

Літературна критика

Микола Ільницький

МАРГІНАЛЬНІСТЬ ЧИ ЗМІНА ПАРАДИГМИ?

Поштовхом до цих роздумів стала поетична збірка Олени О'Лір "Прочанські пісні", випущена 2006 р. видавничим домом "Києво-Могилянська академія". Збірка, яка контрастує з основним потоком поетичної продукції в журналах та збірках поезій. Авторка веде свого читача на прощу, і проща ця сприймається символічно – як очищення від дріб'язку буденного життя, від тих миттєвостей, що проминають безслідно, бо не містять у собі зерен вічності... Але ця поезія може сприйматися й по-іншому – як ретро, як милий серцеві, та вже проминулий спомин давнини, чи навіть... анахронізм у наш знервований час. Чи не викликає така несподівана зміна тональності, така врівноваженість настрою враження, що ти після метушливого потоку міської вулиці опиняєшся в полі чи в лісі, де можна послухати шум потоку та голоси птахів?..

Поезія ж чує щось більше, вона викликає з минулого, здавалося б, давно забуті людством історичні ситуації, життєві колізії, випробування, відповідні образи та ритми:

Гейя! Гребім, веслярі, – хай луна відіб'є наше "гейя"!
Альбу лишивши позаду й гостинні затоки Ієрни,
В море виходьмо відкриті, узявши за приклад Піфея, –
Жде нас безчестя, якщо корабель наш додому поверне.
...Гейя! Гребім, веслярі, – хай луна відіб'є наше "гейя"!

Знаю, як далі на північ пливти, ніби далі в минуле, –
Там, де розгледіти годі, матерія це чи ідея,
Зблисне колись сніговою вершиною Ультіма Туле!

Заколисані магічною музикою цих ритмічних повторів, що відбивають ритм ударів весел, спершу не помічаємо, як начеб реальна картина морської плавби розширює семантичне поле тексту, бо плавба ця відбувається не лише у просторі, а й у часі, до того ж у напрямку не до майбутнього, а до минулого, і мета плавби – острів Туле – край землі (Ultima Thule), острів із поетичного арсеналу Вергілія і Сенеки. Про це дізнаємося не з тексту вірша, а з авторських коментарів, доповнених ще й вказівкою: рефрен – це переклад авторки анонімного латинського вірша, свого часу двічі – українською та російською мовами – перекладеного Миколою Зеровим. Але всі ці пояснення не руйнують враження од вірша як художнього тексту, водночас утверджують читача в думці, що неокласичне начало себе не вичерпало.

Олена О'Лір долучається до полеміки стосовно цього питання, відтворюючи процедуру захисту своєї дисертації:

Розсівся титулований синкліт:
Сивоголові метри і метреси,
Наслідувачі Перетца й Колесси,
Що досить і без мене в них клопіт.

І раптом хтось із блискавкою й громом
Оголосив мій ідеал фантомом, –
І хмарою всю залю затягло.

А я — не про Шевченків “Заповіт”,
А я — не про модерні літпроцеси!
Вже прочитали відгук із Одеси,
Вже й опонентів вислухали звіт...

І думка мозок опекла затята,
Що треба вивчитись мені було
Не на філолога — на адвоката.

Критика, навіть “критика поетичним словом” (за формулою Ю.Шереха), завжди тенденційна: критик обстоює свій символ віри, свій ідеал, заперечуючи ідеал опонента. То вже історикові літератури доводиться шукати баланс рівноваги — із часової перспективи.

Але що ж, власне, було ідеалом авторки, для оборони якого потрібний аж адвокат? Розгадати цю нехитру таємницю допомагає епіграф до сонета: “Український неокласицизм — це фантом, це ілюзія... Проф. Ю.К-в”. Отже, ось хто основний опонент дисертантки, а не той, хто складав “звіт”, й ідеал цього опонента, очевидно, протилежний до ідеалу авторки.

Якщо текст сонета “Захист” прямо не називає ідеалу поетеси, натомість він виразно окреслює, що ж не є її ідеалом: “наслідувачі Перетца й Колесси”, “модерні літпроцеси”. Тут явна тенденція неприйняття модерної естетики. Тенденція невиразна, розпливчата навіть як для віршованої форми вислову, бо поняття “модерні літпроцеси” не можна укласти в якусь одну парадигму.

Авторів цих міркувань випало бути одним із згаданих у сонеті опонентів, то ж можна розшифрувати натяки: Олена О’Лір пише про захист Оленою Бросаліною (її справжнє прізвище) дисертації на тему “Художньо-естетичні засади неокласицизму Михайла Ореста та Ігоря Качуровського”, а під “Проф. Ю.К-в”, очевидно, зашифровано професора Юрія Коваліва. Отже, маємо варіант вічної суперечки між традиціоналістами та новаторами, якої нікому не вдалося розв’язати, а опонентів — примирити. Як знаємо, Д.Чижевський свого часу сформулював теорію стильових “хвиль” простоти й ускладненості, строгої та “розірваної” форми, які постійно змінюють одна одну у процесі розвитку літератури.

Однак у рамках тенденції, яка домінує, завжди причаюються елементи протилежної, які її розхитують ізсередини. Їх вихід назовні — це вже не повторення попереднього стану (згадаймо концепцію Ігоря Костецького “неповернення назад”), а породження чогось нового, що водночас переймає чимало із заперечуваного. Так, літературознавець із Румунії Магдалена Ласло-Куцюк, аналізуючи сонетарій українського неокласика Миколи Зерова, побачила в ньому виразні ознаки модернізму. “Навіть цілі його сонети, — пише вона в статті «Дзвінка закінченість» сонета Зерова”, — побудовані на цілком новітніх поетичних експериментах, які дуже далекі від тієї лагідної послідовності і раціоналістичної ясності викладу, на яку б ми сподівались від цього шанувальника античної поезії, і його вислів про “ясну, дзвінку закінченість сонета” слід розуміти дуже відносно”¹. Як приклад дослідниця наводить сонет “Космос” — твір, на її думку, “багатозначний і дуже складний композиційно, де автор просто під час викладу міняє предмет, про який говориться, і зливання життя лотоса й життя людини перетворює цей твір на символічний, до того ж ця заміна відбувається непомітно, десь між першим і другим катреном.

Зринає він, дзвінкий і розмаїтий,
На шістдесят земних коротких літ
З грузького дна — латаття ніжний цвіт,
Щоб нам жагу безмежну напоїти...

Як тішать нас озера, гори, квіти,
Роса, і теплий грім, і шепіт віт —
І людська творчість підіймає міт
У саме небо, зорями розшите.

Та скоро попіл сутинних обслон
Спадає; глушить веселковий тон
Думок, жадань і щирого завзяття.

А дні летять як вітер; рвуть стерно
І топлять нас. І білий цвіт латаття
Вертають на мульке і чорне дно”².

¹ Ласло-Куцюк М. Шукання форми. — Бухарест, 1980. — С. 134.

² Див.: Там само. — С. 134-135.

За переконанням В.Базилевського (“Шлях до кастальських джерел”), не був “чистим” неокласиком і Михайло Драй-Хмара. Його якийсь “позараціональний залишок”, враження “невиясненого і невловного” зауважив І.Дзюба. Що ж, зайве підтвердження аксіоматичного: “поету тісні будь-які шори, й академічні зокрема”³.

А творчість Юрія Клена та Михайла Ореста — це хіба чиста неокласика? У першого — виразні риси неоромантизму: мотиви мандрівних вражень, сильних емоцій, у другого — таємничі знаки природи, ієрогліфи лісу, які не піддаються однозначному розшифруванню. Ігор Качуровський, здається, найменше піддався спокусам новітніх “ізмів”, але “за всього академізму особистісне, «крамольне» ба ні та й прорветься крізь шпарини строф, злегковаживши обрядовістю канону. Скільки теплоти й гіркоти у віршах поета про тварин «Коли нема дружини, ні родини», «Собаке щастя», «До нас на склад забіг чужий собака». І який же тяжкий особистий досвід вгадується за прикінцевими рядками цього останнього: «І я подумав, що якби людині — собачу душу»⁴.

У самої Олени О’Лір неокласична викінченість форми часом настільки контрастує з темою, що викликає пародійний ефект, як, приміром, у вірші “До білого гусака”: “Чиста кринична вода, золоті кукурудзяні зерна / В горлі твоєму лункому змішалися, наче у тиглі, / Шия твоя — наче флейта, зі срібла відлита майстерно, / Кольором лапки твої помаранчі нагадують стиглі”. В “Осінній пісні старого бабусиногу гусака” враження пародійованості викликає мотив мандрів — архетипний мотив класичної та романтичної поезії, постаючи, мовби зворотний бік бурлеску: урочисто про комічне. Така несумісність притаманна багатьом творам Олени О’Лір, у віршах “Жоржини”, “Світанок” авторка навіть знімає межу між високим і низьким чи, радше, урівнює у правах поважне й буденне, високе й низьке.

То там, то сям натрапляємо у “Прочанських піснях” на сліди інших поетів, виявлені то майже цитатно, то приховано. Приклад такої інтертекстуальності — “Не розкриваймо пристрасні обійми” із завершальним акордом: “Єдиними, мов погляд двох очей, / Нас Вічність у свої обійми прийме”, парафраза з вірша М.Рильського “Сікстинська мадонна”, в якому поет захищає сонет, переконаний, що ця форма “Не псевдокласика, а класика, — і їй ми / Повинні вдячні бути. Не іграшка пуста / Та форма, що віки розкрили їй обійми”.

Але якщо в Олени О’Лір шукаємо навмисних чи мимовільних відступів од неокласичного канону, то Анатолій Мойсієнко проводить ідею такого взаємопроникнення класичного й модерного як теоретично, так і поетично практикою. Так, уже сама назва збірки “Сонети і верлібри” сприймається в тому ж ключі, що і його дослідження “Традиції модерну і модерн традицій” (2001). Погодьмося: писати паліндромний сонет — якоюсь мірою кидати виклик і сонетові й паліндрому. Але поет убачає закономірність і навіть неминучість їх поєднання.

А.Мойсієнко (“Голосіївська осінь”) виразними штрихами фіксує розкол у душі сучасника між цивілізаційною розірваністю і прагненням їх якомось збалансувати:

І знову шукатиму — шлях-бо крутий! —
Сприймавши і Лади і Ози,
В густенному лісі словес — простоти,
Якої нам часто не досить,
Яку лише грози у травні приносять
Та ще — голосіївська осінь.

Якщо шукати в цих рядках архетипних кодів, можна виокремити два щільно пов’язані між собою образи-антитези: натурфілософське (*травневі грози, голосіївська осінь*) і урбаністичне начала, момент традиції й водночас її заперечення, що виявляється у формі алюзії. Бо ж голосіївська осінь у сприйнятті читача асоціюється не тільки й не так із Голосіївським лісом, як із поетичним

³ Базилевський В. Лук Одіссейв. — К., 2005. — С. 278.

⁴ Там само.

світом та образом самого Максима Рильського, а Оза викликає в уяві — хай і дещо призабуту — атмосферу вознесенсько-драчівських гібридних метафор їхньої поетичної молодості (натяк на поему “Оза” А.Вознесенського).

Ці дві стихії ідуть поруч, супроводжуючи сучасну людину скрізь й у всьому, хіба що одна забігає наперед, але друга неодмінно прямує за нею:

Уситившись і гандлем і гротеском,
Сплативши внески із невинних чвар
За дріб'язковий і значний товар,
Душа живе одним-єдиним сплеском

...Мов на пательні, у пекеллі білім
Вогонь зміша форшмаки і книші...
Так, є вогонь ще, та нема душі.
 (“Уситившись і гандлем, і гротеском...”)

Десь поміж торжищ і буйних весіль,
Між хтивих ігрищ у житті і в слові,
Не зніси кпинів ситих і обмови,
Душа заб'ється в лячну голосінь...

Ігрище і слово постають у цій вірші А.Мойсієнка як взаємозамінні, і “форшмаки” та “книші” не сприймаються як поняття зі сфери кулінарії, а як категорії поетики. Процес “змішування” “форшмаків” і “книшів” сьогодні в поезії став радше правилом, аніж винятком, знявши з порядку денного питання про наслідування й епігонство.

Звісно, поет завжди може відштовхнутися від образу свого попередника й розширити семантичне поле його вірша. Стусове “Довкола мене цвинтар душ / На білім цвинтарі народу” нав'яне симоненківським “На цвинтарі розстріляних ілюзій / Уже немає місця для могил”, але це вже метафора Стусового часу, метафора духовного спустошення.

Діалог А.Мойсієнка з попередниками має інший характер. Його іноді важко вловити, але він відкриває несподівані обертони слова, висвітлює його нові семантичні грані. Безперечно, збіги на рівні образів можуть мати випадковий характер, але читацька пам'ять знайде їх витік. Мабуть, багато читачів пам'ятає вірш Миколи Вінграновського “Мати білять яблуні в саду...” Кожна строфа починається цим рядком, але кожна наступна на один рядок коротша: спершу з матір'ю були батько й сестри, потім тільки сестри, а далі лишилася сама мати, яка білить ті самі яблуні. Послідовне усічення строф збільшує драматичну напругу цієї мікробалади.

І от зустрічаємо в Мойсієнка таке знайоме “Білять хату яблуні в саду”. Ця пейзажна картина змістово зовсім не зв'язана з віршем Вінграновського: розквітлий яблуневий сад укриває своєю білизною сільську хату. Але зорова пам'ять не відпускає від читаного раніше й мовби зливається з ним якоюсь спільною настроєвою тональністю.

Зорова пам'ять веде за собою і пам'ять жанру, який, з одного боку, прямує у звичне річище, а з другого — руйнує його, несе елемент деструкції.

Поезія А.Мойсієнка потверджує думку, що поет перед тим, як писати верлібри, має опанувати традиційні віршові форми. Сам Мойсієнко до сонета, октави, рондо додає східні форми — рубаї, газелі, хоку, танка, досі в українській поезії мало культивовані. Характерно, що такий знавець східних літератур, як Агатангел Кримський, перекладаючи перських поетів, форму газелів та рубаїв передавав катреном, а газель в українській поезії чи не вперше знаходимо в оригінальній поезії І.Франка (“Чом зір мій, о пані, до тебе летить?”).

Однак чи відповідають у Мойсієнка традиційні форми усталеному канону? Відповідь на це питання дають вірші циклу “Сім струн”. Ось перші чотири рядки “Газелі”:

Сліпучо-срібна стрічка снігу...
Сорочий скрегіт сушить стріху,
Село селянські слуха сни.
Сніг сіється-снується стиха.

Обізнаний зі східною поезією помітить, що тут ліричний герой не веде розмову з коханою, цілком відсутні й такі атрибути перської та арабської лірики з її суфійсько-символічним підтекстом, як рожева щічка — божественна природа, чорний локон — таїнство Бога, вино — Господня любов, чашник — наставник, корчма — людський світ тощо, не знайде образів троянди й колючок, не кажучи вже про зашифрованість у тексті імені автора, у чому вгадується прообраз авторської маски. Подібне можна сказати й про хоку А.Мойсієнка: “Спитай себе суворо: / Сувої строф — / Сім струн серця?” (“Хоку”).

Якщо канонічна строфічна будова газелі все ж дотримана, то у формі хоку, яка передбачає по п’ять складів у першому та третьому рядках, сім у другому, уже допущено відступ. Крім цього, традиційне хоку — пейзажна картина, пов’язана з настроєвим станом, у даному ж випадку маємо радше філософську рефлексію.

Але ж чи поет має конче дотримуватися усталених канонів? Та й що сьогодні сприймати за канон? Сонет Петрарки? Але ж уже Шекспір реформував цю форму, згодом з’явилося таке поняття, як сонетоїд, а потім навіть білі сонети. Як ставитися до трансформації традиційних форм і жанрів? Пригадується зауваження М.Рильського до одного з віршів М.Вінграновського: “Сонет, хтозна-чому так названий”⁵. Невідомо, як автор сприйняв це зауваження, пізніше сонетами він свої вірші не називав, хоча цикл “Вінок на березі юності” й без жанрового окреслення має виразні ознаки сонета. Але ж кожна імпортована поетична форма чи жанр, приживаючись на кроні тієї літератури, до якої вони прищеплені, видозмінюються, як ті ж хоку, що їх деякі українські поети навіть перейменували на “трилисники” (В.Коломієць).

Сонети А.Мойсієнка теж не мають строгої сонетної структури (“бунту чуття”, коди), а відбивають логіку образної еволюції поезії: плин думки переводять у площину згущеної метафоричності, у драму на психологічному рівні. Вінок сонетів поета “Я полем йду. Торкаю сонця віть”, що виразно перегукується з настроями лірики М.Рильського, раптом переходить у “паліндромний сонет”. Можливо, помилкою українських футуристів було те, що вони відкинули сонет як атрибут зневажуваної традиції, а не зробили спробу реформувати його, і М.Бажан відійшов од футуристів, бо не хотів відходити від сонета.

“Паліндромний сонет” А.Мойсієнка можна вважати містком між модернізованим (постмодернізованим) сонетом і верлібром, тим пунктом, де “логіки залізна течія” переходить в алогізм ігрової конструкції, від “закону” до “ока зима”. Мойсієнко видав цілу книжку паліндромів під назвою “Віче мечів”. Для автора звернення до таких “штучок поетицких” могло мати різні мотиви: актуалізувати барокову поетику, виявляти у звукових ресурсах української мови приховані сенси, випробувати текст як поле інтелектуальної гри...

Поетові не раз вдається досягти у своїх паліндромних конструкціях не тільки природності, а й афористичності (“віче мечів”), настроєвості (“козакою у казок”), висловити певні сентенції (“Ерот і всесвіт оре”) та окреслити цілу ситуацію (приїзд додому космонавта Павла Поповича — “Узин унизу”):

Узин унизу.
Мати там.
Матиму думи там.

Тонке мовне чуття А.Мойсієнка виявляється, утім, не лише в паліндромних конструкціях, а й у звуковій оркестровці його вірша загалом. Йому щастить досягти такої евфонічності, що не деформує слово, а виявляє в ньому несподівані смислові зв’язки, як у цьому ось осінньому пейзажі:

Жовтень жовті жолуді
На базар несе,

Злотом люльку креше,
Золоті пожежі

⁵ Рильський М. Збір. тв.: У 12 т. — К., 1988. — Т. 18. — С. 563.

Пише осінь охрою	попасом пасе.
Золоте есе.	Сонце — обережне —
Листопадом, бабиним літом	Золотими клешнями
Набиває вітер	В золоту Радош.
золотий кисет,	Золотим пожежником
	Походжає дощ.
	(“Жовтень жовті жолуді...”)

Співзвучність слів являє тут гармонійність у світі. Вірш Мар'яни Савки “Маковій” у збірці “Квіти цмину” теж тримається на звукових опорах:

Іде Марія на Маковія,	Іде Марія полем та гаєм,
Чари ховає на чорних віях.	Маком дрібненьким шлях посипає.
Тиша не дише. Вітер не віє.	Поки той мачок ляже в землицю,
Іде, прегарна, ніяковіє.	Піде Марія за молодицю.

Повні маківки дрібного зерна.	Від Маковія до Маковія
Очі Марії — плесо озерне.	Вже й заколише сина Марія.
Коси шовкові, плетені тісно.	
Груди здіймають грубе намисто.	

Гармонія звуків являє гармонію стосунків, що сягають утвердженого давньою традицією обрядового дійства: на Маковія — а це свято припадає на 14 серпня — дівчата несуть святити достиглі голівки маку, який має в цей день магичні властивості, потім кладуть їх за ікони, а весною наступного року розсівають цей мак по городу, щоб добре родило. Отож у подієвому сюжеті — паралель, закорінена в етнічній пам'яті народу. Тут справді віриш, що поетові зневіритись у слові — “власну душу на ганьбу прийняти”, тобто сприймаєш слово на рівні сакральності.

Читаючи такі вірші, бачиш цілковиту відсутність у них карнавалізації, гри смислами, пародіювання, гротесковості — таких характерних для поетичної хвилі кінця ХХ — початку ХХІ ст., і мимоволі запитуєш себе, чи тенденція, про яку йдеться в цих міркуваннях, — то маргінальність, непомітне відгалуження від магістральної лінії чи, може, утверджуються інші пріоритети й постмодерна хвиля поступово вичерпує себе?

Не беруся давати відповіді на таке глобальне питання, завважу тільки, що його вже ставлять літературознавці і критики й фіксують різні вектори руху. Український літературознавець із США Іван Фізер у літературно-критичному нарисі “Американське літературознавство” стверджує, що постмодерна парадигма, яка домінувала в літературознавстві США від 1970-х рр. до кінця минулого століття, здає свої позиції, позаяк постмодернізм вибиває з-під ніг філософські та етичні підвалини, на які спиралося мистецтво, руйнує ієрархію вартостей, а отже, заперечує онтологічну цілісність особистості. У такій ситуації, зазначає учений, “чимало літераторів, митців, архітекторів, критиків, філософів ХХ століття, оголошуючи себе вільними від тиску минулого, піднесли свою суб'єктивну безпосередність до рангу єдиного адекватного критерію пізнання й поцінування явищ. Такий радикальний розрив із минулим ознаменував посилену децентралізацію культурологічного поля, релятивізацію всіх цінностей, стирання меж поміж інтелектуальною ерудицією та опінією, наукою і припущенням, зрештою, між елітарною і масовою культурами. У такому полі, як висловився Ліотар, “усе дозволено”, все переплавляється на невизначений сплав”⁶.

У площині української літературної реальності маємо різні позиції стосовно цієї проблеми. Постмодернізм в українській літературі чи не найґрунтовніше проаналізувала Тамара Гундорова. Вона маркує його чорнобильською катастрофою,

⁶ Фізер І. Американське літературознавство: Історико-літературний нарис. — К., 2006. — С. 76.

виводячи звідти образно-понятійну категорію чорнобильського тексту. Образ справді місткий до безбережності, як і сам постмодернізм, в якому знімається антиномічність значень. “Моя книжка про постмодернізм є після-чорнобильською бібліотекою, — пояснює свою позицію авторка. — В моєму розумінні, постчорнобильська бібліотека є метафоричним образом водночас загроженої і збереженої культури, що як ковчег, музей, бібліотека, храм, саркофаг, список існує на межі вигаданого й реального життя, між минулим і майбутнім, між своїм і чужим, між грою і апокаліпсисом, на межі між високою і масовою культурою. Я бачу Чорнобиль як початок українського постмодерну, а чорнобильську бібліотеку — як набір текстів, топосів, топограм, цитат, дискурсів, баїв, сюжетів, імен, канонів”⁷.

Виходячи з такої засади, початком чорнобильського тексту можна було б вважати гумор анекдотів, породжених вибухом атомних електростанцій. Але щось застерігає (може, якийсь селянський консерватизм) ставити поруч гру й апокаліпсис або ж Майдан і карнавал — як рівновартісні. Водночас апокаліптичність в українській літературі — дочорнобильського походження, її виразно засвідчила поезія 30-х рр. ХХ ст. та повоєнного часу (Б.-І.Антонич, О.Стефанович, В.Барка).

Іншу, аніж Т.Гундорова, інтерпретацію українського постмодернізму окреслює Ніла Зборовська в інтерв’ю Галині Тарасюк (під назвою “Психоісторія української літератури як теоретична та практична пропозиція Ніли Зборовської”), стверджуючи, зокрема, що “у рекреаційному (бубабістському) проекті талановито утверджувався процес зміни супроти тоталітаризму, а в масовій культурі, не без впливу літературного карнавалізму, відбувалася абсолютизація карнавальної площі. Хоча на тлі краху застійних часів карнавальний сміх провіщав епоху змін, але його носії не були спроможні витворити у собі такі героїчні суб’єкти, які могли б реально провести ці зміни”⁸. Для Н.Зборовської, авторки монографії “Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури” (К., 2006), постмодернізм — шкідлива дискурсна практика, позаяк вона відроджує культурний імперіалізм приборканням національного фактора та нівеляцією національної традиції на всіх її рівнях, починаючи з родової пам’яті.

Утвердження цієї пам’яті в поезії талановитого представника покоління 1990-х рр. Мар’яни Савки симптоматичне. Утвердження родової пам’яті здійснюється тут на різних рівнях — і тематичному, і побудовою збірки, в якій поетичні тексти перемежовані родинними фотографіями, що охоплюють родовід кількох поколінь родини. Особистісна пам’ять теж виходить за рамки біологічного тривання людини: лірична героїня поетеси “запам’ятала” дідуся на його похороні, будучи ще в лоні матері.

Екзистенційні миті, спалахи усвідомлень драми буття розкриваються у віршах Мар’яни Савки переважно через найбуденніші життєві ситуації, побутові реалії. Де межа між буттям і небуттям, де грань переходу від життя до смерті — цього не дано збагнути нікому, але Савка знаходить таку ланку зв’язку між цими екзистенційними станами, що смерть не видається безоднею страху. Стара жінка вийшла з хати просити в Бога дощу, забувши, що лишила вдома пса, і зайшла так далеко, що тепер “тільки зоряний пес коло баби йде” (“Зільники в головах...”). Людина відійшла, але її присутність ще відчувається, дух її ще тут, бо “...Ніхто не наважився / хвірточку причинити” (“Бабуні Стефі”). Архетипний характер цієї деталі засвідчений не тільки мотивом смерті, а взагалі ідеєю проминальності, відходом кожної пори людського життя, кожної його миті — згадаймо вірш “Юність” Василя Мисика:

Ти так у всесвіт поспішалася,
Що й не оглянулась назад,
І хвірточка, де ти проходила,
Так і лишилась неприхилена.

⁷ Гундорова Т. Український літературний постмодерн. — К., 2005. — С. 8.

⁸ Літературна Україна. — 2007. — 14 черв.

Мотив відходу вирішений у поетеси й у скорботно-елегійній тональності. Але зовнішній спокій тільки посилює внутрішню напругу: три сестри йдуть уже небесним гостинцем і збираються “висповідатися в митрополита Шептицького”, але найстарша з них знала з дитинства, “Що не знатиме чоловіка, / окрім того, / що всі наречені його / непорочні”. Та драматизм сягає апогею в наступній мініатюрі:

Діти ішли по небесному пругу
бог їх провадив
а що до нас не завернули —
то про щось забалакались з ним
та й минули

Тут відкривається ще один мотив сучасної поезії представників молодшого покоління — сакральний, в якому десь віддалено відлунюють і духовні пісні про те, як “ходив Господь по всій землі” і вчив людей жити по правді. Ідеться, певна річ, не про збіг сюжетів чи ситуацій, ідеться про ту позатекстову відкритість душі перед Богом і перед собою, точніше, перед собою, як перед Богом.

Чи має на кого спертися Мар’яна Савка у своїх духовних сум’яттях і тривогах у сучасній українській поезії? Відповідь дає сама поетеса віршем “Поетові-вісімдесятнику”. У ньому не названо імені адресата, але за текстовою фактурою та інтонаціями безпомилково вгадується Василь Герасим’юк:

Холодом обпікає чужа комета. Божої ночі барва темна й густа. Повітря для того, аби тримати поета, плечі — аби поету тримати хреста.	І про що тобі завтра розкаже тремка заграва, коли ступиш з порогу у студінь живої трави? На Покрову засвітить хрестами твоя Прокурава і насипле поетові яблук у рукави.
--	--

День заясніє, різкий, наче жало осине,
бачиш не місто, а сад — недоречність сама.
Поруч дві жінки. Муза і Слава. А сина...
Сина в саду поміж яблунь нема.

Тут навіть без згадки про Прокураву — родинне село Герасим’юка (родинне відносно, бо народився він на засланні) — вгадується відлуння його голосу, його поетичної тривоги, його “чорнобильського тексту” без карнавалу.

Код духовності через архетип саду як антиномії міста в сучасній поезії цікавий тим, що на сад, на природу загалом сучасна людина переважно дивиться через віконну раму багатопверхового будинку, дивиться очима людини “цивілізаційної”, міської за місцем проживання, і природної, сільської — за поривами духу.

У збірці Лесі Лисенко “Тінь тіней” (Харків, 2003), поезія якої з 1980 р. не мала доступу до читача, утрачена природна реальність повертається в ірраціональному, метафізичному світі. Хвилі містичних ясновидінь, “місячної доріжки до Бога” — найбільша розкіш ліричної героїні поетеси, але й найкоротша, бо закінчується поверненням у реальність:

Тепло в трамваї. Вечірній туман за вікнами. Місяць сходить. Місто зникає. Міста нема. Ліс заступає обрій.	Вийти торкнутись шорсткої кори. Почути, як вітер зітхає. В темряві ночі знайти кольори. Але — тут зупинки немає. (“Тепло в трамваї...”)
--	--

Залишається послухати голосу “тверезого розуму”: “моя прадавня звичка уявляти бозна-що”. А поза цим “тверезим розумом” кожна реалія цитованого вірша сприймається як проекція у вимір “другої дійсності”. На духовний топос націлюють назви розділів з акцентами на психологічній реальності, психологічних пейзажах

(цикли “Пейзажі зсередини”, “Писання зсередини”, “Сни зсередини”). Цю оніричність поезій Лесі Лисенко покійний Юрко Гудзь у передньому слові до збірки “Тінь тіней” назвав текстом “уречевленого сновидіння”⁹. Можна додати, що такі сновидіння долають межі відведеного людині земного часу — і вона відчуває зв’язок зі світом, що перебуває поза її індивідуальним досвідом: у кожному явищі, у кожній речі їй відкриваються “чисті струмки й стежки потаємні”, а постаті минулого “дивляться на нас через блакить”. “Через блакить” відчувається у віршах поетеси зв’язок не тільки з неокласиками (цитований рядок — з вірша “Неокласикам”), пейзажі збірки засвідчують співзвучність зі східною містичною лірикою, в якій за скупістю слів криється широкий простір недовомовленого та невимовного.

Ті, хто писав про збірку Лесі Лисенко “Тіні тіней”, по-своєму наголошували на основному — екзистенційному — її мотиві, пов’язаному з почуттям самотності й незахищеності людини, що тільки й народжує справжнє мистецтво, лаконізм її творчого почерку, як “японський сувій з рисунком чорною тушшю, де скупими, напрочуд точними штрихами передано таку повноту картини, до якої нічого додати, крім як власну душу”¹⁰. Пейзажі Лесі Лисенко можна б назвати натурфілософськими, але це особливий тип пейзажу, коли людська душа вимовляє себе вустами природи, перебуваючи поміж часом і позачассям, землею і позаземним простором.

Традиційність поезії Лесі Лисенко занурена у глибинних пластах культури; перегукуючись із Данте, хоч, за запевненням авторки, “з Аліг’єрі збіг є ненавмисний”, лірична героїня поетеси викликає в читачів образ Еврідіки, що “переходить межу світу видимого й невидимого”¹¹. Та чи не найпевніша й найповніша опора тут на цінності християнської духовності, опора не декларована, а органічна, бо постає з переконання, що “Милосердя Боже є для кожного, / усіх зболілих прийме під покров / у царство думки і чуття неложного. / Покров покари упокорить кров” (“Цвісти так боляче, із вірою і острахом...”).

Говорячи про традиційність віршів Лесі Лисенко як про світоглядно-естетичну доміанту, хотілося б зазначити, що вона не сковує уяву авторки. Внутрішні спонуки викликають асоціативні зв’язки на рівні психологічних порухів, які породжують неконтрольовані асоціативні зрощення. Цитований уже Юрко Гудзь, наголошуючи на ірраціональному характері процесу творення поетеси, виокремив два його складники: “божественний світ релігійних переживань, поетичних образів, сакральних символів” і “руйнівні сили агресії, страху й відчаю”, породжені “цивілізаційною” розірваністю свідомості сучасної людини, яку намагається компенсувати колективне підсвідоме¹². Перший із цих типів ірраціонального Гудзь окреслює як “надсвідоме”.

Поезія Лесі Лисенко, як і Мар’яни Савки, і Анатолія Мойсієнка, і Олени О’Лір, про поезію яких ідеться в цих розмірковуваннях, та ще багатьох інших, що про них тут не було мови, зорієнтована саме на “надсвідоме”, на традицію духовності.

Зрозуміло, літературний процес — явище багатогранне, у ньому завжди співіснують, взаємодіють, борються різні тенденції. Усвідомлюючи всю відносність прогнозів на майбутнє, чи є підстави стверджувати, що тенденція творення, духовності, “аристократизму” утверджує в літературному процесі свої позиції на протигагу деструкції, пародійованості, карнавалізму, сигналізуючи зміну парадигми?

Так чи інак, українська література мусить пройти випробування постмодернізмом. Чи прищепиться він надовго в українському “саду поетичному”, а якщо прищепиться, то чи збережеться натуральність його плодів, а чи з’являться якісь гібриди, засвідчить, мабуть, нове покоління.

м. Львів

⁹ Гудзь Ю. Осінній меморандум // Лисенко Л. Тінь тіней. — Х., 2003. — С. 5.

¹⁰ Тафан А. Пейзажі душі // Вечірній Київ. — 2003. — 17 верес.

¹¹ Липша Р. Пробудження Еврідіки // Наша віра. — 2003. — №10.

¹² Див.: Гудзь Ю. Осінній меморандум. — С. 4-5.