

Ганна Токмань

УДК 821.161.2 – 1.0

КРИЗЬЧАСОВІ ДІАЛОГИ Й МОНОЛОГИ В ПОЕМІ ІВАНА СВІТЛИЧНОГО “КУРБАС”

Статтю присвячено дослідженню монологів і діалогів у поемі І. Світличного “Курбас”. Увагу зосереджено на екзистенційному виборі особистості. Визначено риси художнього хронотопу твору. Досліджено аксіологічну основу художнього тексту та його стилістичні особливості. Авторка доходить висновку, що художнє мовлення в поемі “Курбас” пов’язує різні історичні часи й має понадчасове значення.

Ключові слова: монолог, діалог, екзистенційний вибір, художній хронотоп, аксіологія, стиль, історичний час, понадчасовий смисл.

Hanna Tokman. Dialogs and monologs through time in Ivan Svitlychny's poem “Kurbas”

The article studies monologs and dialogs in the poem “Kurbas” by Ivan Svitlychny. Attention is focused on the existential choice of the individual. The author identifies the profile of the poem’s chronotope and analyzes the axiological foundations of the literary text, as well as its stylistic features. According to the paper, the literary discourse of the poem “Kurbas” unites different modes of historical time and thus has a timeless meaning.

Key words: monolog, dialog, existential choice, literary chronotope, axiology, style, historical time, timeless meaning.

Іван Світличний назвав свої поеми іменами видатних людей – сміливих реформаторів, відкривачів – “Архімед”, “Курбас”. Назвав коротко – ніби викарбував у вірші ім’я того, до кого звертався думкою і серцем через відстань часу. Звертався тому, що автора й далеку постать єднало щось сильніше за часовий плін – певна духовна цінність. Якщо в Архімедовому відкритті (закон “важеля”) український поет-політв’язень шукає опори для власного духу, то для постаті режисера Леся Курбаса, поневоленого і знищеного, він сам стає опорою – словом правди, розуміння, пошани.

Поеми І. Світличного – нове явище в українській літературі – і в жанровому, і у філософському, і в поетикальному сенсі. У цій статті проаналізуємо поему “Курбас”, обравши предметом студіювання її діалоги й монологи та застосувавши текстуальний шлях дослідження. Присвячена репресованому режисерові поема написана репресованим поетом-науковцем – це вплинуло на її зміст і форму. Автор науково точно осмислює причини страждань і сутність екзистенційного вибору особистості, “на власній шкурі” відчуває її існування, майстерно грає в театр, уводячи в поетичне мовлення його прийоми, зокрема діалоги й монологи.

Поему “Курбас” високо оцінили літературознавці, зокрема М. Коцюбинська: “Найсильніша у поетичному доробку Світличного написана в таборі поема “Курбас”. Поема нерівна, мабуть, потребувала б іще втручання авторської руки, та є в ній та спонтанність поетичного виливу чуття, та магія слова, що походить від повноти злиття з матеріалом, від внутрішньої ідентифікації себе з героєм.

Звідси – автентичність переживання й сила експресії. Звідси – Поезія” [3, 27]. По-бартівському пройдемо текстом поеми, намагаючись прочитати адресантів і адресатів мовлення, смисли діалогів і монологів, історичні часи, у які вони лунають і до яких звернуті, поетикальну своєрідність поезії.

Автор подає в епіграфі три цитати із творів своїх сучасників. Вони розташовані в послідовності – логічній та часовій, різняться емоційно та аксіологічно.

Перший вислів належить М. Бажанові: “Ламали людям ми горби, / Щоб вирівнять хребти” [6, 152]. У логіці потрійного епіграфа – це причина трагедії Курбаса, щодо репресованого режисера – це зверхній погляд убивці, упевненого у своєму безмежному праві ламати людей і виструнчувати їхню свідомість.

Другий вислів, пера Л. Костенко, передовсім інформує: названо героя поеми, подію і простір. “Курбас ліг у ту промерзлу землю” [6, 152]. В емоційно щемливому рядку звучить співчуття людини, яка пам’ятає, бачить, стає поряд, відчуває трагедію загубленої душі.

Якщо перший вислів іде від убивці, що живе у спільному з Курбасом історичному часі; другий – від свідка, який “відає”; то третій, автор якого С. Глузман, лунає з уст страдника, котрий існує в тому самому просторі, де був покараний і поліг опальний митець, але в наступному часі. “Я живу на костях мёртвых, костях голодных, в плену берцовости осин и берёз” [6, 152]. Це “Я” настільки гуманне, що гостро відчуває смертну муку тих, хто вже поліг. Думаємо, що І. Світличного як філолога вразила оригінальна медична метафора психолога-дисидента – “в плену берцовости осин и берёз”. Ця метафора надає художньому простору моторошності від постійної присутності насильницької смерті, яка колись прийшла сюди й так лютувала, що лишила свій слід назавжди, проростаючи в наступних часах. Відносно Курбаса це найближче “Я” потрійного епіграфа – обидві особистості існують у тому самому гулагівському просторі й на подібних, абсурдно-жорстоких витках спірального часу.

Отже, назва поеми й епіграф до неї готують читача до зустрічі з Лесем Курбасом, до занурення в часопростір насилля і смерті та до багаторівневого діалогу з його мешканцями – з погляду іншого часу, іншого “Я” та вічності.

Поет поділяє поему на три частини, даючи кожній культурологічну назву: “Вітер з України”, “Лакримоза”, “Гетьман Мельпомени”. Перша кореспондує з хрестоматійним за радянських часів віршем П. Тичини, написаним 18 квітня 1923 року і присвяченим М. Хвильовому (який через 10 років потому обірве своє життя кулею). Яким побачив вітер, що звихрився над Україною у зламну історичну добу першої половини ХХ ст., П. Тичина і яким – І. Світличний? Що сталося з вітром, який привів до смерті М. Хвильового – одного з тих, хто його посіяв?

Дослідники відзначили наскрізну роль цього образу в першій частині поеми “Курбас” і окреслили його розвиток: “...Його семантика розкривається через градацію – з переходом від опозиційності до цілковитого заперечення” [2, 195]. З першого рядка поема протистоїть тичинівському пафосу – інакший пейзаж, інакший настрій. І. Світличний – майстер не просто оригінальної, а контрпоетики. Він малює російську Північ, починаючи із сюрреалістичного образу сонця. Створений ним образ протистоїть літературній традиції сонцепоклонства. Його сонце – не джерело життя й символ ідеалу (як, приміром, у М. Коцюбинського в “Intermezzo”), воно асоціюється зі смертю. Сонце над Північчю мертвотне, бо кволе (“само себе не зігріє”). Його рух небом подано як сюрреалістичну візію в русі: “Повисне мерцем у зашморгу, здушено відсіріє / І западеться в безвість” [6, 152]. Сонце, яке висне в зашморгу, вмирає та обривається з мотузки – самобутній образ, що кореспондує з іншою новелою

М. Коцюбинського – “Persona grata” й підтекстово готує читача до відповіді на питання: куди завіяв вітер з України?

Іронія І. Світличного теж своєрідна: не просто чорна – смертна. Вторинна номінація іронічно вжитих виразів передає читачеві відчуття загроженості. Приховано беручи на кпин Тичинину революційну ейфорію, поет-шістдесятник вторинним, основним в іронії, значенням образу вітру робить загибель:

Вітер! Не вітер – буря! Трощить, ламає з коренем...
Вітер! Рев! Свист! Кружляння! (“Нікого я так не люблю!”)
Хто там ще вертухається? Шобло колимське! Скоро вам... [6, 152].

У багатоголосся поеми вривається новий голос – тюремника, який звучить різким дисонансом до попереднього Тичининого. Автор іронічно використовує поетичні вирази майстра Сонячних Кларнетів – деформує їх, ставить у цілком інакший контекст, змінює емоційне забарвлення, надає інтонації окличності або питальності тощо. Так ніжне тичинівське “кружіння” переосмислюється на грубе наглядацьке “вертухається”.

Вітер історії, створений художньою уявою П. Тичини, загрожував панам: “Він корчувату голову з Дніпра: / не ждїть, пани, добра: / даремна гра!” [8, 157]. І. Світличний досліджує те, як вітер, перерісши в гіперборей, здійснив свою загрозу. Хто ті пани, що їм марно було сподіватися на добро, бо саме їхнє життя стало за іграшку для проклятого вітру? Відповідь одна, проте інтерпретується вона по-різному, бо дається або голосом тюремника, або з уст оповідача – поета-історика. Для тюремника це “чортів люд”, який виправить тільки могила. Оповідач-історик, що зумів прозирнути в минуле, не лише бачить їх, називаючи поіменно, а й завдяки вслуховуванню і співпереживанню передає їхні відчуття та думки:

Мерзне маестро Курбас, Зеров-професор мерзне.
Вітер! Навала диких ордиц! Орда навал! [6, 152].

Тлумачення історичного процесу в пореволюційній Україні через асоціацію з навалю диких орд прочитується як думки ув’язнених інтелігентів. Гра слів *навала ордиц – орди навал* передає масштабність агресії і силу потопту, що пройшов усім простором України. Ніби доказ дикунства тих, хто владарує над долями митців і науковців, лунає голос тюремника: “Кайлами веселіше, професори-маестри!” [6, 152]. Для влади, яку приніс вітер з України, перший ворог – професори-маестри; два слова, котрі з уст оповідача лунали з шанобою і співчуттям, у дикунській свідомості зливаються в одне слово із семантикою чогось чужого, незрозумілого, вищого, тому демонстративно зневажаного й понижованого.

У багатоголоссі поеми “Курбас” легко розпізнаються голоси: слова оповідача вирізняються гуманістичною аксіологічною основою та історичною віддаленістю погляду, що дає об’єктивність і виокремлення найголовнішого в досліджуваній добі. “Люди чи звірі?” – запитує оповідач, ніби почувши через десятиліття лайливе знуцання стражника. І в цьому риторичному запитанні – також перегук з Тичиною, у вірші якого “то похід звіра, звіра чи людини?” запитував “крізь скельця Захід” [8, 155]. Завдяки зневажливому “крізь скельця” і реакції вітру на жахання Заходу (“Регоче вітер з України”) читачеві зрозуміло, що П. Тичина кпить з побоювань старої Європи. У поемі “Курбас” насмішка зникає, бо побоювання справдились: вітер з України підніс до влади звірів, а не людей –

вони відкинули всі норми моралі й демократії, у 1930-х історичний вітер уже не сміявся з духовних набутків людства, а жорстоко ламав їх. Показуючи розвиток процесів, які помилково вітав П. Тичина, І. Світличний наділяє інакшим голосом свій вітер-гіперборей: “Виє вітер із України: / Перемолоти! Перерити! Переламать!” [6, 152].

Якщо зіставити художню аксіологію поеми І. Світличного “Курбас” зі збіркою П. Тичини “Замість сонетів і октав” (1920), написаною раніше, ніж збірка “Вітер з України” (1924), то доходиш висновку про певну близькість засадничих цінностей. Так, вірш, присвячений Г. Сковороді, яким П. Тичина відкриває збірку, завершується висновком-двовіршем:

Прокляття всім, прокляття всім, хто звіром став!
(Замість сонетів і октав) [8, 107].

Можна стверджувати, що в аксіологічному аспекті Тичинину збірку “Замість сонетів і октав” продовжив не її автор, який надалі відступився від проголошених у ній цінностей, а інші поети, серед яких Є. Плужник і І. Світличний.

І. Світличний постійно тримає в центрі уваги читача існування однієї людини, унікальне й неповторне, людини, кинутої, як і мільйони інших, вітром з України в нелюдські умови. У поемі сюжетом є розвиток протистояння ув’язненого українського інтелігента всевладній грубій фізичній силі, яка прагне зламати його духовно (саме для цього і мороз, і довбання кайлом, і постійне приниження людської гідності). Автор передає реакцію Л. Курбаса, у якій фізичне набуває духовного значення:

Маестро заточується... Не на коліна! Стоячи.
Падати – навзак! Падати? Дзуськи. Він не впаде [6, 153].

У цій реакції – фізичне знесилення і внутрішній діалог, у якому міститься алгоритм можливої (цілком!) скорої зустрічі зі смертю. Слова *смерть* немає, воно прочитується в підтексті гідних, нескорених варіантів останньої миті – померти стоячи та власти навзак. Екзистенційний вибір оприявлюють також самозаборони: падати “Не на коліна!” і відкинути саму думку про смерть як вияв слабкості. Духовна сила Л. Курбаса виявляється в погляді в очі смерті, коли страшна не вона, а недостойна його нескореного “Я” зустріч з нею.

Після цієї реакції, що переходить в екзистенційне рішення головного героя, сюжетна лінія поеми переривається й надалі, до кінця розділу “Вітер з України”, дається внутрішній діалогізований монолог, який належить Курбасові як літературному героєві, але частково, певними фразами й мотивами, і оповідачеві з 1970-х років.

Перший уявний Курбасів співрозмовник – вітер з України. Що він мав і що втратив? Поет використовує тичининські символи, які уособлюють красу національної революції та високого мистецтва:

Вітре з України! Де ж ті кларнети сонячні?
Де золотий твій гомін? Арфи і флейти – де? [6, 153].

Втрата Україною в її тогочасному існуванні будь-яких ідеалів і золотого гомону пробудженої нації вражає в’язня.

І. Світличний по-своєму продовжує інфернальну складову тичининського вітру. Звертаючись до чортового, проклятого вітру, його герой запитує про злодіяння, за які, дійсно, варто проклясти. “Скільки перетрощив ти? Скільки

перекосив? / Хто 33-й вижив? Хто 37-ий витерп?" [6, 153] В образі цієї личини вітру українську демонологію поєднано з історичною конкретикою, що кореспондує з циклом "Голод" О. Олеся. Із носія світла вітер став сіячем п'їтьми. Через образи-архетипи в системі запитань, адресованих вітрові, І. Світличний нагадує про віковічні цінності українства (*кров калинова, євшанний прадух, слава козацька*).

Надалі автор антропологічно конкретизує своє художньо-софійне дослідження: Курбас у поемі звертається до колег по мистецькому цеху – М. Рильського, П. Тичини, М. Бажана. Автор визнає талановитість українських художників слова, глибоко шанує їхній внесок у рідну культуру. "Таже гули космічні оркестри – і небо вторило! / Таж потрясали гімни бані небесних сфер!" [6, 153]. Він акцентує творчу сміливість поетів, їхній художній прорив до високої краси, декларування вічних цінностей. Тим дужче його вражає зміна, що відбулася у творчості цих митців, а отже, і в них самих. У поемі з'являється мотив двійництва, ніби людей підмінили, ніби справжні поети, які потрясали душі читачів, десь загубилися: "Де той Максим Тадейович? Хто він – Павло Григорович? / Як Микола Платонович? Хто ви і де тепер?" – запитує Курбас [6, 153]. У ставленні до митця як такого автор продовжує традицію Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки.

На переконання І. Світличного, уникнути випробувань не може жоден поет, бо – від Ісуса Христа – шлях до правдивої слави подібний шляху на Голгофу:

Трудний він і тернистий, шлях на Голгофу слави.
Нести ж – якби хоругви! – нести ж могильний хрест! [6, 153].

Процитовані рядки – афористичне висловлення, діалогічно пов'язане з Біблією, творами Лесі Українки, В. Стуса. І Леся Українка, і В. Стус оригінально осмислили євангельську історію Христового розп'яття. Леся Українка в апокрифі "Що дасть нам силу?" створила образ теслі, котрий допоміг Ісусові нести хрест на Голгофу, керований відповідальністю за свою роботу (він зробив цей хрест важким, витесавши із сирого дерева) і співчуттям. В. Стус у статті про П. Тичину використовує образ Голгофи парадоксально, він пише: "...Йдеться про введення Тичини в канон, на Голгофу так званої усенародної слави" [86].

І. Світличний знаходить головний, внутрішній чинник відступництва – страх. Долати страсну путь, справді, страшно, проте поет устами Курбаса називає й інший страх – мук совісті. Він ніби кидає два страхи на шальки терезів – і не може зрозуміти вибору побратимів по мистецькому цеху:

Страшно? Але скажіте (ви чесні! святі! відверті!):
Невже ви нас, побратимів, – без жалю, гризот і мук, –
Величності пані Вічності – вшанованій пані Смерті –
Шлете, як листи в конверті, до їхніх кістлявих рук? [6, 153].

Поет ніби висвітлює анамнезис хвороби відступництва: одного разу проклявши далеких, невинних (уведено літературні алюзії вірша П. Тичини "Плюсклим пророкам" і М. Бажана "Смерть Гамлета"), переступаєш моральну заборону – і надалі вже здатен оптом продати близьких, рідних за духом людей. За це наступає розплата: ти втрачаєш себе. Адже якщо особистості мають спільний духовний простір, то його неможливо посікти, знищити, не понівечивши власного "Я". І. Світличний створює глибоко психологічний і оригінальний завдяки сюрреалістичній поетиці образ відступництва від побратимів як самознищення.

І вас не приходять мучити – не плюсклі, тупі пророки ті.
Не Гамлети роздвоєнські, що в них і серця гноять, –
А ми, вами оптом продані, а ми, вами смертно прокляті,
Розстріляні й перевішані частки вашого Я? [6, 153].

У стилі І. Світличного дивовижно поєдналися абсолютно чітка логічна наукова думка (з аналізом і синтезом, тезами і антитезами, аргументами і контраргументами), властива романтизму висока аксіологія (в основі якої – вічні духовні цінності) і сюрреалістична поетика (з її візійністю, що виражає еманацию страждання). Картина, на якій у поета-відступника, що схилився над аркушем паперу, відкривається внутрішній світ, а в ньому – трупи, що лежать у калюжі крові після розстрілу та гойдаються на шибениці, – за стилем достойна пензля С. Далі.

Автор поеми знаходить мовні формули для визначення поетів, котрі віддали свій талант на службу нищителям нації. Ці формули містять світові універсалиї, що засвідчують вічність проблеми зрадництва й чітко окреслюють типаж антигероїв І. Світличного. Афористичні фрази параболізуються, виходять за межі історичної доби сталінських репресій і називають можливу ганебну роль поета в суспільстві, яка протилежна ролі пророка, захисника, совісті нації. Він створює неологізм *естет-садисти*, що влучно передає таку рису літератури соціалістичного реалізму, як оспівування класової боротьби. Наведені ним Бажанові рядки про ламання горбів заради вирівнювання хребтів, як і відоме Тичинине “Всіх панів до’дної ями, / Буржуїв за буржуями / Будем, будем бити!”, репрезентують явище естет-садизму. Поширення функцій каральних органів на поезію підсумовується в афористичному висловленні, яке становить мовну формулу, складену за принципом рівняння: “Поети стріляють римами, чекісти – із револьверів!” [6, 153]. Назвавши тих, хто веде відстріл, автор визначає мішень стрілкових-карателів: “У серце стріляють. Серце – мішень для куль і для рим” [6, 153]. У контексті філософії серця образ пострілу в серце римою розуміємо як нищення вартостей, засадничих для особистості. П. Юркевич визначив серце як найсокровеннішу, найіндивідуальнішу сутність людини: “...В людській душі є щось первинне й просте, є *захована людина серця*, є *глибиновість* серця, якого майбутні рухи не можуть бути обчислені згідно з загальними й необхідними умовами й законами душевного життя” [11, 97]. Стріляючи римами в серце, поети-карателі руйнують глибинні опори людського “Я”, призводять до екзистенційної катастрофи індивідуума.

Схарактеризувавши поетів-чекістів, герой поеми називає тих, чії серця стали для них мішенню. Виявляється, рими-кулі полетіли не лише крізь простір, а й крізь час, вражаючи постаті, котрі є символами культури – сміливої думки, відповідальності за екзистенційний вибір, духовних пошуків, гуманності. “Ну, перестріляли Фаустів, ну, Гамлетів перевішали. / Позбулися Достоєвських” [6, 153-154]. Ця фраза продовжує сюрреалістичну поетику образу розстріляних і перевішаних часток “Я”, проте відбувається оригінальна зміна інтонації. Завдяки використанню просторічно-розмовної частки *ну* (ще й з повтором) основним стає іронічний сенс: Курбас явно насміхається з поетів-карателів (наразі називаючи їх “чорної магії професори”): себе вони нівечать усерйоз, а от світової культури їм не знищити. Прокляття на адресу Фауста, Гамлета, Достоєвського – безплідна чорна магія, яка нищить душі її професорів, вічні ж постаті через віки глузуватимуть з них, як і Курбас-Світличний.

У монолозі головного героя поеми переважає запитальна інтонація, що посилює діалогізм мовлення, який захоплює у своє силове поле читача. І. Світличний – майстер не тільки запитування, а й прочитання можливих

відповідей на свої непрості запитання. У нього прекрасний психологічний слух: він чує відповіді, які людина дає подумки, і простежує логіку, що привела до певного рішення, часто екзистенційного характеру. Вслухаючись у реакції поетів-відступників на питання “Черга тепер чия?”, Курбас формує ланцюжок з трьох відповідей: “Не ваша? І вам вільніше? Спокійніше і тепліше вам?” [6, 154]. Так постає проблема щастя і його основного критерію. Два наступні в тексті питання репрезентують різні розуміння щастя: для тих, хто став поплічником чекістів, воно – спокій і тепло, для героя поеми – справжність. “Це все, що для щастя треба? Для справжності?” [6, 154]. Справжність як концепт художньо-філософської думки автора суголосний з однією з провідних категорій філософії М. Гайдеґґера – *власне буття-самість*. Мислитель витлумачив ситуацію, близьку до зображеного І. Світличним відступництва, як ухилиння від виразного вибору: “Люди навіть утаюють здійснене ними мовчазне позбавлення від виразного вибору цих можливостей” [10, 268]. М. Гайдеґґер уважав, що “повернення себе з людей, тобто екзистентне модифікування людино-самості у *власне* буття-самість, має відбуватися як *надолужування вибору*” [10, 268]. Спонукає до повернення своєї справжності мовчазний голос совісті. Відмова чути цей голос найбільше обурює Курбаса як літературного героя поеми.

Не менш дошкульно про метаморфози поетичного натхнення радянських митців писав Є. Плужник, поезією якого захоплювався І. Світличний. У трагікомедії “Змова у Києві” поет Безмежний виправдовує свою нещирість прагненням зберегти для нації її цвіт (тобто себе):

Так що ви хочете від нас? Чого? Охоти
Самому шию в зашморґ класти? Ні! Мерсі!
Нема дурних! Перевелися всі!
Один закон я знаю знаменитий –
За всяку ціну жити й пережити!
Цвіт нації... [4, 287-288].

Подібну філософію висміює й І. Світличний, вважаючи її *троглодитською*. Його Курбасові гірко і смішно, що поети-троглодити продовжують себе вважати цвітом нації, і він іронічно запитує: “Це ваша святощ-місія? Зоряний час? О фарс!” [6, 154]. Якби відступники чинили по щирості, вони б принаймні мовчали, не вилазили з печер, не грали б роль місії-навпаки, не видавали час свого морального падіння за зоряний. Визначивши поетам-стрільцям місце в часі (печерні троглодити), Курбас знаходить відповідне їхнім учинкам місце в просторі. “Скіфи ви! Азіяти!” [6, 154]. Алюзійна присутність “Скіфів” О. Блока (“Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы, / С раскосыми и жадными очами!” [5, 49]) допомагає читачеві домалювати ментальний портрет члена зграї. Отже, вітер з України – це вітер з характером доцивілізаційного печерного часу й хижого азійського простору (саме азійського, а не азійського, адже лексема *азіят* має семантику сукупності негативних ментальних рис).

Перший розділ поеми завершується стилістичними фігурами імпрекації та риторичного заперечення: “О будьте прокляті ще раз! / Будьте... Я вас не знаю. Знати не хочу вас” [6, 154]. У поемі неодноразово спостерігаємо ефект інтертекстуального бумеранга: так, іронія, спрямована проти Фауста, повертається насмішкою над намаганням “перестріляти Фаустів”. Таким самим бумерангом летить прокляття з вірша П. Тичини “Відповідь землякам”: “О будьте прокляті ви всі – я вас не знаю!” [8, 169].

У пам'яті поезії І. Світличного – твори різних видів мистецтва. Другий, найменший за обсягом і найліричніший за змістом розділ поеми “Курбас” має назву “Лакримоза”, що кореспондує передовсім з музикою, зокрема “Реквіємом” В.-А. Моцарта. *Lacrimosa* – частина секвенції в реквіємі, станси, покладені на музику багатьма композиторами. В її тексті оплакується день, коли грішна людина постане з праху для Божого суду. Ця найліричніша, наймелодійніша частина твору Моцарта інтертекстуально виразно відчутна в поемі. Стилізація музичного твору, здійснена І. Світличним, подібна до стилізації арії юродивого з опери М. Мусоргського “Борис Годунов”, яку прочитуємо в поемі Є. Плужника “Галілей”. Плужників плач-спів жебрака повторює ритм музики М. Мусоргського (“А-а! А! Обидели юродивого...”). “Лакримоза” І. Світличного розпочинається рядками, які ритмічно лягають на Моцартову музику, зберігають її щемку, печальну настроєвість (алітерація [м] і внутрішня рима посилюють музичність висловлювання):

Маестро! Молю, Маестро!
Благаю: не треба, рідний! [6, 154].

Звернені до Курбаса слова оповідача з майбутнього перейнято любов'ю до Маестро, співчуттям, тривогою. Долаючи час і простір, він хоче підбадьорити в'язня і глузує з мовчання сучасників Курбаса. “Кому – в Космічні оркестри! – / Такий дисонанс потрібний!” [6, 154]. Автор, узявши за назву музичний термін, утривалює зв'язок вірша з музикою, зокрема іронічно використовує цикл П. Тичини “У космічному оркестрі”.

Оповідач знає те, що закрите від Курбаса, – час, який Маестро вже не побачить. Знанням про відновлення історичної правди він хоче розрадити соловецького в'язня. Мотив правди – один з провідних у творчості І. Світличного, що ріднить її з поезією Т. Шевченка. Цю правду ріднить із Шевченковою те, що вона щира, без замовчувань і табування. У поемі “Курбас”, як і в “Кобзарі”, у правди немає лікарського – “щадного” – режиму, оповідач не оминає тих сторін наступної для Курбаса епохи, які його зажурять або насмішать. Центральна, найбільша частина розділу “Лакримоза” – це картина суспільної доби “хрущовської відлиги”, відомої оповідачеві, проте невідомої Курбасові. Автор пише цю історичну картину з невеселою іронією, бо передбачає, що історія повториться на новому витку спіралі – у посмертному вже відносно нього самого часі.

Продовжуючи логіку монологу Курбаса, оповідач у створюваній ним картині робить головними персонажами репресованих митців, точніше – пам'ять про них, і все тих же адресатів Маестро. Мозаїчність розташування різношарової лексики дає ефект надзвичайно жорсткої і болісної іронії. Перемежуючи високу лексику просторіччями, згрубілими виразами, антитетично подаючи натуралістичні образи суворої правди, автор висміює напівправду, історичну напівсправедливість, напівщирість пошанівку жертв, напівкаяття відступників. Йому болить запізність і половинчастість правди:

Вам монумент поставлять
Бронзовий, імпазантний
І пом'януть, прославлять
Висвятять, що й казати!

Вам, хто в сніги-морози
дохли, мов сонні мухи,
Зронять солоні сльози
Юди, тюхи-матюхи [6, 154].

Оповідач, малюючи учасників подій, котрих бачить він, проте не може зі свого часу побачити Курбас, дає їм характеристичне найменування – тюхи-матюхи.

Щоб конкретизувати цю характеристику, наводить типові виправдання тюхматюх, суттю яких є самоприниження – розумні освічені інтелігенти позірно занижують свій інтелект, волю, самостійність вибору:

Скажуть: хіба ми знали?
Скажуть: тепер ви мудрі!
Скажуть: нам наказали! [6, 154].

Гідність – риса характеру, яку мав І. Світличний і яка була вкрай необхідна іншим, для того щоб мати право на його повагу. Самоприниження інтелігента, який покликаний бути взірцем культури й гідності, викликає саркастичну насмішку оповідача: “Будуть волосся дерти, / Голову попелом (чом не..?)” [6, 154]. Для нього неприйнятні ні гра, що зі сфери мистецтва переходить у поведінку митця, ні екзальтовано зіграна роль, яка заміняє справжнє “Я” – нещирість призводить до сфальшованої обрядовості пошанівку полеглих, яка сприймається оповідачем як черговий фарс.

У творах, присвячених митцям, природним і універсальним є мотив слави. Заздрість до посмертної слави замучених у ГУЛАГу митців – найтемніша пляма в душах тих, кого висміює І. Світличний. “Щастя (на жаль, посмертне) / Збудить в них заздрість чорну” [6, 154]. До психологічного портрета відступників поет додає їхнє опікування власною славою, місцем в історії національної культури.

І все ж, попри потужний іронізм та викривальний пафос поеми, у емоційно-філософській площині акцентується інше – співчуття страдникам і екзистенціальна думка про унікальність, неповторність кожного існування. Життя людини, особливо талановитої, високодостоїнної, у його щоденному перебігу, конкретиці обставин і відчуттів – цінність, яка на уявних терезах І. Світличного переважає запізніле, посмертне, напівщире славослів'я. Тому у виокремленому автором підсумку “Лакримози” міститься і втішання Курбаса (слава прийде!), і самоіронія щодо себе як утішника:

Правда, це буде потім
Але... терпіть, Маестро!
Все буде добре. Вчасно

Реабілітують трупи.
Вам же майбутнє щастя,
Вибачте, не до дупи? [6, 155].

Згрубіла ідіома, поставлена насамкінець розділу, контрастує з його високопоетичною назвою. М. Коцюбинська відзначила своєрідність стилістики І. Світличного (“терпка, свідомо не рафінована, без специфічних поетизмів, із виразним нахилом до “солоних” слів, сленгових зворотів, просторіччя” [3, 20]), і все ж, як пригадує, “дорікала йому за надуживання вульгаризмів у певних конкретних випадках (зокрема в другій частині поеми “Курбас”, назва якої “Lacrimosa” видавалася мені абсолютно непоєднаною з останнім словом), але він тримався твердо, доводячи, що так треба” [3, 21]. Літературознавець і вірний друг завважує, що такий пасаж у контексті постмодерністської вседоречності нас не мусить шокувати. Думаємо, що саме на шокування і спрямовано цей пасаж, як і загалом поезію І. Світличного: поет прагнув через шок потрясти і спонукати до змін рабську, позбавлену критицизму й почуття власної гідності свідомість українців. Пригадується іронія Лесі Українки: “О, сліз таких вже вилито чимало, – / Країна ціла може в них втопитись; / Доволі вже їм литись, – / Що сльози там, де навіть крові мало!” [9, 92]. Подібне ставлення до “оплакувань для оплакувань” і в І. Світличного. “Лакримоза” в поемі “Курбас” – це плач табірному в'язню над табірним в'язнем, їх мовою, це голос не пасивного спостерігача, а протестанта на захист протестанта, це жалоба, поєднана із солідарністю і гнівом.

У надтексті поеми, зокрема у процитованому раніше завершенні “Лакримози”, читач початку ХХІ ст. розпізнає мовні формули, які узагальнюють багатовікову історію України. “Але... терпіть, Маестро!” – може бути звернене й до Курбаса, і до українських геніїв інших часів (як мінімум – не зреалізованих, а то й закатованих). А іронічна формула “Все буде добре. Вчасно / Реабілітують трупи” напрочуд точно виразила принцип історичної справедливості по-українському. Розділ “Лакримоза” повен суто чоловічого товариського співчуття до страдника, співчуття сильного, сердечного, зворушливого, і водночас перейнятий іронією, відмовою від брехні задля спасіння.

Завершальний третій розділ поеми має назву “Гетьман Мельпомени”. Несподіваність, оригінальність поєднання далеких за семантикою слів в один образ – риса, притаманна індивідуальному стилю І. Світличного. Назвою розділу автор заявляє мотиви козацтва й театрального мистецтва, що мають розгорнутися в тексті, а також у такий спосіб визначає провідні риси особистості свого героя.

Оповідач у ліро-епічній поемі водночас є ліричним героєм, адже його “Я” відіграє так само важливу роль у творі, як і героя, про якого оповідається. У поемі “Курбас” ці дві особистості близькі духом і долею, проте розокремлені часом. Поет з пізнішої історичної доби знає свого попередника, бачить і чує його, прагне допомогти, стати поруч у важку хвилину. Гра часу в тому, що це можливо лише з погляду в минуле, навпаки – ні: Курбас не знає майбутнього побратима, не може побачити й почути його.

Не чує мене Маестро! Слова мої запізнілі
Не годні і проти вітру. Куди їм крізь простір-час! [6, 155].

Оповідач гостро відчуває позачасове духовне побратимство з Курбасом, тому в саркастичному зауваженні, даному в дужках, звучить займенник *ми* (*нас*): “(...А ті, хто ще теплі й цілі, / Хто має ще вуха і очі, ті чують і бачать нас?”) [6, 155]. Адже подібні не тільки герої поеми – Курбас і оповідач, а і їхні колеги-відступники: типаж збережено через покоління, ген відступу глибоко ввійшов в українство. Очі серця здатні бачити крізь простір-час, коли ж серце закрите (самоповишене й саморозстріляне – у художньо-психологічному тлумаченні І. Світличного), воно не бачить страждання іншого, ще донедавна близького й шанованого, навіть упритул. Людину можна повісити або розстріляти, серце ж знищити можна тільки самохіть.

Поет і бачить і чує Маестро, він описує своє бачення й передає “почуте” мовлення Курбаса. В описі постаті митця поєднуються експресіоністичність стилю й екзистенціальність сутності образу:

Стоїть він, мов древній витязь за київський вал, стоїть
На вітрі, на хвищі, й губи, мов клятву, мов найсвятішу
Молитву, шепочуть у безвість часів-поколінь-століть... [6, 155].

Експресіонізм оприявлюється в умовності й монументальності образу, понадчасовості істини, ним уособленої, силі почуття, вираженої в тексті. Екзистенціальність – в екзистенційній мужності змальованого героя бути самим собою, зберігати *власне буття – самість*.

Зображення Курбаса кореспондує наразі з Довженковою та Маланюковою традицією у змалюванні людини, яка втілила в собі найвищий злет національного духу й довела це життям. Автор спрямовує часовий вектор “у безвість часів-поколінь-століть”, філософськи поєднуючи одне кінечне

людське життя і вічність. Талановитою є гра багатозначністю лексеми *стояти*: обрамлюючи словом *стойть* віршорядок, поет водночас портретує героя в цілком реальних обставинах і передає стан його душі та загальнонаціональне значення цього стану (завважимо, що сьогодні цей сенс слова *стояти* актуалізовано – *Майдан стоить*).

I. Світличний надає слово Курбасові. У його клятві-молитві провідним стає хронотоп життя-як-театру. На сцені, що простяглась від України до табірної імперської Півночі, мовець-режисер чітко бачить дійових осіб, які грають різні п'єси-життя. Перед очима читача (що наразі уявно перетворюється на глядача) іде п'єса, яку творить-проживає Курбас, і “блазенський, відьомський шабаш-спектакль” відступників. Дано глибоко психологічні характеристики персонажів. Самохарактеристика Маестро – не лише його саморозкриття, а й високо фаховий режисерський погляд на самого себе збоку:

Я, вигодований до мумії в лабетах у костюмах,
Вітрами продутий наскрізь, засушений, мов кістяк,
Я, вільний від рабства слави і вільний від рабства страху,
Гордюю на ваш блазенський, відьомський шабаш-спектакль [6, 155].

Поет дає саркастичну сексуально забарвлену формулу творчості-безтворчості: гвалтування євнухами шляхетної пристрасті. “Злиденні пігмеї, євнухи гвалтують шляхетну пристрасть! / Космічні оркестри шпарять для п'яного шобла марш!” [6, 155]. Після втрати власного “Я” (його самоповішання й саморозстрілу) справжня творчість неможлива, так стверджує I. Світличний устами Курбаса. Поет стирає межу між зовнішнім простором життя-сцени і внутрішнім простором актора: сцена неминуче виявляє “Я” будь-якої дійової особи. Висвітлювальну силу мистецтва глибоко усвідомлює Маестро.

Автор викриває продажність митців, які стали *глухоніми бовванами*. Що отримали відступники як плату за блазнювання для п'яного шобла? Курбас Світличного визначає ці тридцять срібняків соцреалістичного мистецтва, називає і головний предмет торгу – душу митця:

Я не ваш.
За підлі, за яничарські регалії і клейноди,
За оргії самогвалтів, за кайфи саморозп'яты
Я честі своєї твердиню, нескорений образ свободи,
Фортецю своєї гідності – душу – не здам і на п'ядь [6, 155].

Цінності Маестро – це честь, свобода, гідність, саме вони складають основу його душі, якщо їх віддати – душі не стане. Простір душі героя розбудований поетом як козацька січ, у ньому – твердиня, фортеця і дух свободи.

Є в наведених словах важлива мовленнєва деталь: про те, що міг би отримати митець, говориться як про плату “За...”, а от про позицію Курбаса сказано як про бій, оборону від нападу духовних завойовників: “не здам і на п'ядь”. Ця мовленнєва алогічність має аксіологічний сенс, який полягає в розрізненні ставлення до мистецтва влади й героя поеми: для влади мистецтво – чергове поле для торгу, базар; для Маестро – суть душі, духовна цінність, яку не продають, а захищають до кінця або здають ворогові. Курбасова відповідь “Я не ваш” кореспондує не так із Тичининим “Я вас не знаю!”, як з екзистенційним вибором ліричної героїні Лесі Українки “Убий – не здамся!”.

У художній хронотоп поеми наразі оригінально входить час і простір козацької України, ця площа, що з'явилася ще в назві розділу, оприявлюється завдяки

виразам *яничарські регалії і клейноди, твердиня, нескорений образ свободи, фортеця*. Поет ставить усі згадувані цінності й антицінності в контекст козацької аксіології – висновки кореспондують із трагічним поділом нації протягом її історичного шляху, це поділ на яничарів і козаків.

Показ ситуації екзистенційного вибору має виразне просторове втілення, що відповідає фаховому режисерському баченню життя як драми. Герой поеми має можливість ступити в інший простір, що відрізняється від його реальності не лише комфортом, а й простою можливістю існувати, бути на цій землі. Він усвідомлює, що, вибравши козацьку сутність душі, він водночас вибирає муки і смерть:

Нестиму – маестро кайла – мов булаву, лопату,
А трупом – не на коліна, – як час мій проб'є, впаду [6, 155].

Звернімо увагу на архітектоніку наведених рядків, їх інтонаційний паралелізм. У центрі кожного виокремлено найголовніше, висловлене з іронією або переносним значенням. Поєднання табірної, мистецької і козацької лексики знакує три характерні риси Курбасового існування – його долю, покликання, дух.

Проектуючи своє дуже близьке майбутнє, Курбас під талановитим пером автора виявляє режисерське світосприймання, навіть у власному житті він бачить драму – розташування дійової особи у просторі, її рухи, психологічне наповнення дії. Поезія І. Світличного багата на розділові знаки, зокрема тире, двокрапки, дужки, крапки, знаки оклику, питання. Інтонаційні зміни, нюанси несуть велике емоційне та інтелектуальне навантаження.

Курбас проводить чітку межу, різко розокремлюючи простори одного часу, адже водночас на одній великій сцені життя ідуть різні спектаклі. У духовно чужому просторі він бачить зовнішній блиск і благополуччя: “Хай груди – іконостасом, хай килим під ноги стелять <...>” [6, 155], – що позірно вигідно контрастує з пайкою хліба-тирси й тяжкою лопатою. Іронічний сенс полягає у фальші благополучного світу за проведеною поетом межею: фальшиві нагороди, фальшива слава, фальшива доброзичливість. Відмова переступити межу, потверджуючи екзистенційний вибір, звучить як самозаборона і її пояснення: “Я не ступлю й півкроку у ваш мародерний рай” [6, 155]. Мовна формула *мародерний рай* як характеристика лакованого світу української радянської культури жорстка, та, на жаль, історично правдива. У підґрунті державних нагород, лауреатств, квартир, дач, красивих і численних видань творів, що їх мали наші митці, об'єктивно, а подеколи й суб'єктивно (через доноси на колег, прями або літературні) була смерть і пограбування слави загиблих. Було й парадоксальне мародерство, показане поетом у розділі “Вітер з України”: нищення власного таланту, викрадання-викривлення власної слави.

Алюзія Тичининої “Відповіді землякам” з'являється в наступному образі поеми. І. Світличний веде художньо-філософський діалог з попередником: бере поетичну декларацію етичного змісту й перевіряє її часом, тому в його стилі не високі класицистичні багатослівні вирази, як у П. Тичини, а короткі неповні речення, де за еліпсисами вгадуються замовчувані, бо болючі, численні реалії табірної життя-страждання. Зіставимо аналогічні за змістом фрагменти творів П. Тичини (“Відповідь землякам”) та І. Світличного (“Курбас”).

П. Тичина:

Немов той Дант у пеклі,
стою серед бандитів і злочинців,

серед пузатих, ситих і продажних,
серед дрібних, помстливих, тупоумних,
на купі гною жовчного, що всмоктує, затягує на дно:
співай, поете, з нами в тон!
Стою – мов скеля непорушний [8, 169].

І. Світличний:

Стою, ніби Дант у пеклі, стою – непорушна скеля.
А зрушить... не кругло в носі і баста. І – все. І – край [6, 156].

Герой І. Світличного відповідає *ситим і продажним* так, як відповідають у зоні – просто до грубості, рішуче, однозначно. Бо тут “за базар” відповідають життям, а не поетичною збіркою.

Прекрасні поетичні вирази П. Тичини, скомпрометовані його відступництвом, набувають нового існування, очищуються в поезії І. Світличного. Так сталося і з рядком Тичининою вірша “І Белий, і Блок...”: “...Стоїть сторозтерзаний Київ, / І двіста розіп’ятий я” [8, 70]. У монолозі Курбаса використано подібний образ: “Триклятий і сторозтерзаний, на мізер, на порох стертий, / Я понесу в могилу не виламані горби” [6, 156]. Бажанівська алюзія дається як бумеранг: Курбас не ламав горби іншим і не дав поламати себе. У вірші створюється смислова вертикаль, яка може обернутися за принципом парадоксу, унаслідок чого верх і низ міняються місцями. Монолог Курбаса завершується пристрасними рядками:

І, вами анафемований найпослідуший смертник,
Таврую вас, підлих: ниці! Ганьблю вас тупих: раби! [6, 156].

Принижена до краю людина (автор використовує мейозис – *мізер, порох, найпослідуший*) протистоїть тим, хто за будь-яку ціну тримається нагорі – біля слави і влади. Останній рядок з фігурою імпрекації (прокляття) перевертає цю вертикаль: за духом, мораллю, вибором Курбас вивищується і зверху вниз дивиться на тих, хто його анафемував. Слова *ниці* й *раби* вказують на місце, що, за критеріями вищої справедливості, належить відступникам-стрільцям.

Далі в поемі лунає голос оповідача, який з майбутнього для Курбаса часу бачить Маестро й захоплено закарбовує його образ: “Маестро – прекрасний. Профіль орла – як у Мікельанджело” [6, 156]. І. Світличний розширює поняття творчості, залучаючи до нього й самотворення особистості, і творення власного життя. Велич Курбаса, на думку поета, полягає у всій багатогранності творчості – режисерської, екзистенційної, творення життєвого чину. З’являється мотив космізму: різко розширюється хронотоп – відбувається розпросторення у космос. Відроджується тичининський образ Космічного оркестру – ним керує Маестро. Поет заглиблюється у психологію творчості, надаючи цьому акту сакрального значення:

Зіходить святе натхнення. Він творить. Він сам не свій.
І помах руки всевладний, і вітер басує вражено,
Органно. Звучить симфонія розбурханих ним стихій.
Космічний оркестр – могутній! – у гетьмана Мельпомени.
Життя – то вогниста музика, а творчість – божиста гра <...> [6, 156].

І вітер, і Космічний оркестр як образи скомпрометовані реальною історією нації та особистості проходять очищення, естетика поєднується з етикою,

краса – з правдою. Саме така гармонія знаходить відгук у космосі, бо безкінечний простір несе в собі вічні цінності.

Мовні формули І. Світличного (“Життя – то вогниста музика, а творчість – божиста гра”) наразі акцентують не на раціональному, науковому, а на інтуїтивному, ірраціональному розумінні життя і творчості. Цей філософсько-поетичний мотив кореспондує з ліричною збіркою Б.-І. Антонича “Велика гармонія”: “Слухаймо великого концерту, як увечорі / на фортепіано світу – кладе долоні Бог” [1, 60]. Антоничів великий концерт – це концерт, яким керує Бог, митець же прагне додати свій еנגармонійний звук до Божого акорду:

Ти акорд космічної гармонії довокола,
я – енгармонійний – серед хвиль боротись мушу;
та коли б моя душа униз упала квола,
дисонанс заглуш і громом вбий безсилу душу [1, 72].

Ідея невідокремлюваності краси і правди єднає поезію І. Світличного і Б.-І. Антонича в аксіологічному сенсі. До ліричного героя “Великої гармонії” приходять диявол, це він хоче примусити поетову душу зазвучати дисонансом. “Виходжу перед хату і поріг мого серця / зливаю все цілющою свяченою водою” [1, 83], – відповідає митець вигнаному янголові. Маєстро І. Світличного теж не пустив демона до свого серця – по його душу приходили люди-звірі.

Автор зупиняє час і художньо досліджує-відтворює передсмертну мить видатного режисера. Передовсім показано різке обривання творчості, яка в Маєстро злилася із життям:

І раптом – на вищій ноті – стріпнулася брова: по мене?
Ах, як не до речі!.. Власне, завжди готовий, пора? [6, 156].

Буденність фраз прочитується як ще один – останній! – вияв мужності соловецького в’язня. Прийшла смерть, насильницька, передчасна, несправедлива. Курбасова реакція – легкий рух брови, жаль за перерваною творчістю – оприявлює стоїчну готовність гідно зустріти кулю. *Завжди готовий* свідчить про знання своєї долі героєм та його внутрішню працю, підготовку душі до миті загибелі. Екзистенційний вибір усвідомлено, інакший – насмішкувато відкидається: “Не захотів паяцом при королеві голому?” [6, 156]. Маєстро, як і кожний з нас, зіграв багато ролей у житті-театрі, проте коронна – одна. У світі поеми коронною є роль Маєстро в останній яві, коли на сцену виходить смерть:

Дуло чорніє в душу, клацнув, мов крук, курок...
От вона – роль коронна. Вище, Маєстро, голову!
...Курбас ступає твердо у вічність останній крок [6, 156].

Перший і третій рядки сприймаються як ремарки, а центральний – як режисерське пояснення актору. Наразі актор і режисер – одна людина, котра не може змінити текст п’єси, проте може збагатити її своїм надтекстовим змістом, екзистенційно наповнено зігравши коронну роль. Надмета – зіграти загибель як моральну перемогу над ворогом, її можна досягти тоді, коли за красивим і мужнім останнім кроком – так само красиве і мужнє життя. У філософському сенсі це крок у вічність, бо для Курбаса смерть водночас є переходом за межу життя й переходом в історичну пам’ять нації, долученням до її мистецької еліти, класики, багатовікової безсмертної культури. Те, що оповідач з майбутніх часів бачить цей крок, розуміє його спрямованість у

вічність, потверджує думку про високий сенс життя, творчості, екзистенційного вибору Леся Курбаса.

Щира правда і щире слово про неї, наукова думка й майстерна художня гра, мовні формули і проста діалогічна інтонація живого мовлення, бездоганна жорстка структурованість критичного мислення й вибухова емоційна суб'єктивність переживань, масштабність охоплення часу, простору, вічних духовних цінностей і достеменно, чітка, нерідко брутальна конкретика факту – ці та інші риси творчої манери І. Світличного яскраво репрезентовано в поемі.

Отже, текст поеми “Курбас” І. Світличного містить кризьчасові діалоги й монологи, адже вони лунають з різних часів і адресуються представникам різних епох. Голоси належать: Курбасові як представникові Розстріляного відродження – митцеві, страднику, нескореній особистості; оповідачеві (який водночас виступає суб'єктивним “Я” цієї ліро-епічної поеми) – людині екзистенційно близькій режисерові-протестанту, історикові, що чує багатоголосся епох і влітає в нього свій голос; “ми” і “ви” (у перших переважив страх мук совісті, у других – страх за життя) з кількох історичних діб – козацької, сталінської, шістдесятництва, доби щирої правди, наступної для автора й передбачуваної ним. У пам'яті тексту (Ю. Лотман) уважний читач почує численні інші голоси, передусім Біблії, Шевченка, українського фольклору, зарубіжної і національної музики, театру, поезії – поет вступає в діалог з їхніми образами. Створені ним відповідні образи-репліки звучать як музикальні консонанси або дисонанси; розігруються на сцені як висока історична трагедія або шабаш-спектакль; розбудовують поетичні образи попередників або контрпоетикально заперечують їхній сенс.

Діалоги й монологи поеми “Курбас” оприявлюють найважчий екзистенційний вибір людини – вибір перед лицем смерті. За всієї історичної конкретики і прозорості поетичне мовлення І. Світличного (діалогізоване й монологізоване за зразком театру, про генія якого йдеться) має понадчасову спрямованість до читача будь-якої епохи – автор залучає його до діалогу, який має перерости в усвідомлений монолог-вибір. Поет інтелектуально точно й мистецьки яскраво розкриває “або – або”, що постає перед людиною як такою, проте робить це не філософічно-відсторонено, а відкрито заявляючи про власну позицію – оборонця фортеці козацького духу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонич Б.-І. Твори. – К.: Дніпро, 1998. – 591 с.
2. Калашник В., Філон М. Епітет як художньо-сміслового домінанта поеми Івана Світличного “Курбас” // До 80-річчя з дня народження Івана Світличного: Наук. зб. – Луганськ: Глобус, 2010. – С. 193-199.
3. Коцюбинська М. Іван Світличний, шістдесятник // Світличний І. У мене – тільки слово. – Х.: Фоліо, 1994. – С. 5-27.
4. Плужник Є. Змова у Києві // Є. Плужник. Змова у Києві. – К.: Укр. письменник, 1992. – С. 280-418.
5. Русская советская поэзия / Сост. В. Огнев и В. Фогельсон. – М.: Худ. лит., 1990. – 654 с.
6. Світличний І. У мене – тільки слово. – Х.: Фоліо, 1994. – 431 с.
7. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави). – К.: Товариство “Знання” України, ВПЦ “Знання”, 1993. – 96 с.
8. Тичина П. Соляні Кларнети: Поезії. – К.: Дніпро, 1990. – 399 с.
9. Українка Леся. Твори: У 2 т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т. 1. Поетичні твори. Драматичні твори. – 605 с.
10. Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: Ad Marginem, 1997. – 451 с.
11. Юркевич П. Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого // Юркевич П. Вибране. – К.: Абрис, 1993. – С. 73-114.

Отримано 9 січня 2014 р.

м. Переяслав-Хмельницький

