за долями її героїнь – цілий пласт життя України кінця ХХ – початку ХХІ століть, зосередженого у її серці – столиці.

У новелах письменниці відверто й експресивно зображується жінка у час пострадянських соціально-економічних потрясінь, сексуальної революції та загального зубожіння. На відміну від розгублених чоловіків, жінки рятують сім'ї і підвалини суспільства від епохального розвалу, а власних дітей – від голоду. Відчай від злиднів, обов'язок перед старими батьками, дітьми штовхає їх у любовні авантюри з іноземцями чи доморощеними нуворишами. Саме ця інколи безглузда жертвність вивищує жіноцтво у найважчих, найбрутальніших ситуаціях.

Найвідомішим романом Є. Кононенко вважають „Імітацію” (2001). Його лише формально можна назвати детективом, оскільки у майстерно вибудованій детективній фабулі порушуються онтологічні, соціальні та морально-етичні проблеми про сенс життя, любов і смерть, правду і брехню. Імітація – це слово-концепт, оскільки крізь його призму письменниця розмірковує про добродійність, розбудову громадянського суспільства, людські взаємини і почуття, твори мистецтва.

У романі перехрещуються соціальний, детективний та феміністичний дискурси. Соціальний зріз пов'язаний зі змодельованим у романі хронотопом посттоталітарного суспільства, зокрема з різкими картинками національного зубожіння й деградації, безвиході злиднів провінційних східноукраїнських містечок і сіл. Письменниця демаскує „добродійність” міжнародної фундації, для якої дитячий талант перетворюється на конвертований товар, а жалоба за передчасно згаслим життям – на видовищну „ф'юнеральну” піар-акцію.

Феміністичний дискурс пов'язаний з образом головної героїні Мар'яни Хрипович – блискучого мистецтвознавця, науковця, популярної телеведучої, успішної, забезпеченої жінки, яка ламає усталені патріархальні традиції і стереотипи. Вона відмовляється від типових родових зв'язків, у своєму „супер'європомешканні” ліквідує кухню „як елемент радянської ... субкультури”, епатажно заперечує любов як „єдину радість соціально

незахищених верств населення”. Письменниця ніби випробовує на міцність феміністичні ідеї героїні.

Вичерпний аналіз роману Є. Кононенко можна знайти у рекомендованих у статтях О. Брайка та Н. Зборовської.

Автобіографічна повість „Без мужика” подає історію незадоволеної життям творчої жінки, яка виховувалась „матріархальною родиною”. У повісті протиставляються два світи – чоловічий як тоталітарний, пов’язаний із соціумом, і жіночий як приватний, сексуальний і бунтівний. Викривальний пафос однаково стосується як викривленого жіночого виховання з його основною настановою вийти заміж, так і образів чоловіків, які вкладаються у певні типажі – п’яниці, бабія, мамія, нероби. Феміністичний дискурс повісті полягає не тільки у протиставленні жіночого і чоловічого світів, а й у відтворенні ментальної української чоловічої несучасності. Аналіз повістей Є. Кононенко можна знайти у статтях Г. Тарасюк та Л. Таран.

ЛЕКЦІЯ №8

Розвиток сучасної української драматургії

План

1. Особливості драми як літературного роду.
2. Морально-етична проблематика драматургії 80-х років ХХ ст. (Я. Стельмах, Л. Хоралець).
3. Різновекторність сучасної української драматургії.
 - 3.1. Біблійні алюзії п'єси О. Гончарова „Сім кроків до Голгофи”.
 - 3.2. „Реаліті-шоу” від Неди Нежданої (п'єса „Самогубство самотності”).
 - 3.3. Поєднання казки, фентезі і реальності у п'єсах С. Щученка „Шляхетний Дон” та Б. Жолдака „Зачарований запорожець”.
 - 3.4. Біографічний канон у сучасній українській драматургії (О. Миколайчук „Ассо та Піаф”, „Оноре, а де Бальзак” та ін.).

Основна література

1. Білякова Л. Драматург? Така професія в Україні буде! // <http://www2.uwtoday.com.ua/2003/01/ukr/06/s3.htm>.
2. Даниленко В. Театр у шухляді // Кур'єр Кривбасу. – Червень 2006. – № 199. – С.173 – 179.
3. Корнієнко Н. М. Самосвідомість: гра в театр на межі тисячоліть: соціологічний портрет сучасника. – К., 2003.
4. Мірошніченко Н. Потойбіч паузи (Епілог) // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / Упоряд. та післямова Н. Мірошніченко; Переднє слово Я. Стельмаха; Передм. Ю. Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1998. – С. 353 – 356.
5. Мірошніченко Н. Українська драматургія останньої чверті ХХ століття – від деміфологізації до химерності // Український театр ХХ ст. / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К.: ЛДЛ, 2003. – С. 420 – 464.
6. Олтаржевська Л. Страйк ілюзій як альтернатива нескінченності. Драматурги об'єднуються і б'ють на сполох // <http://umoloda.kiev.ua/number/337/164/12202/>.
7. Подлужная А. Где вы, Шекспирь? (Киевский прект «Новая драма» в центре Леся Курбаса) // http://www.newdrama.ru/press/art_2046/.
8. Скибицька Ю. Сучасна українська драма: мотиви та поетика // Українська література в загальноосвітній школі. – 2006. – № 1. – С. 8 – 14.
9. Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с.
10. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми: путівник ілюзорного світу // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 9 – 12.
11. Шаповал М. Післямова // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 545 с.

12. *Яворівський В.* Сучасна українська драматургія: від альманаху до журналу, від чужого – до свого! // Сучасна українська драматургія: Альманах. – К.: Укр. письменник, 2005. – Вип. 1. – С. 3 – 4.

1. Особливості драми як літературного роду.

Уже Платон та Арістотель (V ст. до н.е.) виділяли 3 літературні **роди** – *епос, лірику і драму*, відповідно 3 способи моделювання дійсності – епічний, ліричний, драматичний. Драма (від гр. дія) – зображує дійсність через висловлювання і дію самих персонажів, призначена для постановки на сцені. Генетично драма пов'язана з народними обрядами і діями.

Теоретики літератури виділяють 2 види драми: арістотелівська (закрита) і неарістотелівська (відкрита). Арістотелівська драма (закрита) розкриває дії персонажів через їх вчинки. Така драма має традиційну будову з зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією і розв'язкою. У такій драмі зберігається хронологія подій і вчинків на відносно обмеженому просторі. Це драматургія античності (Софокл, Еврипід), класицизму (Корнель, Расін), Просвітництва (Шиллер). Розвивалась така драма й у літературі XIX – XX ст., існує й у сучасній драматургії. В українській драматургії арістотелівська драма представлена іменами Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Карпенка-Карого, Франка.

В основі неарістотелівської (відкритої) драми покладене синтетичне мислення, вона має епічні та ліричні компоненти (міжродова дифузія), а також умовність, психологізація, інтелектуалізація, деформація часових та просторових координат, активне втручання письменника в дію (Б. Брехт, Е. Іонеску, С. Беккет). В українській літературі – Леся Українка, М. Куліш, І. Кочерга, О. Коломієць, сучасні драми.

Залежно від змісту і форми, характеру конфлікту виділяють такі жанри драматичного роду: *трагедія, комедія, драма (історична, психологічна, соціально-побутова, філософська, лірична), мелодрама, трагікомедія, фарс, водевіль, міракл, мораліте, містерія, соті, комедія дель арте, інтермедія.*

2. Морально-етична проблематика драматургії 80-х років XX ст. (Я. Стельмах, Л. Хоралець).

Деякі вітчизняні критики вважають стан розвитку сучасної української драматургії кризовим, оскільки виданих за час незалежності п'єс у сотні разів менше, ніж поетичних і прозових творів.

На наш погляд, така думка є перебільшенням, оскільки в будь-якій країні драма програє у процентному співвідношенні до друкованих творів інших літературних родів. Крім того, драма призначена в першу чергу для перегляду на сцені, не є масовим жанром для читання, вимагає підготовленого, рафінованого читача.

Витоки сучасної української драматургії можна знайти ще в 60-х рр. XX ст., коли під час „хрущовської відлиги” українська драма отримала новий імпульс розвитку, звертаючись до національної самобутності, традицій

фольклору, „вічних” тем та ідей (творчість Олекси Коломійця, Миколи Зарудного, Василя Минка, М. Руденка, М. Стельмаха, О. Левади). Але „шістдесятництва” в драматургії з різних причин не відбулося, можливо, через тотальну „підконтрольність” жанру. У роки суспільного застою на авансцену виходить „виробнича” та ідеологічно-пропагандистська п’еса на тему громадянської та Вітчизняної війни, боротьби з українським „буржуазним націоналізмом” (М.Зарудний, І. Кавалерідзе, І. Муратов)

У наприкінці 70 – на початку 80-х років з’явилася нова плеяда драматургів – Ярослав Стельмах, Володимир Сердюк, Ярослав Верещак, Лариса Хоролець, Юрій Щербак, які розширюють тематичний діапазон драматургії (теми з життя наукової інтелігенції, історична тематика), деміфологізують радянську дійсність.

У 90-х роках приходять нове покоління драматургів (Богдан Жолдак, Олександр Ірванець, Лариса Паріс, Неда Неждана, Оксана Погребінська, Сергій Щученко, Катерина Демчук, Олег Миколайчук-Низовець), які тяжіють до експериментування з формою, змістом. Творчість цих митців перебуває у силовому колі постмодернізму.

Про набуток сучасної української драматургії як кількісно, так і якісно свідчить видання антологій, збірників п’ес молодих драматургів, зокрема „У пошуку театру: Антологія молоді драматургії” (2003), „Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Автор проекту та упоряд. Н. Мірошниченко” (2004), а також постановка окремих із них на сцені.

Сучасні українські драматурги оформлюються також організаційно, зокрема у Києві діють „Центр експериментальної драматургії А. Дяченка”, „Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса” та „Конфедерація драматургів України”.

Цікаво, що антологія „Страйк ілюзій”, за задумом укладачів, – це страйк літературі без драми, адже така література неповноцінна, неповнокровна. Настав час відродити традицію постійного існування драматургії в літературному просторі. З цією метою Центром Курбаса спільно з театром І. Франка започатковано проект „Наша драма”, який включає авторські читання нових п’ес, видання збірників цих п’ес, та постановку найкращих із них).

Сучасна українська драма має такі характерні ознаки:

- *різножанровість* (водевіль, трагікомедія, трагіфарс, драма-феєрія, монодрама, психологічна драма, драма абсурду, драма-фентезі), *багатовекторність пошуків* (орієнтація на давні міфи, фольклор, класичну українську драму, театр абсурду, масову літературу. Щоб показати цю різноекторність, укладачі антології сучасної української драматургії „Страйк ілюзій” зробили 5 розділів – „Прадавні ілюзії”, „Потайбичні ілюзії”, „Актуальні ілюзії”, „Абсурдні ілюзії”, „Ілюзії-фентезі”),
- *полістилізм* (реалістичною, на перший погляд, є п’еса „Дев’ятий місячний день” Олександри Погребінської; ідеї екзистенціалізму актуалізуються у п’есі В. Сердюка „Сестра милосердна”, ознаки творчості Беккета та

Йонеску знаходимо у п'єсі Л. Паріс „Я. Сіріус. Кентавр”, ознаки детективу має п'єса „Шляхетний Дон” С. Щученка).

- *ігровий стиль* (легкий, розважальний характер має п'єса Б. Жолдака „Зачарований Запорожець”; в основу сюжету п'єси Неди Нежданої „Самогубство самотності” лежить гра, реаліті-шоу; авторка п'єси „На виступцях” К. Демчук ніби грається з іншим текстом – алюзії з „Аліси в країні чудес” Льюїса Керола),
- *включення жанрів інших літературних родів* – пісень, анекдотів, фрагментів оповідань.
- *епізація* (збільшення ролі ремарок, які містять епітети, порівняння, авторську оцінку, зайву для режисера; зростання ролі монологу, аж до моновистави – „Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам позаторішній сніг” О. Миколайчука-Низовця – моноп'єса)
- *нетрадиційне членування п'єс* (одні драматурги, наприклад, Б. Жолдак, О. Гончаров, традиційно ділять п'єси на дії, картини, яви; інші – вдаються до експерименту – ділять на сходинок, як Неда Неждана; частини, як Лариса Паріс; взагалі відмовляються від будь-якого поділу – Я. Верещак, К. Демчук)

3.Різновекторність сучасної української драматургії.

Богдан Жолдак – прозаїк, драматург, журналіст, кіносценарист, перекладач. Народився в у Києві в сім'ї українського поета-сатирика Олесь Жолдака. Закінчив філологічний факультет університету ім. Тараса Шевченка, викладав у школі, був ведучим кількох телепрограм, вів радіопередачу „Брехи – літературні зустрічі з Богданом Жолдаком”, нині працює викладачем сценарного відділу драматичного інституту ім. Карпенка-Карого.

Більше відомий як прозаїк, представник так званої київської іронічної школи прози (разом з В. Дібровою, Л. Подерв'янським), автор збірок „Спокуси”, „Яловичина – макабрески”, „Антиклімакс”, „Щизофренія”, „Гальманах”.

Як драматург відомий такими п'єсами: „Голодна кров”, „Закоханий чорт”, „Глина” („Слина”), „Зачарований запорожець”, „Хто зрадить Брута” (за мотивами „Вія” М. Гоголя, поставлена в театрі І. Франка), „Козак Мамай та Скіфська баба” (поставлена в кількох театрах України).

За сценаріями Б. Жолдака створено повнометражні фільми „Козаки йдуть”, „Відьма”, „Іван та кобила”, „Дорога на Січ”.

Жанр п'єси „**Зачарований запорожець**” сам автор визначає як „хімерна феєрія”, хоча, на нашу думку вона має ознаки водевіля. (Водевіль – легка, комедійна, розважального характеру п'єса з анекдотичним сюжетом, з піснями, танцями).

У п'єсі досить відчутні алюзії на драму-феєрію Лесі Українки „Лісова пісня” (алюзія – художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету, образу, події з розрахунку на ерудицію

читача). З „Лісово. піснею” ріднить жанр (феєрія), персонажі (русалка Роксанка – Мавка, козак Михась – Лукаш, Лісовик – Синько-бісоболотець). В основі сюжету – кохання козака Михася та водяника Синька до русалки Роксанки. Козаки долають за допомогою русалок яничар, Михась перемагає бісоболотця, наприкінці твору – хеппі-енд: весілля, співи, танці. Як бачимо, Б. Жолдак перевертає догори ногами міфологічні уявлення українців щодо неможливості (недовговічності) звязку чоловіка та русалки.

Олег Гончаров – драматург, поет, композитор, прозаїк. Народився на Львівщині. Навчався в Харківському політехнічному інституті та Івано-Франківському інституті нафти і газу. Деякий час жив і працював у Сибіру, в Якутії, Тюмені, Красноярському краї, Казахстані, Білорусії, лише в 1998 році повернувся в Україну.

Літературну діяльність розпочав як письменник-гуморист у 1982 році. Автор понад ста гумористичних оповідань, збірки віршів, гостросюжетного роману „Диявольський травень”.

До драматургії звернувся у 1996 році, коли у Бресті керував студентським театром при педагогічному інституті. З того часу написав близько 20 різножанрових п'єс, зокрема „Хроніки чукотських еміратів”, „Уроки детермінізму”, „Вікно з видом на смерть”, „Випадкові діти від Нобеля”, „Вниз по голці”, „Синдром молодої дружини” та ін., остання п'єса йде в багатьох театрах, зокрема у Волинському муздрамтеатрі, Чернівецькому драмтеатрі.

Філософська драма „*Сім кроків до Голгофи*” – це спроба нового прочитання Біблійної історії про Ісуса Христа. В основі сюжету – історія людини, переконаної у своїй обраності, здатної прибрати з дороги всіх, хто стоїть на заваді. Месія (так називає себе герой) убив свою дружину, служницю, прибув до міста Калії, обманом і ціною життя старого царя зробився його володарем, побудував Голгофу, наказав розп'яти його на хресті. Проте за содіяні гріхи він був покараний життям: вічно вбиватиме свою дружину, буде розп'ятий на хресті. „Ніхто не може безкарно творити зло” – така основна ідея твору, спроектованого на сучасність.

Олег Миколайчук-Низовець – драматург, кіносценарист, журналіст. Народився в 1965 році на Луганщині, закінчив факультет журналістики університету Тараса Шевченка.

Відомий такими екранізованими кіносценаріями „Український Соломон” та „Видряпатися на попа”.

Як драматург друкувався в антологіях молодої драматургії „В чеканні театру” (1998), „У пошуку театру” (2003), „Страйк ілюзій” (2004).

Автор таких п'єс „Територія Б”, „Оноре, а де Бальзак?” (ставилась у 1999 в Київському театрі „Сузір'я”), „Останій зойк матриархату” (ставилась у Волинському муздрамтеатрі у 2002).

Моновистава „*Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам позаторіший сніг*” побудована як діалог головного персонажа з глядачами (читачами), нагадує сповідь. Головний герой – покійний офіціант Альфонсо згаду своїх колишніх коханок жінок, які з'являються на сцені як

ляльки. Адже за життя Альфонсо грався з жінками, немов з ляльками, почуття то з'являлися, то зникали, немов позаторішний сніг. Цей негідник вважав гру в почуття справжнім мистецтвом, хоча по-справжньому не кохав.

Неда Неждана (Надія Леонідівна Мірошниченко) – драматург, поет, культуролог. Народилася в 1971 році в Краматорську. Закінчила Київський лінгвістичний університет (французька філологія) та Могилянську академію (культурологія). Навчалася в Центрі сучасної експериментальної драматургії А. Дяченка. Працювала заввідом журналу „Кіно-Театр”. З 2001 року співпрацює з Центром театрального мистецтва Леся Курбаса. Один із авторів театального сайту „Віртеп”.

Як поетеса видала збірку „Котивишня” (1996), її поезії ввійшли до низки поетичних антологій, зокрема, „Молоде вино”, „Могила”.

Неда Неждана – упорядник антологій „В чеканні театру” (1998), „У пошуку театру” (2003), „Наша драма” (2003), упорядник і один із перекладачів антології „Новітня французька п'єса” (2003).

За її сценарієм знято фільм „Сентиментальне полювання за тінню”, серіал „Любов це...”, радіосеріал „Життя відстанню в 10 хвилин”.

Як драматург – Неда Неждана – лауреат театральних фестивалів в Україні, Росії, Литві. Відомо близько 20 постановок за її п'єсами. Голова Конфедерації драматургів України.

Трагіфарс *„Самогубство самотності”* має лише 4 чотирьох безіменних героїв, серед яких Він, Вона, Кіт, Киця. Дія відбувається на даху якогось будинку, де жінка збирається покінчити самогубством. Вона не змогла реалізуватися в професії (археолог за фахом, працює в невинній агенції з нерухомості), зазнала краху в особистому житті (чоловік покинув її), життя стало для неї пеклом.

Чоловік, який випадково опинився на даху, вражений вчинком жінки, адже переконаний, що в цьому світі ніхто через кохання не вмирає. Він теж нібито самотній і нібито невдаха, жінка передумує кидатися вниз, бо відчуває, що вона потрібна йому...Тобто, на перший погляд, це твір про існування споріднених душ, чистого почуття, кохання з першого погляду.

Раптом виявляється, що все, що відбувалось на даху – гра, реаліті-шоу, свідками якого стали мільйони глядачів. Чоловіку вдалося врятувати від суїциду жінку й виграти приз – десь тисяч. Тобто все сказане ним – облуда, чистий розрахунок. Проте Він намагається довести, що пішом на це заради лабораторії, що таку жінку він чекав усе життя.

ДОПОМІЖНІ МАТЕРІАЛИ ДО ЛЕКЦІЇ №1 “Із янголом на плечі”: Духовні орієнтири поезії “вісімдесятників”

Упродовж останнього п'ятнадцятиліття шкільні програми досить активно поповнюються творами письменників, які були заборонені офіційною цензурою. Проте включення найкращих здобутків сучасного літературного процесу в усьому розмаїтті його жанрово-стильових пошуків відбувається вкрай повільно. Творчість митців 80–90-х років представлена в програмах неповно та мозаїчно і в такому обсязі, який не дає випускникам цілісного уявлення про стан сучасного красного письменства. Вважаємо, що одинадцятикласники мають знати творчість представників модерної та авангардної поезії другої половини ХХ ст. (“Київської школи”, поетичних груп “Бу-Ба-Бу”, “Пропала грамота”, “ЛуГоСад”, “Нова дегенерація”, “Пси святого Юрія”; поетів-“вісімдесятників”, “дев'ятдесятників” тощо), а також мати уявлення про сучасну прозу (постмодерні романи Ю. Андруховича, О. Ульяненка, Є. Пашковського, О. Забужко та ін; інтелектуально-філософські романи і повісті В. Шевчука тощо). Побоювання деяких фахівців з приводу складності названих творів для учнівського сприйняття вважаємо безпідставними. Даються взнаки стереотипи у доборі програмових творів, основним критерієм якого були насаджувані соцреалізмом принципи доступності, загальнозрозумілості, народницько-патріотичні тенденції. Варто пам'ятати, що сучасний учитель дає літературну освіту поколінню нового тисячоліття, тож потрібно сміливіше наближати його до світових культурних процесів, навчити вільно орієнтуватися в них. Старшокласники повинні винести із школи розуміння того, що українська література посідає чільне місце в колі високорозвинених західноєвропейських літератур, в яких інтенсивно протікають художні процеси модернізації.

У сучасній українській поезії літературознавець В. Моренець виділяє три основні стильові течії: традиційну, модерну, авангардну лірику (1, 94). Великі можливості у прилученні старшокласників до української модерної лірики ХХ ст., хронологічний відлік якої пов'язаний із творчістю поетів Нью-Йоркської групи та Київської школи, дає вивчення непересічного явища сучасного літературного процесу – творчості поетів-“вісімдесятників”. В учнів треба крок за кроком виховувати потребу читати складну асоціативну лірику, розвивати вміння розуміти підтекст, “розшифровувати” плетива метафоричних образів і тропів. Запропонована стаття подає матеріал до вивчення творчості представників генерації “вісімдесятників” – Івана Малковича та Василя Герасим'юка. Учитель може використати цей матеріал на свій розсуд – чи на факультативних заняттях, чи у класах з поглибленим вивченням української літератури, чи у ході оглядових лекцій.

У постколоніальному просторі України 80-х років формується нова поетична генерація, названа “вісімдесятниками” (інші назви – “паралельна культура”, “нова хвиля”, “радянський андеграунд”). На початку 1990-х років була здійснена спроба якомога повніше представити твори молодого

покоління митців в антології “*Вісімдесятники*”, що упорядкована в Україні І.Римаруком, проте видана в Канаді (1990). Ця авторитетна книжка (на жаль, майже недосяжна для “материкового” читача, у тому числі й для учнівської молоді) представляє близько 40 імен, серед яких – Ю.Андрухович, В.Неборак, М.Воробйов, В.Голобородько, В.Герасим’юк, І.Малкович, І.Римарук, В.Цибулько та ін. Це була ціла когорта молодих поетів-новаторів, становлення таланту яких припало на другу половину 1980-их років. Назва “вісімдесятники” пов’язана не тільки з конкретним часовим періодом, – вона ознаменувала бурхливий розвиток нових естетичних рис поезії, покликаних до життя відмиранням естетики соцреалізму з його строгою регламентацією світоглядних та художніх засад літературного процесу. Ці зміни особливо виразно проявилися у творчості представників модерної стильової течії.

Поети-модерністи 80-х проголосили абсолютну творчу свободу митця, його незалежність від будь-якої ідеології та офіціозу. Модерна лірика наполегливо й безкомпромійно звільнялася від суспільної заангажованості та неонародницьких тенденцій, рішуче ігнорувала псевдоактуальну проблематику, натомість пріоритетного значення набували суто естетичні критерії та моральні цінності. Молоді поети звертаються не тільки до заборонених соцреалізмом проблем (історичної пам’яті, національної свідомості), а й переводять їх в “позачасові онтологічні, етичні й суто естетичні виміри” (2, 93). Онтологія – це вчення про буття; система найзагальніших понять, які досягаються за допомогою надчуттєвої і надраціональної інтуїції. Отже, поезія поверталася до власної мистецької сутності, що передбачає первинність естетичних критеріїв, пріоритет загальнолюдських гуманістичних цінностей над класовими. Поети-“вісімдесятники” творчо переосмислювали багатючі джерела фольклору, міфології, Біблії, наближали їх до гострих проблем сучасності. Історична асоціативність стає визначальною рисою поезії, що поступово, але невідворотно відходить від принципу історичної детермінованості поетичної свідомості. Творчість поетів-“вісімдесятників” модерної стильової течії відзначається розмаїттям художніх пошуків, експериментаторством у царині поетичної форми, ускладненням поетичного словника, тяжінням до верлібра.

Іван Малкович – один із яскравих представників генерації “вісімдесятників”. Він народився 10 травня 1961 року в гуцульському селі Березові Нижньому, що на Косівщині. З діда-прадіда гуцул, поет органічно засвоїв з раннього дитинства перлини фольклору, загадковий світ язичницьких вірувань та обрядів Гуцульщини, що в майбутньому визначило самобутність творчого почерку письменника. І.Малкович здобув музичну та філологічну освіту: закінчив скрипковий клас Івано-Франківського музичного училища (1980) та філологічний факультет Київського державного університету імені Тараса Шевченка (1985). Займався видавничою діяльністю, зокрема став засновником першого в Україні приватного дитячого видавництва “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, доклав чимало зусиль для популяризації кращих зразків літератури для дітей.

Як поет І.Малкович дебютував збіркою віршів “Білий камінь” (1985), яка одразу стала помітним явищем поезії 80-х і привернула пильну увагу критики. Наступні збірки “Ключ” (1988), “Вірші” (1992), “Із янголом на плечі” (1997) засвідчили викристалізування трохи незвичної для широкого читацького загалу умовно-асоціативної манери письма автора. Тож і відгуки критики були неоднозначні і суперечливі: одні вбачали народження справжнього оригінального таланту; інших дратувало незвичне метафоричне мислення поета, його схильність до езотеричної манери письма.

Поетична творчість І.Малковича позбавлена будь-яких ідеологічних нашарувань. Натомість визначальними в ній є естетичні закони та критерії. Своє творче кредо поет висловив у вірші “Із янголом на плечі”, який дав назву цілій збірці. На думку поета, кожна людина у своєму бутті здійснює довгу і тяжку мандрівку, в якій її підстерігає небезпека – бути поглинутим Буднем – “сірим маятником життя”. Йдеться про одвічне протиборство в людській душі добра і зла, світла і темряви, що набувають символічного вираження. Вірш будується за принципом різкого контрасту колористики: темна уособлює сили зла – це світ ночі, світ небуття, у якому “віє вітер вировий, / віє Ірод моровий”. Традиційний у міфології образ вітру виступає символом руйнування, спустошення і нищення. Світле ж у людській душі асоціюється з білістю янгола. Не випадково оформлення однойменної збірки витримане в сніжно-білий тонах, що асоціюється з кольором крил янголів і посутньо доповнює її ідейний задум. За християнською міфологією людину від сил зла оберігають янголи з їх доброю енергетикою, з їх настановою творити людині благовість :

*Краєм світу, уночі,
при Господній при свічі
хтось бреде собі самотньо
із янголом на плечі.*

Зберегти янгола-охоронця – це значить зміцнити свою віру, духовність, зв’язок з рідними коренями, а ширше – залишитися вірним власній душі, своєму життєвому призначенню. Отже, естетична програма І.Малковича полягає у вірності виробленим віками народним поглядам на життя, коріння яких – у національній ідентичності:

*А він йде і йде, хоча
вже й не дихає свіча,
лиш вуста дрижать гарячі:
янголе, не впадь з плеча.*

Уважне прочитання Малковичевої лірики переконує в тому, що їй притаманний складний умовно-асоціативний характер. Поет тяжіє до езотеричного письма, тобто такого, що містить глибинний, або таємний, прихований смисл. Незрідка поет удається до алогічних поєднань несумісних понять, які спонукають читача творчо мислити і віднаходити точки дотику, що закорінені у глибині ланцюгів складних асоціативних образів.

Яскравим зразком езотеричного письма може бути поезія “Я загубив свій ключ”. Поет художньо трансформує фольклорний мотив “загублених ключів

щастя”, що досить активно розроблявся поетами-романтиками. У підтексті вірша йдеться про неусвідомлення, нерозуміння ліричним героєм свого творчого покликання і сенсу буття. Шлях до пізнання істини – тернистий і непростий, його витoki – у віднайденні втраченої дороги до рідного краю. У поета з гуцульськими коренями образ “загублених ключів” асоціюється з архетипальним образом – “голочки соснової” (“я голочку соснову назвав своїм ключем”). Переосмислення тут відбувається за візуальними ознаками і спирається на гуцульські мотиви. “Голочка соснова” несподівано стає єдиним способом пізнання істини. Знайти “загублені ключі” в І.Малковича – відновити втрачені корені з батьківською землею, спогади про яку асоціюються з пахощами гуцульської сосни. Отже, за допомогою синестезійних засобів поетові вдалося наблизити прихований смисл вірша, його підтекст до читача:

*Я всі ці довгі дні ключа свого шукаю, –
я загубив свій ключ? я мав його чи ні?
який він? і чому так пахне він мені,
як голочку сосни у пальцях розтираю...*

Поезія І.Малковича утверджує первозданну красу гуцульських краєвидів як першооснову пантеїстичного світу.

Прикметною рисою асоціативності художнього часопростору лірики І.Малковича є складне метафоричне мислення, яке стає найважливішим засобом спілкування ліричного героя з навколишньою дійсністю. Ця риса поетики споріднює Малковичеву лірику з творчістю поетів-“метафористів” 80-х років – В.Кордуна, В.Голобородька, М.Воробйова та ін. Метафора в поета надзвичайно багаторакурсна : вона то найвна і щиро–безпосередня, як дитяче мислення, то незбагнено-парадоксальна і загадкова. Так, у вірші “**Нав’язливий сон**” роздуми ліричного героя проплинність часу як життєвої ріки поєднуються з міркуваннями про сенс людського життя, про той слід, який людина має залишити після себе. Автор прокладає парадоксальні асоціативні містки між особистістю, яка не визначилася з життєвим вибором, і природнім явищем. Першорядного значення набуває асоціативна розгорнута метафора:

*І так нам сумно буде стояти під яворами
і дивитися всьому услід,
ніби ми –
невеличкі, незграбні і трагічні сонця –
по кілька променів маємо в собі
і не знаємо,
що робити з ними.*

Вірш набуває символічно-притчевого звучання, а його відкритий публіцистичний фінал змушує замислитись людину над своїм життєвим призначенням, віднайти в собі оті “кілька променів” і запалити ними світ навколо себе, зігрівши добром своїх діянь ближнього.

Критик І.Рижий слушно наголошувала на тому, що “Іванові Малковичу притаманне рідкісне вміння входити в реальність метафоричною грою, як

це вдається лише дітям”(3, 128). Найчастіше розгорнутий метафоричний образ твориться цілим віршем, як, приміром, у поезії “Коло”. Автор трансформує поширений у міфології образ кола: життя людини уподібнюється до накресленого кола, у якому важлива кожна деталь. Як не можна розімкнути коло, так нікому ще не вдавалося щось змінити, “переписати” у пройденому життєвому шляху. Тож треба берегти кожну мить, пам’ятаючи про плинність часу, його незворотність, про взаємозв’язок усіх людей у колі буття:

*... і циркуль дерев’яний до руки
тобі впаде, і ти накреслиш коло,
розтягши циркуля аж до самого краю:
о, як же тісно в колі тім докола,
а в нім живуть, радіють і вмирають.*

Поетичне мислення І.Малковича не тільки метафорично ускладнене, воно буває безпосередньо–наївним, по–дитячому просвітленим і водночас таємничим. Проте ця риса не має нічого спільного з простотою чи поверховістю поетичної думки. Радше вона нагадує пантеїстичне світосприйняття гуцула-язичника, який завжди відзначався безпосередністю світосприйняття. Причому “наївність” у викладі ліричного сюжету – свідомо творча настанова митця. І.Малкович удається до автологічного письма (автологія – грецьк.- сам і слово) – вживання слів у поетичному тексті в прямому значенні на відміну від тропів. Проте перехід від складної метафоричної поетики до автології не слід розцінювати як відхід автора від власного стилю. Це свідчить про поліфонічність мистецького почерку І.Малковича, про його творчу невтоленість і пошуки нових художньо-виражальних засобів.

Для поетики І.Малковича притаманний дивовижний сплав конкретних реалій буття та глибоких філософських узагальнень. Незрідка поет удається до елементів притчевості й алегорії, що увиразнює масштабність думки. Це особливо стосується віршів, у яких порушені актуальні проблеми сьогодення – національної свідомості українців, державності, історичної пам’яті, значення рідної мови у духовному житті особистості, конформізму митця тощо. Як поет-“вісімдесятник” І.Малкович відгукнувся на них свіжими й оригінальними віршами.

Відверто притчевий зміст має поезія “Напучування сільського вчителя”. Використавши форму ліричного монолога сільського вчителя, автор осмислює наболілу проблему ролі рідної мови у становленні особистості. І.Малкович уникає фальшивої патріотичної риторики, натомість удається до оригінальних образів-символів, поетизуючи літери алфавіту, притаманні лише українській мові букв “ї”, “є”, – які має захищати дитина змалку:

*... але ти дитино
покликана захищати своїми долоньками
крихітну свічку букви “ї”
а також
витагнувшись на пальчиках*

*оберігати місячний серпик
букви “є”
що зрізаний з неба
разом з ниточкою
бо кажуть дитино
що мова наша – солов’їна*

Устами ліричного героя – сільського вчителя поет висловлює свій пекучий біль з приводу нехтування рідною мовою. І, як заключний акорд, звучить притчевий фінал ліричного сюжету: *“Тому не можна поклатись / тільки на солов’їв / дитино.”* Отже, у підтексті вірша звучить думка про необхідність боронити найдорожчу святиню народу від загрози винищення. Виразно дидактичне спрямування вірша пом’якшується щирістю і виболеністю почуттів, якоюсь притаманною лише І.Малковичу дитинною безпосередністю, що увиразнюється вживанням слів-демінутивів (пестливо-зменшувальних).

Прикметною рисою поезики Малковича є художня трансформація фольклорних та язичницьких мотивів і образів. Саме в них найвиразніше виявилось умовно-асоціативне письмо І.Малковича. Міфопоетичний струмінь особливо відчутний у віршах, навіяних спогадами про власне дитинство, нерозривно пов’язане з первозданною природою гуцульського краю. Цей світ органічно й невимушено заповнює стихія казки, повір’їв, міфів, легенд, причому незрідка вони набувають іншого смислового та емоційного забарвлення і містять підтекст. Так, у вірші **“Шукання безсмертника”** переосмислюються язичницькі вірування про одухотворений рослинний світ. Своє художнє втілення тут знайшли анімістичні погляди (анімізм –лат.: душа, дух – віра в існування душ і духів, які управляють матеріальним світом). Шукання безсмертника – це пошуки людиною внутрішньої гармонії в душі, яка тільки тоді стане безсмертною, коли буде здобута цілісність. Остання ж віднаходиться у житті відповідно до своєї природи та здібностей. Отже, філософська ідея “сродної праці”, висунута національним мислителем Г.Сковородою, по-новому осмислюється в Малковичевій поезії.

Щоб пізнати світ і себе в ньому, людина, за вченням Г.Сковороди, повинна пуститися в мандри, тільки тоді їй відкриється вища істина. Ліричний герой поезії І.Малковича не просто мандрує світом у пошуках сенсу буття, – йому роковано *“вічно летіти в незримому поїзді / під тихі-тихі перестуки власного серця”*. Поетова думка гостро конфліктна: нестримний лет поїзда асоціюється з наступальною ходою цивілізації, що зазвичай бездушна і жорстока до людини, якій все важче і важче зберегти свою душу неторкнутою, вистояти під тиском абсурдного світу.

У **“Пісеньці про черешню”** трансформується відомий казковий мотив про Івасика-Телесика. Ліричний сюжет вірша загострено драматичний: *“білесеньку сорочечку”* Івасика просвердлює кісточка від черешеньки. *“Зрубана й спалена давно”* черешня в І.Малковича – символ утрати етнічних коренів та автентичної пам’яті. Цей мотив був особливо поширений у поезії

“вісімдесятників”, зокрема часто зверталися до нього поети Київської школи. Так, у В.Голобородька втрату пам’яті символізують висохлі криниці чи зарослі бур’яном стежки: у поезії *“В криницях збираються люди”* автор з боєм говорить про те, що *“криниці посохли”, “стежки-доріжки до криничок заростають тернами”, “і стоять порожні криниці”*. У поезії І.Малковича слід від кісточки черешні на сорочці – це ті незримі ниточки, які єднують особистість з етносом, із своїм родом:

*Ой та кісточка просвердить
сорочку тонку,
ввійде вона у серденько,
як у черешеньку...*

Як бачимо, простий на перший погляд ліричний сюжет набуває глибинного символічного узагальнення. Звичайно ж, цей сюжет можна трактувати й по-іншому: рана в душі ліричного героя, спричинена певними життєвими потрясіннями; передчасне згасання молодого життя у вирі воєнного лихоліття тощо. Тобто поезія Малковича відкриває широкі горизонти у тлумаченні поетичного тексту – скільки читачів, стільки й інтерпретаторів. Езотерична лірика поета руйнує стереотипи про наявність єдино правильної ідеї твору.

За подібним принципом будується вірш **“Коза-дереза”**, в якому казковий образ переосмислюється крізь призму національної проблематики. В образі *“північної кози-дерези”* розвінчується шовіністична політика Росії щодо України. Поет удається до несподіваних асоціацій, базованих на ремінісценціях з відомої народної казки: *“триста літ наші княжі ліси... із печі косила”*. Фінал набуває публіцистичного звучання – звучить заклик до пробудження національної гідності, протесту проти гноблення. Майстерність ритмомелодики та звукопису (алітерації на “р”, внутрішні рими) наближують цю поезію до народної пісні героїчного змісту: ***Допеклонам в байраках конати:свиснув рак – встав байрак – загуло –ми вертаєм до хати!***

У поезії “Вечір з прабабцею” традиційний у демонології образ чорта переосмислюється і стає символом естафети життя, яка передається молодшим. Старенька жінка не може померти, доки не передасть комусь “із рук в руки” “маленького чорта”, що поселився у комірчині. Слід пам’ятати про своєрідність гуцульських вірувань, згідно з якими чорт (арідник, щезник) виступає носієм творчого начала, творчого натхнення. Отже, йдеться про духовно-інтелектуальний зв’язок поколінь, коли прабабця має передати внукам свої знання і досвід, свої таланти і захоплення (“*тепер не можу вмерти / доки не передам його комусь / із рук в руки*”).

Таким чином, зверненням до фольклору і міфології І.Малкович ревно і послідовно боронить від зникнення той первісно-буттєвий світ, що сьогодні такий далекий і незрозумілий сучасній людині. У художньому просторі його поезії органічно й невимушено існують образи-архетипи, які символізують старосвітське українське буття – село, Різдво, хата, батько, мати, зорі, сад тощо.

У поезії “Загублений рай” торкається поет і маргінальної проблематики : люди втрачають свої корені, покидають рідний духовний світ – українські села, що виступають символами гармонійного буття, опиняються на узбіччі суспільного життя, самі того не усвідомлюючи:

*Живеш у місті. На двадцятий поверх
коріння не дотягується – значить,
й землі не чуєш, і небес діброви
далеко теж... Душа в жалів кріпачить.*

За позірною відстороненістю та невтручанням у висвітлення наболілих проблем українського суспільства прозирає постать ліричного героя – національно свідомої людини, якій “*ріже по живому байдужості пила, / іржа цинізму й ліні*” – ці одвічні супутники менталітету. Трагедія української людини посилюється й тим, що набутий світ не стає для неї своїм, рідним, вона в ньому стає “загубленою” (за висловом М.Шлемкевича), не маючи змоги вирватися із цього замкненого простору, який символізує метафоричний образ “*рамки будинку*”, а, отже, не має шансу повернути “загублений рай”:

*Надвечір у будинка свого рамку
вповзаєш, як бджола, що загубила вміння
любити мед, і мучишся до ранку,
і терпиш, і клянеш гидке своє терпіння...*

Прикметною особливістю поетики І.Малковича є широке використання літературних алюзій та ремінісценцій, які органічно вплітаються в художнє осмислення актуальних проблем. Його поезія відзначається тим, що минуле розімкнене в перспективу, наближене до сучасності (“*Пійманий Скворода*”, “*Перебендя*”). Так, у поезії “Перебендя”, яка є своєрідною антитезою до однойменного вірша Т.Шевченка, в іронічному аспекті звучить мотив утраченої історичної пам’яті. І.Малкович звернувся до класичної сонетної форми, модернізувавши її і надавши сатиричного спрямування. Поет розвінчує сучасних псевдопатріотів “мітингової” та “фестивальної” доби 80-

х, які вихваляються тим, що *“вони – козацький кіш, України сини, / що по ночах б’ють ляха й бусурмана”*. Насправді ж це – *“каліки, божевільні і злодюги”*, які *“бредуть за кобзарем”*. Головна ідея вірша – засудження конформізму митця, його продажності та підкупності, який протиставлений образу сліпого перебенді Т.Шевченка. У Кобзаря це справжній патріот, національно свідомий митець; І.Малкович змальовує його іронічними штрихами:

*тож він, голодний, молиться за них,
складає думи, славить подвиг їх, -
крізь час дзвенить ця золота омана...*

Проблема конформізму митця розв’язується поетом і на сучасному матеріалі. У поезії *“Проба голосу”* йдеться про нівелювання творчої індивідуальності у сумнозвісну *“епоху застою”*. Поет-початківець з глибокої провінції приїздить до Києва, плекаючи мрії подолати вершини літературного Парнасу власним талантом. Проте поступово під тиском приписів соцреалістичної естетики митець виробив у своїй душі *“внутрішнього редактора”* і став писати *“на злобу дня”*:

*Плачеш, що не впав на амбразуру
того рота, котрий дав наказ,
мучишся, чи буде щось по нас?
Гноме божий, дурнику похмурий. -*

встань – і йди.

У цих рядках звучить похмуре відлуння *“доби застою”*. У поєдинку таланту і пристосуванства перемагає останнє. І все ж поет вірить у прозріння, очищення душі та покаяння багатьох митців, яких хоч і здолала її величність Система, проте не витравила таланту. Цей мотив на повну силу зазвучав у віршах циклу *“У сцені маку”*. Цикл складається з 9 віршів, які у загостреному сатиричному ключі відображають жахливий процес завмирання життя в суспільстві, коли воно уподібнюється театру, де щодня відбувається вистава (*“й театрик цих смішних трагедій / тебе концертом обпече”*) і кожному відведена певна роль та регламентовано кожен крок. Усі вірші циклу мають свій ідейно-композиційний стрижень: у *“Концерті”* – це муха, що *“в ніздрю трубі влітає”* і *“ти вже маршируєш”* (тобто виконуєш чужу волю); у *“Каприччію із слимаком”* постає людина, що зрікається саму себе; у *“Розп’ятті”* – алегоричний образ людини-пристосуванця, якій зручно нічого не помічати довкола себе – *“вдавати, начебто не видно, / як все натягнуто, мов нитка”*. Наскрізні образи циклу – мак і скрипка – звучать за принципом контрасту. *“Мак”* означає змаління людської душі, коли Будень жорстоко поглинає людину, перетворює її на свого раба (*“Як напливає мак чоренний, / мов кругла сцена, отворений”, / де в глибині якийсь бідака / розп’ятий на дрібці маку»*). Образ старосвітської гуцульської скрипки символізує душу людини, яка прагне виборсатися з-під влади *“маку”* і поспішає за музикою, що завжди несе в собі щось найглибше, але потужне й містичне. Протиборство *“маку”* і *“скрипки”* (Будня і духовності) особливо гостро звучить у заключному вірші циклу *“Постскриптум”*:

*А що – як раптом над рікою
до тебе скрипка прилетить,
але, не впізнана рукою,
вона зіщулиться – і вмиє*

*у ній прорветься дека нижня,
протерта сотнями ключиць,
і звідти – шугонуть наскрізні
потокі макових зерниць...*

Поет не дає готової відповіді на питання: чи встоїть людина перед натиском “маку”, чи не розтратить свої сили у буденній метушні : “... коли збагнеш, що в світі цім / ти все життя тримав не скрипку, / а мак дірявий у руці...”. Фактично уся поетична творчість І.Малковича – заклик до людини слухати священну мелодію скрипки, озиватися до неї кожним порухом своєї тонкої душі, – тоді й янгол-охоронець ніколи не покине плеча.

Поезії І.Малковича на актуальну проблематику переконливо засвідчують, що й складне асоціативно-метафоричне мислення може нести в собі потужний заряд викривального пафосу. Водночас Малковичева лірика з мотивами трагізму та національної відчуженості позбавлена похмурого песимізму. Наскрізною ідеєю віршів митця є утвердження віри в духовні сили української людини, яка має пройти болісний шлях прозріння, спокути і, як птиця фенікс, відродитися з попелу.

До генерації поетів-“вісімдесятників” належить і Василь Герасим’юк. Він народився 18 серпня 1956 року в м. Караганді у сім’ї репресованих. Його родина походила з карпатських виселенців повоєнного часу. При першій можливості батьки повернулися на рідну Гуцульщину, де у селі Прокурава минули дитячі літа Василя. Закінчив філфак Київського державного університету, працював у видавництві “Молодь”, згодом – редактор відділу поезії видавництва “Дніпро”, а тепер – ведучий літературних програм на Республіканському радіо.

Поетичний дебют В.Герасим’юка відбувся у 1982р., коли побачила світ перша його збірка віршів з гуцульською назвою “Смереки”. Відтоді поет перебуває у центрі уваги читацької публіки, і кожна його нова книжка стає літературною подією (“Потоки”, 1986; “Космацький узір”, 1989; “Діти трепети”, 1991). Поетичним підсумком творчості стала збірка “Осінні пси Карпат” (1999), куди ввійшло вибране із попередніх чотирьох збірок. На межі тисячоліть з’явилася ще одна поетична книжка В.Герасим’юка – “Серпень за старим стилем” (2000).

З-поміж інших поетів-“вісімдесятників” В.Герасим’юк, за слушним спостереженням В.Моренця, вирізняється епічним характером свого мислення. У його творчому доробкові переважають сюжетні вірші, в основі яких – оповідь про враження, рефлексію, духовне потрясіння, викликані драматичною дійсністю. Найчастіше автор пише розлогі епічні вірші, проте зустрічаються і мініатюри. Спільними для них є напруга і розмах поетичної

думки, інтелектуально-філософська заглибленість, медитативність, емоційна напруженість.

Естетичною домінантою поезики В.Герасим'юка є історична асоціативність мислення: гострі проблеми ХХ століття поет осмислює, вдаючись до історичних аналогій, синтезу гуцульської поганської міфології та християнської етики з сучасною актуальною проблематикою. Ліричний герой Герасим'юкової поезії – громадянин, національна свідомо особистість, якій болить нищення цивілізацією духовного світу свого народу. Критик К.Москалець у статті “Гуцулія, осінній архіпелаг” наголошує на *“якійсь несамовитій вразливості Герасим'юкового ліричного “я”* (5, 13). Епічна лірика поета представляє цілу низку виразно трагедійних персонажів, викинутих абсурдними обставинами на маргінеси суспільного буття. У поезії **“Влітку, наприкінці 80-х”** пробудження народу від духовної сплячки розкривається за допомогою язичницько-християнського синкретизму:

*Мабуть, сам Ілько на своїй колісниці
поскликав їх на храм
і вони поз'їжджались на свято Іллі
у храмову неділю,
блаженні, жебраки, каліки.*

Храмове свято і спасіння – це відроджувальні процеси в українському суспільстві, які в своїй суті були суперечливими та багатоликими. Ці протиріччя зумовлені постколоніальним синдромом у свідомості української людини, яка представляє не монолітний народ, а *“картатий празниковий люд”*, що разом з іконами та хрестиками несе *“портрети вождів”*. Відродження не обмежується якимсь коротким відтинком часу, це складний довготривалий процес, тому *“храмовий потік ювілейного року / видавався безкінечним, / хоч закінчувався біля церковних воріт”*. В.Герасим'юк наголошує на затемненому, “зворотному” боці храмового свята – після нього “юродиві” затівають сварку: *“тоді починається гвалт і крик – / грізно зчіпляються, хто з ким може, / і над землею / у печальних смугах дощу / миготять милиці і протези, хрести і ножі, / каміння і прокляття”*. Епічний плин оповіді завершується ліричною кульмінацією – автор звертається до своїх сучасників із риторичним питанням: *“бо кому потрібні такий храм і таке спасіння, / якщо не можна, міцно обнявшись хто з ким зуміє, / випити за здоров'я кожного / і за здоров'я всіх!”*. Слід наголосити, що автор досить часто звертається до образу «прокажених», надаючи йому метафоричного значення. У підтексті подібних віршів йдеться про людей, у душах яких ще тепліє хоч слабенький вогник віри всупереч антихристиянському духові сучасної цивілізації. В деяких поезіях звучить мотив недоторканості цих юродивих і прокажених, які відсторонені від гріховної унормованої маси, що перетворює їх на обраних людей, покликаних своїми стражданнями нести особливу місію і благодать:

*Дзвінки у туманах,
як в богослужіннях, звучать,*

коли наближається «Вірую»...

Що ж ви, сараки!

Ви ще на землі,

Де іще не пройшла благодать

Господня....

І доки несете дзвінки благодатні,

Вам треба іти...

Провідна думка вірша – віра поета в духовні спроможності заблуканого народу, на це вказує і закономірне переростання свята Іллі, що має язичницькі корені, в християнське свято Спаса, Преображення Господнього. Образи-архетипи язичницької міфології – блискавки, грому, дощу – звучать як надія на спасіння “юродивих”. Вода, злива у міфології – символ благодатного зцілення й очищення, цілющого оновлення. Автор утверджує необхідність справжнього, а не показного, “празникового” відродження: *“Скоро Спас. Преображеніє, / За два тижні Спас”*. Подібні вірші своїм загостреним ліричним сюжетом, драматизмом розгортання поетичної думки нагадують психологічні новели.

У поезії В.Герасим'юка спостерігається відмежовування від сучасного апокаліптичного світу, розчакнутого цивілізаційними катаклізмами та протиріччями, він – ворожий ліричному героєві, адже у своїх витоках суперечить народній етиці та моралі. Значна частина віршів В.Герасим'юка перейнята тривогою за збереження цілісності і чистоти духовного селянського світу (*“Кроки на смерековім помості”*, *“Дві ранкові пісні”*). Поет утверджує пріоритет народної етики й ціннісних орієнтирів, які допомагають ліричному героєві самоствердитися в антигуманістичному світі. Шляхом реконструкції етнічних коренів автор творить власний поетичний міф світобудови, в якому духовно значущим виступає загострене й болюче чуття національних коренів (*“Коса”*, *“Прийшли ночі”*, *“Твій, діду, син умер”*, *“Ранкова пастораль”* тощо). Так, у поезії **“Жива ватра”** переосмислюється язичницький гуцульський обряд – підтримувати ватру на пасовиськах, аби оберігати людину і худобу від злої сили і нечисті. Вірш В.Герасим'юка має алегоричне звучання: зберегти *“живу ватру”* – це значить врятувати душу народу від знищення: *“Нас оберігає жива ватра, / але ми добре знаємо, / що кого жде / на високім пасовиську”*. Образ “живої ватри” проходить через усю поетичну творчість В.Герасим'юка, набуваючи загальнонаціонального значення. Приміром, у вірші *«Вона несе мені малиннику»* йдеться про духовне потрясіння дитини від *“згашеної ватри”*, що виступає тут символом життєвої долі.

Інколи вірші В.Герасим'юка позначені виразно дидактичним спрямуванням, проте автор уникає відвертого моралізаторства, притчевий висновок поезії звучить ненав'язливо, він органічний і впливає з епічного сюжету, як, приміром, у **“Дидактичних етюдах”**. Поет стверджує, що

кожна людина в житті неодноразово зупиняється перед складною проблемою морального вибору. Здійснити вибір, взяти на себе відповідальність так само непросто, як і зрубати в горах високу і горду смереку, адже ніколи не знаєш, куди вона впаде, – можна і самому постраждати. Найстрашніше – коли людина морально хистка, коли її легко зламати і підкорити: *“Коли в тобі зрубали / щось високе і горде, / і воно впало на душу, мов колода, / і не знаєш, куди її подіти...”*. Проте цей сюжет можна трактувати не тільки як зраду ідеалів, а й як схильність до життєвого смирення і готовність до страждання, – а це вже підносить і звеличує людину. Як відомо, смереки гуцули рубають для спорудження хати, відтак мотив будівництва помешкання – алегорія на самоствердження, розбудову храму своєї душі. Тобто людина повинна зважитися на “зрубування” чогось у собі, на непростий вибір в екстремальних умовах, на які так щедра життя: *“Отож коли в тобі зрубали / високу і горду смереку, / не притримуй – хай падає / і боляче придавить серце...”*. Водночас людина має бути готовою і до рішучих вчинків, до протистояння жорстокому абсурду. Коли життя висуває перед особистістю випробування, вона повинна тримати іспит на стійкість духу: *“І тоді / відітти верхів’я, / бо з поверженням – не підведешся. / Навіть із верхів’ям смереки. / Відітти!”*.

Прикметною рисою поезики В.Герасим’юка є художня трансформація як стародавніх язичницьких, так і біблійних мотивів та образів. У християнській міфології особливо поширений мотив про мандри блудного сина і його повернення до отчого дому з обов’язковим прозрінням. Проте автор щоразу надає загальнолюдському сюжету нових емоційно-сміслових нюансів: співчуття заблуканій душі, яка заплуталася у вирі власних сумнівів і протиріч (*“Він має повернутися. В хатину...”*); почуття гніву за зраду і поганьблення найвищих святинь та вартостей (*“Я не знаю того, хто привів...”*, *“Доц на світанку стих...”*); пророкування обов’язкової розплати (*«Прийшли вночі. «Твій , діду, син умер», «Не про всіх запитав. Розказав»*); моральна відповідальність за гріхи перед вищим Божим судом (*«Дванадцять сивих суддів сидять»*).

Найчіткіше мотив повернення блудного сина простежується у вірші **“Він має повернутися. В хатину”**. Автор змальовує зворушливо-трагічний образ старого батька, який тяжко переживає відхід кількох своїх синів, проте найболючіший у нього спогад про наймолодшого улюбленого сина: *“Бо люблений найдужче – йде найдовше. / Такий мізинець. Пещений такий”*. На перший погляд, це традиційний для казкового епосу сюжет. Проте автор надає йому глибокого метафоричного звучання. Повернутися до рідної хатини у розумінні В.Герасим’юка – значить збагнути сенс існування в єдності з народом, батьківським домом, малою батьківщиною. Не всі сини батька, який *“старий і сивий, як двадцятий вік”*, змогли зберегти в своїй душі вірність предковичним традиціям, не всі у вирі життєвих бур пам’ятали стежку до отчого порогу (*“Не всі пройшли дороги довгі й люті, / воздалося не всім його синам”*). І тільки наймолодшому “блудному сину”, як і Дурилові із казки В.Симоненка, відкривається шлях до Бога:

*Яка різниця – пізній ти чи ранній,
Дитя любові чи дитя гріха...
Вернувся навіть блудний,
Йде останній,
Під віями старого колиха.*

Не випадково збірка поезій В.Герасим'юка “Осінні пси Карпат” 1999 року оформлена репродукцією “Повернення блудного сина” Рембрандта, оскільки це вмотивовано ідейним задумом книжки.

У вірші “Дванадцять сивих суддів сидять” мотив блудного сина доповнюється мотивом апокаліптичного Божого Суду. Людина починає звітувати за свої вчинки з моменту свого народження, тому “сиві судді” приходять у час найпершої купелі немовляти. Стара жінка прагне оберегти новонародженого від життєвих негараздів, від згубного впливу “нечистої сили” (“... а жінка дим сокотила: / від хижих птахів і журавлів / мале тільки обкурила”). Архетипи води і вогню у контексті вірша виконують пурифікаційну функцію, водночас це символи діалектичної єдності в житті людини радощів (“вода свячена”) і горя (“вода крижана”). Прийшовши у цей складний світ, кожна людина має досягнути шлях суворих випробувань на міцність і твердість духу, і вони часто не під силу слабким:

*Кричить породілля, бо на порі.
Чекають дванадцять суддів.
Плаває гострий лід у цебрі.
Вогонь обпікає руки старі.
Що, старці, зі мною буде?*

Останнє риторичне питання акцентує почуття страху, що його переживає людина, готуючись дати звіт перед Богом за своє минуле, за свої гріховні вчинки: “а я ховаю очі, як тать. / Що стало, старці, зі мною?”. Отже, помітно сум’яття людини, яка має стати на Божий суд, її неготовність до відповідальності за свої вчинки. Тому, як вважає В.Герасим'юк, людина повинна проживати кожний день так, щоб бути готовою відповісти за нього на Страшному Суді, якого не боятися треба, а постійно пам’ятати. У поезії “Сад” постає поетове розуміння Суду:

*День Суду не буде страшним,
а буде зимовим і тихим.
Над садом стоятиме дим
із хати журби, а під ним
літатимуть ангел зі снігом...*

У поезії В.Герасим'юка поширений біблійний мотив страждання в ім’я ближнього, відповідальність за нього. У вірші “Чоловічий танець” акцентується біблійний сюжет страждання Ісуса Христа як свідомий вибір для спасіння ближніх. Автор трансформує міфологічний образ кола, що означає вічність людського страждання, його циклічну повторюваність:

*Сину людський, ти стаєш у чоловіче коло,
Ти готовий до цього древнього танцю.*

*Тільки тепер. З хрестом за плечима.
З двома розбійниками. Тільки раз.*

Художній світ поезії В.Герасим'юка має свою специфіку: це світ виразно гуцульський. Предметні реалії цього світу – полонини, смереки, гори, ліси, ватри, а ще неповторні гуцульські звичаї та вірування. Полонина у поезії – це вертикальний шлях ліричного героя угору – до Бога, це тяжкий неуторований шлях пізнання істини, це шлях здійснення свого морального вибору. Приміром, у поезії-притчі “**Міф**” йдеться про літнього чоловіка, який повертається додому і по дорозі зносить з долини на гору каміння: “*Він вимостить камінням дорогу / і ходитиме тією дорогою від хати до стайні, / і нам тією дорогою ще йти, і йти*”. Проте на відміну від відомого міфа про Сізіфа, у міфі поета мотив “вимощування камінням” дороги – алегоричний образ життєвої дороги, життєвої долі, яка в кожній людині своя і неповторна, і пройти нею двом людям не вдасться. Отже, якщо труд Сізіфа був одноманітний, В.Герасим'юк утверджує неповторність і самоцінність діяння людини. Рідний етнічний простір рятує людину від духовного зубожіння, від втрати ідентичності. Водночас він зобов'язує і наснажує на високі справи і помисли.

У низці поезій трансформуються гуцульські вірування в те, що сміх має бути неодмінним супутником смерті і одним із виявів смерті в житті (“*Художник*”, “*Молодий ліс*”, “*Старовинні забави*”). Приміром, у “*Старовинних забавах*” ідеться про смерть гуцула, який “*від бартки упав на храм*”. У день похорон рідні померлого влаштовують забави, щоб допомогти душі покійника швидше покинути тіло і здобути вічність:

*Покійник лежить у хаті,
а в темних сінях
я повис на гаку
і кричу: “Я вишу!”
і крізь регіт і вівкання
мене запитують:*

“На кому висии?”

Назвати мушу дівоче ім'я...

Поезія утверджує ідею національного примирення: у той час, коли рідні померлого одержимі бажанням мститися за його смерть (“*помста пливе у їхній крові*”), ліричний герой, який теж представляє цей рід, закоханий і не переймається родинною вендетою. Поезія утверджує пріоритет “вічних” цінностей, ідею християнського всепрощення – у цьому духовна сила народу.

Часто вдається поет до жанрових схрещень, синтезуючи, приміром, риси поетичної балади і притчі. Один із найсильніших і найдовершеніших віршів В.Герасим'юка «**Коса**», написаний у формі притчі, що її розповідає старий вояк про десятилітнє зимування гурту повстанців у підземній криївці. Серед воїнів була жінка, яка у стані особливого розпачу і зневіри просить одного з

вояків відітнути їй косу, бо та, мовляв, уже не придасться. Проте вояк не може виконати це веління і відмовляє жінці:

“Я чесатиму сам. Скільки треба. Засни”.

*“Відітни” – вона плаче. А він до весни
чеше косу. Розчісує косу.*

Алегоричний підтекст може прочитуватися так, що довгорічне перебування вояків у підземеллі, терпляче, аж до самозречення, чесання коси жінки, – символізують смиренність і упокореність долі, яким прагне протистояти жінка. Своєю рішучістю вона прагне запалити вояків, вселити в них іскру гніву та жадоби помсти. Простежується поетове розуміння українського національного характеру, коли чоловікам часто бракувало послідовності, рішучості, за таких обставин жінка виконувала роль будителя свідомості, хоча сама незрідка гинула. Не випадково образ жінки трансформується творчою уявою автора в образ весни, з якою завжди пов’язані надії на відродження, волю, благодатне оновлення:

*А весна захлинається! Тепла, як груди
у землі – аж потоки над нами ревуть!
Хай ревуть. Скоро стане їм легше –
Вийде жінка на сонце! На перші громи!
Поможи їй – волосся на руки візьми.
Хай сама в перших травах розчесе.*

Ліричний герой Герасим’юкової поезії має надзвичайно вразливу душу, чутливу до найменших дисонансів дійсності. На перший погляд здається, що він начебто відмежовується від сучасного технонізованого і прагматичного світу, – цей світ ворожий і незрозумілий ліричному героєві. Натомість йому близький та органічний світ народної етики і моралі, в основі яких – цілісність, краса і чистота селянського макрокосму, не заторкненого страхіттям атомної доби (*“Кроки на смерековім помості”*, *“Дві ранкові пісні”*).

Художній світ поезії В.Герасим’юка розколотий на два часопростори: світ суспільних потрясінь – і контрастний йому світ краси та гармонії. Ліричному героєві поета притаманна не тільки вразливість, а й загострене сприйняття краси, схиляння перед нею. Неокласичний культ естетичного у поетиці В.Герасим’юка пов’язаний із образом-символом черешні. Переглядаючи збірки віршів митця, відразу можна помітити наявність значної кількості поезій, в яких трансформується традиційний в українському фольклорі образ черешні (*«Тринадцятий черешневий світ»*, *«На ту стаєньку вийшов я вночі...»*, *«Я вижив тут, і я тобі віддам»*, *«Святими паску з черешневим цвітом...»*). У кожному вірші образ черешні набуває нових якостей, нового

сміслового відтінку. Це може бути символ жіночої краси, материнства, що оберігають людину впродовж всього її існування на землі («*На ту стаєньку вийшов я вночі...*»). Проте найвиразнішим образ загадкової черешні постає у вірші «Тридцятий черешневий світ», епічний сюжет якого нагадує народну легенду. Йдеться тут про біловолосу дівчинку в білій сорочці, яка спритно ховається на сніжно-білій квітучій черешні: «*Ти – на черешні, ти – між віт, / Тремтиш, як черешневий цвіт*». Таким чином черешня набуває певних містичних рис, основою яких є сакралізація природних явищ. Чому саме тридцятий черешневий цвіт? Можна погодитися з думкою К.Москальця, що це майбутня мати поета, якому на час написання вірша виповнилося 30 літ. Син згадує драматичну історію про дівчинку, яка заховалася від облоги на квітучій черешні, а згодом син-поет оповідає цю історію (6, 14). Ми дотримуємося дещо іншого погляду у трактуванні образу загадкової черешні. Кожний поет прагне знайти свою істину у житті, що, як і загадковий Грааль, глибоко захована і для її віднайдення її потрібно затратити чимало зусиль. Але тому митцеві, який її осягне, відкриється вища, надпобутова істина, осяяна Божим подихом:

*Де ти була – нема й сліда.
Біловолоса у гіллі,
В сорочці білій – до землі.
Як повертали від воріт,
Те знає черешневий цвіт.
Де хто шукав, там не знайшов,
А хто б знайшов, той не дійшов...*

*Були ще люди молоді,
А ти на цілий світ тоді
від них молодшою була,
та, як черешня, розцвіла
найперша! Ще ніхто не цвів,
ніхто ще на землі не вмів
умить увесь убити цвіт...
Я зрозумів за тридцять літ
не те, чому, а тих, кому
ти непомітна! Й не тому,
що біла ти, як білий цвіт,
віки тремтиш одна між віт!..*

В іншому вірші “*Я вижив тут, і я тобі віддам*” поет уточнює, про яку істину йдеться. Це вища Божа істина, яка живе в душі людини і освітлює її існування : “*Я вижив тут, і я тобі віддам / ці гори, ці черешні між лісами. / Вони тремтять, вони цвітуть над нами, / й це може називатися життям / у царстві Божім*”. Отже, черешня – це символ святості, цим пояснюється її часте вживання в Герасим’юковій поезії.

В.Герасим’юк – майстер верлібра, який є для поета органічною формою мислення. Його вільний вірш відзначаються епічним характером поетичної

мови, що ніби навмисне уповільнена. Тяжіння до епізації лірики пояснюється прагненням В.Герасим'юка вивісти про глобальні протиріччя доби 80-х.

Творчість поетів-“вісімдесятників” І.Малковича та В.Герасим'юка виразно засвідчила самобутній шлях розвитку української новітньої модерної поезії: в її основі – звернення до фольклору та міфології, синтез язичницьких і християнських вірувань, їх кардинальна трансформація; поглиблена увага до гострих проблем сучасності. Модерністичні пошуки дали змогу поетам глибше розкрити трагізм людського існування, коли одні ідеологічні догми замінюються іншими, коли нищиться духовність та національна свідомість.

Примітки

1. Моренець В. Сучасна українська лірика : модель жанру // Сучасність.– 1996.– № 6.– С.94.
2. Там само.– С. 93.
3. Рижий І. ПО той бік метафори // Жовтень.– 1989.– № 1.– С.128. Гришин-Грищук І. Виміри в загальному дискурсі (Штрихи до творчого портрета І.Малковича) // Слово і час.– 1995.– № 11.– С.71–73.
4. Лиша Р. Таємнича немарність слова (Поезія І.Малковича) // Кур'єр Кривбасу.– 1998.– № 103.– С.146–148.
5. Москалець К. Москалець К. Гуцулія, осінній архіпелаг / Рецензія на збірки В.Герасим'юка // Критика.–2000.– № 10.– С.13.
6. Там само.– С. 14.

