

УДК 821.161.2-1.09“19”:82-991 Франко І.

ПОЕЗІЯ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, РОМАНА КУДЛИКА ТА ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ФРАНКОВОГО ТРАКТАТУ «ІЗ СЕКРЕТІВ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ»

Назар ДАНЧИШИН

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 310, Львів, Україна, 79000*

Проаналізовано поетичні тексти Григорія Чубая, Романа Кудлика та Ігоря Калинця. Як інструментарій для аналізу використано погляди Івана Франка, висловлені в естетичному трактаті «Із секретів поетичної творчості».

Ключові слова: поезія, психологія творчості, синестезія, асоціативність, психоаналіз.

Помежів'я ХІХ–ХХ століть відзначалося інтенсивним розвитком психології, використання емпіричних даних якої стало новаторською тенденцією в дослідженнях художньої літератури. Іван Франко якраз був одним із перших, хто застосував здобутки тодішнього «вчення про душу» для аналізу природи явища поезії. Його трактат «Із секретів поетичної творчості» вийшов друком 1898 року. У цій праці вчений ґрунтувався, головню, на висновках представників німецької експериментальної психології: Вільгельма Вундта, Едуарда Гартмана, Макса Дессуара, Еймана Штайнталя, про що писав Михайло Гнатюк: «Ідеї психологічного трактування літературного твору, зокрема психології творчості І. Франко сприймає через німецьку експериментальну психологію» [3, с. 71].

Про особливості взаємовпливів літературознавства та психології на етапі їхнього становлення говорить і Григорій Клочек: «Саме на перших етапах свого розвитку наука про літературу і психологія мали підвищену здатність до взаєморозуміння. Пізніше, коли масив кожної з цих наук набув розгалуженості та спеціалізації, взаємодія між ними значно послабилася. Настав час «вузьких» спеціалістів, що не ризикували виходити за межі своєї наукової проблеми» [10, с. 40]. Літературознавець пише про те, що «трактат І. Франка раз і назавжди довів продуктивність поєднання двох наук – психології й літературознавства. Парадокс полягає в тому, що з часу появи “Із секретів...” у нашому літературознавстві (і, здається, не тільки в нашому) не знайдеться праці, в якій би так переконливо розв'язувалися за допомогою психологічного інструментарію суто літературознавчі проблеми» [10, с. 40].

Дослідник також назвав «Із секретів...» класикою «рецептивної поетики», акцентуючи увагу на тому, що «секрети художності найдоцільніше вивчати способом аналізу

конкретних художніх текстів за умови, що цей аналіз на засадах рецептивної поетики здійснюється зразковим (імпліцитним, інформованим) читачем-аналітиком» [10, с. 44].

Роблячи огляд головних досягнень природничої науки в час виходу Франкового трактату¹, Євген Адельгейм зазначає: «Яка б не була дистанція між естетичним дослідженням Франка і цими фундаментальними відкриттями нової епохи, не можна забувати, що складалося воно в умовах, коли стрясалися, здавалося б, непорушні основи старої науки» [1, с. 6].

Цікаво, що Франків трактат на два роки випередив появу праці засновника психоаналізу Зигмунда Фрейда «Тлумачення сновидінь». Цю деталь зауважив, зокрема, Андрій Печарський, який, порівнюючи концепції обох учених, пише про те, що «на відміну від фрейдівської *топічної моделі* психічного апарату (система *несвідомого, підсвідомого, свідомого*), що містить три основні виміри людської психіки, І. Франко концептуально керувався дессуарівським дуалістичним розумінням поняття *«подвійного Я»* людини, тобто *“нижньої”* і *“верхньої”* свідомості» [16, с. 23].

Утім, попри те, що одним із предметів зацікавлення у працях творця психоаналітичного методу є художня література, навіть у дослідженнях, присвячених конкретному літературному творові, як-от «Мрії і сні в “Градіві” В. Єнсена» (1907), З. Фрейд, як зазначив Ян Потканський, не стає «...хоч би й принагідно, літературознавцем – радше навпаки, це письменників він сприймає в таких випадках як психологів чи навіть “психоаналітиків”» [17, с. 293]; «...він досліджує літературні тексти як психоаналітик і завжди у психоаналітичних цілях, зовсім не стверджуючи, що віддає у такий спосіб їм належне як літературним творам; навпаки, він чітко зазначає, що питання художності залишається за рамками його досліджень» [17, с. 296].

На особливу увагу в цьому контексті заслуговує Франкове акцентування на різних психофізичних видах вражень, які визначають творчі пошуки та превалювання того чи іншого типу емоційно-чуттєвого сприйняття світу у творчості певного автора. Зокрема, І. Франко у відомому літературно-критичному есе про Івана Нечуя-Левицького, де назвав останнього «великим артистом зору»², зазначав ще й таке: «Масу дивацтва та вибриків нової т. зв. сецесійної малярської школи (приміром, у значній мірі так звану поезію лінії) можна вияснити перевагою у малярів слухових вражень над зоровими (відси дивна на вид тенденція деяких із тих малярів до музикальності красок, ритмічності ліній і т. п.). Ту саму перевагу слухових вражень над зоровими бачимо у більшості поетів т. зв. декадентського покоління, тільки що тут діло комбінується іще

¹ «В тому ж 1898 році, коли “Літературно-науковий вісник” почав друкувати трактат Івана Франка, П’єр і Марія Кюрі виявили існування радіо. За два роки до того Анрі Беккерель відкрив явище радіоактивності, а в 1900 році, через рік після завершення публікації українського письменника про секрети поетичної творчості, Макс Планк зробив своє велике повідомлення про квант дії. Ще через “п’ять років в Анналах фізики” з’являється стаття молодого експерта швейцарського патентного бюро Альберта Ейнштейна “До електродинаміки рухомих тіл”, де викладалися основні принципи теорії відносності» [1, с. 5–6].

² «Мислитель, свідомий артист дрібненькими кроками поспішає за вказівками того ясного зору, силкується раз більше, а раз менше вдало групувати, поглиблювати матеріал, достарчений зором» [24, с. 375].

тим, що людська мова може висловляти крім сих двох груп ще масу інших вражень, отже нюхові, дотикові і т. ін., і для всіх сих груп появлялися спеціалісти між декадентами» [24, с. 373].

Порівнюючи концепції І. Франка та З. Фрейда, Роман Горак писав про те, що «думка Фрейда і Франка рухається в одному напрямку – до психології. Тільки Фрейд почав від фізіології, а Франко – від поезії» [цит. за: 29, с. 150]. Отже, І. Франка передовсім цікавила література.

Відтак, на противагу З. Фрейдіві, який «вважав автора об'єктом психоаналізу завдяки вмінню знаходити цікаву і незвичайну форму для приховування власних несвідомих бажань» [29, с. 151], І. Франко «не ототожнював поетичну діяльність митця із сублимацією задоволення сексуальних бажань чи втечею від невротичного сприйняття дійсності» [16, с. 24]. Натомість, як зазначив А. Печарський, «український письменник був близьким до аналітичної психології К. Г. Юнга, котрий розглядав феномен творчості людини як колективне неусвідомлене» [16, с. 24].

Власне, доцільність проведення паралелей із поглядами К. Г. Юнга на явище «колективного несвідомого (підсвідомого)» здається цілком очевидною. Так, І. Франко ще до того, як швейцарський психолог запровадив цей термін, писав про здібність нижньої свідомості «час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих нераз також несвідомо, одні з одним на денне світло верхньої свідомості», що їх І. Франко назвав еруптивністю (з лат. – виверження) [23, с. 64].

У цьому аспекті закономірним є спостереження Ольги Юречко, яка розглядає трактат І. Франка поряд із працею Валер'яна Підмогильного про І. Нечуя-Левицького як перші психоаналітичні студії в українському літературознавстві: «Минуло вже понад століття відтоді, як психоаналіз, література і літературна критика тісно переплітаються між собою і намагаються використати одне одного. Свого часу психоаналіз намагався пояснити літературу, однак найчастіше він використовував її як джерело власних психоаналітичних концепцій. Літературні критики своєю чергою, використовували психоаналітичну теорію для пояснення літератури, і навіть письменники часом застосовували психоаналіз для власної творчої мети» [29, с. 148].

До слова, К. Г. Юнг так пояснював свій інтерес до розгляду поезії: «Незважаючи на ту обставину, що я за фахом лікар, я говорю до Вас сьогодні як психолог про силу поетичної яви, хоч це є найбезпосереднішою темою літературознавства та естетики. Проте, з іншого боку, вона є психічним явищем, і її як таку мусить розглядати психолог» [28, с. 94].

Водночас, Л. Тарнашинська доходить висновку про те, що «у трактаті І. Франка з його динамічною моделлю творчого акту, в основі якої лежить домінанта підсвідомого, тієї “нижньої свідомості”, яка є вулканічним вмістилищем художніх образів (це означення вдало корелює до тих динамічних процесів, що там стихійно відбуваються), не знайдемо теоретичних побудов З. Фрейда та К.-Г. Юнга – у своїх психологічних записках письменник щасливо оминув їх, поклавшись на власну інтуїцію доцільності і залишивши ті напрацювання для рефлексій наступним дослідникам» [21, с. 410].

Вибір поетичного доробку Т. Шевченка для аналізу в трактаті теж видається не випадковим. Як спостеріг Г. Клочек, «...такий вибір пояснювався тим, що поезія Тараса

Григоровича зіткана з довершених у мистецькому плані прийомів, більшість з яких досі нерозгадана» [10, с. 43]. З цього погляду, творчість Т. Шевченка ще від часів І. Франка стала для багатьох українських поетів своєрідним камертоном, за яким вони звіяли не лише естетичне, а й національне звучання своїх творів. Не перестала вона такою бути, зокрема, й для покоління 1960-х років.

Так, 1992 року Ігор Калинець у слові при отриманні Шевченківської премії описав той величезний вплив, який на нього справила творчість автора «Кобзаря»: «Мій перший том розпочинається спробою окреслити силует Його (Шевченка. – *Н. Д.*) портрету із післязасланською апостольською бородою, а другий (і останній) закінчується буквально Його ж натхненними словами, що мали б стати на сторожі мого убогого доробку¹» [8, с. 23]. У фіналі ж своєї промови І. Калинець зазначив: «Святі максими нашого Патрона здавалися мені моїми власними – вони тримали мій і фізичний, і духовний хребти перечулено гордо (згадаймо й про Стусів принцип “пряmostояння”. – *Н. Д.*). І сьогодні у найсвятішій домівці нашого красного письменства і мистецтва схиляюся у повній покорі і вдячності перед нашим Покровителем і Генієм» [8, с. 24].

Наприклад, Тарас Салига виокремив своєрідних «десять заповідей», яких у своїй творчості та житті, взуваючись на Т. Шевченка, дотримувався І. Калинець: 1) осягнення лицарської історії; 2) сучасність; 3) «В своїй хаті своя правда, і сила, і воля»; 4) тираноборство; 5) націоналізм; 6) віра в Бога; 7) слово правди; 8) особисте відречення; 9) поклоніння Богоматері; 10) «благоговіння перед жінкою» [19, с. 36–45].

Повертаючись до самого трактату, відзначимо особливості його структури. Текст «Із секретів...» поділено на три тематичні розділи:

1) «Вступні зауваги про критику», де І. Франко полемізував з Ж. Леметром та М. Добролюбовим щодо принципів компетентного аналізу художніх творів;

2) у «Психологічних основах» автор розглянув питання про роль свідомості в поетичній творчості, закони асоціації ідей, а також зосередив увагу на визначенні поняття поетичної фантазії²;

3) розділ «Естетичні основи» складається з шести частин: «Роль зміслів у поетичній творчості», «Поезія і музика», «Змісл зору і його значення в поезії», «Поезія і малярство», «Як поезія малює мертву природу», «Що таке поетична краса».

¹ Йдеться про «Посвяту» з поеми Т. Шевченка «Тризна», яку І. Калинець переклав із російської, зробивши цей переклад завершальною частиною четвертого вірша з циклу «Золотий дощ» у збірці «Ладі і Марені», що є останньою у «Невольничій музи» львівського поета.

² Цей розділ було вилучено в опублікованому 1955 року 16-му томі 20-томного видання творів І. Франка, бо в ньому йшлося про «перевагу в творчому процесі несвідомого, багатство, що його приховують у собі “таємні скритки та схованки нашої нижньої свідомості”, а також подібність між “творчістю сонної і творчістю поетичної фантазії”» [21, с. 410]. Як зазначала Л. Гарнашинська, «замість того, аби долучити трактат І. Франка до контексту досліджень європейської психологічної школи, його тривалий час вводили лише в “контекст літературно-критичних шукань рубежа ХХ ст.”, ставлячи на котурни концепцію впливу його психологічної праці на розвиток літературно-критичної думки, пом’якшуючи хіба що звинувачення на адресу письменника в тому, нібито він залишив поза межами дослідження “перспективу суспільно-історичного критерію”» [21, с. 410].

Актуальність висловлених у трактаті ідей не втрачена й до сьогодні. Зокрема, про істинність Франкових міркувань щодо несвідомого вибору асоціацій поетами, свідчать і думки сучасних дослідників. До прикладу, Н. Яценко на підтвердження рації автора «Із секретів...» наводить такі слова психолога А. Дудецького: «Особливість будь-якої асоціативної структури, як відомо, полягає в тому, що процес оживлення відповідних уявлень у послідовному ряді здійснюється суб'єктом інтуїтивно. Звісно, вже потім, коли асоціація між якимись психічними елементами встановлена, суб'єкт звичайно здатен знайти цьому розумне пояснення. Але сам момент регенерації асоціативного комплексу відбувається, як правило, на підсвідомому рівні» [цит. за: 30].

Окрім того, Михайло Гнатюк, опираючись на відкриття Івана Павлова, зауважив також і такий новаторський аспект у Франковому дослідженні: «Беручи до уваги співвідношення “верхньої” і “нижньої” свідомості, І. Франко робить висновок, що художник є особистістю з особливим психічним складом. Про це надзвичайно важливе відкриття говорить у франкознавстві дуже мало, хоча думка І. Франка про художній тип підтвердилася дальшими дослідженнями І. Павлова, який довів, що завдяки двом сигнальним системам і в силу давніх усталених сфер діяльності людини можна виділити три типи людей: художній, мисленний і середній» [3, с. 75].

Що цікаво, Д. Гусар-Струк у передмові до «Невольничої музи» зазначив, що поетична творчість І. Калинця є зразком так званої «церебральної лірики» на протизвагу «душевній ліриці» (остання, на його думку, більш характерна для української поезії). Зокрема дослідник наголосив: «...його (Калинцева. – Н. Д.) субтильна метафора сягає глибоко у підсвідомість, у підсвідомість колективну, і майже праісторично українську. Його слова торкаються цієї підсвідомості, мов струни, творячи при тому знайомий, але не зовсім зрозумілий відгомін. У найбільш притаманній йому верлібровій формі поезія його неповні зрозуміла, вабить неначе красуня з-за серпанку, а контемпляційне пізнання дає насолоду. Це ніби символізм, та на відміну від віршів символістів (чи навіть завуальюваних строф Тичини) у верлібрах Калинця форма вірша зовсім розкута, не йде чіткими строфами, а, так би мовити, “леями” (з французького *lais*, середньовічний розповідний вірш) наративними одиницями, які плывуть специфічними, майже речитативним ритмом» [6, с. 12–13].

Власне, важливим видається аналіз поезії з погляду використання в ній різних типів образів, що збуджують той чи інший, за І. Франком, людський змісл. Розмірковуючи над роллю і значенням «зміслів» у процесі художньої творчості, автор «Із секретів...» писав про те, що «не всі змісли однаково важні для розвою нашої душі, і вже елементарна психологія розрізняє вищі і нижчі змісли, тобто такі, що мають свої спеціальні і високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах), і такі, що не мають таких органів (дотик зверхній і внутрішній)» [23, с. 78]. Керуючись принципом важливості того чи іншого типу вражень для психології, І. Франко також спостеріг, що «наша мова найбагатша на означення вражень зору, менше багата на означення слуху і дотику, а найбідніша на означення вражень смаку і запаху» [23, с. 78].

Беручи до уваги запропонований у трактаті «Із секретів...» інструментарій, спробуємо проаналізувати поетичні тексти авторства Г. Чубая, Р. Кудлика та І. Калин-

ця, що є одними з найпомітніших фігур в українській поезії 1960–1970-х років. Обсяг статті не дає змоги розглянути за таким принципом усю творчість поетів, тому зосередимося лише на декількох текстах, – передовсім зі збірок «Постать голосу» Г. Чубая (1968), «Весняний більярд» Р. Кудлика (1968) та «Вогонь Купала» І. Калинця (1966).

Найперше, у творчості всіх трьох авторів доволі часто спостерігаємо явище синестезії, себто «вираження в мовній семантиці фізіологічних асоціацій між даними різних видів відчуттів» [20]. Воно, щонайцікавіше, іноді виявляється й імпліцитно. Зокрема, це спостерігаємо в наведеному нижче вірші Г. Чубая, де домінують роль відіграють слухові та зорові змисли:

Останній грім давно скотився з даху.
Стекло по ринві сонце і дощі...
І у саду дерева вже без страху
Вдягають позолочені плащі

Без боязні вдягають. Бо ніхто тут
за пишноту вже їх не осміє.
Займається на гіллі позолота
і сад багряним маревом стає,

і закипа гарячим водограєм,
і б'є крильми жаркими у вікно
Врочисто, гучно листя помирає,
А так вмирати вмiє лиш воно [25, с. 60].

Створення пейзажного малюнка розпочинається з опису персоніфікованих явищ природи, де *грім*, який *скотився з даху*, активізує в свідомості реципієнта як слуховий, так і дотиковий компоненти сприйняття. Зоровий змисл поряд із дотиковим виходить на перший план при згадці про *сонце*, яке разом із *дощами* *стекло по ринві*. Використання ж образу *дощів* разом із відчуттям дотиковим неодмінно активізує й слухове враження (шум, з яким дощ опадає). Власне, сама дієслівна метафора «*стікання сонця і дощів*», спільно з дотиковим, виразно натякає й на слуховий змисли, адже процес «*стікання*» апріорі передбачає звук крапання речовини в рідкому стані на певну поверхню.

Наступні рядки також демонструють цікавий зразок імпліцитного натяку на відразу кілька різних змислів. Образ *саду* поряд зі зоровими контамінує й запахові відчуття. Персоніфіковані *дерева*, які *вдягають позолочені плащі* – приклад гармонійної синестезії зорового, дотикового та запахового змислів.

Знаковою тут є й та своєрідна гра з читачем, коли поет викликає певне враження, аби показати, що його (цього враження) у тексті немає або бути не повинно: «*дерева вже без страху / вдягають позолочені плащі*». У наступній строфі він повторив: «*Без боязні вдягають*», намагаючись передати відчуття спокою, з яким відбуваються подальші метаморфози.

Такий цікавий аспект поетичної майстерності, коли автор згадує про певні явища в контексті їхньої відсутності, І. Франко помітив у розгляді Шевченкового вірша,

що починається з рядка «*Я не нездужаю нівроку*»¹: «він (поет, Т. Шевченко. – Н. Д.) викликає в нас нервово занепокоєння, розширення зрачків, прискорене биття серця, почуття неясного болю, так що самотній пластичний образ, який він подає нашій уяві – голодної плачучої дитини, набирає великої сили, домінує, так сказати, над усім іншими» [23, с. 93].

Подальшу гру з кольором ліричний суб'єкт Г. Чубая приправляє образами, зорієнтованими на активізацію й інших відчуттів. Образ *гарячого водограю*, з яким асоціюється осінній сад, зачіпає і дотиковий, і зоровий, і слуховий змісли (шум бризків фонтана). Важливою в цьому контексті є метафора, яка надає листю ознак птахів, що *б'ють крильми у вікно*. Епітети *гарячий* (водограй), *жаркі* (крила) прозора натякають на стихію вогню, що до неї тяжіє колористика осені. Вогонь своєю чергою усвідомлюється як зоровим, так і дотиковим зміслими, бо **сад**:

- *закипа гарячим водограєм* – реципієнта може огорнути страх опинитися поглинутим вогненною лавою, що вивергається з дерев, наче з вулканів;
- *б'є крильми жаркими у вікно* – перед очима постає картина пожежі, де крила уподібнюються до язиків полум'я, адже *займається на гіллі позолота*.

Відтак, простежуємо й те, як гармонійно у тексті співіснують дві натурфілософські першооснови світу – вода (дощі, «стікання по ринві», водограй) і вогонь (займання, гаряче, жарке), що певною мірою синтезує погляди представників ранньої античної класики, передовсім філософів Мілетської школи, Фалеса та Геракліта [див: 22, с. 32–33].

Власне, увесь наведений вище Чубаїв текст виформовує перед читачем водночас **яскравий і гучний** образ осені. Власне, **звук**, стихання якого простежуємо впродовж тексту, де на початку ліричний суб'єкт-споглядальник описує завершальну фазу зливи (*останній грім*, кінець дощів, а отже, й відсутність *страху* в дерев, які *вдягають позолочені плаці*), в останній строфі раптово зростає: автор говорить про **врочисте та гучне помирання листя**. Закономірності природного циклу, народження одних і смерть інших – усе це наштовкує на паралелі з онтогенезом людини і те, що остаточно вагомість цього життя (чи залишить воно слід у пам'яті сучасного і прийдешніх поколінь) можна осягнути по його завершенні. Листя, відтак – своєрідний символ високого в людині, яка, усвідомлюючи свою скінченність, з удячністю приймає як дар життя, так і дар смерті.

Схожий мотив у контексті осмислення ліричним суб'єктом попередніх років життя розробив і Р. Кудлик у вірші, присвяченому Романові Іваничуку: «...*І душа забринить/*

наче птахом покинута гілка:
жаль –
прозорість осіння прийшла,
та пора пожинати плоди...» [13, с. 47].

Ця «прозорість осіння» сприймається як символ неприхованості того, ким людина є насправді – разом з опалим листям зникає й намул штучності. До слова, в іншому тексті

¹ «... схарактеризовано фізичний стан поета, але як? Аж двома негаціями. Ми розуміємо його, але наша уява не одержала ніякого пластичного образу» [23, с. 93].

Г. Чубая (поемі «Говорити, мовчати і говорити знову») ліричний суб'єкт теж говорить про те, що «все стає справжнім лише під осінь/ все стає очевидним лише під осінь» [25, с. 222].

Цікаво простежити активізацію і поступову нівеляцію певних зміслів у Чубаєвому вірші «Вдосвіта»:

Ми вийшли з ночі не озираючись
на кінчиках наших пальців ще
не прокинулось здивування і ми
безшелесними руками торкаємося всього що довкола

ще на кінчиках наших пальців
не прокинулось запитання

чи справді ми такі які ніколи
не озиратимуться
ми відчуваємо що із ночі нам
у спину дивляться дві сумні
заплакані зорі
але ми не озираємось

під звуки парадних маршів
безшелесно крокуємо по вулиці
ми ще не думаємо про те чому
ці марші звучать як колискові [25, с. 59].

Важливу роль у цьому тексті відіграє часте використання заперечної частки «не»: «на кінчиках наших пальців **ще/ не прокинулось** здивування», «ще на кінчиках наших пальців/ **не прокинулось** запитання», «ми **не озираємось**», «ми **ще не думаємо**». Змісл дотику активізується, по суті, відразу після того, як наратор у першому ж рядку вірша згадує про *ніч*, з якої *не озираючись* вийшли ми, а очі, відтак, іще не призвичаїлися до денного світла. Мовби за інерцією ліричні герої продовжують сприймати явища довколишньої дійсності передусім за посередництва дотику, адже саме цей змісл, поряд зі слухом, виходить на передній план в умовах цілковитої темряви («*безшелесними руками торкаємося всього що довкола*»).

Остання строфа, де домінують образи, що активізують слухові відчуття, демонструє нам і своєрідний соціально-політичний контекст епохи:

під звуки парадних маршів
безшелесно крокуємо по вулиці
ми ще не думаємо про те чому
ці марші звучать як колискові.

Оксимороном здаються «безшелесні» кроки під час маршів, однак хіба іншою могла бути атмосфера совітського офіціозу, яку можна відчитати в цих, власне, «*маршах*», що «*звучать, як колискові*»? Чи не складається враження про те, що герої твору опиняються на вулиці міста саме під час демонстрацій, приурочених до днів комуністичних свят? Отже, і

вірш завершується своєрідними демідуендами, як і тодішня партократична система, що по завершенні так званої «відлиги» поступово скочувалася в епоху брежнєвського «застою».

Отже, постає питання, чим була та ніч, з якої вийшли герої, – минулим, позбавленим «принад» сучасності з її науково-технічним прогресом, але й зі значно змізернілою часткою правди?¹ Ким є дві заплакані зорі, що дивляться в спину «вийшлим», – очима покинутої матері, від якої герої за прикладом головного персонажа «Я(Романтика)» Миколи Хвильового відмовилися заради участі в отих «маршах» як символи «нового радісного майбутнього»? А отже, то очі справжності, яку герої вірша полишають, боячись озирнутися, аби не передумати?

Варто в цьому контексті навести вірш «Гіпноз», що залишився поза укладеним автором «П'ятикнижжям»:

Ви не бачите цієї тюрми
Ви не чуєте цієї мови
Ви бачите лише цю дорогу
Ви чуєте лише мій голос

А тепер розслабте своє тіло

Ви засинаєте
Вам сняться чудові сновидіння
Про гастроном і про єдину дорогу

І Ви спите

Спите...
Спите...
Спите... [25, с. 194].

Тут ліричний суб'єкт Г. Чубая говорить, власне, про ту безальтернативну програму життя «совітської людини», якій дозволено йти лише одним шляхом, слухати лише один голос, знати лише одну «правду», не добачаючи, притім, тюрми довкола (до слова, тоді в середовищі дисидентів сибірські концтабори називали «малою тюрмою», а «вільне» життя в межах цілої совітської імперії – «великою тюрмою»). Відтак, особа, яка ставала жертвою комуністичної пропаганди, перебувала під отим «гіпнозом» брехні. То був своєрідний сон, виразним утіленням якого став соцреалістичний наратив, де типовими позитивними героями, за іронічним висловом Михайла Осадчого, були «доярка і її корова Манька, що обоє взяли соцзобов'язання надійти і доїтися» [15, с. 56].

У цьому плані, цікавою є думка Тамари Гундорової, яка називає соцреалістичний текст «...передусім текстом-коментарем та ідеологічною структурою», адже «він

¹ – схожу тему Г. Чубай порушив у вірші «Трава», де паростки дикої трави як символ знищеної справжності, яка стала більмом на оці, дотиком прихованої первинності, прориваються крізь асфальт, намагаючись нагадати людям, що вони «також повинні щодня рости»: «ось я вже вам по пояс/ ось я вже вам по шию/ ось я вже вам по очі/ і дивлюся ув очі віщо/ ось я від вас уже й вища/ я трава» [25, с. 64–65].

не відображає ніяку реальність, але переводить її в ряд ідеологем і замикає в світі імітації, міфів, фальсифікацій. [...] Соцреалістичний текст замість “голосових зв’язок”, які б артикулювали мову, викликаючи думання, використовує кітч... Завдяки своєму ідеологічному тавтологізму (текст відсилає лише до ідеології, вписаної в нього) соцреалістичний текст може переписуватися, однак суттєво в ньому нічого не може змінитися. Він залишається тоталітарним нарративом, і зняття (стирання) окремих фраз не може змінити сенс його послання» [5, с. 215, 217].

Для «виліплювання» «совітської» людини потрібно було, по суті, позбавити її можливості адекватно сприймати довколишній світ за допомогою двох основних відчуттів – зору («*Ви не бачите цієї тюрми*», натомість «*Ви бачите лише цю дорогу*») та слуху («*Ви не чуєте цієї мови*», натомість «*Ви чуєте лише мій голос*»). Реальність відтак поступається місцем сну, де «*Вам сняться чудові сновидіння/ Про гастроном і про єдину дорогу*». Дорогу, де «марші чомусь звучать як колискові» («*І Ви спите// Спите.../Спите.../Спите...*»).

Доволі подібну картину можемо спостерегти у вступі до автобіографічного нарису «Більмо» шістдесятника-політв’язня М. Осадчого, де люди в образі порожніх глечиків зі щільною накривкою згори ідуть дорогою, вимощеною світляним бруком, хоча насправді «... це зовсім не брук, а дзеркальний пісок, який вміло віддзеркалював світло ліхтарів» [15, с. 17]. А отже, і ті штучні ідеї, під впливом яких слухняна й від того щаслива колона людей-глечиків простує відведеним шляхом, є всього лишень жорстоким фантомом та утопічною вигадкою, – жодного «світлого комуністичного майбуття» та «щастя для всіх» не існує. Апофеозом прозріння героя-оповідача стає усвідомлення ним того страшного місця, відведеного в системі тоталітарної держави людині.

Власне, у цьому контексті – контексті метафоричного опису прозріння героя-оповідача, найважливішу роль, закономірно, відіграли зорові відчуття: засліплений фальшивим світлом ліхтарів та несправжнього бруку, герой урешті зумів зазирнути поза їхні лаштунки й побачити правду. Тож, коли натхненний гуманізмом творів Антуана де Сент Екзюпері, він, як той Маленький Принц, порівнює високе призначення людини з реальним її місцем у світі, що його оточує, то заходиться сумним сміхом Остапа Вишні, який згодом переростає у психоз та напад істерики від усвідомлення існування грандіозної прірви між його ідеалом та справжнім станом речей. Утім, герой уже побачив більше, ніж фіктивне сяєво комуністичної ідеології, тож надягти знову на голову символічного капелюха-накривку неможливо. Єдиний вихід – розповісти про побачене, на папері описавши все те, що довелося пережити. Це і є тією соломинкою, за яку він іще може триматися, аби не згинув: «І за соломинку в тому розпачі оповістився папірець. Я віддав йому безсонні ночі, свою кривду і людську гідність. Я сказав йому правду. Та правда не повинна поминути твою байдужість. Та пекельна, відчайдушна правда...» [15, с. 18].

Яскраво вирізняється акцентуванням на зорових та смакових відчуттях вірш Г. Чубая «Рушник». Зокрема, синестезію зорового та смакового зміслів спостерігаємо на рівні епітетів, де чорне – гірке, червоне – солодке:

півень чорний
червоне гроно клює

і півневі тому
солодко-солодко
а півень червоний
чорне гроно клює
і півневі тому
гірко-гірко [25, с. 45].

Опозиція Чорний–Червоний веде за собою цілу гаму асоціацій, що в українській мовній картині світу є виразно символічними та емоційно забарвленими. Наприклад, Н. Шимків в аналізі творчості поетів «празької школи», спираючись, з-поміж іншого, на дані Словника української мови, зазначає, що «за емоційною насиченістю чорному кольору, який символізує зло, смерть, страждання, війни, протиставляється червоний – символ повноти життя, свободи, радості і любові»; притім Червоний – це також і «колір пролитої крові», а отже «символ жертви, страждання, пристрасті» [26, с. 17–19]. Л. Шулінова в аналізі поезії Миколи Вороного теж пише про «традиційний негативний потенціал» чорного кольору («пересторога, туга, розпач, горе, смерть») та часто полярне трактування червоного (асоціює його з кольором сонця – джерелом життя, вогнем, але також і з кровопролиттям та смертю) [27, с. 107–109]. Пам'ятаємо й відомий текст Дмитра Павличка, у якому ліричний суб'єкт осмислює роль і значення цих двох кольорів, переплетених у людській долі, як на материному вишитті («Червоне – то любов, а чорне – то журба»).

Керуючись цими традиційними прочитаннями обох епітетів, можемо інтерпретувати описані Г. Чубаєм образи як уособлення трагічної «дзеркальності» буття – радості зла (чорний клює червоне, і йому «солодко-солодко») та мученицького страждання добра (червоний клює чорне, і йому «гірко-гірко»). Ці ж образи трактуємо і як вічне протистояння життя та смерті, адже їхнє переплетення не є взаємно корисним і гармонійним: червоне гроно як символ вітальності наповнює своєю енергією «чорного півня» – символа смерті, натомість чорне гроно отрує «червоного півня», позбавляючи останнього життєвих сил. Це ж і є відображенням «оксиморонності» земного життя, жорстокого парадоксу існування – злomu добре, добромu зле.

Неймовірно багатою колористикою та музикальністю відзначається збірка Р. Кудлика «Весняний більярд». Це не дивно, адже наскрізною ниткою книжки є тема оспівування весни. У вірші, який дав назву цілій збірці, читаємо:

Білі кулі розквітлих вишень,
білі кулі кульбаб –
роз-
ле-
тілися,
по-
ко-
тились
*по зеленім сукну весни.
Торжествує азарт!
Рукави закасало сонце*

і кий натирає
крихкою крейдою хмар...
Йде весняний більярд!
Кулі
влітають з розгону
в лузи вікон розчинених,
фіранки рвучи
на шкamatтя!
Причащайтесь їх сяєвом вічним!
Пиймо білий вогонь буяння!
І –
не хряскайте вікнами:
неспинний більярд весняний,
і шибки
на підлогу
зі свистом
бряжчать! [11, с. 3–4].

Уже перший рядок твору активізує у свідомості реципієнта щонайменше чотири змисли: *білі* – зору, *кулі* – дотику, *розквітлх* – запаху і зору, *вишень* – запаху, зору, смаку. Склади, на які свідомо розбито дієслова *роз-/ле-/тілися*, *по/-ко-/тились*, заповнюють собою цілі рядки, створюючи таким способом ефект візуалізації головної метафори твору – здмуханого вітром із дерев цвіту, який розлітається, немов кулі по зеленому сукну більярдного столу. У весняній забаві бере участь ціла природа: «*Рукави закасало сонце/ і кий натирає/ крихкою крейдою хмар*». Надзвичайно багата метафорика тексту зачіпає всі змисли: зоровий (епітети, що позначають колір, а також образи сяєва, вогню, вікон тощо), запаховий (буяння цвіту тощо), смаковий (*причащайтесь їх сяєвом вічним!/ Пиймо білий вогонь буяння!* тощо), звуковий (*шибки/ на підлогу/ зі свистом/ бряжчать; не хряскайте вікнами* тощо), дотиковий (*сонце ... кий натирає крихкою крейдою хмар, фіранки рвучи* тощо).

Так само сильно наповнена кольором і музичальністю й поема «Зелені радощі трави», ліричні герої якої впродовж тексту переживають численні трансформації. У формі трави, коли «*дерева гіллям бамкали в бубон сонця*», «... ми *шепталась зелено* (наявна синестезія слухових і зорових відчуттів, а імпліцитно й запахових; окрім того зелений – колір, що має виразно позитивні конотації і асоціюється з молодістю, про що згодом): *а які вони зблизька ті хмари?* (зоровий змисл)». Ставши птахами, герої «*хлюпались* (дотик) *в сонці* (зір, дотик) *збиваючи* (дотик) *бризки* (дотик) *веселі* (імпліцитно активізується слуховий змисл, адже епітет «веселі» може вмещувати в собі натяки на радісний сміх, яким посміхається персоніфіковане сонце)».

Цікаво грає з кольором поетичний наратор Р. Кудлика й у вірші «Дерева поезії», де відстежуємо й риси Антоничевої поетики: ліричний суб'єкт у насиченому рефренами тексті просить кохану: «не смійся з мене **оранжевими** від місяця губами» (автор поряд із зоровим: *оранжевий колір губ, місяць*, – імпліцитно завдяки образу губ активізує й т. зв. нижчий змисл – дотиковий, а також і вищий – смаковий, адже місяць уподібнюється й

до фрукта, від якого губи героїні стали оранжевими – доречним, відтак, є порівняння з віршем «Містечко» І. Калинця, де «... вечір на вечерю собі забаг./ місяця диню й сузір винограду» [9, с. 49]), **блакитними** від місяця віями, **зеленою** від місяця тінню». А в «Прощанні з літом» (збірка «Листя дикого винограду», 1987) поет метафорично описав літне буяння природи як оркестр «**зелених коників**», які з настанням осені «**зелені фраки** склали в чемодани./ поклали у футляри інструменти/[...] і гонорар **зеленим купюрами**/ ім виплатив зневажливо касир» [12, с. 41]. Розгортання в поетовій свідомості асоціативного ряду до епітета «зелений», насичене зоровими (позначимо курсивом) та слуховими (позначимо підкресленою лінією) враженнями допроваджує його (наратора) до символічного трактування цього кольору. Так, за допомогою образів зеленого забарвлення з'являється й іронічне сприйняття минулості, а отже й поверхневості «зелених музик», яке виявляє «касир»: «Він поважав лиш *духові оркестри* –/ їх *гримкотіння, завивання, блискіт міді*,/ тож вслід ще й *буркнув*:/ – **Молоде – зелене!**».

Відтак, у фіналі вірша перед нами постає не просто авторська гра з використанням кольору, а й глибоко вкорінена в народне світосприйняття символіка зеленої барви, адже знаємо, що вислів «Молодий та зелений» означає «дуже молодий, без життєвого досвіду» [14, с. 786]. Такий механізм утворення іронії реципієнт може відчитати на вищому рівні, – рівні, сказати б, мовної картини світу, оскільки йдеться тут не лише про вияв індивідуально-авторських інтерпретацій явищ природи, а й про явища, закодовані в культурі народу.

Вражає модерністська асоціативність, яку використовує Р. Кудлик, зокрема, у «Новелі про кулю»:

А сутінки,
немов коти на лапках мікропористих,
залазять нишком у кутки.
І кімната моя
із добропорядного білого кубика
стає раптом екстравагантною кулею...
Стою на одній нозі...
Крок боюся зробити,
бо куля покотиться
і покотиться...

(«Ти ще докотишся», –
казав мені розумний
чоловік, пускаючи кільцями
дим. Одне кільце росло
над його чолом, стаючи
німбом...)

Та поволі ми всі докочуємось...
Ось його ще немає,
а воно вже докочується
у кулі маминого живота,
щоб стати бібліотекарем

чи водієм трамвая...
Докочується яблуко,
щоб стати яблунею...

Котиться яйце,
щоб стати лебедем...

Тому не боюсь докотитись...
Крок роблю, другий
і забуваю на мить,
що вмираємо ми, як і народжуємось, –
від куль... [11, с. 22–23].

Малюючи картину проникнення сутінків до кімнати, Кудликів наратор активізує у свідомості реципієнта зорові та слухові відчуття, які плавно зливаються в одно. Зокрема, коти, які на *лапках мікропористих* зовсім нечутно залазять у кутки, перетворюють простір в очях ліричного суб'єкта з кубічного на кулястий. Отже, з одного боку, **тиша**, з якою настають сутінки, а з іншого, **темрява**, у якій опиняються прямі кути оселі, демонструють, який суттєвий вплив на героя чинить брак недоотримуваної внаслідок настання вечора інформації від двох вищих зміслів, – слуху і зору відповідно. Звідси, ліричний герой починає боятися зробити крок, бо *куля покотиться і покотиться* (так актуалізується дотиковий змісл). Раптом, мовби говорячи «про себе», не вголос, про що свідчить узяття тексту в дужки, поетичний наратор здійснює ще одну асоціацію, до якої його підштовхує мова:

«Ти ще докотишся¹», –
казав мені розумний
чоловік, пускаючи кільцями
дим².

Ураз кільця диму над головою чоловіка, що перестерігав героя, сформували німб. Відтак, та сама геометрична фігура зазнає ще одного втілення – це ніби реалізація аристотелівської моделі «можливості і форми».

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

¹ Дієслово з негативними конотаціями, виражене в українській мові, наприклад, фразеологізмом «докотитися до ручки» чи почасти використовуваним риторичним запитанням «До чого ж ми (ти) докотилися (-вся, лася)?»

² Відчитується й алюзія на вислів «пускати диму в очі», що означає вводити когось в оману [7, с. 277].

Утім, зовсім не випадково в заголовку твору є слово «новела». Як жанр малої прози вона передбачає «динамічну інтригу та гостру несподівану розв'язку» [2, с. 271]. Цю властивість Р. Кудлик переніс і в поезію. Простежмо, як ця несподівана кінцівка з'явилася.

Життя має свого одвічного антипода – смерть. І тут сама мова розкриває перед наратором нову грань того самого образу кулі – «*вмираємо ми, як і народжуємось, – від кулі*». Тепер ідеться вже про кулі бойові, – ті, якими стріляють. Водночас, для людини як єдиної на планеті істоти, котра усвідомлює свою скінченність, цілком закономірним є протиставляти життю смерть навіть у межах одного семантичного поля, – у цьому випадку, довкола образу кулі.

У пізніших збірках Р. Кудлик неодноразово публікуватиме ще й інший цікавий вірш із прив'язкою до жанру новели, – «Новелу про бандуру». В одному з варіантів було, зокрема, вилучено, цей фрагмент:

От уже і без лівої... Не відшукати басів...
От уже і без правої... Що ж ти тепер робитимеш,
як перед раєм зупинять і скажуть:
«Перехрестись»?
А як шию почали гнути,
його непокірну шию,
і гайдамацької шиї зігнути ніяк не могли,
найстарший вирішив раптом: «А нехай собі
ходить безруким!
Все 'дно уже більше не гратиме [13, с. 18].

Подібно до Шевченкового опису трагедії голодної плачучої дитини, про що згадували вище, Кудликів наратор демонструє в цьому уривкові увесь жах, що чекає на кобзаря, якого позбавляють рук, акцентуючи увагу передусім на стимулюванні в реципієнта дотикового відчуття, а також слухових вражень. Без лівої руки – не відшукати басів на деці інструмента, без правої – не перехреститися перед воротами раю. Утім, вороги, як не намагалися, його шию не зігнули.

Знаходимо в цих рядках паралелі з роком 1965-м, а згодом, уже за два роки після написання цього вірша, й з 1972-м, коли відбувалися масові арешти представників української інтелігенції. Чи не про їхні непокірні шиї говорив автор, адже у той час принципу «прямостояння» дотримувалася ціла когорта українських політв'язнів (В. Стус, М. Коцюбинська, подружжя Калинців, І. Світличний, Є. Шабатура, М. Осадчий, Є. Сверстюк та багато інших). До слова, за виступ на захист арештованих, зокрема Богдана Гориня, Р. Кудлика звільнили з роботи і всіляко перешкождали в улаштуванні на іншу, як і в подальшій творчій діяльності [див: 4].

Також цікаво простежити аналогії «Новели про бандуру» зі «Смертю Підкови» авторства І. Калинця (збірка «Вогонь Купала», 1966):

...Та кат підніс
потворне смерті лезо,

нестерпний жах над площею заблис.
І враз хитнулася ратушева вежа
і стрімголову
ринулася вниз [9, с. 19].

У Калинцевому вірші болюча картина страти постає перед читачем в образі персоніфікованої архітектури міста, що на найглибніших рівнях емпатує засудженому: вежа Ратуші падає, як і стята голова козацького отамана. Активізація дотикових відчуттів, що передає жах події, відбувається й завдяки свідомій селекції якомога промовистіших слів, адже не випадково в тексті з'являється прислівник «стрімголову», який характеризує падіння Ратушевої вежі.

Власне, переходячи до розгляду творчості І. Калинця, знаходимо чудовий приклад майстерного поєднання слухових (передовсім музикальних) та зорових образів, яке І. Калинець, демонструє, зокрема у вірші «Прадід»:

Смерком зі смерекової скрипки
добував прадід чистого золота тони,
що декою туги натомлені й скриті,
як золоті рибки, в небі тонули.

Смичок дельфіном літав по струнах,
сипав чумацьку дорогу каніфолі.
У пучках прадіда струменіли струми
нечувано високих вольтів [9, с. 44].

Уже на рівні, сказати б, суто зовнішнього сприймання тексту (на рівні форми) чуємо неймовірно милозвучну гру асонансів та алітерацій, яку використовує поет: *Смерком зі смерекової скрипки, У пучках прадіда струменіли струми* тощо. Однак цим не вичерпується краса впливу, яку створює на читача цей вірш. Простежмо як гармонійно і природно в тексті поєднуються образи, зорієнтовані на збудження передусім зорових і слухових відчуттів: *Смерком* (зір) *зі смерекової* (запах, зір) *скрипки* (слух, дотик) / *добував прадід чистого* (зір) *золота* (зір) *тони* (можна сприймати як термін, використовуваний в галузі двох видів мистецтва – музики та живопису; отже, активізується слух, але також і зір, адже це «тони чистого золота»), / *що декою* (дотик) *туги натомлені* (дотик) *й скриті* (непрístupні для зору), / *як золоті* (зір) *рибки, в небі* (зір) *тонули* (дотик).

Силу музики, яку виконував прадід, показано за допомогою поширеного тоді в поезії використання слів зі сфери природничих наук (мабуть, найкращим прикладом поета, який вибудовував свою метафорику на основі такої лексики у той час був І. Драч), однак пластичність образу досягається передусім завдяки синестезії дотикового, слухового та зорового зміслів: *У пучках* (дотик) *прадіда струменіли струми* (дотик, слух) / *нечувано* (слух) *високих вольтів* (дотик).

Цікаві образи й у вірші «Повернення»:

Розбуяна орда празілля і буй-трав
вже залива по обрії чорнозем,

над нею сонце – степовий тиран –
обточує мечі від зимових корозій.

Вискакують із пнів, заслухані у нас,
гнучкі антени срібних літорослів,
коли ж то ми на перехресті трас,
зустрівшись, вибухнем, як постріл [9, с. 48].

Важливу роль у першому рядку відіграє запаховий змісл (*Розбуяна орда празілля і буй-трав*). Окрім того, тут відчитується алюзія до літописної легенди про євшан-зілля, яке повертає людині пам'ять про те, звідки вона родом. Градація образів зворушує в реципієнта зорові та дотикові відчуття (*вже залива по обрії чорнозем, / над нею сонце – степовий тиран – / обточує мечі від зимових корозій*).

Тут наратор І. Калинець знов-таки використовує поширене в українській поезії 1960-х років метафоричне перенесення слів зі сфери сучасного урбанізованого середовища до опису явищ природи: *Вискакують із пнів, заслухані (слух) у нас, / гнучкі (дотик) антени срібних (зір) літорослів (запах, зір)*. Останній рядок вірша активізує передусім слухове відчуття: *зустрівшись, вибухнем, як постріл* – це стає своєрідним вістря твору.

Яскраву гру світла і кольорів спостерігаємо, зокрема у віршах «Ікони», «Килими», «Писанки», «Вітражі» тощо. Власне, ці тексти демонструють глибокий зв'язок ліричного суб'єкта І. Калинця з традиціями предків. Найпоказовіше це, мабуть, проявлялося у вірші «Ікони», де *«святі дивилися урочисто / на світ гарячо-жовтий / не візантійськими очима, / а малярів із Жовкви»*. Тут перед читачем розкривається світ, сповнений буянням найрізноманітніших фарб: *квітчасто-золоті фони, шати червоні, світ гарячо-жовтий* (поєднано з дотиковим ураженням) тощо. Окрім того, відчитуємо відсилання до вже згадуваної в інших текстах збірки (а це не лише «Повернення», а й, зокрема, вірш «Вітер», де поряд із мотивом далекої дороги є й образ батьківського дому: *«...чадо моє – Ярославна, / мужу в поганські пустелі / вітер отецький послала»* [9, с. 17]) літописної легенди про євшан-зілля, де під останнім якраз розуміємо стару церковцю, що нагадує героєві про рідний дім: *пахло далеким домом / і дерев'яною церквою* (збудження запахового відчуття).

Цікаво виглядає поєднання зорових та слухових образів і в «Килимах»: *на арфах (слух) предвічних кросен тчуть (дотик) барвисті (зір) мелодії (слух) килими (зір, дотик)*.

З-поміж інших виокремлюється вірш «Вітражі»:

Упали з аркових щілин
на мої очі, руки, плечі
мільйони сонць, оправлених в щільник
з квадратів, сегментів, трапецій.

Мільйони сонць – від радісно-палких,
жовтогарячих і червоних
до лагідних, до блідо-голубих,
до ніжної прозорості півтонів.

І в синтезі мозаїки їх барв
і ліній легких і величних
я упізнав, я в себе увібрав
святі від ясності обличчя.

І сам від того ніби скло
розсипався прозорим і барвистим
рясним незліченим числом
маленьких та яскравих зблисків

на церкву в Ольжиній руці,
на Володимирові персти,
на книги мудрості ченців
зеленогорбого Печерська.

І вже палав, як самоцвіт,
я у Даниловій короні,
на Наливайковім лиці
запікся згустком крові.

Я був усім на всіх і вся:
величчям, вірою і болем...
Я вийшов з церкви – і засяв
тисячолітнім ореолом [9, с. 28].

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

У другій строфі розкривається колористичне багатство вітражів, око стає вже домінуючим органом сприйняття образів. Коли ж у третій строфі суб'єкт говорить про синтез *мозаїки* (зір) *їх барв* (зір) */і ліній* (зір) *легких (дотик) і величних*, ми розуміємо: те, що впало не є жодним «тягарем», – це те різнобарвне море, у якому ми разом із героєм розчиняємося: *«я упізнав, я в себе увібрав/ святі від ясності обличчя»*. Відтак, герой *«ніби скло/ розсипався прозорим і барвистим/рясним незліченим числом/ маленьких та яскравих зблисків»*. Тут спостерігаємо цікаве явище, що його можемо означити і як персоніфікацію неживої природи (зблисків з вітражів), що з нею став уособлюватися ліричний суб'єкт, і як зворотню до персоніфікації дію – ліричний суб'єкт позбавився своєї тілесної оболонки, розפורшився, ніби мозаїка в грі кольорів усередині церкви.

Однак у цьому розпорошенні немає й натяку на знеособлення, а навпаки, – герой усвідомлює себе частиною давньої традиції, нащадком святих Ольги та Володимира, киево-печерських ченців, короля Данила, Северина Наливайка. Цю причетність поет виразив завдяки збудженню у свідомості реципієнта дотикового та зорового зміслів (герой І. Калинця спадає на церкву в Ольжиній руці, на Володимирові персти тощо), а в образі «палання самоцвіту» активізував відразу дотик, зір і запах. Розчиняючись, ліричний суб'єкт водночас і конструює своє «я», вбираючи в себе тисячолітню історію рідного народу, відображену на вітражах старого храму.

Невипадковим тут є образ «згустку крові», яким «запкіся» ліричний герой на обличчі Наливайка. Подразнюючи як зоровий, так і дотиковий змісли, Калинців наратор нагадує читачеві про прадавній голос предків, адже кров – це символ особливої єдності та прив'язаності до коренів, а мужній образ козацького отамана говорить нам і про ту кров, яку впродовж історії проливали хоробрі борці за волю України.

У цьому контексті, Т. С. Еліот влучно висловився з приводу місця і ролі письменника у житті нації: «Передумовою традиції є історичне чуття, яке ми можемо визнати майже обов'язковим для кожного, хто хотів би залишатися поетом і після досягнення двадцяти п'яти років; а історичне чуття потребує розуміння того, що минуле не тільки в минулому, а й у теперішньому. Історичне чуття примушує писати не лише з відчуттям свого покоління, а й із відчуттям того, що ціла європейська література від Гомера аж до нинішнього, зокрема й вітчизняного, письменства існує одночасно як певна цілісність. Це історичне чуття, яке є чуттям позачасового, а також минушого – позачасового і минушого водночас, – є тим, що робить письменника традиційним. Водночас воно робить його свідомішим свого власного місця в часі, притомнішим своєї сучасності» [цит. за: 18, с. 38]. До слова, К. Г. Юнг, пишучи про те, що поет є інструментом свого твору і не може надати всього тлумачення написаного, зазначав також і те, що правдиво цінним є текст, який відтворює не переживання окремо взятого індивіда, а цілого народу: «Повторна поява у “прадавньому стані” “participation mystique” (франц. містична причетність) – це таємниця творення мистецтва та його впливу, бо на цьому рівні переживання переживає вже не якась окрема людина (der einzelne), а народ, і йдеться вже не про добро й лихо одиниці, а про життя народу» [28, с. 107].

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

Яскравою метафоричністю вирізняється й уже згаданий вище Калинцевий вірш «Містечко»:

Містечко з чашами золотих калабань,
де осінь справляє обряд листопаду,
де вечір на вечерю собі забаг
місяця диню й сузір'я винограду

Містечко, освітлене електрикою айстр,
вкрите столітньою дахівкою моху.
На цвинтарі спить останній твій майстер,
тільки куш глоду береже його спокій.

Містечко з розсохлими кобзами лип,
з покрученими струнами віття.
Знов музика Батьківщини мене болить
і не перестане ніколи боліти» [9, с. 49].

Поетичний наратор збуджує смакові рецептори читача використанням, сказати б, «гастрономічних» метафор, які, притому, перебувають у тісному зв'язку із зоровими образами космічних тіл: «...вечір (зір) на вечерю (смак) собі забаг/ місяця (зір) диню (активізується, головно, смак, але також і зір, адже йдеться про овоч жовтого кольору) й сузір'я (зір) винограду (активізується смак, але знову-таки й зір, адже йдеться про ягоди фіолетового, зеленого кольорів тощо)». Крім того, «чаші золотих калабань» – також метафора, що поєднує в собі зорові (епітет золоті) та смакові (чаші – призначені для пиття) відчуття.

Картину осені доповнює характерне для дебютної збірки І. Калинця використання слів із сучасного урбанізованого середовища на позначення речей і явищ природи: «Містечко, освітлене **електрикою айстр** (цікаве поєднання зорового, дотикового і запахового компонентів сприйняття),/ **вкрите столітньою дахівкою моху**».

Осінній пейзаж містечка ліричний суб'єкт сприймає і як величавий музичний оркестр, де «розсохлі **кобзи лип** (синестезія слухового, дотикового запахового та зорового відчуттів)», «...з покрученими (дотик) **струнами** (слух, дотик) **віття** (дотик, але імпліцитно активізується й слух, адже вітер, який колихає віття, спричинює шум дерев, тим самим створюючи враження гри музикантів на музичних інструментах, – у цьому й проявляється суть цієї метафори), збуджують передовсім слуховий змісл. «Музика Батьківщини», яку виконує вітер, втім, викликає в ліричного суб'єкта біль, що ніколи не мине. Реципієнт повинен відчутти це на рівні дотикового зміслу, як щось на правду важке. Така доволі несподівана кінцівка відкриває перед нами трагічність образу України – неймовірно гарної, але нещасливої через віки бездержавності землі.

У циклі «Нинішня весна» третьої за ліком Калинцевої збірки «Коронування опудала» (1969) натрапляємо на яскравий приклад вибудовування структури вірша на основі дотикових відчуттів:

випадковосте
все **стече** з тебе
як **вода** з **пір'я**

а мені на **плечі**
завдай гіркоту

камінь сумніву
завдай

чи ти випадковосте
мені суджена [9, с. 103].

Абстрактні поняття випадковості та сумніву ліричний суб'єкт осмислює сповненим болу від тягаря їхньої складності (*на плечі завдай гіркоту, камінь сумніву*). З'являються неприємні відчуття холоду (*все стече з тебе/ як вода з пір'я*), фізичного та психологічного тягарів (*мені на плечі (дотик)/ завдай гіркоту (смак)// камінь (дотик) сумніву*). Ліричний суб'єкт намагається отримати відповідь на питання про майбутню долю, якої він не зможе уникнути.

Інший вірш із цього циклу, нав'язаний якимось ностальгійним смутком від непевності за майбутнє, демонструє перед нами майстерну гру зі символікою кольорів:

я подарувавши білий день відходжу
я подарувавши голубий день відходжу
я подарувавши червоний день відходжу
чи подарувати тобі ще один день відходячи

був для тебе білий день моє волосся
був для тебе голубий день мої очі
був для тебе червоний день мої уста
але не було дня який би міг бути

лишаю пам'ять білого дня на чорний
лишаю пам'ять голубого дня на чорний
лишаю пам'ять червоного дня на чорний
але завжди бракуватиме одного дня на чорний [9, с. 105].

Ліричний суб'єкт за допомогою численних рефренів ніби перебирає час на вервиці днів, постійно зіштовхуючись із нестачею якогось одного (найкращого?) дня – того, якого не подарував коханій; того, якого не було.

Кожна з трьох строф відзначається особливостями використання граматичного часу дієслів: у першій – герой відходить (теперішній час), лишивши на згадку коханій подаровані миті (минулий час); у другій – описує, якими були дні, що минули; у третій – поєднання теперішнього і минулого («... *лишаю пам'ять...*») переходить у невтішну проєкцію в майбутнє («... *завжди бракуватиме одного дня...*»).

Розкрита у другій строфі позитивна конотованість білого (*волосся*), голубого (*очі*) та червоного (*уста*) кольорів, якими позначено дні, наприкінці твору потрапляє в глухий кут «чорного дня». Фразеологізм «лишити на чорний день» означає відкласти щось (зокрема, матеріальні заощадження) на важкі (складні) часи. На гадку відразу спадає відома метафора, яка потрапила до нас з англійської мови: «Час – це гроші». У цьому контексті, «грішми» (цінністю) для героїв вірша були, власне, дні, проведені разом. Нестача часу, проведеного вдвох, і є причиною трагічного настрою ліричного суб'єкта.

Отже, проаналізувавши низку текстів Г. Чубая, Р. Кудлика та І. Калинця, можемо побачити чимало спільних та відмінних рис їхньої поезики. Найприкметнішим є те, що всі троє насичували свої вірші яскравою метафорикою, часто застосовуючи при-

йом синестезії. Цілком закономірно, що, найістотнішими в текстах були образи, що активізували зоровий та слуховий компоненти сприйняття, дещо менше – дотиковий, і найменше запаховий та смаковий (до слова, роль останніх зростає в любовно-еротичних віршах – див. поему «Зелені радощі трави» Р. Кудлика тощо).

Погляди І. Франка, висловлені в трактаті «Із секретів поетичної творчості» залишаються актуальними й для сучасних дослідників поезії, адже дають цінний інструментарій, за яким можна ґрунтовно і якісно досліджувати художні тексти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Адельгейм Є.* Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості / Є. Адельгейм // Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К. : Радянський письменник, 1969. – С. 3–62.
2. *Галич О.* Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
3. *Гнатюк М.* Проблеми психології творчості у науковому осмисленні Івана Франка [Електронний ресурс] / М. Гнатюк // Франко як текст. – С. 69–84. – Режим доступу: <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/69-84-gm.pdf>
4. *Горинь В.* Виноградник Романа Кудлика [Електронний ресурс] / В. Горинь // Постаті. – С. 269–275. – Режим доступу: http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/22/Horyn_Paradyhma-6.pdf
5. *Гундорова Т.* Кітч і література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
6. *Гусар-Струк Д.* Невольнича муза, або як «орати метеликами» / Д. Гусар-Струк // Калинець І. Невольнича муза. Вірші 1973–1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор–Торонто : Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 7–31.
7. *Дим //* Словник української мови : в 11 т. Т. 2. – К. : Наукова думка, 1971. – С. 277.
8. *Калинець І.* Не зрадити його ідеали й ідеали поезії / Ігор Калинець // Слово триваюче: Поезії / Ігор Калинець. – Харків : Фоліо, 1997. – С. 23–24.
9. *Калинець І.* Зібрання творів : у 2 т. Т. 1 : Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К. : Факт, 2004. – 416 с.
10. *Клочек Г.* Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики / Григорій Клочек // Слово і Час. – 2007. – № 4. – С. 39–45.
11. *Кудлик Р.* Весняний більярд / Роман Кудлик. – К. : 1968. – 68 с.
12. *Кудлик Р.* Листя дикого винограду: Поезії / Роман Кудлик. – К. : Молодь, 1987. – 96 с.
13. *Кудлик Р.* Яблуневі ліхтарі: Поезії / Роман Кудлик. – Львів : Каменярь, 1979. – 78 с.
14. *Молодий //* Словник української мови : в 11 т. Т. 4. – К. : Наукова думка, 1973. – С. 786.
15. *Осадчий М.* Більмо / М. Осадчий. – Львів : Каменярь, 1993. – 254 с.
16. *Печарський А.* Психоаналітична рецепція трактату Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» / Андрій Печарський // Вісник Львівського університету. – Львів: 2013. – С. 23–27. – (Серія філологічна ; вип. 58).
17. *Потканський Я.* Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях / Я. Потканський // Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 292–311.
18. *Саїд Е.* Культура й імперіалізм / Е. Саїд ; пер. з англ. – К. : Критика, 2007. – 608 с.
19. *Салига Т.* Десять «заповідей» від Ігоря Калинця, освячених Шевченком (Есе про Ігоря

- Калинця з допомогою його інтерв'ю) / Т. Салига // Вокатив / Т. Салига. – Львів : 2002. – С. 36–45.
20. Синестезія [Електронний ресурс] // Найповніший тлумачний словник української мови онлайн. – Режим доступу : <http://www.eslovnuk.com/синестезія>
 21. *Тарнашинська Л.* До питання народження художнього образу в інтерпретаційному полі Івана Франка та Олександра Потебні [Електронний ресурс] / Л. Тарнашинська // Теорія і методологія. – С. 409–421. – Режим доступу : http://www.philology.lnu.edu.ua/.../Ivan_Franko.../44Ludmyla_Tarnashynska.pdf
 22. Філософія стародавніх Греції та Риму // Філософія : навч. посібник / Л. Губерський, І. Надольний, В. Андрущенко та ін.; за ред. І. Надольного. – 6-те вид., випр., і доп. – К. : Вікар, 2006. – С. 31–46.
 23. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 31 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 45–119.
 24. *Франко І.* Ювілей Івана Левицького (Нечуя) / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 35 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 370–376.
 25. *Чубай Г.* П'ятикнижжя / Григорій Чубай. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2013. – 256 с.
 26. *Шимків Н.* Семантико-стилістична характеристика колірних епітетів у ліриці поетів «Празької школи» / Н. Шимків // Наукові записки Інституту журналістики. – К. : Інститут журналістики, 2006. – С. 16–22.
 27. *Шулінова Л. В.* Семантичне поле на позначення кольору в поетичному мовленні М. Вороного / Л. В. Шулінова // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. – 2001. – Вип. 4. – С. 105–112.
 28. *Юнг К. Г.* Психологія і поезія / К. Г. Юнг // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 91–108.
 29. *Юречко О.* Письменники в ролі дослідників психології творчості: Іван Франко і Валер'ян Підмогильний / О. Юречко // Українське літературознавство. – 2012. – Вип. 76. – С. 148–154.
 30. *Яценко Н.* Секрети поетичної творчості в трактуванні Івана Франка: сучасне сприйняття [Електронний ресурс] / Н. Яценко. – Режим доступу : <http://molbert.org.ua/articles/4.html>

Стаття надійшла до редакції 2010.2015

Прийнята до друку 21.12.2015

**IHOR KALYNETS'S, ROMAN KUDLYK'S AND HRYHORIY
CHUBAI'S POETRY THROUGH THE PRISM OF FRANKO'S
TREATISE «FROM THE SECRETS OF POETIC CREATIVITY»****Nazar DANCHYSHYN**

*Ivan Franko National University of Lviv,
Academician Mykhailo Vozniak Department of Ukrainian Literature,
1, Universytetska Str., 310, Lviv, Ukraine, 79000*

Chubai's, Kudlyk's and Kalynets's poetic texts have been analyzed. The approaches employed in the analysis are rooted in Ivan Franko's views expressed in the aesthetic treatise «From The Secrets of Poetic Creativity».

Keywords: poetry, psychology of creativity, synesthesia, associativity, psychoanalysis