

ДІАЛОГ ПОЕЗІЙ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ ТА ГРИЦЬКА ЧУБАЯ

Назар Данчишин

Abstract: The article analyses the poetic "dialogue" of Ihor Kalynets and Grytsko Chubai. The focus is on the socio-political conditions in the 1960s and 1970s, when these Lviv poets wrote.

Keywords: poetry Ihor Kalynets, Grytsko Chubai, „big“, „small“, prison zone, Sixties, nonconformism.

Суспільно-політичні умови 1960–1970 років мали значний вплив на тематику і характер поетичних творів І. Калинця та Г. Чубая. Навіть у так би мовити «аполітичних» віршах вони демонстрували свій шлях протистояння атмосфері духовної та фізичної неволі. На прикладі їхніх тогочасних текстів бачимо відображення образу «тюрми», сам страх перед якою створює «замкнений простір» довкола героїв творів. Ці обставини мають своє відображення й у творчості інших літераторів, зокрема В. Стуса, Т. Мельничука, М. Осадчого. Парадокс: неволя сильніше відчувалася у «Великій зоні», на так званій свободі, ніж у зоні «малій», де було інтелектуальне коло однодумців-політв'язнів.

У текстах того періоду помітний вплив залишила й філософія екзистенціалізму, а радше її безпосередній вияв у реальному житті незгодних із накидуваними з боку «червоних» загарбників та їхніх поплічників правил і заборон. Творчість цих авторів ставала автоматично опозицією й до так званого соцреалістичного наративу, актуалізуючи модерні стилеві, жанрові, тематичні пошуки, що водночас мали своїм підґрунтям українські національні традиції.

Своєрідним виходом із замкненого простору тюрми (власне, «малої зони») слугує цикл «Листівки» зі збірки «Звениславині купави» І. Калинця. Вірші до нього І. Калинець писав на звороті поштівків, які йому надсилали в листах з «волі». Спереду були зображення різноманітних картин українських та зарубіжних художників. Після розглядання їх у поета виникла ідея писати вірші для доньки, за допомогою яких вона могла б запам'ятати той чи інший твір мистецтва. Цензура пропускала їх у зворотніх листах, оскільки не бачила крамоли в насичених складними для непідготованого читача метафорами та культурологічними алюзіями творів поета (Калинець 2015).

Звернімо увагу, зокрема, на триптих «На листівці – О. Богомазов. Пилярі» (Калинець 1991: 105–107). На тій картині (1927 р.) українського художника, який творив у руслі кубофутуризму та спектралізму, зображені три чоловіки, що стоять в оточенні зрубаних стовбурів і тримають у руках різнокольорові пили. Колористичне багатство цього полотна

викликає в наратора поетичного тексту І. Калинця ефект катарсису, «очищення людей і дерева», коли «охра стає охрою / оранжеве оранжевим» (Калинець 1991: 105–107). Один із чоловіків стоїть із пилою, ніби косою, що створює в героя враження, ніби він працює на полі. Відтак, виникає асоціація не лише зі збором дозрілого колосся, а й із сівбою зерен, з яких воно виростає: «зубасті пили / зеленого / голубого / червоного / засівають землю / золотою тирсою» (Калинець 1991: 105).

Оповідач обіграє в тексті головні характеристики творчості «українського Пікассо»: куб, ритм, контури світла. До речі, автор свідомо виділяє як окреме слово або півслово префікс «кон-», що, як відомо, позначає спільність, об'єднання, сумісність (СІС): «кон- / тури», «на кону / міллерівських кон / струкцій». Це може показувати отой наслідок пиляння, себто: як зрубаними є дерева і їхні розпилені стовбури (а вони мали спільність із ґрунтом, з якого росли), так розпиленням виявляється і слово – відсікається та його частина, що означала об'єднання і спільність. Пилярі ж бо проникають у серцевину дерева, а поет – у ядро слова. Процес пиляння постає як оркестрова гра, а її «маєстро – ритм» (Калинець 1991: 106).

У третьому вірші триптиху оповідач згадує й про Леся Курбаса, його театр «Березіль», Миколу Куліша, «дворянську коробку вертепу». Виникає низка образів, пов'язаних уже з театральним мистецтвом, але й також із плеядою українських інтелігентів, розстріляних у Сандармоху 1937 року. Це вже трагічна «вистава», поставлена режисером-загарбником. Відтак, пиляння дерева набуває трагічних фарб – то вже зрубання українського лісу, нищення українців, яке триває і в сучасності поета:

Вже Білоголовий

диригує

щемку репетицію

новітніх трагедій

пиляння лісу

безталання трісок. (Калинець 1991: 107)

Звернімо увагу й на вірш І. Калинця «12. На листівці – А. Манастирський. Верби» із циклу «Листівки» (збірка «Звениславіні купави»). Оповідач, споглядаючи зображення картини українського художника, розмірковує над символічним значенням образу верби в українській культурі. Передусім він переноситься хвилями ностальгії в дитячі роки,

бо, каже герой, верби – «дерево мого дитинства», він бачить їх навіть «із заплющеними очима» (Калинець 1991: 103). Ба більше, саме верби асоціюються з українським народом, який «зривав із них золоті груші – де ще такий поетичний люд?» (Калинець 1991: 103). Виринає й згадка про «журбу Глібова» – відомий вірш, де над рікою «три верби схилилися, / Мов журяться вони» (Глібов).

А тоді, власне, виникає асоціація з фольклорними мотивами, а саме з народною казкою «Ганна-панна» (Ганна-панна). У ній дідова дочка, яку недолюблювала мачуха, посадила на подвір'ї гілку, з якої виросла велика верба. Та верба «відчинялася» на прохання дівчини і обдаровувала її красивою одежею, від якої всі довкола мліли. За аналогією з «Попелюшкою», вона поверталася додому і знову була тою самою бідною дівчиною, яку гнобила баба і її дві вередливі доньки. Якось уподобав собі Ганну багатий кавалер, та вона так квапилася додому, що загубила черевичок. За тим черевичком він шукав її в цілій околиці. Прийшов, урешті, й до хати, де вона жила, але мачуха веліла сховатися їй на печі, а показала паничеві лише своїх двох дочок. На обох черевичок був замалим. Ураз побачив хлопець панну на печі і гукнув її. Тоді «пішла дівчина до верби, одяглася, взулася і вийшла до них. Всі аж потетеріли. Багатий хлопець забрав дівчину за дружину, а бабині так і залишилися віку діувати» (Ганна-панна).

Власне, цей сюжет описує і переосмислює наратор І. Калинця у своєму вірші:

[...] Чи пригадуєш:

«Вербо-рясна, відчинися –

Ганна-панна йде»?

Відчиняється –

і входиш у казку.

Або виходиш

на провесні

з м'якого дупла

Мавкою. (Калинець 1991: 103–104)

Наратор поєднує з казкою про Ганну-панну мітологічний образ Мавки, що його використовувала Леся Українка у «Лісовій пісні». Тоді герой І. Калинця, рефлексуючи над зображення картини Антона Манастирського (споглядаючи на верби), пише своїм адресатам «по той бік» колючого дроту, передусім рідні, доньці, якій і присвячений цикл, що таким чином і сам приходить до них, долаючи відстані і ґрати:

Нині, дивлячись на верби Антона Манастирського,
Входжу до вас. (Калинець 1991: 104)

Отже, «попід тихими вербами», як у Л. Глібова, тече «річка», що уособлює життєву «дорогу» героя і його «спомин», ностальгію.

Цей казковий сюжет імпліцитно використовує і Г. Чубай. Йдеться про перший вірш циклу «Пісня про золоті клітки» (для Валентина Мороза) зі збірки «Світло і сповідь» (1970):

летять шпаки на електричне світло
і співають пісень про золоті клітки

а по вербі стрибають пухнасті котики
стрибають в зелені дверцята
а дверцята як листя

зачинилося листя і не відчиняється [...] (Чубай 2013: 140)

Тут знов-таки простежна атмосфера неволі, у якій живуть герої. Образ «пухнастих котиків» читач мав би сприймати передусім як вербовий цвіт, який з'являється напередодні виростання листків. Але те «листя», як «двері», не хоче «відчинятися». Тоді герой чує голос «десь від самого коріння верби», який просить його «відчинити листя», знайти «ключі», закопані в місті. Такий внутрішній голос із нутра дерева, з-під кори, до речі, вчуває й ліричний суб'єкт І. Калинця у вірші «14. На листівці О. Богомазов – Пилярі» (Калинець 1991: 452).

Тож природа не може перейти на наступну стадію життя. Це уособлює певну закритість, внутрішню ізоляцію людини в підневільному суспільстві – вона, як природа, зачиняє двері. З іншого погляду, «котики» символізують і певну наївність та дитячість, згрубша навіть інфантильність. На противагу їм постає образ уже зрілого існування – листя. За аналогією, це також і своєрідне застрягання буття на рівні лялечки, яка ніяк не може перетворитися на метелика. Цей мотив спостерігаємо й у поемі Г. Чубая «Марія», де «трава померла» і «не стала по смерті птицею» (Чубай 2013: 168). А у контексті народної казки, це застрягання не дає «попелюшці» Ганні перевтілитися в ту пишно вдягнену красуню – як вияв оновлення і справжньої вроди.

Електричне світло, за аналогією з «газонами» у вірші «Трава» Г. Чубая, чи «головкою сірника» як символом приручення вогню людиною у циклі «Мертва природа» І. Калинця, позначає своєрідну імітацію справжності – ерзац, копію істинного існування. Воно дочасово може задовольняти потреби поневолених «шпаків», що потрапили у «золоту клітку» і не вгавають співати про неї пісні. Однак:

[...] темніє листя темніє
темніє та не відчиняється. (Чубай 2013: 140)

Незважаючи на проміння «електричного світла», морок стає ще сильнішим, місто, що відчитується тут як символ екзистенції в модерному часі, поглинає дедалі більша темрява. І природа не відчиниться на це штучне засвічене загарбником світло. Вона – теж ніби Митуса, не згодна співати пісень «на замовлення».

У контексті поліфонії поетичних світів привертає увагу й вірш Г. Чубая «Хроніка. Ігореві Калинцю – присвята» зі збірки «Плач Єремії» (1969):

тоді всю ніч над нашим містом пливли
двоспальні ліжка замість хмар
повідали що з них ранком йшов
копійчаний дощ

тоді обличчя годинників були смертельно
бліді і крапали на підлогу сльози
хвилин щораз рівномірніше

заховалися наші коні в буланому
листі і разом із листям їх вітер
кудись погнав
а як ми допивали каву то явився
нам кишеньковий месія й прорік

не будьте героями всі одночасно
бо станете тоді схожими на
перекупок що пропонують один і

той самий товар ставайте в чергу
на героїзм і чекайте

а якщо ви так і помрете не
звершивши нічого геройського то
ж хіба не героїством було ваше
доброчесне стояння в черзі на героїзм

а ще божевільна церква що
збожеволіла од самоти й порожнечі
повз кав'ярню поволі тоді брела. (Чубай 2013: 120)

Уже з першої верлібрової «строфи» сюрреалістичні образи «двоспальних ліжок замість хмар», з яких ранком іде «копійчаний дощ» створює перед реципієнтом враження очуднення. Асоціативний ряд, який може виринути від цього, вочевидь, міститиме в собі вислови «спати на хмарах», «літати в хмарах», «мати голову в хмарах». Чи говорить тут ліричний суб'єкт про людей – безнадійних мрійників, що плекають певні нереалістичні думки, і, як то кажуть, марять? Хтось може згрубша засоціювати тих людей з митцями – тими, хто свої образи, які виснив на хмарах, переніс у твори. Однак, пам'ятаючи про цикл «Нічною Одисеєю» Ігоря Калинця, що є частиною «Спогаду про світ» (епіграфом до збірки є уривок із «Плачу Єремії» Г. Чубая), можемо простежити перегукування, а відтак зв'язок між образами із цих творів, отже, сприйняти це і як своєрідну відповідь І. Калинця на присвячений йому текст.

У циклі «Нічною Одисеєю» ліричний герой І. Калинця описує блукання нічним розпусним містом, де, перефразовуючи вислів Христа, «на міській торговиці / віддаємо Еросові еросове» і «де не попускають / нас шлеї ритму / поєднання плоті», а «святощі / як і одежа / облітає від подиху очей» (Калинець 1997: 124). Там «не ніч / а повія / з віолончелями стегон», там:

ніч самогвалтів
тих
що повертаються
з порожніми руками
до ліжок
односпальних і двоспальних

у сподіванні ерекцій

у млосних снах

ніч самогвалтів

знайомих поетів

які виціджують

із срібних пер

водянисте молоко

для од. (Калинець 1997: 125)

Очевидною є сатира на графоманію прокомуністичних «віршомазів», письмо яких метафорично осмислюється в дещо порнографічному руслі: їхнє «самогвалтування» – то переламування і переступ через себе заради співання «од» для «еліти нашої», задля отримання різноманітних матеріальних цінностей і суспільних визнань. Цим вони асоціюються з нащадками Бояна – співця слави князівської влади, якого тут сприймаємо у виразно негативних тонах. Сім'я «із срібних пер», яке запліднює папір для створення таких «од», постає як наслідок їхнього «збудження» від гріха і опороку, у якому живе місто. Причому, місто те, як можна зрозуміти з іншого вірша циклу, відверто окуповане чужинцями, обплъоване їхньою лайкою:

де кровозмішування

мови з мовою

прелюдія нічного

кровозмішування рас

де королівський матюк зайд

випльовують

як лушпиння. (Калинець 1997: 124)

Тут можна простежити тяжіння до Маланюкового образу матері-блудниці, про що, зокрема, пише О. Гольник: «Гріх Батьківщини в її рабстві» (Гольник 2013: 102). Поет широко використовував цю метафору в тих апокаліптичних мотивах своєї творчості, де поневолена Україна постає «похотивою скитською гетерою», що:

Головою на Захід і лоном на Схід
Розпростерла солодкі смагляві м'язи.
На поталу, на ганьбу земних огид. (Маланюк)

Місто в такій окупованій Україні, вочевидь, описує й ліричний герой І. Калинця. До теми циклу віршів І. Калинця «Нічною Одиссеєю» доречні міркування М. Лановик: «Велике місто – це передусім ворог землі (її закуто в асфальт), втілення цивілізації, яка втратила зв'язок із природою і культурою. [...] У великому місті й час іде зовсім по-іншому: він минає неймовірно швидко, майже непомітно. [...] У векторі цивілізаційних процесів велике місто створює середовище для посилення поліглотизму, космополітизму, масовізму, пристосуванства, сірої посередности, бунту мас (таким воно осмислено у працях філософів початку ХХ століття, зокрема Х. Ортеги-і-Гассета), із втіленням засад позаестетичної, позаморальної, позаінтелектуальної тотальности; простором, у якому стираються межі між своїм і чужим, між вчора – сьогодні – і завтра, між правдою і брехнею, між добром і злом, справедливістю і несправедливістю. Однак у тоталітарному суспільстві воно ще є втіленням і оплотом чужої й ворожої ідеології» (Гольник 2013: 102).

Якщо ж трактувати Чубаєві нічні «двоспальні ліжка замість хмар», з яких вранці іде «копійчаний дощ», посилаючись на цикл «Нічною Одиссеєю» І. Калинця, то в них таки можна побачити продані унаслідок «злягання» з нечистими компромісами (передовсім, компромісом із сумлінням) таланти – тут уже «кесареві кесареве» (тут трохи не так: Христос протиставив матеріальне (кесареві) духовному (Богові), тому коли поети писали оди, то вони не віддавали Богові Богове). З хмар-ліжок, де вночі відбувався гріх, опадає грошовий дощ – ніби тридцять юдиних срібняків. З іншого ж боку, напрошується паралель з Антоничевими «мужчинами у сивих пальтах», які «з кишень виймають зорі і платять їх паннам за п'ять хвилин кохання» (Антонич). Перенісши цю образність на текст Чубаєвих «Хронік», можна зробити такий висновок: зорями, що на ранок зникають із небосхилу у вигляді копійчаного дощу, розплачуються із землею «хмари-ліжка», що покинули оселі господарів, винісши з їхніх домів «брудну білизну» приватности на огляд нічного міста. Утім, усі ці пояснення таки не претендують у цьому випадку на стовідсоткову правильність.

Ключовим же образом вірша є таки час. Він постає перед очима читача «блідими обличчями годинників», з яких «капали на підлогу сльози хвилин». Відчитуємо тут алюзію до сюрреалістичної картини С. Далі «Постійність пам'яті» (1931), на якій були зображені «м'які циферблати» годинників, один з яких наче випрана одіж звисає з гілки сухого дерева, інші ж наче плавляться поряд у таких само дивних деформаціях. «Смертельна

блідість» годинників у «Хроніці» наближає їх і до образу нічного небесного світила – Місяця, чие світло, проникаючи крізь шибку вікна в приміщення, падає на підлогу, мов сльози.

Попри свою обтічність, час не втрачає влади. Він, зокрема, змінює пори року, формує їхню циклічність. Відчитуємо у вірші настання осені. «Коні» ліричних героїв, що сховалися в «буланому листі», розвіяв разом із тим листям вітер. Ті «коні» можуть бути як роки, образи, вірші – перед читачем відкритий простір для множинності інтерпретації цього фрагмента. Водночас і саме «булане» листя метафорично зображене через образ диких коней, що розбіглися восени просторами вітру. Далі нова грань осмислення образу часу, а конкретніше – годинника, постає у вигляді «кишенькового месії», що підходить до героїв, які сидять у каварні. «Кишеньковість» можна розуміти як крихітність і мізерність, прирученість і несамотійність. На противагу створеному у 1920-і М. Кулішем «Народному Малахію» цей новоявлений пророк аж ніяк не спішить ставати героєм, новітнім Дон Кіхотом. Він навпаки закликає: «Не будьте героями всі одночасно». Для нього герої – як гендлярі з однаковим товаром. Тому «Месія» того часу вчить прилаштовуватися (прогинатися) і чекати своєї черги на «героїзм». Відчитуємо в цій черзі й сатиру на брежнєвські реалії (зокрема, безглузде нагромадження «зірочок» тодішнім «орденоносним генсеком»), бо достоту схожою стає вона на чергу за «цяцькою» совєцького звання героя. Але, з іншого боку, у рядках «хіба не героїзмом було ваше / добродіє стояння в черзі на героїзм» можемо побачити й образ «Сізіфової праці» – мотиву часто застосовного в описі ситуації тодішньої боротьби шістдесятників, котрі попри повторюваність своєї складної роботи, себто всупереч постійному скочуванню кам'яного валуна, який вони тягнуть на гору – продовжують боротьбу, незважаючи на те, що доводиться підйом починати заново.

Закінчується ж вірш образом «божевільної церкви». Вона втратила плузд «од самоти і порожнечі». Відчитуємо тут час пропаганди атеїзму, унаслідок чого персоніфікований храм, очевидно, й спустів. До церкви тої перестали ходити – людей не цікавили вже пошуки доріг до Бога. Тож вона сама почала шукати дороги до тих людей і, втомлена від самотності, зрушила з місця – побрела вулицями відчуженого міста, у якому опинилася непотрібною.

Сама ж збірка «Плач Єремії» починається однойменним віршем. «Плач Єремії» має виразні старозавітні ремінісценції з п'ятьма жалібними піснями про втрату вибраним народом Єрусалима, страждання мешканців і облогу їхнього міста. Зрештою, саме «П'ятикнижжя» (повне зібрання поезії Г. Чубая, четвертою книгою якого є ця збірка) викликає аналогії – за принципом своєї побудови (структури) – з П'ятикнижжям Мойсеевим (книги Буття, Виходу, Левит, Чисел та Второзаконня):

тільки-но збудували місто і навіть ще
не встигли його заселити а вже пророк
Єремія плакав над ним як над давно
спорожнілим

із кожної його сльози тоді виростало
при всякім домі сонце і всім казало що
не сонце воно а жовта кульбаба

і тільки-но сонце промовляло це як
сиве птаство обсідало його звідусіль
називаючи себе кульбабиними дітьми

але варто було вітрові хоча б легенько
повіяти як відлітало птаство геть і
вже не поверталось ніколи. (Чубай 2013: 110)

Пророк Єремія бачить наперед визначену долю щойно збудованого міста – апокаліптичний сценарій його загибелі, трагічну покинутість його руїн. Цей погляд уже в зародку суперечить тезі екзистенціалістів про недетермінованість існування. Із сліз сумного пророка виростають сонця-кульбаби. Метафора цієї дикої квітки маркує й саме місто. Насінинки, що з'являються по її цвітінні у творі постають «сивим птаством» – кульбабиними дітьми. Щойно дмухне вітер, щойно гряне загроза, вони полишають стебельце, на якому сиділи.

Важливо зауважити, що птаство те обсідало ці «сонця», а не виростало з них на противагу «залізним стовпам» із однойменного вірша І. Калинця, які мали опорою високі могили в степу – поставали з давньої історії. Воно, тимчасове, вважало кульбабу сонцем, хоч вона й заперечувала, що є ним. Осмислюючи вірш з урахуванням контексту тодішніх реалій, такими кульбабами-сонцями читач може вважати переслідуваних і ув'язнених поетів, митців, громадських діячів. Тих, до кого горнулися за теплої погоди чи, принаймні, під час «відлиги» (аналогії з «хрущовським» періодом неприховані). Коли почалися репресії, непостійне птаство, що злетілося на яскраве світло, у мить випробування відступало, сторонилося вчорашнього наставника. І тут уже зринають аналогії з Новим Завітом. Христос теж знав наперед про зраду Юди і потрійну зраду Петра.

Утім, «сиве птаство» – це насінинки, вони після облітання з кульбаби поширюються на інші території, запліднюючи їх. У цьому контексті, запліднюватимуть вони нові землі, заселятимуть інші міста такою само «непостійністю», боязливістю, слабкістю перед страхом за життя. На місці ж колишнього мешкання залишатиметься порожнеча.

Ця тема відречення виринає і в І. Калинця. У циклі «По сей бік дощу», присвяченому дружині Ірині Стасів-Калинець, у такому контексті йдеться, зокрема, про трьох різних чоловіків як три реакції на появу дощу. Дощ той – очевидно, хвиля переслідувань, репресій супроти української інтелектуальної еліти в середині-другій половині 1960-их. Переслідування, як виявилось, стали ще сильнішими з початком 1970-их. Отже, дощ – вияв того, що в екзистенціалізмі зветься межевою ситуацією. Перед людиною, на чийх очах починається злива, постає вибір. У цьому випадку, щонайменше три вибори. Один чоловік:

[...] мовив
перейду перейшов він чи
не перейшов але себе
перейшов та й гадає
замало я людина маю
віри замало я людина
маю віри. (Калинець 2004: 212)

Дивуючись його відкритій відвазі «перейти дощ», люди довкола («ми всі до ‘дного’»), відступивши від нього, наче «сиве птаство» з Чубасового «Плачу Єремії», стали тому чоловікові дорікати: «сидів би собі тихо». Інші ж («тамті») глузували: «новий місяць об’явився». Так чоловік «стався у всіх на язиці притчею». Його донкіхотство в цій ситуації демонструє високий рівень відчуженості від нього «прилаштованої» до умов несвободи спільноти, що воліє «сидіти тихо», отже, байдужості до нього, адже невідомо «перейшов він чи ні».

Вислів «перейти себе» спричинює дуалізм інтерпретації. З одного боку, читач може зрозуміти це як здолання посталих труднощів, перемогу над власною слабкістю і страхом перед небезпекою. З іншого, – можливе «гвалтування» свого я, пересилування себе на компроміс із сумлінням, психологічне надламування. Читач не відає до кінця значення того образу, як не знають подальшої долі чоловіка ті, що його осуджували.

Урешті, сам чоловік, незалежно від того, яким був результат унаслідок його вибору, пройшов він цю ініціацію чи ні, картає себе за те, що «має мало віри». Паралелі з

Євангелією знову стають очевидними. Власне, зі словами Христа: «Як матимете віру, хоч з гірчице зерно за розміром, то скажете горі цій посунутися і посунеться вона». Зі суто формального ж боку, повторювання чоловіком останньої фрази, а вірш без розділових знаків створює перед читачем можливість для гри слів: «замало я людина маю / віри замало я людина / маю віри».

Другий чоловік сказав, що «сухеньким з води вийде». І теж став висміяним:

[...] **всі ми** до 'дного сплюнули
хитрує чоловік
а **тамті** всі до 'дного сплюнули
нема на що [...] (Калинець 2004: 212)

Вийти сухим із води – «будучи винним, уміло уникати покарання або нарікання; залишатися непокараним або незаплямованим» чи «знаходити вихід із скрутного становища» (ФСУМ). Негативні конотації фрази знаходять безпосереднє втілення в намаганні того чоловіка не намокнути під дощем. Доля цього чоловіка – сухим він залишався чи ні, теж невідома. Однак він, побачивши щось, вочевидь, страшне, наче не при тямі говорить:

[...] не відають що діють на кого
славлять не відають. (Калинець 2004: 212)

На свою «прозрілість», якщо таку здобув по закінченні свого шляху, він лише натякає – мовляв, він тепер знає більше. Утім, чи не може ословити від жаху побаченого, чи свідомо змовчує те, що знає. Віра в ідеали (комуністичні?) виявилася хибною; «король голий»; мета, до якої йдуть, фальшива. Знов-таки читач сам опиняється перед спокусою множинності потрактувань цих образів, до чого ніби підштовхує й нечіткість зображення, яке спричинює своїми краплями той дощ.

Звертає на себе увагу й повторне протиставлення у цьому вірші концептів «ми» і «тамті». Нагадуємо, що цикл має назву «По сей бік дощу». Можливий ключ до відповіді на питання – хто «ми» і хто «тамті»? – ховається в місці перебування: «ми» по сей бік, «тамті» по той бік. Може, «ми» у «великій зоні», «тамті» у «малій». Чи, радше, «тамті» – то символ іншого, чужого, ворожого. Того, що проти нас. Це інші ідентичності, а «ми» стоїмо на захисті своєї в умовах екзистенційної небезпеки. У цьому контексті добре зазначає І. Лисий: «Ідентичність є продуктом розрізнення, співвіднесення себе з Іншим, як і з її відкритістю.

Але тією ж мірою вона є результатом інтеграційного акту / процесу та співвіднесення себе з самим собою. Тому у ній ідеться як про належність до когось, так і про буття кимось» (Лисий 2013: 30). Щодо відчуття єдності і цілісності спільноти зауважує Р. Чалдині: «Археологічні та антропологічні записи чітко доводять: усі людські спільноти розробили способи реагувати разом, в унісон або синхронно, у вигляді пісень, маршів, ритуалів, наспівів, молитов і танців. Ба більше, вони робили це ще з доісторичних часів: наприклад, колективні танці надзвичайно часто відображені в наскельному живописі й печерних малюнках періодів неоліту та енеоліту. Біхевіористичні дані настільки ж чітко пояснюють причину цього. Коли люди діють спільно, вони *об'єднуються*. Так формується відчуття солідарності групи, що цілком відповідає інтересам спільноти, адже воно забезпечує такі рівні відданості й самопожертви, які зазвичай пов'язані зі значно меншими сімейними одиницями. Отже, людські спільноти, навіть стародавні, виявили «технології» зближення групи за допомогою скоординованих реакцій. За своїм ефектом це схоже на кровну спорідненість: відчуття об'єднаності, стирання меж і переплетення власного «я» з іншими» (Чалдині 2017: 236).

Нарешті, третій чоловік вирішив піти «поміж дощ». Коли ж раптом намочить своє праве плече – він зрікається правого плеча. Коли намочить своє ліве плече, то зрікається й лівого. А тоді непомітно, тому й катастрофічно, зрікається себе самого. Праве та ліве плече тут і як колишні друзі, побратими. Власне, то вже діаметрально протилежна дія до зречення від людини з боку свого оточення, «птаства» – адже тут ідеться про зречення самого героя від оточення. А отже, це – зрада цінностей та ідентичності, що їх визначають. Зрада себе ж. Після цього чоловік не належить до справжнього буття, стаючи «живим трупом»:

[...] а цей ще один котрийсь
що між дощ собі
вертається дивимосся але
не бачимо був ото чоловік
та й нема чоловіка. (Калинець 2004: 212–213)

У цьому руслі повернімося до образу «кульбаби», але вже у вірші І. Калинця. Наведений нижче текст є частиною циклу «Ліричний відступ (Чужинка)» зі збірки «Віно для княжни»:

ся земна куля
нагадує кульбабу

відлетять незабаром
як білі парашутики
ліси і міста

вже звіяна голівка місяця

стебло
що біля землі
держить його
крихке

а стебла що
тримають нас
одно біля одного
що менш тривкіші

отож
яке має значення
хто ти. (Калинець 1997: 163–164)

Ліричний герой метафорично бачить земну кулю кульбабою. Він передчуває, що незабаром вітер ворога звіє ліси та міста, і вони, як кульбабині «парашутики» відлетять у холодний «вирій». Відчутні, очевидно, тут паралелі з виселенням совєтами українців на Сибір (натяжка, й то дуже груба!). Можемо відчитати і зрубування лісу як вияв репресій супроти української інтелігенції. Відлітання від кульбабиного стебла – це й еміграція фізична і духовна. Таку трагедію встиг відчути місяць, чия «голівка» вже «звіяна». Його стебло – крихке, воно не вдержало мозаїку тіла. Місяць ніби вилетів за межі своєї космічної орбіти. Тож він як супутник (соратник у її боротьбі) покинув Землю наодинці перед смертоносною стихією ворожого вітру.

Ліричний герой, звертаючись до жінки-чужинки, порівнює їх обох, а глибше – зв'язок між ними, зі ситуацією, що трапилася з кульбабами Місяця та Землі. Однак їхня, закоханих, справа ще трагічніша, адже стебла-орбіти, що тримають їх поряд, «ще менш тривкіші» (Калинець 1997: 164). Знаючи, що героям не залишитися разом, чоловік риторично запитує кохану: «отож / яке має значення / хто ти». Бачачи, що трапилося з відчуженими одне

від одного Землею та Місяцем, герой, ніби пророк Єремія, що плакав за втратою міста щойно воно було зведеним, наперед відає, яка доля судилася їхньому зв'язку.

І тут читач виразно може побачити перегуки з цими образами і в Чубаєвому вірші «Чоловік», де дві хмари, що обіймалися, за годину розминулися, ніби чужі і незнайомі.

Отже, «чужинка» теж минула. В інших віршах циклу «поруч проноситься / покоління опалого листу» (Калинець 2004: 259–260). Образ цього листя читач зустрічає й у «Хроніці» Г. Чубая. В І. Калинця воно постає ніби полеглі предки. У «порожніх степах / нашого міста» сновигають кочівники. Знов-таки, тут простежуються паралелі і з образом степу у «Залізних стовпах», і з «вузькоокими кониками» орди із «Землі» в циклі «Мертва природа» (збірка «Спогад про світ»).

У цій атмосфері спустошення і зневіри, де «пень традицій викорчуваний», ліричний герой знаходить свій прихисток у почутті до таємничої «чужинки». Він каже їй, що:

тільки усміх
відшуканий на дні
звістує

що народилася
ще одна людина
в тобі
для мене

ще одна людина
в мені
для тебе. (Калинець 2004: 259–260)

Від їхньої взаємодії одне з одним утворюється новий рівень комунікації. «Я» ліричного суб'єкта доповнюється «я» його коханої. Так само стається й із жінкою. Обоє вони народжують усередині себе нову людину – і живуть та діють крізь них уже ці змінені внаслідок почуття закоханості люди.

«Поза схрещеними вустами / кінець світу» (Калинець 2004: 260) – то поцілунок посеред руїни. Він наче та «соломинка», образ якої вже виринав у «Спогаді про світ», за яку тримаються герої, аби не стати поглиненими триванням апокаліпсису. «Зелене деревце», яке «боїться назвати / дідишною / грудку перегнутою» – то наче демонстрація

відчужености нового покоління від «поколінь опалого листя», показ утрати нащадками родової пам'яті.

Герой не забуває про те, що поряд із ним «чужинка» – вона далека від його коріння, тому він каже їй:

тільки начебто
небо спільне

для твоїх і моїх очей

але запам'ятай
що є ще
небо Вітчизни

воно ласкаве
тільки
для одного з нас. (Калинець 2004: 260)

Та незважаючи на це, герой каже «ходи за мною» цій жінці, яка метонімічно стає «простягнутою рукою», а «рука» ця породжує метафору «стріли, що наздоганяє» його. За тим самим принципом метонімії ліричний суб'єкт сприймає ту жінку як «голодні очі» (він запрошує їх, наче свійську худібку, на своє «барвисте пасовище»). Сприймає її як «довгі ноги», що йдуть за ним, як іде «за господарем приручена олениця». Він із висоти свого домінування над нею дозволяє рухатися за ним.

«Чужинка» та, «чужа туга» – позбавлена коріння, ніби сирота, тож ліричний суб'єкт пропонує їй своє:

ходи за мною
бо тобі бракує
рідної колиски

колискової
яка знає найласкавіші
у світі слова. (Калинець 2004: 261–262)

Урешті, коли час прощання настав, а героєві було очевидно відразу неминучість цього, чоловік виявляє жаль до «білої сльози» (білої, бо чистої, незаплямованої темрявою гріха). Чоловік виявляє жаль і до «прощальної руки», а тоді й до «самого жалю». Цей персоніфікований жаль із «незаплющеними очима» і «повсюдисущими руками» герой закликає стратити, аби обоє забули про розпуку від розлуки:

врешті одного дня
обітни йому голову

презирливою посмішкою
іншого світу

такого мною
погорджуваного. (Калинець 2004: 263)

Привертає увагу й «усміх відшуканий на дні» на початку циклу і «презирлива посмішка іншого світу» наприкінці. Мова розрізняє усміх, усмішку від посміху, посмішки. Так, наприклад, різницю між цими словами пояснює Є. Редько: «Усмішка – утворено від дієслова «усміхатися», а ось слово «посмішка» – від «посміхатися». Тлумачний словник подає значення слова «усмішка» як вираз обличчя, який показує схильність до сміху й виражає лагідність, задоволення, приязнь. Тоді як «посмішка» – особливий вираз обличчя (губ, очей), що виражає глузування, іронічне ставлення до когось або чогось» (Хоронжук).

Аби не залишилося того жалю, потрібно забути про усміх – позитивно марковані емоції, і завершити зв'язок між учорашніми закоханими презирливою посмішкою світу, від якого герой цурається. Така зміна, здавалося б, повинна спопелити будь-який вияв «рецидиву» – біль від усвідомлення кінця. Проте досвід того почуття все одно лишає всередині героя свій відбиток:

коли я повиймав
з ніг і долонь
золоті цвяхи

одна сонячна скалка
ще довго
з грудей стриміла

спогад про тебе

кровоточив. (Калинець 2004: 263)

У цьому завершальному вірші циклу відчитуємо образ Христа, з яким починає асоціюватися головний герой. Останній, проте, був розіп'ятий «золотими цвяхами» на хресті свого почуття. Простежуємо тут і паралель з образом «золотих кліток». Отже, золотою кліткою «схрещених вуст», поза якими вирував «кінець світу», був його зв'язок із «чужинкою». Золоті цвяхи, якими його прибивали до хреста, були вишуканою тортурою, або й не сприймалися до пори до часу за тортуру. Воскресши, ліричний герой повиймає ці «золоті цвяхи» із ніг та долонь. Та «сонячну скалку» з грудей не було сили вийняти.

Тіло розіп'ятого на хресті Ісуса списом пробивав римський воїн Лонгин, увіткнувши його між четвертим та п'ятим ребрами. Так само й героя пробив такий спис, що теж, як і цвяхи, золотого кольору, адже залишив у грудях «сонячну скалку». Тож спогад про «чужинку» кровоточить із місця дотику списа сонячного проміння – дотику втраченої закоханості. Зрештою, весь шлях, пройдений із «чужинкою», починає в такій перспективі видаватися дорогою на Голготу героя.

Отже, творчі дороги І. Калинця та Г. Чубая, починаючись автономно, перетинаються на рівні своєрідного діалогу метафор. До складних загерметизованих образів віршів одного поета можна віднайти ключі у творчості іншого, і навпаки. Це взаємопояснення не береться нізвідки (воно зумовлене спільним часом, спільними екзистенційними проблемами, які поставали перед поетами).

Попри реалії, що поміщали митців як у фізичну, так і в духовну тюрми (замкнений простір, зокрема, й насадженого «соцреалізму»), поетична творчість, фіксуючи неволю, слугувала чи не найважливішим засобом виходу з неї. Тому поезія, схопивши цю атмосферу в'язниці, здатна водночас її здолати. Тому таку поезію і її авторів боялися й переслідували.

Література

Антонич: Антонич, Б. І. Назавжди. – В: <<http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=antonych&page=rotacjii06>> (дата звернення: 01.12.2019).

Ганна-панна: Ганна-панна. Українська народна казка. – В: Українські народні казки. <http://proridne.org/Українські_народні_казки/Ганна-панна.html> (дата звернення: 01.12.2019).

Глібов: Глібов, Л. Журба. – В: <<http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=490>> (дата звернення: 01.12.2019).

Гольник 2013: Гольник, О. Апокаліптичний мотив і сюжет у ліриці й есеїстиці Є. Маланюка – В: Міф у художньому світі Євгена Маланюка: Монографія. Кропивницький: Імекс – ЛТД, 2013, с. 102

Калинець 1991: Калинець, І. Невольничча муза. Вірші 1973-1981 років. Балтимор–Торонто: Українське незалежне Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991, с. 452.

Калинець 1997: Калинець, І. Слово триває: Поезії. Харків: Фоліо, 1997. с. 542.

Калинець 2004: Калинець, І. Зібрання творів: У 2 т. Т.1: Пробуджена муза. Київ: Факт, 2004, с. 416.

Калинець 2015: Ігор Калинець читає вірші 17/02/2015 – В: <<https://www.youtube.com/watch?v=sVgYmrltz7c>> (дата звернення: 01.12.2019).

СІС: Кон... – В: Словник іншомовних слів. <<http://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%CA%EE%ED>> (дата звернення: 01.12.2019).

Лановик 2014: Лановик, М. Провінція versus Столиця як проблема митця і влади у тоталітарному суспільстві: інкрустації на матеріалі творів Ігоря Калинця / Мар'яна Лановик. – В: Імператив provincial: колективна монографія. [Упорядк. О. Червінської]. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014, с. 50-51.

Лисий 2013: Лисий, І. Національно-культурна ідентичність філософії. Київ: ВД «Кисво-Могилянська академія», 2013, с. 30.

Маланюк: Маланюк, Є. Земля і залізо. – В: <<http://thule.primordial.org.ua/malanyuk.htm>> (дата звернення: 01.12.2019).

ФСУМ: Сухий. – В: Фразеологічний словник української мови. <<http://slovopedia.org.ua/49/53409/361687.html>> (дата звернення: 01.12.2019).

Чалдині 2017: Чалдині, Р. Переконавання: революційний спосіб впливу на людей. [Пер. з англ. Т. Микитюк]. Харків: КСД, 2017, с. 236.

Чубай 2013: Чубай, Г. П'ятикнижжя. Львів: Видавництво Старого Лева, 2013, с. 256.

Інформація про автора:

Назар Данчишин – молодший науковий співробітник, МІОК НУ «Львівська політехніка»

E-mail: nazar.danch@gmail