

УДК 821.161.2-1.09.02:7.038.6]”197”

ПІЗНЬОМОДЕРНІСТСЬКІ МАРКЕРИ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОКОЛІННЯ СІМДЕСЯТНИКІВ: ОСОБЛИВОСТІ АНДЕГРАУНДОВОЇ ПОЕТИКИ

Мар'яна ЧЕЛЕЦЬКА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна,
e-mail: cheletska@gmail.com*

Розглянуто літературні явища, пов'язані із суспільно-історичними умовами, в яких опинилися українські письменники в час посилення жорсткого тоталітарно-радянського режиму (70-ті роки ХХ століття). За своїми світоглядними орієнтирами поетика митців сімдесятиницького покоління є поетикою андеграунду (тобто підпілля) зі своїми особливими, за локальним критерієм, поглядами на мистецтво (у колах львівського, київського та чернігівського андеграунду). Визначальним маркером пізньомодерністської естетики є можливості транстекстуального перепрочитання поетичних кодів модернізму в умовах таборового, самвидавного чи «келійного» способу буття (наприклад, через поетичні переклади Г. Чубая) і за допомогою імпліцитного зв'язку між поколінням «сімдесятиників» та попереднім поколінням часом ще довоєнного періоду – з представниками «зрілої» модерністської поезії (на прикладі творчості Б. І. Антонича, В. Свідзінського, Дебори Фогель).

Ключові слова: андеграунд, пізній модернізм, сімдесятиництво, самвидав, «таборове» мислення, естетичний код, транстекстуальність, феноменологія причетності, аксіологічний канон, синергетичне поле.

Історія літературного покоління – це насамперед історія зламів епохи, її світоглядних розломів зі середини. Соціально-історичний чинник – тільки поштовх, який, фактично, стає стимулом для нуртування нових естетичних смислів і формування нової стильової якості поезії. У цьому процесі важливу роль відіграє чинник певного естетичного коду, який стає пізнаваним на різних історичних етапах формування літературного явища.

Андеграундовий текст – феномен, породжений специфічними умовами процесу творчості. Вимушена ізоляція автора – фізична (позбавлення автора волі через його негодісну офіційній владі поведінку) або ментальна (неможливість донести свої ідеї до актуального читача в легальний спосіб та їхня циркуляція в самвидавному просторі) – створює певний рецептивний бар'єр, за яким автор ховає свої поетичні переживання з допомогою певної інтонаційної ширми.

За визначенням, вказаним у «Плеромі» Володимира Єшкілева, термін АНДЕГРАУНД має два пояснення: англійське – означає підземелля, підпілля; та німецькомовний варіант *andergrund*, який у вимові занглізовано, що означає інший ґрунт, інша основа.

Зважаючи на специфічний дискурс контркультур, цим поняттям прийнято позначати все, що протилежне кітчевості, комерціалізованості мистецтва, натомість в опозицію до цього «створюють власні ієрархії цінностей, якісними знаками яких є “відвертість”, “опозиційність”, “ширість”, “підпілля”, “справжність”» [5]. Однак В. Єшкілев досить однобоко розглянув «літандеграунд в модифікаціях, синтезованих на основі елементів поп-арту», який «був включений у ПМ-дискурс» [5], а тому вважає, що «в Україні 60–80-х років літандеграунд існував здебільшого в ареалі російськомовної креації» [5] і в 70–80-х роках виявив себе тільки у виданні часопису «Четвер» та через україномовний проект «Відрижка» (Польща) [5]. Відповідно до цього твердження, у «Плеромі» Ю. Андрухович відніс творчість І. Калинця, Г. Чубая, Т. Мельничука, Я. Павуляка до «пізніх шістдесятників», на яких мала неабиякий вплив поезія Б. І. Антонича [1].

Найконцентрованіше феномен андеграундового тексту виявився у творчості поетів міжпоколіннєвого типу мислення – так званих сімдесятників, які вже певною мірою відриваються від шістдесятницького гуманістичного бунту і фактично своєю творчістю попереджають нову хвилю вільного поетичного спалаху вісімдесятників. Окрім представників Київської школи, які в своєму творчому самовираженні утворюють більш-менш стабільно легалізовану формацію, феномен сімдесятницької поезики репрезентує передусім поезія співавторів самвидавного альманаху «Скриня», від часу появи (1971) якого фактично й треба вести відлік андеграундового сімдесятництва. Адже поява «Скрині», як уважає відомий культуролог і поет Роман Кісь, була спричинена внутрішнім бунтом покоління 70-х супроти тоталітаризму [2, с. 102]. Вихід цього часопису пов'язаний також із такими подіями, як розповсюдження поеми Г. Чубая «Вертеп» та ув'язнення Грицька на чотири дні в слідчому ізоляторі у справі Калинців 1972 року [2, с. 102].

Отже, репрезентантами андеграундової «самвидавної» поезії є твори, з якими читач познайомився, принаймні, на десятиліття пізніше, якщо вже не в умовах Незалежності, тому декотрих із них начебто прийнято вважати вже «вісімдесятниками», хоча за способом бачення естетичних явищ вони все-таки тяжіють до андеграундової поезики.

Ядро покоління сімдесятників складає творчість Григорія Чубая [17; 18] та Олега Лишеги. Передусім виразником андеграундового мислення О. Лишеги є його поетичний цикл «Зима в Тисмениці», безпосередньо створений у 70-ті роки, що ввійшов до збірки «Великий міст» (1989), кліпові образи з якої – у формі ніби пісенних рінгтонів – поширюються на міфічний простір наступної добірки «Снігові і вогню» (2002), що в перевиданні «Великого мосту» утворює окремих цикл з продовженням у розділі «Нерест верхоплавок» [див. зміст: 8, с. 157–158]. На думку К. Москальця, «дисидентська аура Грицька всупереч своєму призначенню притягувала як заборонений плід» [15], тому у львівське середовище й потрапили такі особистості, як Віктор Морозов (із Кременця) та Микола Рябчук (із Луцька), Василь Гайдучок (народився у с. Віче Жовківського району), творче мислення яких фактично сформувала участь в альманасі «Скриня». М. Рябчук 1971 року дебютував оповіданням «Неси свій німб» (його поетична збірка «Зима у Львові» з відбитком тодішніх часопросторових реалій вийшла 1989 року), а В. Морозов – віршем «Коли сенс вилетіть з існування» [2, с. 105]; про творчий

шлях Василя Гайдучка, котрий виступав в альманасі з циклом своїх віршів, майже нічого невідомо (про його смерть якось випадково довідався у 2012 році В. Табор [3]), а взагалі незрозумілою особою є Катерина Морозів – авторка вірша «На пелюстці зеленого берега» [2, с. 105]. Витоки поетичної філософії львів'янина з професорської сім'ї Романа Кіся, виразником якої є його збірка «Написи на румовищах» (2003), теж потрібно шукати саме в андеграудовій естетиці – у його двох віршах («Хлопчик» та «Бойківська зима»), котрі публікувались у «Скрині» [2, с. 105].

Поетикою «табірного» андеграунду позначено вірші 70-х років львів'янина Ігоря Калинця та його повість «Молімось зорям дальнім» (яку було написано у січні 1973 року в слідчому ізоляторі), творчість поета родом із Косівщини Тараса Мельничука (зокрема збірку «Із-за ґрат», видану в Торонто 1982 року та інші вірші, що в 90-ті роки оформились у книгу вибраного «Князь роси») і тернопільянина Ярослава Павуляка (з його поетичною збіркою «Блудний лебідь», яку видано 1993 року).

Усіх перелічених вище поетів можна фактично вважати кодифікаторами галицького культурного простору, бо вони посідають чільну позицію в андеграунді сімдесятиництва. Навіть більше, їхня виняткова позиція створює сприятливі умови для саморозвитку андеграудової філософії і в київському та чернігівському поетичних осередках, зокрема, на наш погляд, є визначальним маркером для творчих «обрисів» і «контурів» у поезії одного з небагатьох київських династійних поетів Аттили Могильного (1963–2008). Бо, наприклад, якщо уважніше придивитися до його поезії як «магічної вистави» і, зокрема, до вірша «Останній учень магістра Кнехта» [13, с. 134–135], то можна помітити певне тяжіння його творчої уяви до втечі у модерністські «Касталії» як особливі «республіки духу» для посвячених у правила «гри в бісер»:

Він вийшов нагору по стежці крутій,
що стоїть під дощем, ніби грішник,
що ішов, як пророчення віще,
цим забудим шляхом в самоті [13, с. 135].

Власне, такою оригінальною «Касталією» на українському ґрунті може слугувати локація Костя Москальця в Бахмачі і пов'язане з нею елітне середовище утвореного наприкінці 70-х років неформального угруповання «ДАК», членів якого об'єднувала медитативна практика філософського чаювання і які вважали, що «дух чань подібний до духу чаю» [14, с. 86] (чим це не новітня методика для «гри в бісер»!). Власне, творчість К. Москальця та його побратимів Володимира Кашки, Миколи Туза та Андрія Деркача формує «дух чайного ритуалу», що впливає і на поетику їхніх творів та специфіку їхнього мислення у дусі «келійного» мотиву нікомуненалежності. «ДАК» – це не зовсім літературна школа, а оригінальний за своїм складом мислення «осередок естетів», що, як характеризує це явище сам координатор осередку, «іще на зорі свого існування» підтримував безпосередні (дружні) контакти з окремими представниками «Скрині»: «від листування й зустрічей до обміну рідкісними книжками та власними рукописами» [14, с. 86].

Андеграундова поетика формується на основі виразного естетичного коду, який закладається в літературі ще в період раннього модернізму. Відтак, як маркери цієї естетики, що чітко орієнтується на певні проєвропейські цінності, можна виокремити такі її стильові якості: прагнення до синтезу всіх мистецтв та синергетичне сприйняття світу, тобто відчуття спільності всіх явищ і процесів, які взаємопереплітаються у природному і культурному середовищах. У літературному тексті наслідком синестезійно-синергетичного відчуття світу стає ефект транстекстуальності на різних поетикальних рівнях: від паратекстуального до метатекстуального (з урахуванням особливої видавничої історії збірок, що з'явилися у 80–90-ті роки, хоча за своїм духом є «сімдесятницькими»), літературно-критичного, перекладацького та мистецького дискурсів, зміни парадигм у творчому світогляді сімдесятників під впливом їхніх зацікавлень філософією та антропологією (Р. Кісь), журналістикою та літературною критикою (М. Рябчук), різьбярством (О. Лишега) та пісенно-музичним мистецтвом (В. Морозов).

Транстекстуальність як провідник різних синергетичних полів дуже чітко й виразно акумулює в собі всі естетичні уподобання попередників, які генеруються в поетиці нового світоглядного покоління, водночас герметизуючи його і, таким способом, ніби оберігаючи від неминучих зовнішньолітературних змін усередині певного напрямку чи явища.

Ранньомодерністський естетичний досвід накладає певний відбиток на сприйняття суміжних явищ у літературі і мистецтві, що й призводить до сплеску авангардних течій у 20-ті роки. Однак авангард на певний час відводить трохи вбік модерністську філігранну чутливість до тексту, а відтак, пригальмовує розвиток сформованої на початку століття естетичної формації. І лише у 30-ті роки, завдяки спорадичним голосам, які залишаються поодинокими через низку болісних соціально-історичних чинників (ідеологія соцреалізму, Друга світова війна та сталінський режим), процес естетичного перетворення світу під впливом модерністського його розуміння досягає свого апогею. У цьому контексті важливими для формування андеграундової поетики пізньомодерністського періоду є пошуки ліричних каналів розуміння світу у творчості Б. І. Антонича та В. Свідзінського. Одним із таких потужних каналів, зокрема, був їхній світ перекладацьких зацікавлень.

Не менш важливою для формування поетики пізнього модернізму є синергетичне поле поетичних світів 30-х років ХХ століття, з якого, на нашу думку, виростають «череваті плоди» в андеграундовому тексті сімдесятників, зокрема у метамистецькому тяжінні до синтезованих форм у творчості Олега Лишеги. Метафору «череваті плоди» тут вжито не випадково, оскільки це фактично один із визначальних образів-фігур урбаністичної поетики Дебори (Двойри) Фогель (1900?–1942) з її першої збірки «Фігури днів» (1930) [16]. Єврейська письменниця із львівського середовища (а точніше – з вулиці Лісної, 16), що загинула у львівському гетто, і яка писала їдишем, польською та івритом, професійно вивчала психологію та філософію, була знавцем кубізму та конструктивізму і як критик співпрацювала з львівською групою єврейських художників «Артес» [16, с. 5–7], Дебора Фогель говорила ще задовго до поколінневого зламу в

естетиці освоєння світу (від гуманістичного повоєнного бачення до герменевтичного кодування його нових форм і значень) показала різні жанрові трансгресії модерністського конструювання дійсності з використанням позитивного впливу авангардного досвіду на літературний текст. Образи-«фігури» з її віршів стають піснями, баладами, легендами і водночас «пергаментовими пейзажами» [16, с. 27], «осінніми гравюрама» [16, с. 28] чи «натюрмортами у склі» [16, с. 19], вбудовуючись у начебто (за її означенням) «примітивне життя» міста з його барвами, чеканнями, вивісками, металами і матеріалами, тобто «пляшками нафти» [16, с. 94], «скляними кулями» [16, с. 97], «кіржаво-червоними сукнями» [16, с. 57] і навіть «тарганами» [16, с. 87]... У другій збірці «Манекени» (1934) поетка продовжує конструювати «вірші про фігури» [16, с. 105] у певні кубічні форми (наприклад, «Круглий краєвид» [16, с. 109]), що під впливом «манекенних» розмірів перетворюються на «бочки з оселедцями» [16, с. 110] або просто залишаються примітивними тінями «кімнатних меблів» [16, с. 117] і «черевиків» [16, с. 139]...

Однак, така сув'язь образів зберігає певну принциповість у своєму каменуванні чи пергаментуванні образів, властиву модерністській естетиці, що допомагає Д. Фогель досягти ефекту панорамності, і, хоч це тільки «панорама паперових фігур» [16, с. 86], все ж таки читачеві вдається розпізнати всі «написи на мацеві» [16, с. 138], що проступають ніби палімпсестно крізь її «пласкі полудневі декорації» [16, с. 23].

В одній із таких «декорацій» – вірші «Коні і торси» (з другої збірки «Манекени») [16, с. 114–115] – особливо виразно візуалізується естетичний код модерністського перетворення світу в текст, який читачі ХХІ століття можуть зрозуміти тільки завдяки трансцендентній філософії торсу, яку по-своєму естетизував поет із винятковим скульптурним баченням часу та простору – Олег Лишега. Власне, це яскравий приклад синергетичної взаємодії явищ, яку важко пояснити й довести, але до якої мимоволі напрошуються очевидні міжпоколінні аналогії.

Присвячуючи вірш «Коні і торси» італійському художникові-графіку Джорджіо де Кіріко (1888–1978), засновникові метафізичного живопису та авторові запаморочливих образів-манекенів у скульптурі, Д. Фогель свідомо акцентувала на непорозумінні зображення «вічних очей скульптур», «торсів з двома сліпими очима» – зображення не у вигляді порожніх дір, а «з очницями замість очей» [16, с. 114–115]. Такий ефект Дж. де Кіріко є візуальним аналогом «номінативного шизопростору» – поняття, яким В. Єшкілев охарактеризував творчість Е. Андієвської [6], порівнюючи її роботи – і мистецькі, і поетичні – власне, з полотнами Дж. де Кіріко. Однак, за нашими спостереженнями, подібне метафізичне відчуття можна помітити і в поезиці О. Лишеги – синтезованій скульптурній есеїстиці, есеїстизованій скульптурі та в нечастих ілюстраціях свого життя віршами, які фактично і є тим особливим «мостом» («Великим мостом» [8]) між двома гранями таланту цього митця – есеїстичним та різьбярським.

Філософське розуміння скульптурної творчості, різьбярства в О. Лишеги певною мірою відповідає завданням метафізичного мистецтва Дж. де Кіріко, котрий намагався ніби спантелечити глядача порожньою загадковістю й утаємниченим змістом своїх скульптур. Як неодноразово висловлювався О. Лишега в своїх інтерв'ю, на його думку, «[...] скульптура – це просторовий театр. Скульптор завжди вирізьблює ніч,

якусь тасмницю, яка є еквівалентом ночі, великої загадки. [...] Скульптура є ближчою до музики, ніж література. Скульптура – це стиснута, надзвичайно змобілізована і згущена музика. [...] Вона може навіть не звучати, однак ти відчуваєш, що це справжній камертон ідеальної музики. [...] Ще скульптура – це мистецтво жестів, не ораторських, а невимовних жестів неможливості» [4]. Водночас для О. Лишеги займатися скульптурою означає мандрувати в просторі.

Як рецензент мистецьких робіт Ореста Яворського в своєму есеї «Лицар» [9], (який було опубліковано в самвидавній «Скрині»), О. Лишега охарактеризував особливу манеру молодого скульптора, порівнюючи його роботи з фресками італійського живописця XIII століття Джотто ді Бондоне та лідера сюрреалізму Пабло Пікассо, на сім років старшого від Дж. де Кіріко. Причому тут видається цікавим такий момент: згідно з офіційною інформацією, «з роботами Ореста Яворського глядач почав знайомитися з 1978 р.» [7], натомість перша рецензія з'явилася ще на початку 70-х, що свідчить не про що інше, як про особливий дар О. Лишеги наскрізь проглядати людські таланти. Зокрема в есеї «Лицар» О. Лишега відзначив силу характеру митця й найвищою формою похвали для автора тексту стало порівняння «сильний як Пікассо»: «Ти стаєш ошаднішим. Перестаєш мислити образами, починаєш комбінувати свої творіння ретельно, як кравець: зверху відрізавши і вниз доточивши» [9, с. 101]. У цій характеристиці прикметним є те, що аналогічними словами можна описати творчість Дебори Фогель, її поетичну манеру, під пером якої «тривка, сконцентрована, тривимірна брила життя перетворюється ... на двовимірну, пласку декорацію», як зазначено в післямові до її віршів [16, с. 170]. Зі свого боку, Д. Фогель поділяла, як відомо, естетичні погляди польського теоретика мистецтва та кінокритика, пов'язаного з львівським середовищем – Кароля Іжиковського (1873–1944) [16, с. 13], котрий у своїй теоретичній праці «Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania» (1929), а саме – в першій частині «Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze» – піддав критичному аналізу авангардову поезію, передусім Тадеуша Пейпера, одного з чільних представників Краківського Авангарду, а в другій – «Treść i forma» розгорнув полеміку з теорією «чистої форми» Станіслава Ігнатія Віткевича [20]. Ця студія є практично показовою для формування естетики «зрілого» модернізму 1930-х років, і Д. Фогель, яка видала свої збірки, перебуваючи в спільному з Б. І. Антоничем синергетичному полі львівського простору, відчитала в експресивно-кубіністичній манері важливі, а іноді й забуті коди ранніх модерністів, а, фактично, ніби заґрунтувала полотно для андеграундової поезики сімдесятників, які вміло балансують між своєрідним гуманістичним реалізмом шістдесятників та постмодерним авангардом.

Власне, на наведеному вище прикладі ми намагалися показати принцип формування естетичного коду О. Лишеги в дискурсивному полі його творчої спадщини. Відтак, на основі зіставлення кількох мистецьких «фігур» можна вибудувати цікавий ланцюжок взаємозалежностей у світогляді пізнього модерніста: Джотто ді Бондоне (XIII століття) – П. Пікассо – Дж. де Кіріко – К. Іжиковський (початок XX століття) – Д. Фогель (1930-ті роки) – О. Яворський – О. Лишега (1970-ті роки).

На поезії О. Лишеги в сконцентрованому вигляді цей естетичний код і виявився, зокрема, у вірші «Простір» (збірка «Снігові і вогню»), в якому метафізична порожнеча

тільки загострює експресивно-сюрреалістичний ефект заломлення простору в часову «діру» («В цьому новому домі з безліччю ліфтів» – «Народжений, як і він, поспіхом, в будень»):

Зітхає розслаблено бетон, поволі, занурюючись по очі,
Відходить до полуденної спеки шкло.
Ти входиш у коло могутньо, гігантський чорний коню [8, с. 106].

Образ цього вірша фактично нагадує позапросторову скульптурну фігуру коня, яка не візуалізується, а звучить ніби музична fuga.

Подібним (фактично чи не найпоказовішим) прикладом взаємопроникнення естетичного коду поезики зрілого модернізму в андеграундове культурне середовище може слугувати поема «Вертеп» (1968) Грицька Чубая, яка одночасно апелює до моделі світу з лірико-драматичної поеми Євгена Плужника «Галілей» (1927) і до способу зображення актуальних проблем у поемі Юліана Тувіма «Бал в опері» (1936). І це не випадково, адже Чубай «Вертеп» виник не без безпосереднього їхнього впливу – за посередництвом біографічного синергетичного поля актора-читця Святослава Максимчука, зі свідчень якого знаємо, що Г. Чубай слухав його виконання поем і Ю. Тувіма, і Є. Плужника, а отже, міг цілком свідомо конструювати власну версію світу-театру.

Щодо транстекстуальності як маркера-провідника з однієї естетичної мови в іншу форму поезики, то її найконкретнішим способом реалізації є звернення поетів до «голосів» з інших літератур зі спробою їхньої трансформації (за допомогою поетичного перекладу), а відтак, і привласнення певною «постаттю» потрібного тембру для власного внутрішнього голосу.

На основі наявних поетичних перекладів Г. Чубая (з іспанської, польської, словацької, російської), про які ми дізнаємося з першого повного видання його доробку в 90-ті роки [17] (однак чомусь відсутнього у «старолевівському» перевиданні [18]), можна говорити про наскрізні синергетичні поля, які виформовують андеграундову поезику його «П'ятикнижжя».

Іспанська новітня поезія зацікавила Г. Чубая передусім завдяки незвично витонченим й характеристично прозорим поетичним думкам, які притаманні поетові з «Покоління 1898 року» – Антоніо Мачадо-і-Руїс (1875–1939), під впливи якого, зокрема, підпадав Федеріко Гарсія Лорка. Грицька особливо зворушила фраза, якою Мачадо висловлював своє ставлення до культури як такої: «Якщо ви відчуєте в моїх словах впевненість, вважайте, що я навчаю вас тому, що сам взяв у народу...» – саме цим Г. Чубай аргументує своє бажання перекладати [17, с. 218]. Отож, Грицько обрав для перекладу з Антоніо Мачадо вірш «Дитячий спогад» («Доки нечутно кроків за дверима») з вигаданим адресатом Хуаном де Майреною (під цим псевдонімом іспанський поет створив цикл кансон'єро для збірки «Нові пісні» (1917–1930) [12, с. 143] як апокрифічне одкровення від імені вигаданих Мачадо поетів і філософів [11]), причому цей текст називався аналогічно до одного з ранніх віршів, що ввійшов до першої його книжки «Самотності» (1903). У ранньому вірші натрапляємо на спогад зі шкільних років про

«похмурий зимовий вечір» і збентежених історією про Каїна й Авеля учнів (цей текст переклав поет, лексикограф та енциклопедист Григорій Латник) [12, с. 12]. Вірш із пізніших років відтворює апокрифічну біографію «малого Хуана», якого мати, за щось покаравши, замкнула в темній кімнаті, де ця дитина враз й усвідомлює себе поетом:

Замкнений матір'ю, один в кімнаті темний;
годин така повільна течія.
Ні, він – поет, поет він достеменний,
який співає: «Час! Лиш час і я!» [17, с. 219].

У перекладі іспаністки Олени Курченко 2000 року цей фрагмент має такий вигляд:

Хлопчик тихо жде смиренно,
бо матуся покарала;
слуха час поет натхненний:
– Час і я! – душа співала [11].

Навіть інтуїтивно можна помітити, що переклад О. Курченко значно програє перед Чубаєвим, хоч останній фрагмент і досконаліший за формальними характеристиками, проте Грицьків – і ритмічно, і за змістом – місткіший, об'ємніший у часо-просторових координатах, що допомагає читачеві виразніше уявити цього героя в українських реаліях андеграундового середовища. Очевидно, цей «дитячий спогад» іспанського поета привабив автора «Постаті голосу» саме можливістю зрозуміти стан замкненої свідомості, ввівши образ «заблуканої бджоли при вікні», який мовби є відгомном із власних рефлексій над тишею у темній кімнаті:

так спроквола надходить
найтемніша на світі ніч
і заступає одним-єдине моє вікно [18, с. 37];

пізніше, в четвертій книзі свого «П'ятикнижжя», своє «спроквольне» відчуття Г. Чубай втілює у конкретній формі «Коридора із дверима завбільшки з око», в якому, власне, й народжується андеграундова свідомість поета – як усвідомлення своєї винятковості:

то ті щасливі що можуть нас лише
бачити що можуть сюди увійти
то ті нещасні що можуть нас лише
бачити що не можуть сюди увійти [18, с. 115].

Пройшовши через випробовування долі, наче крізь вушко сльози з ока, яка не відає про неминуче нещастя, поет стає більш чутливим і до дитячих спогадів, і до глибини часу всередині замкненого простору, і до леготу світанкових краєвидів, і до гучності звучання громових патріотизмів, і до вишуканої прозорості власних слів. Власне, цим самоусвідомленням і можна пояснити, чому вибір Г. Чубая зосередився

саме на таких віршах Мачади, як «Світанок у Валенсії (Вид із вежі)», «Мадрид», «Пісня ("Світло місяця блукає...")», XXXVIII («Красувався диво-квітень...»), «Якби ж то був я поетом...» [17, с. 220–226].

Чилійська поетка Габріела Містраль (1889–1957) виявилася суголосною Г. Чубаєви насамперед як авторові поеми «Говорити, мовчати і говорити знову»: він прочитав її поетичне «Запрошення» «Опівночі» в долину відчужань «Вогню», відкривши для себе внутрішню опірність «Тихих слів» риданням і тягаря смертей, тому його «Постать голосу» *ніколи ні про що не запитувала* [17, с. 27] (хоч у другому, «старолевівському» виданні поезій Г. Чубая знайомство з «книжкою першою» ми починаємо вже з вранішнього вітання персонажного голосу – «вчора вдосвіта» [18, с. 34]).

Тепер мені близькі не лиш богобоязні,
а й ті, які молитви відреклись [17, с. 230].

Таке усвідомлення дає змогу поетові краще зрозуміти «сплески рибин і діагнози» [18, с. 220], які йому нав'язують своїм тривалим мовчанням «озлоблені вірші» [18, с. 220], котрі «сповільнили ритм свій до ритму лікарень» [18, с. 220]: поема «Говорити, мовчати і говорити знову» слугує виразним феноменологічним застереженням «незапитувального» слова, яке стає маркувальною лінією зв'язку між поколіннево різними модерністськими поетиками. Говорити про певну феноменологію причетності як явище поколінневого способу мислення – значить відчувати щоразу «таємну тиш вечірніх перевтілень» [18, с. 54], яка поєднує «жагу нестерпну в нетрах непролазних» [17, с. 230] з бажанням повернути правічне джерело «глибокого співу» («Поема глибокого співу» Ф. Г. Лорки [10, с. 215] містить суголосний мотив «постаті голосу») тим, хто відчуває в нових умовах існування поезії ті самі реєстри «Самотностей», «Відчаю», «Ніжності», «Давильні» (три останні – назви збірок Г. Містраль), що були притаманні модерністам початку ХХ століття. І якщо врахувати той факт, що Г. Чубай сам придумав містифікаційну версію для своїх перекладів з іспанської – про родичання його дружини з Ф. Г. Лоркою, у якій переконував свого часу В. Кашку під час їхніх дискусій на літінститутських сесіях [15], то цілком сміливо можна говорити про певну міжпоколінневу перспективу, яку тут назвемо умовно поняттям «аксіологічного канону» – такої ціннісної формації, що запатентує поетове право на мовчання у химерному «театрі непослідовностей», яким загалом відзначається література ХХ століття.

Вочевидь тому Г. Чубай дуже рано зацікавився експериментами на полі абсурдистської драматургії у польського поета Тадеуша Ружеви́ча. Перекладаючи ще для «Скрині», разом із передмовою про ружеви́чівський «teatr niekonsekwencji», його невелику п'єсу «Кумедний старигань», яку М. Рябчук уважав «непрямим нагадуванням про межі можливого (естетично можливого – у жорстких ідеологічних рамках)» [2, с. 104], Грицько мимоволі натрапив на потрібну аксіологічну ноту, яка не дає йому спокою доти, доки не виливається у мелодію поеми «Вертеп», щодо інсценізації якої вочевидь потрібно дотримуватися тих самих рекомендацій, які сам автор запропонував для твору Т. Ружеви́ча, причому наголошуючи, що «Кумедного стариганя» не можна

сприймати поза контекстом сюрреалістичної п'єси Гійома Аполінера «Груди Терезія» (1918) [17, с. 232].

Маркувальною лінією для поеми Г. Чубая із «книжки третьої» – «Відшукування причетного» може слугувати філософія, до якої тяжіє поезія Т. Ружевич в 50–60-ті роки – як уважають дослідники його творчості, «szarość ludzkiej egzystencji wynikała tu z filozofii sięgającej ideowo do “Rzęsy” Leopolda Staffa» [19], автора, який дебютував у період розквіту поезії угруповання «Młoda Polska». Просвітлення спокійного Мудреця з прутиком над озером, вкритим ряскою [21], є станом, якого прагне досягти Грицьків Причетний, котрий шукає «у себе в оці вчорашню сльозу» [18, с. 92], – подібну аналогію можна побачити в іронічній поставі часу в Т. Ружевича (збірка 1951 року «Czas, któgu idzie»), що піддає сумніву нав'язаний зовні/зверху чийсь порядок [19]. Такий порядок є небезпечним і тоді, коли він стосується ідеологічно-політичного обмеження людського існування (комунізм, тоталітаризм) [19], і коли поет свідомо обирає «нарочисто видимі» [18, с. 97] і «підкреслено існуючі» [18, с. 98] форми «свого власного небуття» [18, с. 98].

«Книжка четверта» Г. Чубая «Плач Єремії» пояснює, чому поета зацікавив вірш російського символіста Олександра Блока «Чорний ворон в п'їтмі засніженій...»: адже символ «чорного ворона», що є передвісником «поквапного комет польоту» [17, с. 240], і «сиве птаство» пророка Єремії, що називало себе «кульбабиними дітьми» [18, с. 110], споріднені емоційним зв'язком – і в одному, і в іншому випадку «серцю тісно» [17, с. 240] від того, що швидко минається і не повертається ніколи назад (незалежно від того, що спричиняє такий дискомфорт: чи «чари південних ночей» [17, с. 240], чи «давно спорожніле» [18, с. 110] місто).

Поема з «книжки п'ятої» «Світло і сповідь» (1970) і переклад вірша «Гвездослав» зі словацького поета Франтішека Ліпки («Напевно, ти народився ясної ночі») допомагає зрозуміти, чому Г. Чубай так багато уваги надав образу «світла босоніж» [18, с. 151], що «дорогу воді освітлює» [18, с. 153], в конструюванні апокрифічного голосу-сну своєї дружини (якій і присвячено поему). Адже біографія Гвездослава цікава, власне, як приклад такої «найчистішої сповіді» [18, с. 160], що бере «зі всесвіту крапельку молока» [17, с. 244]. А ситуація, коли «оголювався мозок, розпалений жаром видінь» [17, с. 244], зі свого боку, розкриває авторову інтенцію, приховану за його бажанням спонукати героїню поеми «повторити шлях зозулі від первоспіву аж до оніміння» [18, с. 162].

І, нарешті, безсумнівні транстекстуальні знаки у Чубаєвій поемі «Марія» створюють суцільний тематичний пласт маріїнської культури у модерністському тексті – від «Скорбної матері» П. Тичини і через «Mater dolorosa» Б. І. Антонича до андеграундового усвідомлення, що «і сьогодні / вона відходить од вас танцюючи / і не каже вам прощавайте» [18, с. 173].

Отож, намагаючись показати на прикладі творчості Г. Чубая, наскільки важливою для формування естетичного коду поезії є сфера його перекладацьких зацікавлень, що позначена виразним модерністським спрямуванням, мимоволі починаємо розуміти, що показовим маркером поколіннєвого поділу літератури є естетичний принцип співвідповідності спадкоємних традицій та їхніх вартостей, які аж ніяк не можуть бути обмежені тільки формальними часовими рамками десятиліть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Андрухович Ю.* Антонич Богдан-Ігор [Електронний ресурс] / Юрій Андрухович // «Плерома» – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. – Вип. 3, випр. і доповн. / ред. В. Єшкілев. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-av.htm>
2. *Габор В.* До історії літературно-мистецького самвидавного журналу «Скриня» / Василь Габор // Габор В. Від Джойса до Чубай : есеї, літературно-критичні розвідки та інтерв'ю. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – С. 101–106.
3. *Габор В.* Сум за людиною [Електронний ресурс] / Василь Габор // Закарпаття онлайн : Блог : 7.02.2012. – Режим доступу : <http://zakarpatya.net.ua/Blogs/92772-Sum-za-liudynoiu>.
4. *Єрушевич Т.* Олег Лишега: «Література – це найміцніший алкоголь» [Електронний ресурс] / Тетяна Єрушевич. – Режим доступу : <http://gk-press.if.ua/x2815>.
5. *Єшкілев В.* Андеграунд [Електронний ресурс] / Володимир Єшкілев // «Плерома» – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. – Вип. 3, випр. і доповн. / ред. В. Єшкілев. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-av.htm>
6. *Єшкілев В.* Андєвська Емма [Електронний ресурс] / Володимир Єшкілев // «Плерома» – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. – Вип. 3, випр. і доповн. / ред. В. Єшкілев. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-av.htm>
7. *Козинкевич О.* Орест Яворський – скульптор та маляр [Електронний ресурс] / Оксана Козинкевич // Мистецька сторінка. – Режим доступу : <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=214>
8. *Лишега О.* Великий міст : вірші [Електронний ресурс] / Олег Лишега. – Львів : ЛА «Піраміда», 2012. – 157 [1] с.
9. *Лишега О.* Лицар : есеї / Олег Лишега // Лишега О. Старе золото : есеї – Львів : ЛА «Піраміда», 2015. – С. 99–102.
10. *Лорка Ф. Г.* Лірика / Федеріко Гарсія Лорка ; перекл. з ісп. і прим. М. Лукаша. – Київ : Вид-во худож. літератури «Дніпро», 1969. – 320 с.
11. *Мачадо А.* Вибрані поезії [Електронний ресурс] / Антоніо Мачадо-і-Руїс ; переклад з ісп., прим. Олени Курченко ; передм. Хуан де Діос Луке Дуран (Juan de Dios Luque Durán). – Київ : Компас, 2000. – 64 с. – Режим доступу : http://ae-lib.org.ua/texts/machado_poetry_by_kurchenko_ua.htm#3-177.
12. *Мачадо А.* Вибрані поезії : у перекладах Григорія Латника / Антоніо Мачадо. – Львів : Кальварія, 2013. – 160 с.
13. *Могильний А.* Київські контури : вибране / Аттила Могильний. – Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. – 208 с.
14. *Москалець К.* Воскресіння чаю / Костянтин Москалець // Москалець К. Людина на крижині : літературна критика та есеїстика / Костянтин Москалець. – Київ : Критика, 1999. – С. 85–106.
15. *Москалець К.* П'ять медитацій на «Плач Єремії» [Електронний ресурс] / Костянтин Москалець. – Режим доступу : <http://ukrcenter.com/Література/Костянтин-Москалець/51329-1/Пять-медитацій-на-ПЛАЧ-ЄРМІЇ>.
16. *Фогель Д.* Фігури днів. Манекени / Дебора Фогель ; перекл. з їдишу Ю. Прохаська. – Київ : Дух і Літера, 2015. – 176 с. : іл.
17. *Чубай Г.* Переклади / Грицько Чубай // Чубай Г. Плач Єремії ; передм. І. Дзюби / Грицько Чубай. – Львів : Кальварія, 1998. – С. 217–247.
18. *Чубай Г.* П'ятикнижжя [вірші] ; передм. К. Москальця / Грицько Чубай. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2013. – 256 с.

19. *Kowalczyk J. R.* Artyści z kategorii teatr : Tadeusz Różewicz [Źródło elektroniczne] / Janusz R. Kowalczyk // Culture.pl. – lipiec, 2013. – Dostęp : <http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-rozewicz>.
20. *Lam A.* Walka o treść : książka eseistyczno-teoretyczna K. Irzykowskiego [Źródło elektroniczne] / A. Lam // Pisma. – Kr. 1976. – Dostęp : <http://www.eduteka.pl/doc/walka-o-trec-ksiazka-eseistyczno-teoretyczna-k-irzykowskiego>.
21. *Staff L.* Rzeża (wiersz klasyka) [Źródło elektroniczne] / Leopold Staff. – Dostęp : <http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/24806-staff-leopold-rzeza.html>.

Стаття: надійшла до редакції 28.03.2017

прийнята до друку 11.04.2017

THE LATE-MODERNISM MARKERS OF THE LITERARY GENERATION OF 1970: PECULIARITIES OF THE UNDERGROUND POETICS

Maryana CHELETSKA

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Literary Theory and Comparative Studies,
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine,
e-mail: cheletska@gmail.com*

The article deals with the literary phenomena, influenced by the socio-historical conditions, when Ukrainian writers found themselves in the period of brutal, totalitarian Soviet regime escalation in the 1970s. According to their worldview, the poetics of the artists of this generation is the poetics of underground. The humanism of 1960s generation as well as the relativistic freedom of speech in the period of «Khrushchev thaw» facilitated the revival and reorientation of the poetics by adopting the aesthetic platform of modernism. It enabled the poets to create their own systems of values and views under the conditions of socially engaged art. The underground literary centers might be distinguished in line with their specific understanding of art, local criteria and geographical principle, namely into Lviv, Kyiv and Chernihiv underground communities. What is more, it can be singled out according to the mental character, caused by the certain way of existence, i.e. into the camp, «Samvydav» /Self-publishing/ and «cell» underground.

First of all, the underground space of Ukrainian late modernism is defined as the poetical evolution of aesthetic views in the activity of literary non-formal groupings, to which belonged, on the one hand, the poets who presented their writings in the Samvydav Lviv journal «Skrynya» /«The Hutch»/ (1971), in particular Hryhoriy Chubay, Oleh Lysheha, Mykola Ryabchuk, Viktor Morozov, Roman Kis', Vasył Hayduchok. On the other hand, the representatives of the Bakhmach literary center «DAK», associated with the spiritual practices as well as professing the original philosophy of belongingness-to-nobody, metaphorically outlined in the figure of «the cell of tea rose», include Kost' Moskalets', Volodymyr Kashka, Mykola Tuz and Andriy Derkach. The most important marker of activity in these two underground centers is the potential presence of «camp» thinking about the reality of that time in their texts, since this reality creates its own system of the so-called camp poetics which can be illuminated by the texts, authored by Ihor Kalynets' and Taras Mel'nychuk.

The criterion of the late-modernism aesthetics lies in the possibility of transtextual re-reading of the modernism poetic codes. For instance, it is the specificity of poetic translations by Hryhoriy Chubay. The manifestation of an implicit link between the generation of 1970-s and the previous generation of the pre-war period is another embodiment of transtextual rereading. Having inherited the traditions of early modernism and having adopted avant-garde style principles, the latter introduced their own model of modernist poetics as a «ripe» aesthetic system into the Ukrainian literary paradigm, i.e. the poetry by B. I. Antonych, V. Svidzins'kyi and Debora Fogel'.

Keywords: underground, late modernism, generation of 1970s, Samvydav (self-publishing), «camp» thinking, aesthetic code, transtextuality, phenomenology of involvement, axiological canon, synergetic field.