

ISSN 0869-1053

СВІТО

IV (9)
'92

Літературно-
мистецький
журнал

ВИД

КИЇВ-НЬЮ-ЙОРК



СВІТО-ВИД

Літературно-мистецький журнал

Число IV (9)
жовтень—грудень

Видання Київської організації Спілки письменників України,
Спілки театральних діячів України
та
Нью-Йоркської Групи

КИЇВ—НЬЮ-ЙОРК

1992

Відповідальний редактор
Редактори

Богдан Бойчук
Ігор Римарук
Марія Ревакович

Члени редколегії:

Вірко Балеї
Іван Дзюба
Іван Драч
Микола Жулинський
Олег Ільницький
Віктор Кордун

Павло Мовчан
Соломія Павличко
Богдан Рубчак
Микола Рябчук
Юрій Тарнавський
Валерій Шевчук

Редактори-кореспонденти:

Роман Бабовал (Західня Європа)
Віра Вовк (Бразилія)
Тадей Карабович (Польща)

Марко Павлишин (Австралія)
Павло Романюк (Румунія)

Обкладинка роботи *Олега Коспи*
з ліноритом *Якова Гніздовського*

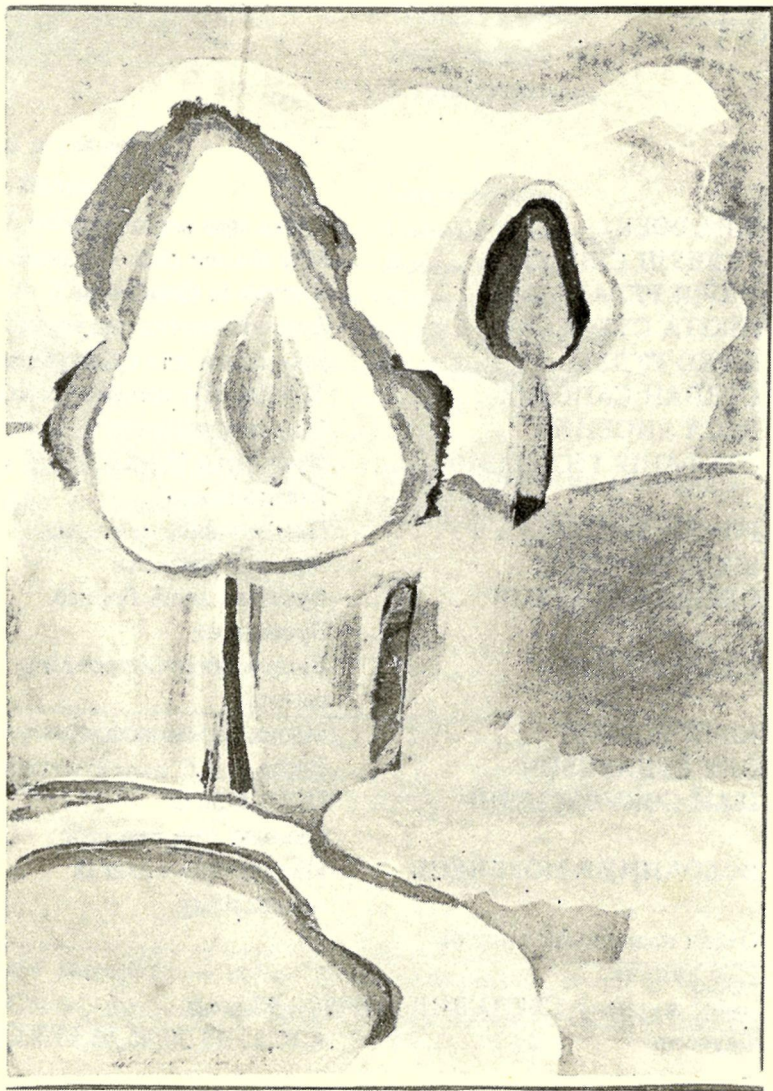
Редакція застерігає за собою право скорочувати статті й правити мову. Статті, підписані авторами, висловлюють їхні власні погляди.

Адреси редакції:

«Світо-вид»
Україна
252034, Київ-34
вул. Ярославів Вал, 14

SVITO-VYD
P.O. Box 319
Riverdale, N.Y. 10471—0319
U.S.A.

© СВІТО-ВИД, 1992



*Наталка Погребінська: «Грушка»,
акрилик на папері, 1983, 15×20 ін. (38×51 см)*

КАЗКА ПРО ВЕРШНИКА

(Алегорія для лялькового театру)

І ВЕРШНИК І КРИНИЦЯ

ВЕРШНИК: Дивися, криниця!

КРИНИЦЯ: Криниця, дивися!

ВЕРШНИК: Ти — дзеркало.

КРИНИЦЯ: Дзеркало я.

ВЕРШНИК: Можу бачити в тобі своє лице.

КРИНИЦЯ: Своє лице в мені можеш бачити.

ВЕРШНИК: Криниця знає багато таїн кожного обличчя.

КРИНИЦЯ: Кожного обличчя багато таїн знає криниця.

ВЕРШНИК: Більше, ніж ми, люди, знаємо.

КРИНИЦЯ: Я знаю більше, ніж ви, люди.

ВЕРШНИК: Ти порохувала всі ці малі зморшки, ти безмілосердно віддзеркалюєш це волосся, що починає половіти.

КРИНИЦЯ: Те волосся, що починає половіти, я віддзеркалюю безмілосердно, всі ті малі зморшки я порохувала. Але я більше знаю...

ВЕРШНИК: Що ти знаєш, кринице?

КРИНИЦЯ: Криниця все знає. Якось недавно в мені відбилися дві голівки з кісками, і я довідалася про невинність. Потім прийшли два лицарі озброєні аж по зуби і скототили мене до дна. Так я довідалася про жорстокість. Я віддзеркалюю також твою душу. Твою надію, твою тривогу.

ВЕРШНИК: Тільки їх, кринице?

КРИНИЦЯ: Не тільки... Якби ти напився моєї води, я пізнала б твою тайну.

ВЕРШНИК: Тоді ти мала б участь у моєму житті. Може, ти посумніла б.

КРИНИЦЯ: Я радісно посумніла б. Пригадую собі зелені очі однієї тварини, що потонули в моїм дзеркалі. І від того дня я зелена-зелена! Ти знаєш, про кого мова!

ВЕРШНИК: Ні, не знаю.

КРИНИЦЯ: Про когось, хто відповідав кинджалами на пестоші!

ВЕРШНИК: І ти пізнала б один кинджал, що в моїй душі.

КРИНИЦЯ: Той кинджал я могла б затопити в своєму бездонному дзеркалі.

ВЕРШНИК: Тоді дай мені пригорщу своєї води. Я так докладно в тобі віддзеркалююся, що ти вже не можеш бути собою, і твоє обличчя стане моїм обличчям.

КРИНИЦЯ: Так я пізнаю твою спрагу.

- ВЕРШНИК:** Спрагу... Чекай. Коли я нап'юся з тебе, не знатиму, чи цілую тебе, чи, може, свій власний образ, відбитий у твоєму естві.
- КРИНИЦЯ:** Поцілунок є завжди великою небезпекою...
- ВЕРШНИК:** Так, але ми мусимо її витримати.
- КРИНИЦЯ:** Витримати її ми мусимо, так.
- ВЕРШНИК:** Дозволь напитися твоєї душі.
(Стає на коліна і п'є.)
Твоя вода — холодна.
- КРИНИЦЯ:** Холодна моя вода... і таємна. Холодна... до дна...
- ВЕРШНИК:** Як дивно: я вже не бачу свого образу у твоїм дзеркалі.
- КРИНИЦЯ:** Моє дзеркало вже стало твоїм викривленням, правда?
- ВЕРШНИК:** Тоді мій поцілунок тільки спромігся змінити твою поверхню?
- КРИНИЦЯ:** Уся поверхня міняється, ти того не знав, вершнику?
- ВЕРШНИК:** Кринице, ти мене підвела!
- КРИНИЦЯ:** Я тебе підвела. Я вирвала з тебе тайну за ціну одного кукля холодної води. І я її утопила в своїм бездоннім дзеркалі.
- ВЕРШНИК:** А кинджал у моїй душі?
- КРИНИЦЯ:** Його можеш собі затримати.
- ВЕРШНИК:** Тепер ти знов спокійна. Вже бачу хмари і крони дерев, віддзеркалені на твоїх лицах.
- КРИНИЦЯ:** Мої лица — безсмертні.
- ВЕРШНИК:** Але як їм тепер довіряти? В тебе невірне лице: то приносить пільгу, то знов бентежить. Воно мені щось пригадує...
- КРИНИЦЯ:** Моє лице є вірне в своїй любові і своїй ненависті.
- ВЕРШНИК:** Чому ж ти мене ненавиділа б, кринице?
- КРИНИЦЯ:** Тому, що відаю твою тайну, вершнику.
- ВЕРШНИК:** Моя тайна — мій кинджал у душі.
- КРИНИЦЯ:** У своїй ненависті я люблю тебе.
- ВЕРШНИК:** І що мені тепер діяти?
- КРИНИЦЯ:** Завжди можна щось діяти...
- ВЕРШНИК:** Але що? Не відмовся дати пораду, кринице!
- КРИНИЦЯ:** Кринице, кринице... Ти завжди бажаєш усе готове і вигладжене. Явір поволі росте, зерно поволі кільчить-ся. Поволі черешня наливає мед у свої сережки. А ти хочеш готові відповіді як відрух своїх питань.
- ВЕРШНИК:** Дай мені ковток своєї мудрости, кринице!
- КРИНИЦЯ:** Я віддзеркалюю час. Але час не поспішає.
- ВЕРШНИК:** Тільки от я не знаю, скільки часу мені залишилося.
- КРИНИЦЯ:** Час має голос Дива. Навіщо тобі зловіщих пророцтв? Починай, ось і все.

ВЕРШНИК: А як не виконаю свого завдання?
КРИНИЦЯ: Будеш річкою, що висохла по дорозі, але не будеш змарнований. Завжди комусь потрібний кухоль води, пам'ятай. Іди по науку до озера!

II ВЕРШНИК І ОЗЕРО

ВЕРШНИК: Ця стежка повела мене між тотемами Голубого Цвіркуна і Вирізуваного Гарбуза. Оба вони намагалися зробити з мене свого співрозмовника. Офірували мені: перший — безжурність, а другий — достатність. Але я шукаю чогось глибшого, а глибинь — в озері. Ось і озеро. Його береги — докладні. Воно нерухоме. По його обличчі не перебігає ні одна зморшка думки. Я розбуджу його.

(Бере камінь і кидає посеред озера, спричиняючи водяні кола.)

ОЗЕРО: Хто мене будить?

Хто мене будить у цій годині спочинку?

Хто мене будить у цій годині спочинку: весна чи весло?

ВЕРШНИК: Це я, вершник. Я збудив тебе шорстким каменем. Хочу просити в тебе прислуги.

ОЗЕРО: Вершник мене будить.

Вершник мене будить шорстким каменем.

Вершник мене будить шорстким каменем і просить прислуги. Чого тобі треба, вершнику?

ВЕРШНИК: Навчи мене жити, озеро!

ОЗЕРО: Невже ти не живеш?

Не живеш і не бачиш того золотого ока в голубизні неба і в голубизні моєї води?

Не чуєш, як шуварі шепочуть і як сміється хвиля?

Чи твої ноги не відчують лоскоту ріні?

Чи твій язик не розкуштує м'якуша риби, і твій ніс не сприймає запаху жабуриння?

ВЕРШНИК: Це все так, озеро. Але людині того замало.

ОЗЕРО: Чого тобі ще потрібно? Людям часто стільки зайвого треба...

ВЕРШНИК: Все, що я мав, пересипалося піском між пальцями. Дружба, любов...

ОЗЕРО: о! О! О!

ВЕРШНИК: Я мав коня за друга і Шипшину за кохану.

ОЗЕРО: о! О! О! І що з ними трапилося?

ВЕРШНИК: Мій кінь мене відцурався і геть почвалав із вітром у гриві. А вередлива Шипшина раз мене пестила

пелюстками з оксамиту, то знов колола, озброєна всіма кинджалами, мов партизанка. Не можна жити біля єства, яке постійно міняється. Мій кінь був вірний.

ОЗЕРО:

о! О! О!

ВЕРШНИК:

Мусить бути спосіб його мені повернути.

ОЗЕРО:

А вередлива Шипшина?

ВЕРШНИК:

Не знаю... не важно... Вона мені боліла.

ОЗЕРО:

А ти їй ні?

ВЕРШНИК:

Либонь ні. Вона грала в карти з Валетом Серця.

ОЗЕРО:

А ти не танцював з Маріонеткою?

ВЕРШНИК:

Танцювати не те, що грати в карти.

ОЗЕРО:

І грати в карти не те, що танцювати. Таким міркуванням ти нічого не доводиш. Я знаю ще щось: пелюстка за пелюсткою аж до серцевини сканули до потоку, що біжить від криниці, біля її коріння, і потік усе мені розповів, принісши в доказ пелюстки вередливої Шипшини, бо Шипшина вередлива, будши трояндою і вірною своїй природі, так як лев, що вірний своїй, коли вбиває антильопу, і давун, коли ковтає куницю, і як павук вірний собі, коли тче підступне павутиння для комах. Ті пелюстки оскаржують тебе, вершнику, що ти винний за смерть вередливої Шипшини.

ВЕРШНИК:

Шипшина — померла?

ОЗЕРО:

о! О! О!

Ішов дрібний дощ, шуварі дрижали, коли бачили всю її кров — тільки пригорщу пелюсток, таких непов'язаних, що їх ніс потік, який не міг стриматися, щоб не ридати.

ВЕРШНИК:

Я не вмю плакати, але відчуваю великий біль.

ОЗЕРО:

Біль! Біль! Біль!

ВЕРШНИК:

Що мені тепер робити, озеро?

ОЗЕРО:

Спитай річки, що плине.

ВЕРШНИК:

Її ліками завжди є забуття, але я не бажаю забути. Якщо я спричинив убивство, мушу нести на собі весь мій вік його пляму.

ОЗЕРО:

Спитай гори.

ВЕРШНИК:

Вона — мовчазна. Ніхто не знає, що вона думає. Але, може, її шпиль дасть мені якусь відповідь.

ОЗЕРО:

Мало людей здобуває шпиль. Будь приготований на подорожні перешкоди.

ВЕРШНИК:

Мені вже нічого втрачати, крім життя. Але життя, як кожний твір, мусить мати мотив.

ІІІ ВЕРШНИК І ГОРА

ВЕРШНИК: Під горою є святиня, і тільки за нею починається плай до вершин. Там стоїть воротар, що ділиться на двох і на чотирьох, вєдь покритий кольчугою, обличчя під заборолом, наче сталєва колона. Він на сторожі з тяжким мечем, і я пройшов на волосину віддалі під його лезом.

Але ось і шпиль гори. Закличу її, невже відізветься? Горо!

ГОРА: горо... горо... горо...

ВЕРШНИК: Чи чуєш мій голос?

ГОРА: голос... голос... голос...

ВЕРШНИК: Навчи мене далі жити!

ГОРА: жити... жити... жити...

ВЕРШНИК: Чи це твоя мова, чи моя власна? Як мені тоді довідатися, чи той голос у мені — голос сумління, чи уява? Говори до мене мовою людини, навчи мене своєї мудрости, бо ти — обросла віками, а я не маю навіть стільки літ, що ця ялиця. Ти чуєш мене?

ГОРА: мене... мене... мене... все минє... все минає... мало такого, що залишається...

Що хочеш знати, вершнику?

ВЕРШНИК: Скажи мені: яка суть життя?

ГОРА: Трудитися... трудитися...

ВЕРШНИК: А коли всі труди даремні?

ГОРА: Все ж таки далі трудитися... Ніщо не даремне, коли людина навчилася покори і стала на коліна перед святим у собі.

ВЕРШНИК: Ти говориш про душу? Червоний Опир хотів її вирвати з моїх грудей.

ГОРА: А як ти його позбувся?

ВЕРШНИК: Я засміявся прямо йому в обличчя.

ГОРА: Так ти позбувся жалю себе самого. А зустрічав ти Гірську Відьму?

ВЕРШНИК: Вона прилипла до моїх п'ят; здавалося, що волочу з собою тяжкі кайдани. Але мій стогін перетворився в пісню і — ти повіриш? Вона загорнулася піснею, наче хусткою, і зникла в чатинню.

ГОРА: Так ти позбувся відчаю. Твій крок відтоді став стрибом оленя від скелі до скелі. Але розкажи ще про Вія із смертоносним поглядом. Ти мусів його зустрінути десь по дорозі, бо він не втрачає нагоди, щоб промінюванням свого зору не вбити в людині милосердя.

ВЕРШНИК: Так, я зустрінув Вія з тяжкими повіками, і наші погляди схрестилися, мов шпаги.

- ГОРА: Кажі, кажі!
- ВЕРШНИК: Вій скаменів.
- ГОРА: Вершнику, ти поборов свої власні примари. Предвічна гора горда з тебе!
- ВЕРШНИК: Але що мені далі робити?
- ГОРА: Що має робити вершник? Чвалати!
- ВЕРШНИК: Адже я вершник без коня!
- ГОРА: Твій кінь перетворився. Ребро — веселка, підкова — місяць, а стремено — зоря...
- ВЕРШНИК: Ти знову говориш образами. Як тебе розуміти?
(Починається вітровий.)
- ГОРА: Чуєш? Твій кінь чвалає до тебе!
- ВЕРШНИК: Це не вітер дме?
- ГОРА: Це — крила твого коня так віють.
- ВЕРШНИК: Мій кінь! Мій кінь! Тепер я вже не самотній!
- ГОРА: Ні, ти не самотній. І ти довідався про глибші речі, ніж свос власне горе. Сьогодні твій кінь понесе тебе життям між каміннями і зорями. Пам'ятай про своїх супутників по дорозі: бережи для них завжди кухоль холодної води.
(ВЕРШНИК падає на коліна. Вітер дме ще дужче.)



Наталка Погребінська: «Клясична постать»,
олія, 1960, 72×74 ін. (183×188 см)

КОНТИНЕНТИ

співаю про хліб
співаю про риж
співаю про маніок
співаю про рибне м'ясо

мій голос є скликуванням птахів
що виключються завтра
хто співає — признається до надії

(Кольчуга)

ЛІТЕРАТУРНА МАЙСТЕРНЯ

коли я викрутив з машинки папір
виявилось що це гобелен який ожив
а з його глибини
якийсь чоловік із рудим заростом
дає мені знаки
щоб я сідав у його човен

(Кольчуга)

МОЛОДІСТЬ

ще на галявині всі мої коні
ще можу радувати зір їхнім видом
ще кожного з них можу кликати по імені
а мій дім ще свіжо мальований

(Кольчуга)

ОДА ДО ЛАСТІВКИ

ти що єси
добре скроєним помислом на вірш
здійсни весну
виклич її зелений обряд

літай високо
принеси нам щось із сьомого неба

вітаємо твоє гніздо
таке подібне
до людського серця

(Кольчуга)



Ані

а світ
це може та велика вітальня з портретами
і зелена лампа
і скрипучі двері
і все те
що знається напам'ять
і все те
що мається в крові

і ти
відчиняєш вікно
але таким жестом
наче б творила небо
і сонце
і птахів

(Кольчуга)

ЦЯ КІМНАТА

Чи то осінь винайняла тобі кімнату в якій живеш?
Цю похливу тишу як опале листя
по якому ходить твій маятниковий годинник
У твоїх дзеркалах падає сніг
дві срібні ложечки на столі тішаються своєю нагістю
Скільки тут книжок
а всі відвернені від світла як ченці
пильно зайняті латинню
Не засвічуй лампи
нехай триває богослужба минаючих годин
бо вже ніколи мабуть не повернемось сюди
У сутінку наші голоси відходять від нас
як відійшло й літо
Завтрашній морозний досвіток
положить перед нами своє гостре знаряддя

(Кольчуга)

ОСІНЬ

хоч осіннє сонце
вже за хмарами
повітря таке гаряче
що з окулярів стікає скло

дивимось у небо
а воно
наче виложене
страшенно гучною бляхою

немає фальшивих алярмів
і фальшивих отрут
вони правдиві
як смерть

(Кольчуга)

ПОДВІЙНИЙ ПОРТРЕТ З ІНІЄМ

вбогий хто лишається сам
вбогий і той хто відходить

їх ледве двоє
а вже нічого
не спроможні собі обіцяти

дзеркало перед яким стояли
забрала зима
мінюючи його
на чимраз тихіші дзвіночки

(Кольчуга)

СВЯТ-ВЕЧІР

У нашім домі з просфори
і складених рук
гостимо вовка і ягня
наших все ще
неповнених прагнень

Стіл говорить до нас людським голосом
а його слово стається хлібом

Холод заледенів у скло
і гріється при наших губах

Пломеніє суката свічка

На порозі стає вивірка
і тримає в лапках
цілий світ горіха

В краплині меду
зернятко маку
снить про червоні шовкові суконки

За вікном — тиша снігу
Чуєш? — це за нас
молиться природа

(Дотик)

КАЗКА ПРО КІНЕЦЬ СВІТУ

Я ніс над собою небо як хоругву
з нерухомими знаками птахів
переді мною йшов довбиш в якому я розпізнав
дощ

а за мною сунула велика заржавіла звіряка
поросла зужитою пощербленою зброєю
дійшли ми до берега моря
перший вступив довбиш
потім я — з хоругви полетіли птахи
за мною впхалася тяжка звіряка
і вода закрилася

море стало лагідне
вітер поспішав до дерев'яного костелика в рибальським селі
щоб грати на органах

(Дотик)

ТУГА ЗА ЗАВТРАШНІМ ДНЕМ

Птахи відлетіли
замовкли голоси
вітер обтулився самим собою
і спить в тростиновому кошику
пляжа опустошила
тільки море на березі
пере сорочку неба
на завтрашню погоду

(Дотик)

ПОВЕРНЕННЯ З КОНЦЕРТУ

Іду
Минає мене високий сніг
з піднесеним коміром
Говорить щось до мене
— Не чую, не чую
Мороз
в мене затулені вуха
Сніг відпроваджує мене додому
затримується перед входом
і стискає мені руку
мов першому скрипалеві у фільгармонії

(Дотик)

Це місто є звичкою серця
знаю всі його ерозії
і всю цвіль
Каміння сповідається з часу
але те що може сказати людина
каміння вміє змовчати

(Львів — звичка серця та інші вірші)

ТОПОГРАФІЯ ТІНІ

Загублене як біла рукавичка в снігу
із теплом руки що її носила
— місто поменшене на віддаль пам'яті
до тридцяти вулиць і однієї площі
де продавали все що можна зробити з заліза і дерева
з глини скла і шкіри
де торгували конями всіх відтінків вітру
де камінний колодязь отямлював міські квіти
на всі обставини життя і смерти
Місто яким ходив дзвонар перед тим як зробив діру в небі
і пекар — якого вознесли два янголи з відсіяної муки
і коваль — якому вогонь служив для богослужби й у кузні
і годинникар — що по-своєму доглядав вічність
і аптекар — що вимірював трутизни
і гицель — в якого хлопці кидали камінням
і лахмітник — той уважний читач минаючих вартостей
вкінці усі — без яких вулиці
були б як ріки без води
мулярі купці мистці
і судді що помилні як сліпці на стрільниці
Повдвір'я посеред житлових кам'яниць у тому місті
були вітрильними кораблями які
ніколи не попливли до мисів доброї надії
Це місто стишене в мені до імени
є старою монетою з візерунком лева
що вже давно вийшла з обігу
але не втратила на вартості
стискаю в долоні цей динар пам'яті
яким не викуплю ласки моєї другої тіні
зашитої у мені високо аж по очі

(Львів — звичка серця та інші вірші)

ВЕЛИКІ ОЧІ

Я забув уже
як ідеться до Тебе
чи через ліс
де дерева рухаються стоячи на місці
наче б не знали іншої потреби
над потребу коріння
Чи йдеться через воду
яка так дуже любить блискітки
і думає що вона є небом пливучим навзнаки
Як дійти до Тебе
коли не маєш ані дому
ні городу
а тільки великі очі
Бачу в них мої бажання
що моляться до вітру

(Львів — звичка серця та інші вірші)

Переклад Марії РЕВАКОВИЧ



*Наталка Погребінська: «Жанна Д'Арк»
олія, 1960, 72×74 ін. (183×188 см)*

ЗУСТРІЧ ІЗ СЛІВ'ЯКОМ

Перший фестиваль української поезії «Золотий гомін» у Києві осінню 1990 року незабутній для мене передовсім тому, що приніс мені низку зустрічей з цікавими поетами. Одна така зустріч залишилася в моїй пам'яті особливо чітко, мабуть через свою випадковість і незвичність. Чекаючи на черговий виступ в програмі фестивалю в Зеленому театрі, невеличка група осіб підійшла до мене й намагалася про щось запитати ламаною російською мовою. Мені не важко було зорієнтуватися, що маю до діла з поляками, й заговорила до них по-польськи. З'ясувалось, що це група поетів з Кракова, що прибула до Києва. «Конфратерня поетів» (офіційна назва групи), на чолі з Яцком Любартом-Кшисцею, займається видавничою діяльністю, організує поетичні зустрічі, намагається повернути слову первісну магічну вартість через сягання в народні традиції. Тадеуш Слів'як є рівно ж членом цієї групи й коротка зустріч з ним у той теплий вересневий день закінчилася дружнім обміном наших книжок. Тадеуш Слів'як тоді подарував мені три свої найновіші збірки: Кольчуга, Дотик і Львів — звичка серця та інші вірші (остання видана якраз у видавництві «Конфратерні поетів»). Добірка перекладів у Світо-виді саме з цих трьох книжечок.

Тадеуш Слів'як — поет, драматург, перекладач (перекладає між іншим і з української мови), автор книжок для дітей, редактор ряду літературних і культурних періодичних видань, має в своїм доробку понад тридцять поетичних збірок. Народився він у Львові в 1928 році й згадує дитинства в цьому ж місті проникатимуть в рядки його поезій:

Львів живе у мені
його вулиці —
це найгарніші строфи поезії

Слів'як вчився в Державній вищій акторській школі в Кракові, але перо і папір, а не сцена, стали його пристрасстю. Він — лавреат премії міста Кракова за цілість свого літературного доробку.

Поезія Тадеуша Слів'яка вражає прецизністю і ощадністю слова. Його мова не шукає високих, незвичних висловів, навпаки, — буденні речі, предмети поточного вжитку стають об'єктом його спостережень, але тільки тому, щоб розкрити їхню глибшу суть. Слів'як, тонкий лірик, уникає абстрактних асоціацій. Його поезія дуже конкретна, предметна, пряма, а одночасно багата цікавими образами: «Чайник ходить по столі як приручений скорпіон», «повітря таке гаряче, що з окулярів стікає скло», «море на березі пере сорочку неба на завтрашню погоду».

З раніше опублікованих збірок треба було б згадати наступні: Астролябія з соснового дерева (1953), Дороги й вулиці (1954), Щодня помирає один бог (1959), Смола (1964), Поема про міську різницю (1965), Святий вівторок (1968), Читання мурашника (1969), Рухомий причал (1971), Обрії (1971), Райські ворони (1972), Боржники надії (1978).

Попри всю цю неймовірну поетичну плодючість, Слів'як продовжує промовляти свіжим, невтомленим голосом і, напрочуд, виходить переможцем в боротьбі з небезпекою самоповторень.

КЛЕПСИДРА

Присвячую Йону Флора

Орел мав у крилі
круглу діру,
мов вузьке золоте коло
корони царського чола.
Крізь неї пройшло ніщо до нічого,
продірявив його крило ніхто,
шукаючий неіснування.
Орел кружеляв у повітрі,
непорочно, мов подих дитини,—
впавши, спочатку став черепахою,
опісля білим градом, щоб потім з нього
тільки холод залишився, тільки холод.
Пронизуючи землю своїм тілом,
ні звуку не було чути в його падінні;
трава була свіжою й зеленою,
падіння орла перетворилось у зелений колір.

СПОКУСИ ЙОВА

Ай, ридав я, ай,
порадь мені нещасному!
Ось:
знеможений,
бо не взяв з собою жінку
на обіцяне місце,
вона прийшла туди
з іншим!
— Що мені робити,—
кричав я з болю, що?

— Якщо її любиш, зроби все!
засніжуй її, поки не замерзне біло;
цілуй її стопи, поки не засніжиться
дорога, якою прийшла!

ЗАМКНЕНЕ КОЛО

Я ніколи не бачив зайця, що поїдав зайця;
бачив тільки їдячого траву, тільки так...
Я ніколи не бачив траву, що поїдає,
трава росте з мертвих тіл
зайців.

НІЯК

Зрозуміле не є приречене
незрозумілому,
як і бути не є приреченням.
Інші зрозуміли, і то був гріх.
Сучасність не є присутністю.
Розірваний стаю довшим.
О, боже, спитала б мене мати,
чи хочу народитись!?

УРОК ПРО КОЛО

Рисуємо на піску коло,
опісля перетинаємо його
тією ж самою лісковою палкою,
перетинаємо надвоє.
Потім треба впасти на коліно,
опісля рачки.
Далі треба вдарити чолом в пісок
і просити пробачення колові.
Все.

СТРІЛА

Народжуючи, жінка закричала
так пронизливо, наче хтось
пустив стрілу прямо крізь моє
праве вухо,
яка вилетіла лівим.

РУКА ЦАРЯ

Рука царя вже не керує речами, бо
речей уже нема.
Вже нема ні срібла, ні золота,—
Парти перемогли наше військо,
й солдати мертві.
Вже не маємо ангелів,
статуї богів потріскали, розбились.
Військо Партів скаче на міцних конях
через нас.
Ми вже навіть не скелети, не скелети,
а тільки підкови кінських копит.
Тільки підкови,
тільки підкови.

ІРЖАВЕ СВІТЛО

Мов з-під шкіри кволої дитини,
вдаряється об в'яле листя
її тінь, подібна до плачу
ріки, яка тече в гори,
з мертвими рибами в собі,
наповнена
майже нерухомою
шаленою літерою.

ПІСНЯ

Боже, чому чиниш так, щоб я ненавидів
тільки тому, що я живий!?
Боже, чому чиниш так, щоб я любив,
живим будучи!?
Боже, будь моєю відсутністю!
Будь, поскільки ти великий,
будь, Боже, моєю ненавистю!
Посскільки ти великий,
будь тоді, Боже, моєю любов'ю!

Переклав Павло РОМАНЮК

КОЛИСКОВА ДЛЯ САМОГУБЦІВ

(Фрагмент із повісті)

надходить вечір і автор тільки що закінченого роману думає ось зараз будинок в якому він поселив своїх героїв має згоріти все вже готово всі розійшлися зустрілися померли народилися повільно збожеволіли від довгої зими вернулися з війни з психіатричної лікарні в державу, що так схожа на пожиттєвий табір примусової праці не встигли не встигли діти кохання й ненависті знайти виправдання для темряви за віконними шибамися для мовчання жінок згвалтованих страхом для теплої темряви розіпнутої на хрестовині дерев'яної рами для голих дерев що ховають собі покалічені душі жах перевтілення для мовчазної розмови поза межами тіла поза межами щастя межами щастя хоч поспішали нічого не встигли роман уже закінчено а будинок має згоріти пальці тремтять не тримають цигарку зсередини вже чути обережний хрумкіт в червоних щелепах вогню домашній скарб набутий непотрібний ночей твоїх безсонні пожовтілі зшитки свідoctва днів коли був з вами на відстані німого дотику прощання руки твоєї руки твоєї з тих пір він хворий на проказу вогнем лікує сторінки та все даремно догорить всіма покинутий будинок а старий ще може встигне пригадати слова останньої молитви й смертельно втомлений забудеться до ранку коли ж розвидниться він побачить молоду жінку в поруділому ватнику й білій під ним полотняній сорочці впізнає в ній свою матір не встигне заплакати коли вона доторкнеться до його білої голови візьме за руку й поведе як хлопчика до першого причастя відчуваючи під босими ногами ще теплий попіл минулих і майбутніх згарищ майбутніх згарищ

Мое житло — то вітер...

Мое дихання — ніч...

... приглушений стогін дерев'яного будинку, відчуєш, як тремтить він своїм старечим тілом, всім своїм ветхим безпам'ятними роками еством;

... вітер і дощ накочуються хвилями, розбиваються об стіни, вишуковують у шибках найменшої шпарини, крізь неї можна проникнути в дім;

... на горищі хтось невідомий, розбуджений дощем, тупочеться по стелі, гупає так, що вниз, мені на голову, осипається глина;

... піди туди, не знаю куди, принеси таке, не знаю яке... але

найгірше було те, що всі вони надто добре знали, куди треба йти і що саме треба було принести: кайлами роздвбали блакитну стіну мого неба — єдину площину, що зберігала кавальчики нашого медового місяця;

... бо в тому є завжди певна небезпека — перечитати власні любовні листи, відправлені ще тоді, з іншого життя, а тепер їх повернули тобі, в розірваних конвертах, вклавши поміж сторінок латиського російськомовного часопису «Даугава», не так то легко зважитися прочитати їх знову, впустити в себе, в свою комфортабельно змодельовану порожнечу оті згустки болючих енергій, оті поєднання голосних і приголосних, що звучать словами, в яких зберігаєшся ти сам — втрачений назавжди, неврятований, не той, яким є зараз, а той, яким хотів і міг бути, котрий так і не здійснився;

— щодо змодельованої порожнечі — не все в ній просто. Вдень ще вдається досягти певного контролю, втриматися на рівні автопілота. Ніч руйнує всі побудови. Холодна й чорна вода піднімається з глибин підсвідомості, виносить на поверхню сновидінь розгублені поміж давніх і ближніх шматки розхристаних подій, обличчя людей, переважно незнайомих, але і ті, поодинокі, хто знав тебе, кого ти сам намагався любити, дивляться якомсь відчужено, майже вороже: — ті, хто знав, хто намагався любити, тепер проходять крізь тебе не зупиняючись, хочеш впізнати тільки одне обличчя, затримати когось з них, але марно — не заглядай їм у вічі, бо замість обличчя вони мають уламки розбитого зеркала, й звідти на тебе зиркнуть твої власні, розширені страхом, зіниці;

— гало! ало! галоп... га-ло-пі-рі-дол... куди? галопом по... ГАЛОП-РІДОЛ!!! Не треба! я більше не можу, не буду... не треба мене колоти... біль викручує всі суглоби... для чого стільки вузлів на моєму тілі?! Заберіть мене звідси... як мені боляче...

... колись ти запитаєш мене, чому під час наших зустрічей я дарував тобі тільки одну троянду...

... боюсь, що не встигну відповісти тобі, так мало залишається часу для моїх слів...

... сьогодні середа, день двадцять перший місяця червня, зійшовши на вершину літа, сонце покотиться вниз, до зими, так мало залишається часу... в мене? в тебе? в цілого світу? а може — тільки для нас?

Так. То чому ж тоді красивій жінці більше личить саме одна троянда, а не букет троянд?

Може, в такому поєднанні найбільш сильно сприймається дивний збіг сутностей: красива жінка завжди відчуває себе самотньою, — навіть якщо поряд неї лежить вдоволений коханець, — так само і троянда, красива по-справжньому, вона буде завжди одинокою посеред інших квітів, навіть в букеті собі подібних...

Краса завжди самотня в нашому світі... Так, вона може порятувати... Але майже ніколи їй не вдається врятуватися самій... То треба, хоч у власній хворій пам'яті, що має свою, ніким не означену реальність, зберегти мить, єдиний кадр давно вже знищеного,

переплавленого на срібло, фільму — посеред руїн імперії загубленого, затоптаного, зупиненого часу стоїть темноволоса жінка з чорночервоною трояндою в зблідлих, відчайдушних руках...

... я раптом згадав невелику журнальну репродукцію, що висіла в нашій кімнаті, на жовтій стіні біля вікна. Мала вона свій певний настрій, своє звучання — в залежності від того, що було в той час за віконними шибками — зимовий чи осінній пейзаж, дощ чи сніг, просяне крізь листя спокійне сіре світло... Власний простір картини всім тим завіконним світом і світлом розширювався, доповнювався... пригадати її мене примусили слова, почуті від тебе, — «юності, як такої, в мене не було...»...

— зображено момент страти центуріона преторіанської гвардії, яко-го за прихильне ставлення до християнської віри імператор Діоклетіан наказав розстріляти чоті своїх лучників. Гвідо Рені. Страждання святого Себастьяна.

Мабуть, то є найповніше втілення того, що можна назвати «наша юність». Точка перетину неймовірної повноти буття, болючої сили переживання навколишнього світу, відчуття, яке не вміщається в даному конкретному відрізку часу-простору, відчуття, що об'єднує неможливу красу молодого тіла з стражданнями побитої стрілами плоти, з пекучим болем в кожній клітині мозку...

варіації на тему «Бітлз» — гарна назва для цілої епохи, найкраща епітафія для нашого покоління, — жаль, що тільки не моя, се не дивно: по совдепівських пустирищах ще бродять волосаті й підстрижені поодинокі мамути тієї епохи, — нинішнім ровесникам нашої недорізаної юності, тим, хто живе в часи, коли здичавіла імперія після семидесятилітнього клімаксу повільно агонізує, коли за кожен ковток свободи вже не треба платити кривавою піною на губах, шматками відхаркнених легенів, — їм буде важко зрозуміти нас, зрозуміти, чим була для нас музика «Бітлз»...

«... а недавно я помітив за собою ще один страх: починаю боятися слів, — саме тих, що залишаються на папері, на ще недавно чистому аркуші. Боятися їхнього неблаганного, самодостатнього існування, вже незалежно від мого власного життя. Порожнечі між словами збільшуються з кожним прожитим днем, чи надовго стачить сил змагатися з тією чорною прірвою, щоб зберегти в словах хоч трохи живого дихання, відтінків твого притишеного голосу, всього, що залишається поза межами написаного, що відчуваєш на мить затримавши ковзання китайського пера по білому паперовому полю й піднявши голову бачиш, як за вікном падає сніг. Якби отак, легко і безнадійно перетворити свій текст у завіконний снігопад, щоб незліченні і майже невагомні частки позбулися на короткий час власної безпритульності й не залишалися за межами збереженої скриптором розповіді...

Ми втратили здатність жести і крику, — так повільно, майже непомітно для себе. Порожнечі між словами збільшуються з кожним днем, й не завжди вдається втішити себе, що там має зберегтись невимовне. В тих порожнечах застаєшся ти сам, — той, котрим вже

ніколи не будеш. В одному з романів Набокова є такий епізод: в камеру до приреченого на смертну кару заходить наглядач, й засуджений раптом жаліється йому, що так і не встиг навчитися давньогрецької мови. Наглядач втішає його, «не печалься, душа все колись надолужить, душа своє візьме... колись...»

Так, душа встигне ще все. Вона застерегла собі цілу вічність, всі свої повернення і перевтілення. Але що мені робити, як мені бути з моїм тілом?! Що робити мені з найважливішим й найостаннішим складником того тіла — моїм текстом? Душа має свій притулок, тутешній, і той, експлікований звідси у незкінченність. Але як мені бути з хронічною безпритульністю тексту, як бути з повсякчасною невлаштованістю мого тіла, що звикло торкатися твого лона?.. Входить в нього і там знаходить перепочинок? Ти сміялася з тих намагань: «що це вас, чоловіків, всіх так тягне туди, звідки ви прийшли на цей світ? Дурненький, вдруге народжуватись треба духом, а не там. Зрозумій це, бо пропадеш... і дірка моя тобі не допоможе». Що ж остасться — усвідомити скороминучість тих змагань і заспокоїтись? Втішатися, як вже хтось згадував, тим, що поряд всіх семантичних вправ невимовне має залишитись невимовним? Глибокий вдих, повільний видих? Не так все просто, як вчать проповідники зашмарканих і безбожних по своїй суті «духовних республік»...

... Падає сніг і невідомо кому він належить: чи то небу, звідки він йде, чи то землі, на яку він приходить...

Наймолодшим в нашій палаті був хлопець, чие ліжко стояло попід вікном, поза межами дії тепла батареї центрального опалення, на протягах крізь незаклеєні щілини з пустелиськ безсніжної льодяної зими, — він мало на те зважав, бо найбільша незручність була для нього в іншому: він не мав своєї власної стіни, — так самс її не було в трьох інших хворих, чії залізні ліжбища стояли посеред палати, але вони навіть не знали про те, а хлопцеві стіна вкрай була необхідна, — щоб мати на що приклеювати свої невідомо кому написані листи. Він було спробував чіпляти їх на шиби вікна, але, немилосердно збитий санітарами, більше тижня взагалі нічого не писав, боявся витягти захованого в матраці зеленого фломастера. Потім знову доп'яв десь чистого паперу й, зіпершись ліктями на підвіконня, подовгу втуплюючи погляд в безлюддя завіконного простору і шморгаючи застудженим носом, продовжував щось шкрябати на білих листках... Згодом, обома руками тримаючи списаний аркуш, підходив до котрогось з своїх сусідів, чие ліжко стояло вздовж брудної, обдерто-шпалерної стіни, й мовчки, одними очима, просив дозволу почепити той листок на стіну. В залежності від того, чим підкріплювалось те прохання (кількома сигаретами, півпачкою грузинського чаю, срібними дрібняками, — те, що вдавалося зберегти від передач, які зрідка привозила мати), хлопець діставав можливість вдовільнити своє бажання, тремтячими руками чіпляв обквецаний клеєм листок на ..., щоб потім весь вечір крадькома поглядати туди, задоволено й тихо посміхатися, — сам до себе... Та

найчастіше згаданих підкріплень не було і хлопця просто посилали на три веселих букви, — щоб не набридав, не стояв над душею...

Пізніше у нього з'явився опікун, — здоровенний, п'ятдесятилітній дядько, що потрапив сюди за вперті намагання втекти через китайський кордон від безпросвітності совітської житки до своїх американських родичів. Чому він вибрав саме такий шлях — через Китай — залишалось таємницею. Так само він нікому не пояснював походження й значення своєї дивної кликухи — Квант. Дядько забирав більшу частину збережених хлопцем передач і, вже не примушуючи його стояти перед собою, милостиво дозволяв користуватися площиною своєї стіни. Коли приклеєних листків ставало більше двох десятків, Квант їх швидко обдирав, складав до купи й відносив у нужник — так звільнявся простір для нових надходжень. Тільки жаль, що таке, впорядковано налагоджене існування для хлопця тривало недовго: Квант не витримав жадливих доз сірки і аміназину, вирішив, поки ще в змозі, «проломитися в зону»: вибрав слушний момент, затагнув до кабінету лікарку й забарикадувався там. Поки санітари вибивали двері, встиг її звалтувати. Більше його ми не бачили. Хлопець тепер не знав, що робити, на місце Кванта вперлася знахабщена блатота, синюваті наколки мав навіть на лобі, через дружків-санітарів був забезпечений і сигаретами, і чаєм, і «колесами» для веселішого кайфу. До такого з своїми жалюгідними дрібняками краще не підходить. Мати хворіла, носити передачі було нікому, а за так ніхто не звертав уваги на його мовчазні прохання. Мое власне ліжко стояло посеред палати і все ж, я спробував допомогти хлопцеві. Взявши з його рук списані листки, виліз на підвіконня й, тримаючись рукою за дерев'яну раму, другою приліпив їх на поруділу стелю. Тепер він міг милуватися ними навіть не піднімаючись з ліжка, а свої нові цидулки приносив знову до мене. Більше п'яти за один раз я не клеїв (щоб не привертати зайвої уваги), збирав їх по одній і мав можливість дещо прочитати з них... Вдавалося це не завжди, бо неможливо щось розібрати в окремих реченнях, де слова йдуть одним безперервним потоком, без розділових знаків, неймовірно скорочені, з якимись незрозумілими для мене позначками. Потроху я навчився дещо з того розшифровувати, хоча більшість з написаного залишилося непрочитаним, — ні мною, ні кимось іншим.

«...послухай, вчора мені приснився дивний вірш, озвучений чомусь чужою мовою, я прокинувся і забув його, а надвечір, за кілька хвилин перед тим, як мені штрикнули п'ять кубиків галопіридолу, я раптом, на мить, почув твій голос і пригадав той вірш, не весь, окремі слова хтось зруйнував, повитирав літери, але можна було здогадатися, що саме там стояло, — по тому, як відлунювали відсутні слова в звучанні збережених рядків, ось, послухай, я записав приблизний його переклад:

«...я двічі прокидався цієї ночі, й плівся до вікна, й ліхтарі в ньому, й уривки слів, промовлених увісні, зводили все нанівець, як три крапки наприпочатку, й не приносили

мені втіхи, ти снилася мені вагітною, — ось проживши стільки літ в розлуці з тобою, я відчував свою вину, й руки мої торкаючись з обережною радістю твого живота насправді сліпо дотикалися рами й вимикача. І до вікна йдучи, я знав, що залишаю тебе одну там, в темряві, увісні, де терпляче чекала ти, й не ставила в провину, коли я повертався, відсутности навмисної моєї. Бо в темряві — там відбувалось те, що не збулось при світлі — ми там удвох, обвінчані, ми там — одна істота, що має дві спини, і діти лиш виправдання для голого і нероз'єданого тіла. В якусь іншу майбутню ніч ти знову прийдеш змарніла, втомлена, і я побачу сина, може доньку, — ще без імен, неназваних — й тоді вимикача не доторкнусь, і руки геть не простягну, щоб вже ніколи вас не залишити посеред всіх тіней, вас, що стоїте безмовно перед стіною днів, залежних так від сліпої дійсности, — з моєю недосяжністю посеред неї...»

«...сьогодні я раптом пригадав (музика з репродуктора допомогла) про що саме думав тоді, надвечір, в Корбутівському лісі, коли сидів у тебе на колінах (вперше — на жіночих колінах, до цього часу було навпаки) — я подумав, що в мене немає нікого (крім тебе), кому можна було б розповісти, якою ти буваєш неймовірно красивою і несподіваною в найзвичайніших буденних ситуаціях — ось так, коли поправляєш зачіску, однією рукою притримуючи гребінь, а іншою відкидаючи волосся з чола, немов відкриваючи завісу єдиного театрику, де на сцені твого обличчя веселі й журливі думки, й почуття, що ховаються за лаштунками пам'яті, живуть і непомітно зникають; або — тоді, в сутінках, коли ти вперше приїхала до мене, і темрява, що насувалася крізь шиби, притишила риси твого обличчя, і несподівано для себе я побачив, як крізь нього проступило лице зовсім іншої, незнайомої мені жінки, котру я бачив хіба що в сновидіннях, але ніколи — так близько, виразно, на відстані одного змішаного подиху, щось схоже на балканський тип (туркиня? словенка?), і поки намагався все запам'ятати, вона тихо сміялася з його витрішкуватих придивлянь, легко повертала голову і знову на нього дивилося зовсім інше обличчя, з відчаєм і захватом відчуваючи всю неможливість запам'ятати, затримати плин отих перетворень (пам'ятаєш слова пісеньки, що ми слухали колись з тобою — «ти чия? ти чия? ти чия? — нічия... нічия... течія...»), і він здивувався тоді впізнаній вперше усій самотності кохання, коли, після твого від'їзду, залишаєшся єдиним свідком пережитого з о в с і м і н ш о г о ч а с у, свідком власної пам'яті й в ній збережених від руйнування (а може — й поза нею?) хвилин і годин твоєї присутности біля мене, твого проникнення навіть у ті роки, коли жив без тебе, коли залишаєшся сам — покараним співучасником

(покараним поки що тільки земною розлукою, але в ній вже присутня мука зовсім іншого розставання) — співучасником дійств і ритуалів, що споконвіку розраховані на двох... Неможливість розповісти про те хоч кому-небудь... Можливо, це від того, що любов потребує свідків свого існування. Не тих, що підглядають у шпарину, а якогось головного Свідка... Для чого потрібна його присутність, я ще не знаю, не можу цього пояснити. Пам'ятаєш, як ліс стояв довкола нас, яким глибоким мовчанням були охоплені сосни, як вітер розгойдував темно-зелені верховіття, немов один великий маятник вечірніх дзигарів для нас відмірював не той скороминущий час, з якого укладаються лиш паперові перекидні календарі та зморшки на жіночих обличчях; а саме ті звільнені миттєвості єдиного простору-часу, що залишаються там, біля сосен, назавжди. Бо раз побачене і пережите (на рівні «макото») ніколи більше не повернеться в хаос — навіть, якщо ніхто і ніколи не зможе розкодувати те мовчання — «мовчать дерева, божевільні свідки...» Але присутність невимовного Свідка, його допомогу, його оберігання нас з тобою, сприймається мною все відчутніше. Головне — мати довіру до нього, до направляючого помаху його крил. Хто він такий, може ти знаєш більше про нього?»

Десь на початку березня хлопця прийшла провідати молода жінка. По тому, як він не зводив з неї очей, як світилося його бліде обличчя, у мене виник здогад, що то і є адресатка його невідправлених послань. Жінка розіклала на столику їжу: кілька апельсинів, яблука, слоїки з варенням і борщем; щось говорила до нього, а він нічого не чув і не бачив, крім неї, механічно щось жував, і невідступно торкався, гладив поглядом її обличчя. Здавалося, що його цікавлять не самі слова, що вимовляла жінка, а те, як ворухаться її уста, як окреслює той рух окремі голосні і приголосні звуки, як піднімаються її груди, набираючи повітря для озвучення слів.

В ті перші відвідини вона сиділа біля нього, в кімнатці для побачень, двері якої відчиняються прямо в лікарняний коридор і повз них сновигали хворі, що мали дозвіл виходити на подвір'я, сиділа і плакала біля нього, соромлячись, але не ховаючи своїх сліз. Хлопець дивився на неї і посміхався.

Нагодувавши його, вона попрошалася з ним і повільно пішла до виходу.

Того дня, вірніше протягом тих годин, що залишилися в нього після її від'їзду, хлопець ні з ким в палаті не розмовляв, сидів біля вікна і щось шепотів сам до себе.

Пізніше я дізнався ім'я тієї жінки. Звали її Тоня Листопад. Але хлопець вперто називав її зовсім іншим ім'ям. Йї продовжував приносити мені свої цидулки.

«... я прокинувся, відчувши легкий, схожий на порух нічного вітру, дотик, — позаду мене стояла простоволоса

жінка й рукою показувала на сім книг, що лежали рядком біля неї...

— Ви хочете, щоб я придбав ці книги?

Так?.. Ні-ні, вони мені вже не потрібні...

... тоді жінка піднесла вгору оголену до самого плеча руку й біле полум'я охопило перших три книги...

— Ви все-таки наполягаєте, щоб я купив ваші книги?

Так?.. Правильно?.. Але ж я!.. За них!.. Не маю!.. Чим!.. Вам!.. Заплатити!..

... жінка знову підняла вгору оголену руку й полум'я охопило інших три книги. Одним поглядом вогонь скоплював зміст сторінок, гортав їх — швидше, швидше, далі й далі, я бачив, як в чорний попіл обертаються пророцтва залишених мені днів, тлумачення забутих давно сновидінь, неспокійне, зафіксоване в словесних формулах передчуття пам'яті про минулі й майбутні мої перевтілення...

... жінка вже не дивилася на мене, повільно піднімала руку, простягнуту в напрямку до останньої з семи книг. Тоді я закричав: «Почекайте! Не треба! Що ви робите! Я зараз... Я все вам віддам...» Похопливо, тремтячими руками, почав вивертати кишені, а з них під ноги жінці сипався всілякий дріб'язок і непотріб, неймовірний у своїй роз'єднаності з тими причинами, що зібрали його до однієї купи...

... донизу: під ноги жінці падали вирвані «з м'ясом» гудзики, надкушений зубами компостера трамвайний квиток, в якому сума перших трьох чисел дорівнювала сумі трьох останніх, гребінець блакитного кольору, кілька засохлих зернин жита, що зберігалися ще з тієї зими, коли ми вдвох з молодшою сестрою ходили посипати на новий рік до діда Костя, до баби Якилини, до баби Софії, мідна монетка, з одного боку якої викарбувано профіль жіночого обличчя, вітер свободи куйовдить її розпущене волосся, а з другого — кукурікає півень, навколо нього карбовані слова, знайомі за формою ще з школи, але майже незнайомі за своїм змістом: Egalite, Liberte, Fraternite, біля останнього слова дірочка просвердлена, — для ланцюжка...

... і ще багато чого було в тому звалищі; якщо вдасться те все зберегти в пам'яті, то колись я складу повний багатомний реєстр тих речей, що випали з моїх кишень під ноги жінці, з яких вона нічого не взяла, не доторкнулася до жодної з них, тільки мовчки поправила рукою розпущене волосся, відкинула його з чола, тією ж рукою на мить торкнулася мого обличчя, посміхнулася й пішла собі геть, розтанула посеред вечірніх дерев...

Я підняв із землі покинуту книжку, обтрусив чорний попіл, розгорнув її — на першій сторінці нічого не було — ні слів, ні малюнків, почав гортати її далі — те ж саме, — нічим не заповнені сторінки, білі, гладенькі площини без слів...

... тоді, боячись, що не встигну, сам не розуміючи для чого, почав швидко писати чорним олівцем назви ненаписаних, але вже згорілих книг на кожній сторінці:

зелена повість кохання
вечірня повість про вбивство
коротка повість життя
така довга дорога смерті...»

«... переход: входження від однієї природньої літургії до іншої — від осені до зими, від зими до весни — були завжди надто важкими для мене, і як правило, застигали зненацька, зовсім непередбаченим, непередбаченим попереднім теплом, попередніми — хоч крихтами — того стану, що дає змогу вижити під час вищезгаданих переходів...

... здається, ще зовсім недавно занотував на сторінці жовтого зшитка: «дивно, що люди так байдуже сприймають прихід нової пори року. Ось темна, безпросвітня, пізня осінь і раптом, за одну ніч — випав сніг... Це ж колосальна в своїй катастрофічності зміна всіх попередніх відчуттів, звичок. Всього сприймання оточуючого світу подія! Нас так просто і майже задарма (надурняк!) переправляють в зовсім інший світ — в новий, чистий, несамотній, — несамотній в першу чергу поряд ідентифікованих снігом чорних дерев, несамотній поряд з їхньою неметушливою довірою до власної долі, несамотній — поряд з часткою збереженого відчуття Великих Зимових Свят: Різдва, Нового року, Дня, Коли Заколюють Кабана... Можливо, колись будуть збирати великі міжнародні симпозиуми, присвячені подіям першого снігопаду, першому теплому сонцю після зими, першим жовтим китицям на горішнику... Симпозиуми (колись цим словом древні греки означували спільну велику випивку) бездомних і безробітних...»

«... так записав ще недавно... а позавчора, в суботу, підвечір, з автовокзалу проводжав Тоню в Чортоліс, — повільно приходив до тьми після бурхливого й короткого побачення в кімнаті 505А, повільно й глибоко вдихав тепле повітря, намагався якнайдетальніше запам'ятати всі зміни виразу її обличчя, очей, посмішок, — щоб вистачило до наступної зустрічі... саме тут, за кілька хвилин до відходу автобуса до нього раптом дійшла вся неможливість того, що відбувалося навколо: по-перше, — сьогодні тільки двадцять четвертий день останнього зимового місяця, а повітря таке неймовірно тепле — легкий вітер вже пахне не весною, а розігрітим по-літньому асфальтом, неймовірно! Така глибина і різкість всього теплового надвечір'я, шовкові дотики вітру, її волосся, голоси людей, їхні погляди, їхня хода крізь теплий прозорий простір, вповільнена його власним сприйманням крізь передчуття й очікування якоїсь великої, урочисто-сумної події, про яку ніхто ще не знав, але яка

вже була, яка є посеред них, чия присутність відчувається на відстані одного короткого жесту... по-друге, Тоня ще встигла сказати тоді, перед тим, як сховатися в темній, неосвітленій пельці автобуса:

«А знаєш... вітер вже пахне Великоднем...», — а він ще встиг здивуватися, як тонко співпали її слова з його власними розшматованими почуттями...

— а по-третє, коли від'їхав автобус, до нього дійшло, що вже ніколи він не зможе підібрати тим відчуттям рівноцінні словесні конструкції, ніколи й нікому не встигне розповісти про те, що відкрилося йому посеред одного з останніх днів зими, в цей перший по-літньому теплий вечір, і що саме він мав робити з цим всім — з собою, з навколишнім світом, з тією загадковою жінкою, що за кілька хвилин ще була біля нього, і як він мав з нею прощатися, щоб не померти окремо від неї...

«... а потім я заснув й мені привиділось, що я знову проваджую тебе, ти говориш мені, що не треба йти за тобою до самого автобуса, не треба, щоб нас бачили разом, потім прощаєшся, говориш «будь», й крокуєш вперед, прямо від мене, я залишаюся стояти на тротуарі, але потім, не дотримавши своєї обіцянки, повільно рушаю через пішохідний перехід, вслід за тобою, обережно, поміж людей, так, щоб ти мене не бачила, а я ще мав на короткий час твою постать перед очима, твою ходу...

Я йшов поміж людей вслід за тобою, їх ставало все більше, вони немов виростали з-під землі, всі кудись поспішали, і всі закривали своїми спинами тебе від мене, аж поки коричнева стіна вокзалу не поглинула тебе... Нехай я не буду підходити до самого автобуса, я буду стояти неподалік, біля порожнього, з розбитим вікном кіоску, притулившись плечем до металевого одвірка, ніхто нічого не підозрить, а я ще кілька хвилин, здалеку, зможу бачити твоє обличчя, ти теж, хоч зрідка, крадькома, своїм поглядом торкатимешся мене...

... бо вже починається несподіваний, невтримний рух: сотні людей, нечутний мною сигнал тривоги, зриваються з місця, кудись щосили біжать, старі й малі, чоловіки і жінки, а я нікуди не можу бігти, я маю стояти тут, бо саме звідси я ще бачу твоє обличчя, ти стоїш на платформі, біля вечірнього автобуса на Чортолїс, чому ти не втікаєш разом з всіма, ти ж не могла не чути виття нажаханих сирен, не чути сигналу загальної тривоги, ще можна встигнути, відходить останній автобус, ще можна врятуватися, але тільки зараз твій погляд, вже не ховаючись, звернений до мене, я бачу твоє обличчя, тільки тепер ти не боїшся нікого, я чую наростаючий здалеку гуркіт, я бачу твоє обличчя, не перебратися через божевільний людський потік, через затоптані, розчавлені тіла на асфальті...»



*Наталка Погребінська: «Постать у веснянім вітрі»,
олія, 1961, 51×60 ін. (38×51 см)*

I

МЕТАМОРФОЗА НУДЬГИ

Ця нудь. П'є сухожиля
 під утрат.
 Терновий кущ пручається
 у лоні,
 Всю плоть пече. Щось
 капає з ребра
 Кризь мене пам'ять
 і свідомість.
 Всю плоть. Ця нудь. Ця ржа
 чола й жури.
 І тріщини очей при світлі
 ночі.
 Над урвищами скронь —
 мій лик горить
 Над урвищами скронь —
 мій лик у жовчі.
 Терновий кущ. Нервоз
 пускає сік.
 Бруньки з очей —
 у слимаках червоних.
 Я деревію з кутиків повік.
 Я деревію древокрів'ям
 грона.
 І свіжа кість повішаних
 калин
 Всю плоть запліднила
 у терня.
 Ця нудь. Ця мить.
 У древокрів'ї жил
 Ця пауза між деревом
 і серцем.

II
ЕЛЕГІЙНА МЕТАМОРФОЗА

Ця пауза. Я чую схлип
свічок.
Сумують мальви з ночі
на Купайла.
І лиш хрести Тарасових
стежок,
І лиш сльоза із шаблю
Мамая.
Ця мить. Мені немає
вороття.
І знову слід обвугленої крові.
Порожній храм. І віри
білий стяг,
І скіфський німб. І суму
темний морок.
Ця пауза. Так тяжко
голові.
А косовиця. Жито волі хоче.
Лежать слова солоні
й голубі
І лижуть смерть
на скошеній волошці.
Слова і смерть. І тіла
вічний гріх.
І чорнобривить Довбушеве зілля.
Моєї рани батьківський
пори́г —
Столітнім струпом врісся
у коліна.

III
МЕТАМОРФОЗА СМЕРТИ

І клоняться калинові
хрести
Мені на плечі
Ігорем чи Йванком,
А десь... А десь...
Віддуннями роси
Зове дитинство з пуп'янок
рум'янку.
А я? Що я? В золі солоний
шлях.
Рубці під серцем і кущі
тернові.
І замість гіркоти —
іржавий цвях.
І замість слів — лиш кола
кольорові.
І рот в ропі. І пустоти
полин.
Живу за позавчассям
лиш навпроти.
І гронами повішаних калин
З очей моїх ростуть кущі
тернові.
Я смерть творю. Творю,
щоб жити ще.
Творю я смерть під
топірцем опришка,
Щоб не жили над
строфами хрущі
І щоб зі строф цвіли калина
й вишня.

■
Ніч, темрява. Тугі удари
годинника, як острови
у хвилях болю.

Сну блакитні хмари
обходять ці облоги неживі.

У скроні, під ключицею, на згину
руки пташам маленьким б'ється кров.
Цю зграйку невгамовну на хвилину
у сіль зловив незнаний птахолов.

Піщинка зникла, промайнула мить,
коли ж почне розплутуватись сіль?

УМОВА

коли ти ідеш з білою свічкою
між трикутників місячного світла
і квадратів паркета
натертого до воскового зблиску
і тиша відлункює дрібним розкроком
тоді
озираючись на книжки
із сторінками кольору незабудок
я бачу щастя

■
Холодний ранок в листопаді
ще зовсім темно
Туман не розійшовся з ночі
колише землю
Хитка матерія туману
і жовті клени
Секундна стрілка йде по колу
як кіт учений

На кухні булькає кастрюлька
на дошці морква
Начищена руда рівенька
блискуча мокра
Зітертий звичкою зломила
цей день іржавий
Неначе призма
Наче мандарини
Акутагани

МАЛЮНОК НА РИСОВОМУ ПАПЕРІ

Я віднайшла прадавній пристрій для вмирання.
Поглянь: ось трохи поля, трохи снігу, трохи вітру,
сансей тримає королівську цитру,
там, на картках, відкритих навмання.

Далеко за чагарником подертим
твій слід, коханий, вже нерозрізнимий,
куріпки мерзнуть, теплий подих гине з ними,
і сніжна курява ковтає кілометри.

Чи можна жити в розпачі і знати,
що ти брудний всередині, мов глина,
і що твоя душа, на жаль, єдина,
вже почала й продовжує вмирати.

Ось місто у весни перед порогом,
квітуючі дерева пахнуть богом,

солодкий запах розкладу й буяння,
прозорого повітря колисання,

і патицки весніючого глоду,
і небо — тепле, світле — на погоду,

і пари, стиснуті пожадливою млостю,
трава в торішнім листі, як в корості,

загублений в будівлях дальній грім,
і повна пика місяця над ним.

ЗІРКА

Що значить ця маленька зірочка що припала до віконного скла?

скільки променів у її раменах?

що вона освітлює?

ясла?

обсерваторні бані?

останніх коханців цієї осені?

чиє серце обірветься аналогічно до її падіння?

людське чи пташине?

чи випадковий гість біля телескопа зможе надати їй своє ім'я?

чи залишиться її легенький промінь під повіками дівчини?

три пари очей чи вглядять її з ущелин розсвітленого міста?

.....
а може це дефект зору?



*Наталка Погребінська: «Мері», акварель на папері,
1962, 18×24 ін. (46×61 см)*

Життя творчих натур — у постійному пошукові, у постійному пізнанні буття і відтворенні його крізь призму свого я. Таке й життя Наталки Погребінської. Воно пов'язане з мистецтвом — чи безпосередньо у малярстві та скульптурі, чи в її антикварному промислі. Наталка так характеризує своє мистецьке кредо: «Щоб стати мистцем, людина повинна володіти не лише своїм ремеслом, а знайти себе і своє мистецтво у власному внутрішньому я. Таке шукання є справжнім самотерзанням і покликанням людини.»

Я щаслива, що в технічно прогресивній країні є душі так спрагли шукати істину буття, душі, без суєти і чванства, без бажання бути першими, здивувати, покоряти. У Наталки єдине бажання — творити, бажання пізнавати; а також глибинна любов до України, — землі, де вона народилася, де її генні коріння.

Наталчине мистецтво любить тишу і зосередженість душі, тому вона з своєю лагідною ліричною вдачею живе у Гантері — місцевості, розташованій в Кетскільських горах, серед лісів, на відлюдді. Природа для художниці є одним з тих чинників, які допомагають відчутти й пізнати світ і себе, вона дає можливість зосередитись та сховатись від суєти великого Нью-Йорку, в якому пройшло її дитинство та юність. Наталка Погребінська органічно вписалася в краєвид гантерської околиці, в один із старих будинків, що належав першим поселенцям в Америці. Вона самотужки реставрувала його, не порушуючи структури житла, і ввела артистичну атмосферу в інтер'єр. Наталка збирає античні речі й упорядковує з них своєрідну музейну рухливу експозицію з притаманним їй артистичним смаком. Це не хаотичний набір старих речей, — одягу, посуду, меблів: вона вичаровує в своїй хаті дихання перших імігрантів. Речі оживають під її руками. Для цього необхідно не лише відчуття естетичного смаку, але й артистичного вміння перевтілитись у цей період, жити ним, шукати його...

Такий підхід, водночас інтуїтивний і продуманий (бо включає інтелектуальні теорії та малярські й філософські концепції), вистражданий у власній індивідуальності, виплескується на полотнах. Малює Наталка без ескіза, — її рисунком є вірш:

ПІСНЯ ВОСКРЕСІННЯ

Зерно збудилось
Вродилось джерело
Стрічка минулого
Майбутнє пам'яті

Матір дитя
Сльози роса
Блакитно-золота
Двобережна коса

Стрічка
Ріка
Пам'ять

Слова..

(Ескіз до твору «Пісня Воскресіння», 1990)

«Малюю на полотні, наче переносу свій сон, свої думки. Якщо бачу, що це те, що живе у мені, залишаю, якщо ні — зтираю і виходять образи, як цей, моя «Пісня воскресіння», що жила зі мною з дитинства.» До фізичного болю відчутно зв'язок з Україною. У чому ж він проявляється? Мабуть, сила малярства у тому, щоб кольором фарби передати ту енергію, яка в тобі зродилась і визріла. На картині, наче в космічному просторі, — поєднання думок, відчуттів реальних і перетрансформованих, про Україну.

Це наче далекий спогад і реальність, це враження, яке залишає прекрасно відспівана пісня, яка ще над нами, у нас... Вона летить, як думка, а реальні символи річки, льоху, сорок, трьох ворон, утвори, яйця, зерна, степу, вітру — вводять нас у дійство, щоб конкретніше сприйняти ту енергію, яка іде від картини. Сама художниця так викладає свою думку: «Це все є фарба і відношення кольорів, яке викликає відчуття світла, саява, природи, весни, збудження та воскресіння. Це є сонячна тиха буря, свіжий, чистий вітер тремтить і будить, гладить і заспокоює нашу свідомість над річкою нашої давньої душі. Кольори оптимістичні — блакитні, золоті, рожеві та світлі. Фарба творить музику, яка рисунком і хвилями множить простір і повітря та втягає вразливого глядача в свій світ. Цей світ — моя медитація України: того давнього враження з мого дитинства та з глибини моїх генів; — України, яку я люблю, в яку я вірю, і в якій як у перерваній стрічці, як у кодах пісні несвідомою ниткою тече надія. Цей краєвид довгий і широкий, як безко-нечність. Світло, як сонце, прозирає крізь фарбу, наче крізь хмари, і підкреслює стрічки, як каліграфічні записи пам'яті — від праісторичних часів до Шевченка, до сьогоденного воскресіння. Це оптимістична поема перемоги природи і душі над реальним копитом матеріального світу та реальності.»

Народилась Наталка Погребінська на Україні. Малою дитиною (чотирьохрічною) емігрувала з матою на Захід. Мистецьку освіту

отримала в Бруклінському Пратт Інституті (1958—1963). Малярством займалася з дитинства, і першою її вчителькою була Людмила Морозова, яка ознайомила її з основами рисунку, розвинула відчуття кольору, закладене в самій природі Наталки; дала відчуття київської школи малярства Кричевського. Заклала в ній мистецьке кредо, — відчуття відповідальності мистця перед собою і світом поняття чести мистця. Взявши добрі основи в майстерні Людмили Морозової, Наталка, навчаючись в коледжі, одночасно й викладала та вела класу малярства. Це взаємозбагачуючий процес всмоктувати і видавати; це — пізнання і перетрансформована віддача.

Наукою в мистецтві тогочасного Нью-Йорку була сама його творча атмосфера та такі трансформатори ідей як Річард Лінднер, Філіп Гастон, Вільям Де Кунінг, Джорж Мек Ніл. За спогадами Наталки, в той час на відкритті усіх виставок у Нью-Йорку були присутні мистці та критики; там відбувався вільний обмін думок, ця атмосфера сприяла розвиткові творчості, була рушійною силою у виникненні мистецьких ідей. «Мистецький світ тогочасного Нью-Йорку був більш комунікабельним, більше насиченим мистецькими ідеями, а менше бізнесовим», — згадує Наталка.

В пошуках стилістики, Наталка пройшла ряд етапних періодів від імпресіонізму Людмили Морозової до абстрактного експресіонізму; від Моне до Філіпа Гастона, творчість якого у пізні 50-ті роки була авангардною. Його розмови про малярські теорії були для Наталки важливими у формуванні стилю та малярських принципів. До цього періоду належить серія її жіночих постатей: «Жанна Д'Арк», 1960 р., «Постать у веснянім вітрі», 1961 р., «Клясична постать», 1960 р. У цих творах відбилися життєствердні мотиви жінки в боротьбі за своє творче та інтелектуальне призначення. Динамічна експресивна постать Жанни Д'Арк на коні — втілення лицарства і доблесті. Вільні, міцні мазки пензля великими площинами співставлення холодних та теплих кольорів — підсилюють одночасно героїзм і ліричну жіночу вдачу. Роля жінки ХХ ст. незримими нитками переплетена з лицарськими образами середньовіччя, вона перегукується у ствердженні особистості з чоловіком у лицарському бою за життя, за існування. Колір цього твору ніби заряджений динамічною енергією, яка іде від полотна на глядача, захоплює його і втягує в рух, в дію, спонукує емоційно співпереживати з цією жінкою. «Постать у веснянім вітрі», 1961 р., насичена звуками Гастонових малярських теорій, від неї віє ліричним експресіонізмом, колір передає романтичний настрій весняних теплих вітрів. «Клясична постать», 1960 р., своєю внутрішньою динамікою ближча до Жанни Д'Арк, однак тут відчутний перегук з містичними грецькими богинями та місткішим поняттям про ролю жінки в нашому земному житті. За своїм духом цей твір ненав'язливо асоціюється з клясичними зразками, хоча стилістично він органічно пов'язаний з американським малярством кінця 50-тих років ХХ ст.

Наталка Погребінська володіє академічним рисунком, вивчала та знає анатомію людського тіла, тому, передаючи абстрактний

образ, лінія її рисунку міцна і сильна, а точніше потужна і розмашиста; вона ліпить образ об'ємно, наче скульптор, сміливими, вільними мазками фарби заповнює площини. Колір промінює, світлість з середини твору, живе, втягує в дію глядача.

В пошуках стилістики Наталка замислюється над тим, як передати поняття простору. Відповідь вона знаходить у Поля Сезана та у Вільяма Де Кунінга. Згадує, яким відкриттям було для неї полотно Де Кунінга — «Лютий 1957 р.», де в калейдоскопі переплетених площин акцент плями створює відчуття простору. Вільям Де Кунінг стає для неї відкриттям та вчителем абстрактного експресіонізму, він дає їй можливість вільно жонглювати площинами, відчутти повітря і простір. Дає можливість дихати на повні груди.

Наталка в творчій праці — людина камерної атмосфери, а тому любить працювати в своїй майстерні. Навіть у студентські роки обов'язкові завдання-студії виконувала вдома. Образи з її життя напливають на неї, існують в її підсвідомості — і звідти визрівають, оживають, озиваються у ній в міру поглиблення її знань про життя, — і раптом самовизрілі виплескуються на полотна. Такі її «Гвинтівки у полі», 1958 р., та «Голокост», 1960 р.

«Гвинтівки у полі» — спогад з підсвідомості, видіння сну із ранніх дитячих вражень, — а це була війна, яка увійшла в дитинство і жила в Наталці довгі роки і вийшла з її підсвідомості у переплетенні гвинтівок, зображених у різних площинах. Це наче натюрморт у просторі, де весь світ, що нас оточує, гвинтівки. Це те, що зафіксувала пам'ять у своїх перших враженнях.

Стилістичні пошуки художниці спрямовані на вирішення питань простору та його усвідомлення. Вона знаходить розв'язку цих проблем, а також відчуття простору, у Джаксона Поллока. В пошуках нових тем, у пошуках нових стилістичних засобів, Наталка малює ряд картин, різноманітних за темами і стилістикою. «Подорожі», — спогади з дитинства про шляхи еміграції; «Лис Микита», «Червона шапочка», — казки, в яких вона бачить свої спогади через оазисовані образи. Водночас створює ряд динамічних пейзажів, побудованих на контрастних кольорах, які вирішують співвідношення площин у просторі. По суті в цих пейзажах вона продовжує вирішувати ті ж завдання, що й у жіночих постаттях, лише позбавляється конкретності і жонглює, бавиться, розкидає колір на площинах, komponує співвідношення цих площин.

В 1959 р. Наталка Погребінська зробила свою першу персональну виставку в Пратт Інституті, і це було великим досягненням і успіхом студентки. Її твори заповнили усі виставкові залі інститутських галерей. Виставка мала успіх серед мистецького світу. Увесь свій час Наталка тоді віддавала творчості, щоб встояти у мистецькій конкуренції тогочасного Нью-Йорку.

У 1962 році Наталка Погребінська разом з виставкою графіки американських мистців їде до Радянського Союзу. Таким чином хоче повернутись у своє дитинство, на Україну, побачити реальну рідну землю. За шість місяців перебування в Радянському Союзі

привезла з собою ряд творів,— це казки, містичні рефлексії, гумористичні портрети, композиції «натовпу», комікси. Жіночі портрети «Сера» і «Мері»,— це гротески жіночих характерів, змодельовані легкими мазками водяних фарб. Вона наче забуває про технічні засоби, а передає лише характери цих земних жінок. Деякі твори звужує та обмежує до мінімалістичних завдань. Багато з них співзвучні з творами Джоржа Мек Ніла, особливо у співзвучності розв'язки кольористичних завдань: «Хмара», 1962 р., «Мерехтіння», 1962 р., «Хвиля», 1962 р., та інші.

А потім було 20 років безперервних пошуків і неспокійного мовчання. Вона увесь час малює, шукає своє індивідуальне творче обличчя і не показує свої твори глядачеві. Для Наталки стають найважливішими: природа, філософія та дальший пошук кольору, «свого кольору», який присутній не лише в її уяві, але й на полотні. Наталка відтворює свої сни-асоціації, які присутні в ній, але поза пам'яттю,— кольорова гама її мажорна: блакитна, жовта, рожева, зелена. І мимоволі нав'язується асоціація з рядками Ігоря Калинця про колір:

«цей колір не вміщається в обрисах плоти
він сповиває тебе в теплий мерехт
він розбігається променями
на трави камінь на весь мій просвітний день».

(«Кохання у семи барвах»)

— «Замки в піску», 1981 р., — це мрії з дитинства, вона створює кольором відчуття простору у властивій їй невимушеній грі, так необхідній у творчості. У цьому творові художниця викручує замки на полотні, і вони входять в нашу уяву віддзеркаленням наших спогадів...

— «Концерт», 1980 р., — це відтворення музики на флейті, де сміх рибок, танець сонця, радість життя, і звук на полотні — наче камертон — надає загальної радості й піднесеності. Сприймай світ, вселенну, сонце, зірки як гру,— над нами вічність... У картині оркестра різноманітних звуків:

«інколи нагадує
шурхіт клепсидри
що ніби пересипає дрібні голоси
у змаганні з нею
узгоджуєш шелест сторінок
і щемливих спогадів
втішно коли це в пошуках
незмарнованого часу
горобці канва для кількох
випадково кинутих
журних флейт горлиці»

(Ігор Калинець «Звуки»)

Створюючи кольором музику звуків і відчуття вселенної, себто простору, художниця ніби грається, перекидає свої думки, своє відчуття, своє життя.

Кольоровий калейдоскоп нашої пам'яті найяскравіше відтворюють сни, вони ж відтворюють нашу підсвідомість, і Наталка,

збираючи сни легко й невимушено, розсипає їх на полотнах, втягуючи і глядача в емоційне співпереживання та в спогади...

В образі «Русалки» вода символізує підсвідомість, а русалка дає відчуття сенсуальності жінки. Вода легко її несе, її внутрішній і сенсуальний спокій наполовину в воді, наполовину в підсвідомості, і коли вона стає присутньою, то розливається красою... Над нею голова грецького бога. Вона прагне самостійності і єднання, вона прагне зрілого балансу людських взаємин: іти разом і бути самостійною...

У своїй студії Наталка влаштовує скульптурні інсталяції, з готових розкиданих речей-уламків створює образи, подекуди цілі композиції.

«Моя хата», 1982 р., — дерев'яна хата на под'юмі, біля неї дерево, а над ними сонце. Усі ці частини Наталка знаходила випадково і в майстерні вичаровувала їх у композиції. Стилїстика цього твору тотожна принципам дитячого малюнку. «Билинка», 1980 р., — це кусок дерева, наче зуб, покладений на валізу, а на ньому вкомпонована інша деревинка, що нагадає билину. Ця композиція асоціює з дитинством та першими враженнями від поезій Шевченка.

«Медитація», 1985 р., — композиція, складена наче скульптура — аплікація: на под'юмі — викручена деревина, два довгі кінці якої разом з центральною частиною створюють атмосферу і враження душевних страждань. Верхня частина композиції, що розташована угорі на стіні, підсилює цю думку. Цей ніби пейзаж космосу, — місяць і хмарки, — створює враження спокою і вічності. Страждання випромінює з однієї форми деревини у вселенну, у простір. В скульптурі Наталка вирішує ті ж завдання, що і в малярстві, лише об'ємно і випукло, змінились посередники передачі: іншим став колір, випуклішим — об'єм, залишилась властива Наталці форма і лінія.

В своїх роздумах про мистецтво і суть життя художниця пише: «Треба бути готовим підкорятися вічним змінам реальності та поворотам долі. Треба бути готовим пристосуватися до всього, що може видаватися прихильним чи ворожим, бути готовим зректись бажань і не сподіватися результатів чи нагород. З часом доведеться не лише ризикувати, але й свідомо ставити себе у небезпеку. Тільки тоді людина по-справжньому відчуває своє покликання. Шукання поза межами особистих бажань є святе бажання. Людина, яка погоджується з цим і уперто цього домагається, з часом відчуває в собі відповідну до цього потребу й відповідну здібність. Той, хто шукає, мусить виховати у собі велику терпеливість, витривалість, спостережливість, готовість, доступність та свідому пристосованість. Шукач не може уважати себе знавцем; мусить поступово звільнитися від усіх упереджень чи забобонів і чутливо прислуховуватися до ширших маніфестацій шукань.»



*Наталка Погребінська: «Пліт і яблуні»,
вугіль на папері, 1979, 19×25 ін. (48×63 см)*

ПАМ'ЯТЬ ФРАГМЕНТАРНА

(Вибірка із циклу)

Lasciatemi così¹
come una
cosa
posata
in un
angolo
e dimenticata

(Giuseppe UNGARETTI)

ковзський — між нами шлях:
все що було приречене колись
все що не збулося як слід
ми залишаємо — закон підступний
нащадкам усиновленим
що сумніву іще не знають

без птаха небо — замилке
без моря острів — сирота
без сонця соняшник — омана
без спеки спрага — вигадка жорстока
без дерева — чи ще потрібен вітер?
без самоти — як виправдаємо себе?

все — недочуте бо
ніхто не доказав
все — недозріле бо
нікому сіяти було
все — недокохане
чи хтось торкав когось?

¹ Залишіть мене / так мов / ту річ / яку / поклали / в куток / і забули

Д. Унгаретті

в кожнім дзеркалі я причаївся
для жінок з шовковими устами
для жінок із стиглими грудьми
для жінок що пахнуть кров'ю та водою
для жінок неторканих жінок закоханих
в кожнім дзеркалі я припиняю час

на чолі — терниста авреоля
на ретині — яструб обезкрилений
рана що не гоїться що глибшає
з оцтом піт замішаний в устах
кров що не плямить душі наївного
ми вітаєм вірогідного месію

в жінок яких приваблюю —
зіниці божевільних коней
жінки яких зненацька полоню
себе удосвіта не пізнають
жінки яких я нишком зраджую
домішують цукуту до вина

обіцяне сьогодні
ми завтра забуваємо
хто пам'ятає те
що вчора хтось сказав
не вірить ще ніхто що ми
вже на обіцяній землі

турбується в політці птах останній
що призабув куди летіти

а нам куди — не пам'ятаємо
хоч час найвищий вирушати
тьма — спереду: хтось в лісовій
хатинці погасив всі каганці

клітини механічно множаться
в шаленім брязкоті секунд
за предками женуть нащадки
себе догнати не встигаємо
що мало бути вже за нами
в годиннику вигострю стрілки

безбарвне — небо: дощ змив літо
кров потекла — прозора пляма
птах випив голубінь твоїх очей
межа між тьмою й світлом щезла
ніхто не сміє продавати кольори —
в цім місті князем обрано сліпця

запеклих ворогів своїх згубив
відрікся найвірніших друзів
відклав на завтра невідкладне
забув де записав своє ім'я
й дивуюся що переслідують
мене предмети непотрібні

гуляє бур'яном по пам'яті
дурман вина за нами затирає
найкращі привістки що нас єднали
тече крізь пальці не пісок — забуте
хто ти — яку я забуваю як
лише торкаюсь уст твоїх устами

■

як згадуєм себе забутих
тебе — у гості не запрошену
мене — якого не пустили в дім
немов в країні що границь не знає
ми прокидаємось щоранку в за-
широкій самоті осліплх коней

■

за дзеркалом — в'юнкий шлях що веде
тебе й мене ніби до нас без нас
обманені дівчата в дзеркалі
собі не вірять бо не пізнають
в аварії уражених клітин
за дзеркалом що тріснуте щезаєм

■

на лезі ночі продаєш себе
між непотрібним і зужитим
неторкану купці обходять
обмацують хто ж викупить тебе
зложницю своєї цноти
що вже віддавна відшуміла

■

тому що світ цей — твій
не може бути кращого
дозволь у ньому причаїтися
тому що птах цей — твій
по волі став неперелітним
дозволь мені злетіти в вирій

■

як згадуємо спомини
вчорашні пам'ять — порожня

як топимося в шумі очерету
прохожі бритву подають
як шлях веде за тьмяне дзеркало
ми забуваемо себе і всіх

■
мов на тонкій прозорій нитці
над нами сонце — око осени
я ніби вітер ніби в вітрі
хто тут роздмухує мої кульбаби
хто гнізда тут звиває для моїх
птахів які нічого не просили

■
ніхто не сумнівається що ми були
що ми пройшли з погаслими свічками
ніхто не заримітив нас — прозорих
крізь світло в тьму сліпих паломників
в годині підсумків й інвентарів
хто ще відважиться про нас згадати

■
де та позичена комусь душа
що кажуть не горить ніколи
де незрадливе дзеркало якому
звірялись ми тоді (де ти) (де я) (хто ми)
чи скаже хтось чому в нас раптом з пам'яті
лишилися крихкі фрагменти що в тісних

(дужках)

МІСТО ІЗ ТЕРАКОТИ

(Медитація на три дії)

ТЕРАКОТОВА НАМИСТИНА

1.

Небо над залізничним насипом спалахувало десятками крил і світляні кільця проступали у повітрі, розбиваючись на рухомі пунктири.

На зеленій дощаній лавці під ялиною притулилася маленька жінка в подовженому темно-бузковому пальті.

Дубове листя, наче вирізане дитиною із паперу для різдвяної гірлянди, злітало на мокрий листопадовий сніг.

— На кого чекаєте?

Кажуть, листя на сніг — до врожаю.

... ТЕБЕ ОДУРЕНО...

Крила, фіолетові пелюстки, символічні жіночі фігурки з піднятими застережливо руками.

Не хвилюйся, мамочко.

Після початку землетрусу всі літаки позаймали до нас.

Лишився невеличкий гелікоптер. З його металевого черевця скинули сходи.

2.

Цитринові кружальця прозоро занурились у келих. Відчинені кватирка вдихнула до кімнати хмарку похмурої самотності залишеної приміською електричкою.

Крила поволі згасали. Натомість димаві пазурики збивалися щільніші й щільніші хмарки.

Нічого жахливого. Наш напівкруглий дарницький будинок розхитувався в різні боки.

Багатоквартирне помешкання, мов гурт людей на стадіоні, що, поклавши руки одне одному на плечі, розхитується в такт пісні.

Скинуті з гелікоптера сходи виявилися бетонними.

Покружлявши деякий час між пазуристих хмар, він полетів, лишивши сходи приставленими до голубника.

Ми, як давні індійські вожді, сиділи у своєму стовпі, не сміючи торкатися землі.

Будинок розхитувався все дужче і дужче. Він розійшовся так, що з-за хмарочосів на вулиці якогось генерала почали визирати дніпрові пагорби.

Вигулькнула дзвіничка, освітлена, мов потужними прожекторами, сяйвом крил, кіл і пунктирів, що знову з'явилися на небі. Вони змінювали одне одного, як пластилінові фігурки у «Надобраніч, діти». Та наш будинок міфічною почварою уже перевалювався у протилежний бік.

Коли я вдруге побачила дзвіницю, в обличчя війнуло теплим струмом, за яким тяглося м'яке, блакитне сяйво.

Почувся дзвін.

Мов стук у шибку пальцем серед ночі, прийшов цей сон у марення гаряче. І ледь здригались зболені повіки, оголюючи дві зорі глибокі. А хмарну піну вітер ворохнябив і гнав її в руйні розвороття. І опівнічний кришталевий дзвін перебирав кільчата ланцюгів.

3.

Жовтогарячі пігулки посипалися на темний картатий плед і загубилися у його складках.

Одна зіскочила на підлогу і підстрибом покотилася під ліжко.

Поволі, аби не попадали решта, жінка звелася з дивана і нахилилася за тією, що під ліжком.

Пігулка відрізнялася від інших. Вона була тьмавіша, хоча ледь світліша, і шорстка.

Жінка доторкнулася до неї язиком.

Бік пігулки потемнішав, а за мить почав висихати, набуваючи попереднього кольору.

Поклавши її до кишені, жінка згорнула плед і підійшла до відчиненого вікна.

4.

Сніг навколо мокошиного капища потемнішав і доплив, даючи змогу виборсатися на світ проліскам.

Біля хижі з вологого бадилля на тліючому багатті грівся у металевому кухлі віск.

Поряд стояли невеличкі казанки з різнокольоровою рідиною.

На купі минулорічного листя лежали крила, кільця, пунктири. Фігурки жінок зі зведеними до неба руками стояли між зіркоподібних пелюстках.

Від капища тягнувся промінь м'якого світла, що лягав на вологі магічні береги.

Цієї ночі вони мали злетіти.

Подібна до Лелі білявка поклала до останньої випорожненої писанки сім крихітних теракотових кульок.

Коли я минаю ланцюги сну, мені робиться спекотно і моторошно від чіткого усвідомлення неповноти земного буття і недовершеності людського розуму. Прозорість ранку заколисує мене справжнє Я. Та ми з ним врешті маємо з'єднатися за коштовною брамою на кришталевих ланцюгах.

5.

Що? Прошу голосніше! МЕНЕ ОДУРЕНО?

В такому разі, звідки прозорий фунікулер на крутій вулиці міста? Звідки сивий бородатий дідо? Звідки...

Пухнастий рудий клубочок скочив на підвіконня. Щось задряпає до в шибку.

Знадвору на мене дивилося двійко очей.

Відчинила вікно. Поклала пиріжка.

Поснідавши, вивірка посміхнулася і чкурнула на дерево.

6.

Якось опівночі, ховаючись від тебе з цигаркою, почула дзвін.

Гадала, — це ти щось зачепила у себе в кімнаті.

Жбурнувши недопалок у вікно, я навшпиньках підійшла до дверей.

Знову цей незрозумілий промінь.

Вздовж коридору на стінах по цеглі плівся дикий виноград. Відщипнувши листок, зазирнула до кімнати. Ти спала. Цокав годинник. У сусідській кімнаті ходики били дванадцятку.

Шкодюючи за недопаленою цигаркою, пішла по віник з ганчіркою, тицьнувши дорогою виноградний листок у келих з водою.

Це вже перейшло у звичку: наводити лад у своїй кімнаті посеред ночі. Робила це тихо.

Не сердься на мене, мамо.

Так-сяк прибравши, підійшла до дверей, але те, що побачила на полиці, примусило сісти тут-таки, на викладеному ялинкою паркеті.

У синьому кришталевому келиху стояв листок виткого винограду, котрого я кілька хвилин тому власноручно туди встромила.

Дзенькнув телефон, але, певно, зірвалося.
Жодних звуків більше не було.

Підвелася. Ввімкнула світло у коридорі. Ну, звичайно. Та й неможливо інакше. На проклеєних шпалерах «під червону цеглу» плівся *намальований виноград*.

Але ж листок. Листок у келиху на полиці...
Притулившись до батареї, я чекала на ранок...

7.

Знайома білка з цікавістю роздивлялася кімнату.

Торкнула носиком спітнілу від гарячої води карафку на підвіконні, понюхала оберемок сухого зілля, потім напис «Минздрав предупреждает»¹ на пачці цигарок і пирхнувши, відбігла за вікно.

¹ Міністерство охорони здоров'я попереджає (з рос.)

Я вийшла надвір. Попід будинком бігла моя нічна сусідка. Спати потрібно вранці, пані мишо, коли вночі не спиться.

Вгрузаючи у мокрий сніг, я почалапала до залізничної колії.

Простугоніла електричка. А за кілька хвилин почувся мелодійний дзвін. Саме час вранішньої відправи.

Не знала, що десь тут є церква.

Вийди на вулицю. Там туман поглинає повітря і обезмовлені натовп думок своїх не впізнає. Сивоокі фігури воскові приєднуються до гурту і влітають димаві стрічки у його волосся. Дивна осене, чужоплемінна чарівнице.

8.

Землетрус припинився, не зруйнувавши жодної будівлі. Наче його і не було. А ти хвилювалася.

НІЧОГО СТРАШНОГО БУТИ НЕ МОГЛО!

Наш, панельного типу будинок, просто захотів пожартувати.

... ТЕБЕ ОДУРЕНО...

Ні, ні, ні!

Неможливо.

Омана — то гелікоптер з бетонними сходами. А тут не може бути помилки.

... ОДУРЕНО...

Під нашою дванадцятинебесною хатою, біля голубника, зібрався натовп.

Усі дружно вирішували, куди приладнати бетонні сходи, що невість як тут опинились.

«Вивезти, розітерти на порох...»

Мене не чули.

«Тебе одурено, а ці люди мають рацію», — шепотіли сходи.

На небі стояла світляна Бєрегиня і плакала.

Вулиця спорожніла. Повз мене пробіг сусід (директор якогось НДІ) в крислатому капелюсі і під парасолею. Не зупиняючись, він застеріг, що нині УСІ дощі кислотні.

Напевне, що так.

Потрапляючи на сходи під голубником, краплі дощу робилися ядучо-зеленими і, булькаючи, лились до стічної канави.

Берегиня плакала ще дужче.

9.

Небо над залізничним насипом спалахувало десятками крил, і світляні кільця, проступаючи у повітрі, розбивалися на рухомі пунктири.

Це вже було.

На зеленій дощаній лавці під ялинкою тулилася жінка у темно-бузковому пальті.

Це теж було.

Ага, ось.

Сніг розтавав, з'являлися маленькі сині квіточки. Жінка була вагітною. Вона стискала у пучках щось на зразок теракотової намистини.

Червоні, ясно-зелені кільця...

Напевне, цього літа буде багато вишень.

10.

З нашого голубника порозліталися голуби.
Вони тимчасово мешкають у родичів через дві вулиці.

З мого десятого неба вже не видно їх нехитрого життя, а натомість стоїть бетонне опудало сходів.

Небо виробляє чудеса, творячи неймовірні світляні шедеври,
Дзвонять дзвони.

Пригадується прозорий фунікулер у незнайомому місті, і сивий бородатий дідо.

Всі походили. Навіть ти. Дідо привіз мене у простору арку з писаними золотом фресками і промовив: «Ти тут перша».
Я злетіла.

Ледь проступають обриси на склі, мов сиві крила з вогкого туману, сузір'я несучи на куполи. Потому звільна перейдуть у мрамур, як ніч спливе і день дощами зійде. На всі віки одна-єдина брама. І тільки листя ворохобить вітер, зганяючи усе в німотну пустку, де сходи обриваються рятівні.

11.

Дивлячись, як дописую останню на сьогодні писанку, ти сказав, що вже десь бачив цей малюнок.

— Авжеж,— відповіла, вимикаючи під конфоркою газ.— На небі.

Пересмійся і пригадай приміську електричку, що повезе тебе до моєї знайомої білки і миші, що краде зі столу печиво.

Там чути дзвін і є церква.

Я сумуватиму без тебе і цілу ніч палитиму цигарки і питиму з маленького термосика каву.

Від стуку друкарської машинки руйнуватимуться на вулиці бетонні сходи (яке все недовговічне, скажуть сусіди) і шепотітимуть: «Вас одурено.»

Наранок галаслива юрба посуне, мов у сутеринах, Андріївським узвозом, викорчовуючи підборами бруківку і зойкуватиме, жу-ючи коопшашлик, над руїнами Замку Річарда; збиватиме із ніг невизнаних геніїв від малярства і називатиме не мої вже писанки усяк від «paschalnych jajczek» до «Kraszonych jaj».

12.

Будинок здригнувся. Найкраща писанка, що висіла на мотузочку з кольоровою китичкою, впала на підлогу і з неї викотилася маленька теракотова кулька.

Мов сивий дим із цигарок, цей довгий дощ морочить місто, обшарпане спадає листя в нічній скіптюженій імлі. Примарно блимаві вогні тремтять на занімілих вістрях. Вже відзвонили дзвонарі. Це знову й знов — лише у північ провулки ввійдуть — дзвін гряде. І ніби на краєчку прірви наступний завмирає день. Так мелодійно дзвони дзвонять, лякаючи безсонням серце.

О, Діво, Ти, що Бога-Слово...

колись була під нами церква. Тепер лиш ми, напівзруйновані.

А у Флорівському відправа і калатають дзвони. І у Покровському. І у навколишніх соборах.

ДУБЛЬ № 4

Я ще зовсім юна. Живу лише четверте життя.
Синочок і той старший за мене. Він живе — восьме.

Вдягаю на нього комбінезон, і ми вирушаємо вештатись Містом.

МІСТО вже нічим не можна здивувати. (А коли, власне, можна було?). Але дехто вдає, що іноді з чогось дивується. Скажімо, здатності не дивуватися.

Але вдавати це можуть лише інтелігенти в першому поколінні. «Другоколінні» шарпаються між агресивністю «першоколінних» і апатичністю «третьоколінних», сподіваючись на щасливу долю власних дітей.

Про «четверте коліно» ніхто не говорить. Можна трактувати це, як ознаку молодої нації, створеної на кладовищі абorigенів.

Без докорів сумління процитую освічену приятельку, яка у свою чергу, цитувала когось із великих.

Інтелігенція — то чужородці, котрі почувають борг перед народом, серед якого мешкають.

Знімаю з себе будь-яку відповідальність і виголошую, як білява акторка з «Діамантової руки»: «Не інтелігентка я-я-я!»

Відпустило.

Справді. Перед ким я можу почувати борг?

Перед народом?

Котрим? Цим? тим? аж гентим?

Де він, народ? Чужий? Мій?

Мій?! Народ?!!

Даруйте, мій, моє...

Так я можу назвати дитя, народжене мною. Та й то до певного часу. Поки підношу до рота кашу і міняю закакані штанці. А пізніше, як можу називати його моїм, коли за цифровим кодом він живе восьме життя, а я лише четверте. (Дубль № 4).

Дитяті своєму завдячую, що маючи його, я і перед батьками не почувую себе інтелігенткою...

Найгірше, що вони самі то розуміють.

Біля метро швидкооока циганка торгувала цигарками.

Матко Боско, «ТУ-134» у пачках, як «Pall Mall» — довжелезні і тонесенькі. Проте, це не підстава для здивування.

Нерозтлінні і незурочені здивувались би, напевно, іншому. Цим пагорбам у Дарниці.

Але ж цілком можливо, що років 100 чи 300 тому, вони тут дійсно були.

Ми з синочком теж нічому не дивуємося.

Малий, він, певно, також не інтелігент. Інакше, почувався би винним переді мною за те, що не доріс поки що до моїх розмірів і змушений не крокувати поруч, а, обхопивши рученятами шию, раз-по-раз радісно стукати за мою спиною нога об ногу.

Ми сходимо на пагорб. Тут щось на зразок занедбаного парку. На краєчку гірки — невеличка і, з усього видно, стара могила, заросла польовими квітами і без хреста.

Підводжу малого і весело кажу: «Це моя могилка, сину. Так-так. Тут похована я. Але не бійся. Коли померла того разу, тебе в мене ще не було. Я тоді ще не була твоєю мамцею. Тож вважай, що це просто порослий травною горбик. Бач, немає навіть хрестика. Певно, ця тьотя була трошечки... грішницею... ледь-ледь...

В е л и к о ю г р і ш н и ц е ю

Але твоя мамця, синку, хоч не інтелігентка, але й не грішниця. Бо поки що має тебе. Поки просиш «гам» і робиш «е-е» в штанці.

Ось так. Цьом, любе моє, цьом.»

А гріх був до, під час і після.

А також до — до, до — під час і до — після.

Гріх є скрізь і одночасно він крізь відсутній. Як на кого.

Бог спершу теж не був інтелігентом. Уже пізніше, відчувши борг перед А. і Є., став ним на дуже короткий час. А потім — плюнув. Інтелігентами, так само на певний час, — стали А., Є. та їх нещасні нащадки. Але зрештою теж плюнули. Хтось випадково втрапив на лівий палець ноги комусь. А той «комусь» прищемив «хтосеві» мізинець правої руки і т. ін.

Тож, чи варто, панове?..

Чи варто кілька років тужитися, аби врешті виродити щось таке, після чого на тебе однак ніхто не зважить і ти станеш перед вибором: або-або.

Або ще кілька дублів, або — «невизнаний геній».

Це стосовно творчости.

По-своєму приваблюють обидва варіанти. Тож чи не варто за один місяць зачати і виродити таке, після чого одночасно — і кілька дублів, і — «невизнаний геній»?

А можна паралельно. Одне носити кілька років — для себе, інше — місяць, але — для інших. Чи навпаки. А потім усіх надурити і народити за кілька годин, носячи 40 тижнів.

І нехай цей останній хапає тебе за носа, боляче кусає його двома зубами, а потім по-садистськи встромляє у ніздрі товстенькі пальчики, намагаючись досягнути тобі до мозку.

Малий знущальник, котрого, аби не було, лежала б ти зараз на пагорбі у могилі без хреста.

Завжди хвилювало передчуття розставання з батьківським домом. Щоразу, коли це трапляється, найбільше розчулюють фіранки. Можливо, тому, що вони уособлюють якусь межу, заслін, що оберігає нас від зовнішнього світу.

І тому, з усіх предметів найпершими розлуку відчують фіранки.

Вони стають безборонними і незахищеними, розуміючи власну безпорадність і неспроможність нас утримати.

Але цей недоречний відступ немає нічого спільного з циганами у вантажівці. (Повнісінька вантажівка циганів і двійко курчат у ящику).

Чи з тими віршами, від яких почувашся, як після гарного вина. Віршами, написаними начебто для тебе, а насправді, — лише для того, хто їх написав. Або для того, хто зі стосу інших віршів поцупив саме присвячені тобі (квартира — порожня, двері — на замку).

Містика? Анітрохи. Просто кожен робе те, що йому подобається. Заманеться мені стати завсвинофермою — стану! І нехай хто спробує не назвати мій фах найвищою поезією. Знищу!

А, може, візьму і відчую перед кимось... ну хоча б перед кимось... маню-ю-ю-юсінький борг і... одразу стану інтелігенткою.

Але, на жаль, щось не відчуваю.

Ну чому я така невдячна? Чому не відчуваю отого-таки боргу? А прагну зужитого, брутального, такого, чого прагнуть усі мої знайомі. Але відверто зізнається лише одна не зовсім іноземна поетка:

невеличкий будиночок на околиці парижу чи хоча б білої церкви, маленьку бежеву «вольвочку», гарного вина, тонких довгих цигарок, і докторський ступінь не завадив би.

І обов'язково на віконечку маленької кімнатки на мансарді — старі фіранки з батьківського дому.

Але усе це доречно лише у випадку, коли вже забезпечений нещляхетним і неінтелігентним ланцюгом — твоїм дітям. Поки що твоїм.

Синку, тобі, напевне, образливо, що воду п'єш не з крану, а з чайничка та ще й з настоянкою шипшини.

Не сердься.

Просто твоє тіло, синку, ще не настільки погрубшало, аби відчувати, якою солодкою є хлорована вода по результативі великої праці, а надто, коли знаєш, що здатен досягти того ж результату за кілька днів, і — досягаєш.

Але тоді хлорована вода перетворюється на звичайну хлоровану воду, а не на солодкий відвар.

Тож, пий шипшинку. Ілюзії — попереду.

ЗЕМЛЯ БРУНАТНОГО ЛОШАКА

1.

Ледь зійшла з автобуса, здійнявся вітер.

На Землі Брунатного Лошака сонце пропікало до кісткового мозку, ніби хотіло випарувати і назавжди залишити там.

Увечері земля парувала б моїми клітинами. Брунатний Лошак падав би додолу, качався у траві, доходив би до екстазу.

Його сім'я розчинялося б у повітрі, входило у кругляки настурцій, у бритовки кропиви, вбиралося землею і опівночі...

ЩО? ОПІВНОЧІ?

2.

Ці недолугі слова, збуджені хворобливою уявою божевільних, котрі усвідомлюють граничну вичерпність слів, зужитість понять і неможливість передачі ними підсвідомого...

Ти вважаєш себе тільки німою, а усіх навколо — ще й глухими і незрячими. Твоє Его перейшло всі існуючі кордони. Воно дійшло тієї межі, де припиняють функціонувати будь-які поняття. Межі, за якою навіть символи не спрацьовуватимуть на твою божевільну інтуїцію, бо не матимуть назв.

Твоє Его вже навіть не Его, а неймовірна субстанція запаху і кольору. Цій нищівній енергії немає місця у світі і навіть не існує КАРИ — жодних засобів для знищення. Тож, мовчи. Причайсь і замовни. Ти — навіть не одноклітинне. Тебе — нема!

3.

Вітер дужчав. Людське стадо купчилося під дашками на тролейбусних зупинках, розбухало і шаленіло у передчутті зливи.
А ти...

Ти забула своє місце. Ти жила іще запахами старезної хати, ще чула її голос і відчувала прохолоду долівки.

Твої плечі пашіли двома ранами, полечені сонцем, котрого ти, до речі, теж ніколи не намагалася збагнути...

Схарапуджене стадо шарахалося від одного вигляду твоєї червоногубої гриви із пасмами водоростей; від погляду люто-відсутніх твоїх очей.

ІДИ ГЕТЬ ЗВІДСИ!

4.

Люди стривожено збігалися під покрівлі. Вітер наростав, але достобіса не хотілося дотикатися до переляканої і неспокійної оболонки юрби.

Мала початися добряча злива.

Хотілося інакше повернутися до Міста. Сподівалася побачити його лагідним і заспокоєним, гармонійно, як завше, влитися в нього і жодним спогадом цієї гармонії не порушувати.

Підавшись поштовху вітру, пішла спорожнілою вуличкою.

О, ця дивовижна здатність передбачати дощ, майже свідомо залишаючи вдома парасолю...

Отже, сподівалася на таку зустріч.

Вітер підштовхував у спину, гнав попереду морозивні обгортки, корінчики полуниць та інший автостанційний мотлох.

Пригнав чотирьох молодиків, які, намагаючись не піддаватися вітрові, хапалися за мене, мов потопаючі.

Ще цього щастя мені бракувало.

Вибігла на дорогу і майже безнадійно махнула таксіві.
Ледь умостилася на плюшевому сидінні, раптом небо вивергнуло щось цілковито неочікуване. Об машину затарабоніла злива глиняних намистинок.

Ледь водій промовив щось про град, намисто перетворилося на величезні рябі яйця, що з тріском розбивалися об бокове скло. Ошелешений чоловік навромацьки просував машину вулицею. «Двірники» не встигали розчищати скло від в'язкових жовтків.

— поки є чіткі і загальнозрозумілі назви природніх явищ, не варто вигадувати для них щось інше.

Вродливий, як із Голлівуду, водій тремтячим голосом зауважив, що він же не той, ну, не мав нічого проти, таж за ідеєю, мав падати град. Але ж, даруйте, дедуш-ш-ш... тобто, пані, це певно, провокація, це нечувано, небачено, це...

— ЦЕ ТРОПІЧНА ЗЛИВА. Ніякої провокації. Місто — бавиться.

Ми попливли.

Будинки стояли по другий поверх у воді. Місто розкошувало... Воно обмивало свої ліхтарні і вікна, повільно, аби не втомитися, пливло, перекинувшись на спину, підставляючи сонцю ще незазмаглого носа.

5.

Навіщо?

Ну навіщо ти так?

Ти мало би зустріти мене спокійно і врівноважено. Ти мало би забезпечити для мене каву в усіх улюблених «точках».

Навіщо цей недоречний і химерний комфорт у вигляді таксиста, що не візьме з мене п'ятірки, і постійні нагадування мені про два дні Сонця і Води Брунатного Лошака.

Ти перетворило мене з Лошиці на жінку, але чому ж не лишило разом з іншими жінками під дашком на зупинці?

При чому тут цей нещасний водій із Голлівуду — жертва нашого з тобою егоїзму?

Місто, ти спливаєш водою, ти розсипаєшся попелом, ще безпорадніше за мене.

Місто, я дивлюся крізь час тобі в очі і бачу самі собори посеред згарища.

Але ти менш жорстоке, аніж безборонне. І тому, що я це бачу, ти не берешся мене судити. «Провина моя запечатана в вузлику...»

Може, ти знаєш на скільки.

6.

Місто змилося.

Пообіцявши хлопцеві з Голлівуду в будь-який момент спільну подорож, — пірнула у вулицю.

З легкою душею вгатила зекономлену п'ятірку на каву в Пасажі, коктейль на другому поверсі кав'ярні просто неба, і пломбір на паличці у літній морозивній.

Ледь шорсткуватою площиною язика торкалася його білого тіла. Морозиво. *Воно солодке чи холодке?* Ні. Просто біле і просто морозиво.

Фе, бридота...

Жбурнула нез'їджену порцію до смугастої бетонної урни. Плямка на яскраво-жовтій футболці грохи драгувала.

Уявлялась, як ця матова смужечка на вбранні поволі запорощується у громадському транспорті, затирається від дотиків чужого одягу...

Розуміла небезпечність свого стану.

Головне зараз — не звернути з багатолюдних вулиць, не втратити настрою піднесеної і свіжої після дощу юрби.

Але вже пізно.

Задерикувато і цілеспрямовано, склавши губи трубочкою, як для свисту, і встромивши кінчики пальців до кишень чорних, ледь потертих джинсів, рушаєш майданом.

7.

Земля пахла коханням. Вона пахла чоловічим сім'ям і солодкою свіжою розслабухою. Мокрі травинки клеїлися до литок і застрявали між пальців.

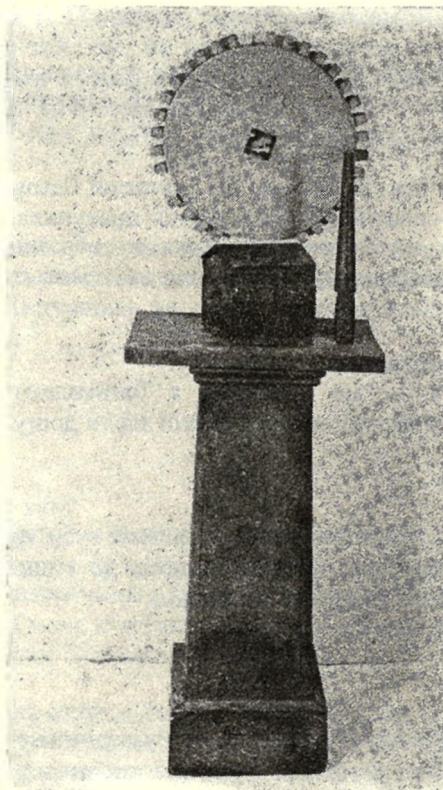
Хотілося попастися, пожувати цю вологу зелень і скотитися з пагорба.

Хотілося знову відчутися себе лискухою, вологою і пружною Лошицею.

Зв'язавши у вузол свої демівжиткові лахи, розкинула руки і навзник гепнулася додолу.

Звіддалік долинали голоси. Вряди-годи хурчали машини.

«К бісу! — вирішила. — Усе до бі-і-іса». І перекинулася на спину. Білий метелик сів на праву пипку. Загіпнотизовано дослухалася, як пилок з крилець метелика поволі заходить у кожну шпаринку тіла. Деревя робляться великими — аж до неба. Воно переливається, виграє сотнями відтінків зеленого і блакитного. Поволі усе зникає і ти повертаєшся туди — на Землю Брунатного Лошака.



*Наталка Погребінська: «Моя хата», дерево,
1980, 60×18×12 ін. (152×46×30 см)*

В. Мейерхольд колись зауважив: «Якщо твій спектакль всі схваляють, зовсім не обов'язково, що він дійсно добрий. Якщо твоя робота нікому не подобається, — це ще не свідчення, що вона остаточно погана. Якщо ж ти зумів розколоти зал на «за» й «проти», — певно, що ти зробив щось путнє». Разюче розмежування на «за» й «проти» викликає кожна симфонічна прем'єра Бориса Буєвського. Одних він шокує, вони готові звинуватити його мало не в «музичному хуліганстві». Інших приваблює його заповзятість, той творчий запал, з яким композитор включився в процес оновлення української симфонії. Та як би не ставитись до музики Буєвського, для всіх очевидно, що «портрет» сучасної української симфонії буде неповний без його Другої, Четвертої, П'ятої, Дев'ятої симфоній — яскравих зразків антиштампу.

Цікаво, що сміливим «порушником» традиційних правил і норм Буєвський почав сприйматися порівняно недавно — з Другої симфонії (1975 р.), з якої власне розпочинається «симфонічна лічба» в його творчості. Перед цим — довгі роки праці в найрізноманітніших жанрах, особливо ж результативно — в сфері естради й кіномузики¹. Можливо в парадоксальності такого крутого повороту (від естради — до симфонії) і криється пояснення «феномену Буєвського»: неупереджений, «свіжий» погляд на симфонію «збоку» — з позиції більш гнучких і мобільних жанрів — дозволив композитору гостріше відчувати необхідність рішучого «спору» з віджилим, традиційним.

Але при всьому тому раптовість з'явлення «нового» Буєвського — уявна. Це свого роду оптичний обман: естрадна і кіномузика заступили перед слухачами і критиками інші грані творчості композитора, і це сформувало перекривлену, однобічну думку про нього. Зараз же, коли часова дистанція надала критичному погляду далекозорости, виразно бачимо, що нинішній Буєвський «поставав» давно, що вже в перших його опусах відчутні неординарність мислення, небажання додержуватися правил «чистописання».

Які — важливі для майбутнього (зараз вже — теперішнього) — риси виявляє ретроспективний погляд на його творчість? Перш за все, широкий жанровий фронт, що відразу намітився в творчості молодого композитора. В перші ж роки самостійної праці² освоюється музичний театр (балет «Пісня синього моря», 1965)³, симфонічні і вокально-симфонічні жанри (ораторія «Мандри серця» на вірші

¹ З музикою Буєвського вийшло близько 20 художніх фільмів і більше 30 мультиплікаційних. Серед них — «Як козаки в футбол грали», «Як козаки олімпійцями стали». Б. Буєвський — член Спілки кінематографістів.

² Б. Буєвський (нар. 1935) закінчив Харківську консерваторію в 1959 році по класу композиції Д. Клебанова.

³ Був поставлений в Одеському театрі, 1967 р.

Л. Костенко та Т. Коломієць, 1962; перша симфонія, 1965), малі інструментальні форми, музика для дітей. Характерно, що «шлях до себе», який прокладався Буєвським через різні жанрові зони, був не просто професіональним «прирученням» нових для себе жанрових різновидів (як це буває, коли робляться перші самостійні кроки). Композитор-початківець продемонстрував завидне вміння орієнтуватися в жанровій ситуації. Результат — органічна уписаність молодого Буєвського в музичний контекст 60-х рр. Багато нових імпульсів творчого процесу тих років мають в його особі або одного з зачинателів, або одного з активних учасників. Ось лише вибіркові приклади.

О р а т о р і я. Показове вже само по собі звернення молодого композитора до могутньої х о р о в о ї традиції українського мистецтва. Працюючи над твором, автор одержав міцний стильовий «заряд» від спілкування з фольклором, яким живився тематизм, з хоровою стихією, відчув головні вектори розвитку жанру. Тяжіння до філософської проблематики, втіленої в алегоричних формах, — характерна прикмета української вокально-симфонічної музики початку 60-х рр. (приклади — «Весна» і «Людина» М. Скорика). Висока ідея — величі і незламності людського духу, творчі міць робочих рук — «всержителів землі» — покладена і в основу ораторії Буєвського.

Б а л е т. На рубежі 50—60-х рр. в українському музичному театрі нарешті пожвавився інтерес до сучасної теми. Серед перших творів — балет Буєвського (в основі сюжету — події воєнного часу, блокадний Ленінград). Позитивні риси твору — симфонізація жанру, пошуки сучасної лексики — відіграли певну роль в становленні українського балету на сучасну тематику.

П і с н я. Оновлення пісенної естради за рахунок синтезу фольклорних (інтонаційний тонус) і джазових (метро-ритм, гармонія) елементів, яке дослідники звичайно пов'язують з піснями Івасюка, а згодом — Скорика, Поклада, Ільїна, виявляється значно раніше — вже в піснях Буєвського початку 60-х рр. (серед них особливою популярністю користувались «На долині туман», «Тече ріка», «Кохання моє»). Одним з перших серед композиторів Лівобережжя ввів Буєвський в пісню ритмо-інтонації карпатського фольклору («На долині туман», «Рідні Карпати», «Дві стежини»), які потім міцно увійшли в арсенал композиторів-піснярів.

Р о м а н с. Тут теж є прозріння в майбутнє: цикл романсів на вірші Поля Верлена (для голосу з симфонічним оркестром) — це явний прорив в іншу жанрову сферу, у сферу камерної кантати. Її активна розробка розпочнеться в українській музиці значно пізніше — в кінці 70-х на початку 80-х рр., а в творі Буєвського вже в середині 60-х програмується той типологічний різновид жанру, який знайде свого яскравого інтерпретатора в особі Олега Киви.

Суворий жанровий «тренаж», якому піддав себе Буєвський, став для нього справжньою школою майстерності. Його неспокійна муза збагатила свій інтонаційний запас, навчилася не підкорятися диктату жанру, а навпаки — підкоряти жанр собі, знаходити для нього

нові «форми життя», новий арсенал тем, ідей, засобів. Ця принципова позиція, яка визначила весь подальший симфонічний шлях Бюєвського, чітко виявилася в Другій симфонії.

Перші ж такти Другої симфонії¹ приголомшують слухача: жорстока напористість ритму, агресивний натиск мідних, гуркіт ударних, уривчастий «свист» дерев'яних — все це, спресоване в єдину здиблену масу, народжує скоріше шумовий, аніж музичний ефект. Мета цієї завданої автором урбаністичності — втілення технічної, машинної іпостасі сучасної Цивілізації. Семантика теми зумовила і прийоми ліплення музичного образу. Вся партитура підпорядкована конструктивістській ідеї: у зовнішньо-хаотичному нагромадженні ховається жорстка регламентованість, як в працюючій механізмі, де кожний вузол має свій незмінний пульс, свою робочу фазу (у дерева — дві чверті звучання через дві чверті паузи, «спалах» ударних — через кожні три з половиною чверті). «Несуча конструкція» теми — партія мідних (тромбони і туба), де теж присутній «інженерний розрахунок» — доведено до машинного автоматизму остінато.

Показавши цей урбаністичний образ «широким планом», композитор відводить його в фоновий ряд, де моделюється індустріальна «сценографія» (струнні). На цьому віддаленому, глухому тлі у важких басах похмуро «проговорюється» нова тема. Вокальна артикуляція, мелодичний ритм її дихання виказують її вокальну природу. Але в той же час абсолютно не вокальний — в «інфрачервоних» барвах — регістр (контроктава), традиційно немелодичний тембр (тромбон), важка, малорухома ритміка повністю вписують тему в урбаністичну сценографію.

Поряд з безстрасним автоматизмом індустріальних ритмів головної партії побічна тема сприймається як голос живої людської душі. Може в цьому й криється концепційне зерно симфонії: зрозуміти діалектику «технічного» і «духовного» в нашу добу науково-технічної революції? Колись (60—поч. 70-х рр.), це питання «батально» гомоніло на сторінках нашої преси у вигляді боротьби «фізиків» та «ліриків»... Пісенний характер теми підкреслено поділенням на «голос» (в пасторальній барві солюючого тобою) і «акомпанемент». Фон (фігурація на розкладеному акорді) підкреслює чистоту, прозорість теми і в той же час переводить її в суб'єктивний, навіть романтично-забарвлений контекст (тема-мрія, тема-ідеал), привносить якесь внутрішнє напруження. Воно виявляється в цілому ряді конфліктних протистоянь: ж и в о г о дихання мелодії — і н е р у х о м о г о фону (остінатна фігурація арф, яка накладається на її ж вертикальну проекцію), ладо-тональної ч і т к о с т и мелодії — і гармонічної р о з м и т о с т и фону, т р ь о х д о л ь н о с т и мелодії (доля — чвертью з крапкою) — і п ' я т и д о л ь н о с т и фігурації (доля — восьмушка). Результат усіх цих розбіжностей — відчуття ладо-тонального і метричного ме-

¹ В симфонії три частини: Allegro, Moderato, Marcia.

рехтіння, яке надає мелодії гобоя загадковості, піднесеності над «матеріальним світом» головної партії.

Але, з іншого боку, безстрасна розміреність арфової фігурації — чи не є вона знаком зовнішнього світу, тієї його урбаністичної іпостасі, яку являє головна партія? Чи не походить це від машинного автоматизму її ритмів? Питання закономірне, оскільки в другому проведенні побічної таких «знаків» в остінатних фонових голосах стає все більше (перекоти литавр, гул дзвонів — як «віддалені рокоти дня» — В. Брюсов). Крім того, поступово розкривається ще одна семантична грань фону: ідея стрімкого бігу часу, який так прискорився і ущільнився в епоху технічного прогресу. Ця ідея чим далі проступає все ясніше, і поступово виходить на перший план. Фонові голоси «захоплюють» весь акустичний простір, а через те, що сумарна вертикаль, яка складається з остінатних фігураційних рядів, змінюється кожно шістнадцятю, кінцевий ефект тут — сорний: відчуття нефіксованої звуковисотності, ритмованого шуму-дзвону. Виникає аналогія з годинниковим механізмом, який привели в рух, і ось поступово розкручуються, включаючись в роботу, усякі шестерінки, коліщатка, молоточки. Цей гомін повністю «поглинає» мелодію побічної. Так Час раптом опиняється ворожим фактором — і не тільки через свою швидкоплинність, а й тому, що може обернутися монотонією повсякденності, яка затуляє у водорть своїх квапливих ритмів, не залишаючи просвітку для роздумів, для духовного будівництва.

Протистояння духовності і бездуховності (яка втілена в урбаністичній навалі) і складає екстра-музичну програму «долі» побічної теми в першій частині — всі її спотворення, знищення і відродження. Тема «в'язне» у величезній кластерній «борозні», в яку перетворився її мелодичний рельєф. Брезклі, роспливчасті обриси теми (на фоні безстрасного цокання «годинникового механізму») нагадують ту деформацію, якої зазнають реальні предмети і явища в ірреальному контексті снів-кошмарів. А спроба вирватись з цього кошмару, відновити свою сутність викликає активізацію сил «бездуховного автоматизму», остінатний шар набуває агресивного характеру, стаючи відкритим виразником ворожості.

Після урбаністичних шаленств першої частини друга сприймається як заглиблювання в себе, в той стан творчого самопочуття, схожого на сомнамбулізм, коли художник потрапляє у полон творчої фантазії. В цьому особливому світі йде процес визрівання, бродіння: юрмляться, напливають один на одний неясні ще образи — навіть не образи, а їхні передчуття, передвісники. Зовнішня статика сповнена внутрішнім життям, рухом, — сполученість цих якостей і стає конструктивною ідеєю другої частини. З одного боку — *ostinato* (всі його різновиди), як головний формообразуючий принцип, репризна тричастинність (вона створює абсолютну структурну рівновагу), квадратність побудов, цілотновість, в яку «закована» і горизонталь, і вертикаль. І в той же час — *quasi-імітаційне* відбиття *soprano-ostinato* в контрапункті (теж

остінатному) створює типово поліфонічний ефект просування, плинності. Він посилюється і незмінним ритмічним пульсом вісімок, на який «нанизаний» матеріал майже всієї частини. І знову — в їх розміреності чутна хода Часу.

Чи не головну виражальну роль в другій частині відіграють фактурно-темброві барви. Вигадливо зроблено початкове остінато, яке дійсно створює ефект заглиблення: пульсуючий рух, що розпочався в першій октаві, поступово, через інверсії вихідної формули спускається в субконтроктаву. При цьому основний тембр (арфа) залишається незмінним (змінюється лише регістр), але тембровий ореол постійно змінюється: спочатку щипки арф «відсвічуються» в партіях скрипок і флейт (квінтове гойдання на довгих звуках), і ці резонуючі «післязвучання» немов оповивають остінатну формулу прозоро-холодним обертоновим світінням. А потім це світіння забарвлюється в темні фарби спектру, з'являючись у більш низьких і щільних тембрів.

Це темброве «занурювання» в поєднанні з невгамовним пульсом Часу справляє гіпнотизуючий, заворожуючий вплив на слухача, владно втягуючи його в простір, який моделюється музикою. Він здається величезним — так гучно, багаторазовою розсіяною луною відбиваються в ньому мелодичні «кроки». І цей ефект просторового резонансу знов-таки створюється фактурно-тембровими накладаннями: тріольна пульсація литавр дублюється ударними з нерегламентованою настройкою, при чому у кожного звука — свій «дублер». Темброва різнобарвність мелодичного рельєфу і викликає ілюзію лункого інтонаційного розсіювання. А над усім цим — «клубочиться» поліфонічний шар: кожний звук обох ліній контрапункту підхоплюється і затримується одним із мідних інструментів, які «згортають» мелодії в цілотнову вертикаль і створюють ефект лункої реверберації.

Третю частину відкриває бравурний марш, який переносить в атмосферу святкового гуляння. Вже сам по собі — з його бучним «вуличним» виглядом — він викликає в контексті симфонії аналогії з кіно-колажем: включенням в художню кінострічку хронікальних кадрів. Аналогія ця посилюється, коли музичний струмень — в момент гострого інтонаційного тяжіння, перед сильною долею — різко уривається. Виникає ілюзія «вимкненого звуку» (немов повернули ущерть ручку гучности, залишивши на екрані беззвучне зображення) — ілюзія тим сильніша, що музиканти беззвучно імітують гру, «виконуючи» такт, який «випав». Ці такти, які «мовчать», створюють буквально фізичне відчуття «стоп-кадру» — миті, що зупинилася. Цей прийом поглиблює асоціативний шар твору: «стоп-такти» немов фіксують переключення свідомості з зовнішнього — на внутрішню течію дії. Це підкреслюється і прийомом напливу. Перед третім «стоп-кадром» на звукову масу починають накладатися акордові комплекси дерев'яних (спочатку прозорі, потім все більш густіші). Вони зовсім губляться в радісно-галасливому звучанні маршу (де домінують мідні), але все більш виразно проступають в

тиші «вимкнених» тактів і поступово витісняють марш з музичного простору: стоп-кадри частішають і стають довшими.

Акорди дерев'яних — це фрагменти побічної з першої частини. Це кінцевий підсумок її долі. На протязі всіх трьох частин саме вона була головним персонажем, саме вона «випробувалась на міцність» — і зберегла себе, довела свою етичну вагомість, завоювала право прозвучати в кінці симфонії *per se*. Цей драматургічно важливий момент підкреслений «рамкою тиші» (генеральна пауза до — і після теми), яка надає особливої значущості немудрому двоголоссю високого дерева. Який зміст вбачається в такому резюме? Так, «сторіччя йде шляхом своїм залізним» (Є. Баратинський), але світ духовності, світ прекрасного не відторгнений від сучасності. Духовність не замикається в мистецтві, вона розчинена у всьому житті, треба лише вміти знайти її. А тому антитези «фізиків» і «ліриків», «технократів» і «поетів» — нема і не повинно бути. І як знайдення цього гармонічного сприйняття світу — звучить кода: світлий і піднесений F, класично-ясна гармонія з м'якими плагальними кадансами, соло альта, що плавно летиться з вершини-джерела і розчиняється в подитячому чистому, тендітному звучанні челести.

Енергія пошуку не вичерпалася в Другій симфонії, навпаки — продовжуючи накопичуватись, привела до нових неординарних «симфонічних висловлювань», таких, наприклад, як одночастинна Четверта симфонія (1980). В ній чітко проступає стильовий профіль Буєвського: знов перед слухачем постає портрет сучасного світу, який аналізується в ракурсі проблеми духовності. Знов у формуванні образности беруть участь такі жанрові джерела як хорал, дзвін курантів і такі прийоми як остінато, кадровий монтаж. Але ці характерні прикмети стилю Буєвського вписані в Четвертій симфонії в іншу систему опозицій, де світ духовності протиставлено світу обивательському.

Симфонія розпочинається «імпровізацією» флейти-піколо, яка ніби знехотя виливає з вершини-джерела орнаментовану гаму. А на фоні цих невибагливих «сопілкових» струмочков поступово зводяться все нові остінатні ряди: суворо-зосереджений хорал (арфа і струнні), штивна хода басо-остінато (низькі струнні), кадансові куранти дзвонів, гамоподібне сходження багатоктавних унісонів (дерев'яні і фортепіано). Виникає уявлення простору, що розсувається — немов обкреслюються межі Всесвіту, від якого віє первозданною міццю.

Націлюючи в початкових розділах симфонії на оповідально-уповільнений тип драматургії, Буєвський в той же час досягає драматичного ефекту, завдяки граничному контрасту між різними «обличчями» життя: величний плин епічного часу — і шалений натиск життєвого вихору (фугато в головній партії), грізно-заклична сила маршу (другий тематичний шар головної) — і пишне тріумфування свята (побічна), похмура моторошність траурної ходи — і жорстокий фарс (розробка). В цій хроніці життєвих зрізів вбачається зв'язок з малерівською трактовкою жанру симфонії.

«Малерівське» проступає і в образності симфонії Бувєвського (зокрема згадується образний ряд Третьої симфонії Малера: марш-заклик, траурна хода, карнавальність, гротеск), і в жанрових джерелах: хорал, фанфари, побутові жанри (марш, танок), «садова музика», «мова вулиць»; і в самому тематизмі. Так, тема маршу з головної партії сприймається як алюзія до Малера: маршу з першої частини Третьої симфонії, кульмінаційного розділу розробки першої частини Другої.

Театральньо-видовищний тип розгортання, запропонований в експозиції симфонії (цьому сприяє і картинно-кадрове монтування) продовжується і в розробці. Її семантична структура складна і рухлива: тут сполучаються серйозний тон оповідання про реальні життєві явища та ірреальні барви, які переключають в план похмурої фантазмагорії (жахливі «завивання» всього оркестру, «плинуче» звучання хоралу — через чвертьтонове вібрато у струнних). З іншого боку у всьому є наліт якоїсь побутової приземленості, умисної примітивності: інтонаційна «елементарність» мотивних побудов, ефект заїждженої платівки (ще одна аналогія, яку викликає «плинуче» звучання хоралу). Цей парадоксальний сплав піднесеного (воно йде від жанрової генези розділу — чакона) і приземленого починає формуватися вже в середині траурного епізоду, створюючи пародійне світіння. Воно стає «модуляційним ходом» до наступного розділу розробки, де в безжалісному гротесковому висвітленні постає «мурмило міщанина» (В. Маяковський).

В напористому темпо-ритмі, фігляруючи, проносяться одна за одною теми-маски. В них розпізнається схожість з популярними романсами, оперними темами (серед них «Серенада» Шуберта, вальс «Амурські хвили», марш з «Вільгельма Теля» Россіні та ін.), але зведеними до рівня побутової калтури. Інтонації «випрямлені» до утертих, гармонія — спрощена до «гармошечної», ушкварюють хвацько ударні, і все це збито в еkleктичне місиво, де поряд поставлені романс і військова фанфара. Основний тембр розділу — мідні. Композитор використовує тут незвичний прийом виконання — *col aqua* (в кулісі заливається вода), з чого виникає ефект неточного, приблизного інтонування, калтурної гри. Чи треба застерігати, що таке епіграматичне цитування спрямовано в творі Бувєвського не проти використаного матеріалу, що тут діють методи трагедії? Це — викриття міщанства — його убогства, внутрішньої неспроможності. Там нема місця справжньому мистецтву: замість нього діють його сурогати, правдиві цінності підмінюються їх імітацією. Духовну корозію цього обивательського світу і розкриває композитор через прийоми сатиричного письма: ефект кривого дзеркала, свідоме зниження поетичної мови, сполучення одичної пишноти і низької лексики (банальні звороти, «одягнені» в урочисту мідь і гучномовне тутті).

Руйнівна сила обивательщини повною мірою розкривається в наступних розділах розробки, де під тиском бездуховності разюче змінюється тематизм експозиції. Флейтові струмочки перетворю-

ються в величезний «оповзень», який охоплює всю масу оркестру; на тлі моторошного dance macabu у дерев'яних і струнних загрозливо-наступально звучить маршова тема головної партії. Останні такти розробки — це звуковий смерч, у вихорях якого зштовхуються — спотворені, зламані — і початкові теми симфонії, і теми-маски розробки. Все неймовірно деформовано: флейтову тему «вие» уся мідь (октавні унісопи в багаторазовому збільшенні), кожна лінія фугато (тема головної партії) потовщена до кластера і т. ін.

Що протистоїть цьому розбурханому хаосу? Спочатку здається, що духовний вакуум, який запанував у розробці, — безнадійний; звідси — трагічне світіння кульмінаційних епізодів, де руйнується позитивний світ симфонії. Але він все ж відроджується, і шлях до цього — пісенна «імпровізація» струнних: спочатку у солюючої віолончелі, потім — у альтів і, нарешті, у скрипки летиться задумлива мелодія — широкого дихання, позбавлена усяких «красивостей». Її проста розробка контрастує з зухвалою яскравістю тем-масок розробки. Упевнена наполегливість теми, яка веде себе підкреслено незалежно по відношенню до дансантичного фону (це останній відголос злої ексцентриади розробки), поступово переключає симфонію в її первісний емоційно-образний режим — в координати епічного хронотопу (дзеркальна реприза вступу). Спокійне, зрівноважене, мудре і світле сприйняття світу (святкова фанфара розчинена в останньому G-dur'ному акорді симфонії) — ось чим замикається це монументальне симфонічне полотно — з таким складним, таким пересіченим образним рельєфом.

Добре «упізнається» Буєвський і в наступних симфонічних опусах, де теж присутні урбаністичні ідеї, космогонізм, характерні для нього теми (хорал, «рваний» — фігураційного типу — мелос), але в кожному з них є оригінальна художньо-конструктивна ідея. В Шостій симфонії, наприклад (1984), вона пов'язана з кодою, яка «згортає» в собі всю симфонію: після досить виразного і безсумнівного завершення твору (а-пол'ний акорд кларнетів, челест і струнних) на піаніссімо — віддалено, відсторонено — знов стисло викладається основний музичний матеріал. Кода може трактуватися як свого роду «моментальний знімок» симфонії, або «погляд збоку», або «слід» симфонії, що проступає у свідомості. Є нове й в лексиці симфонії, де використовуються джазові форми мислення. Саме така зв'язуюча партія: віртуозна, quasi-імпровізаційна тема флейти аналогічна джазовій сольній імпровізації; фон — гострі акордові сполучення з складним ритмічним малюнком (струнні, дерев'яні) — викликає аналогії з колективною джазовою імпровізацією; контрапункт двох рядів фону нагадує накладання двох джазових риффів.

Дев'ята симфонія (1987) є свого роду підсумком попередніх «симфонічних роздумів» Буєвського. Це грандіозне одночастинне полотно (тривалість 40 хвилин, потрійний склад оркестру, розширені групи мідних та ударних) присвячене Устиму Кармалюку (з нагоди 200-річчя народного героя України). Новим тут є прог-

рамна конкретність задуму: в першому та другому розділах симфонії зображується героїчне життя та загибель Кармалюка. Безперечно, в контексті симфонічного жанру з його узагальнюючою специфікою ця конкретність досить умовна, але цитування народних пісень («Ой, у полі вітер віє», «Дивлюсь я на небо» та ін.), відголоси козацького фольклору і танцювальних жанрів та драматично-бунтівний характер цих розділів не залишає сумнівів щодо програми.

Але, гадаю, «надзавдання» симфонічної концепції твору — панорамний погляд на історію батьківщини, де Кармалюк і очолений ним вибух народного гніву — лише одна з сторінок. Звідси — і структурно-композиційна побудова симфонії, її рондальність. Рефреном виступає «авторське слово», яке попіднесено над «подіями» твору. Воно звучить 5 разів: в кінці другого розділу, точно повторюється в третім, формує коду четвертого і завершує твір. Його відстороненість від «сюжету» симфонії стилістично підкреслено: в музичному матеріалі «авторського слова» нема жанрових ознак, «особливих прикмет», це — розтягнутий в часі плагальний каданс (F—C) з довгими звучаннями акордових tutti, повільними рухами акордів мідних, гамоподібними «збіганнями» труб. А між цими рефренними «смугами», які ніби зупиняють час і примушують кожного вдивитись, вслухатися в себе, знов розгортається «кінострічка» життя і проходять знайомі кадри (що виникали — порізно — в інших симфоніях Буювського) — з неблаганним плином часу, урбанізацією буття, протистоянням високої поезії — і бездуховності. Молитовний хорал, що відкриває п'ятий розділ (і потім неодноразово в ньому звучить) сприймається як оплакування трагічної нашої історії. На тлі безперервного остінатного руху ударних проносяться «осколки» минулих музичних епох (виникає аналогія з швидким рухом поїзда, коли у його вікнах миготять, змінюючи одна одну, різні «картинки»): фрагменти з «Аїди» Верді, V симфонії Бетховена, «Неаполітанської пісні» Чайковського, «Слався» Глінки, «Ave Maria», інтонаційні символи 18 ст. Вмонтовані в «хроніку сьогодення» — з жорсткими ритмами, з агресією примітиву, вони створюють страшний в своїй реальності образ знівченої, спотвореної культури. І вже не особа Кармалюка, а вся нація — її доля, її минуле й майбутнє (яким воно буде?) стає головною дійовою особою симфонії...

В Нью-Йорку, у Лінкольн-Сентер, за ініціативою одного з найвідоміших та найвпливовіших в Америці ансамблів модерної музики «Континуум» (засновники та співдиректори — Черил Селцер та Джоуел Сакс), у рямцях монографічної серії, присвяченої майстрам ХХ століття, відбувся авторський концерт Леоніда Грабовського. Концерт неначебто «ювілейний» — адже якраз тридцять років тому, у березні 62-го, музична громадськість Росії та інших республік колишнього Радянського Союзу стали свідками справжнього тріумфу композитора, тоді ще молодого. Його «Чотири українські пісні» для хору з оркестрою дістали першу премію, й критика не тямилася від захвату, вихваляючи «обдарованого представника Радянської України»...

Але невдовзі ім'я Грабовського стало вимовлятися в офіційній пресі з обережністю, ба навіть і підозрою: надто вже вагомий акцент покладав композитор на такі поняття, як історія й сучасність. Ще б пак! Історія, в чім твердо був переконаний Грабовський, повинна була правдиво відтворювати справжній дух нації, а сучасне мистецтво — наголошувати на загальнолюдських моральних цінностях.

Минуло тридцять літ. І, можливо, символічним є те, що талановитий композитор, речник істини в мистецтві й житті, став першим — так вже судилося! — хто відкрив нову сторінку у взаємозближенні культур України та Америки, — адже авторський концерт Грабовського у Лінкольн-Сентер дійсно поклав початок демонстрації композиторських досягнень незалежної, вільної України.

Багаточисленна й вимоглива публіка, що виповнила Еліс Тали Гол, зустріла автора бурхливими оплесками. Передусім тому, що музика Леоніда Грабовського переконувала своєю глибиною. Саме так, бо ж кожний виконуваний твір доводив розумові, навіював серцю ті вічні й незаперечні істини, саме про які й повинно завжди пригадувати правдиве мистецтво.

...Ще зовсім молодий Леонід Грабовський, який щойно покинув студентську лаву (він був учнем маестро Лятошинського у Київській консерваторії), колись-то вразив нас циклом вокально-інструментальних мініатюр «З японських гокку». Тепер, у чудовому виконанні співака Дагласа Перрі (тенор) та нью-йоркських інструменталістів Джейн Розенфелд (флейта-пікколь), Сінді Іверсон (фагот) та Еріка Чарлстона (ксилофон), ці музично-поетичні афоризми набрали особливої таємности.

Голос співака, з його тонкою вібрацією, ідеально поєднувався з тремтливим тремольо малої флейти (і вокаліст, і флейтистка засто-

сували тут прийом так званого фруллято). Цей дивний дуєт виражав крихкість усього земного у зворушливому й дитинно-наївному образі пурхаючого метелика.

Грабовський оригінально розкриває перед нами єдинення світу. Здавалось, що ліси й ріки — реальні дійові особи, про яких нам розповідають музики. «...І поля, і гори — сніг тихенько все украв...» Це своєрідна мелодія пантеїзму — преклоніння перед природою, так само живою, як і люди. І природою... що гине. На концерті Грабовського я мимоволі згадав Дмитра Шостаковича, його «тему смерті» — у Чотирнадцятій симфонії, у вокальному циклі на вірші Мікеланджело, в Сонаті для альту й фортепіано. У Грабовського ця вічна тема знову нас переслідує, переслідує для того, щоб ствердити правду й патос буття, викоринити порок. І, бува, чи не в цьому полягає нова інтерпретація досвіду Шостаковича?

Спеціально для концерту в Лінкольн-Сентер Грабовський написав кантату «Нехтувати смертю», поклавши в основу уривки з поеми Григорія Сковороди «Про Святу Вечерю, або про Вічність». «Тілом ти Відчуваєш хліб і вино, але розум бачить те, Що сховано під виглядом плоті — самого Бога». Це — значущий початок кантати. Її фінал сповнений віри й надії: «Я — попіл, тінь, ніщо; проте коли ти сповниш мене світлом, я стану існуючим і річчю... Дай мені досить твого світла, дай мені нехтувати смертю...»

Григорій Сковорода — пристрасний поборник християнського світогляду (у його східній неоплатонічній різновидності), своє найпотаємніше писав латиною — мовою науки філософії та релігії Європейського середньовіччя. І Леонід Грабовський, черпаючи натхнення з мудрости минулих століть, природно поєднав латинську мову з хоральною звучністю, стародавньою й водночас сучасною, надзвичайно виразною для слухача нашої доби.

Строго розмежувавши функції окремих груп чотириголосного мішаного хору, як це раз у раз траплялося у мадригалах та мотетах доби Ренесансу, композитор надав своїй палітрі інтригуючої терпкості сьогочасся. Хорова партитура позбувається єдиного тонального центру, тобто чіткого опертя для слуху, сталості. І саме у блукаючій, позатональній атмосфері, де «немає притулку», де вільно ширяють, чергуючися, і прості, «суголосні» акорди, й найгостріші дисонанси — саме в цьому запорука динамізму композиції, її скерованості та фінального співзвуччя. Найскладніші комбінації та переходи, що кришталево-чисто й прозоро, немов акварель, прозвучали у виконанні ансамблю New York Virtuoso Singers під орудою Харолда Розенбаума, передали й глибіню переживань, і ширість покори.

Так, запевно, знехтувати смертю — це значить перейти через суворі й тяжкі випробування життя. І, немовби розвиваючи цю тему, композитор запропонував нам ще одну партитуру, тепер вже на слова російського майстра ХХ сторіччя — Веліміра Хлебнікова. Відомо, що у роздумах Хлебнікова — поета-«долелова» — величезне значення має зв'язок Часу з Долею. Сьогоденне вже міститься в Майбутньому. Тим-то й не є випадком, що в одному з віршів пара-

доксального мислителя нашого століття читаємо: «Я вам розповім, що я з майбутнього вчуваю». Саме цю ідею підкреслює Грабовський, обравши для свого хлебніківського циклю кілька чарівних поетичних мініатюр. Але при цьому композитор свідомо вибудовує драматургію твору так, щоб публіцистично наголосити патос Часу. Що очікує людство, якщо воно зневажить священний заповіт миру? Тоді... Композитор відповідає на це питання в кінці твору, де говориться, що володарями землі бути «то носорогові, то людині». Музичний коментар тут є подібний до грандіозної й застрашуючої фрески. Гуркіт неунікненної катастрофи, що наростає (цей виразовий ефект здійснюється за допомогою листа заліза — так званої «громової машини», Thunder Sheet), переходить у моторошну тишу, у якій, проте, ясно можна розчути зловтішний посвист вітру. Уява впевнено підказує слухачеві: це вже вітер потойбіччя. Помилки не може бути — вражаючий музичний малюнок доповнюється іншим, дуже дошкульним, художнім прийомом — кларнетист (цю партію майстерно веде Дейвід Кракауер), як би глузуючи, насвистує «знайому до болю» усім нам, одначе, майже невпізнану в цьому контексті тему фіналу Дев'ятої симфонії Бетговена: шиллерівське «Обнімійся, мільйони!» стає гримасою, злою пародією, «тихим торжеством» диявола. Славетна «тема радості» набирає діаметрально протилежного сенсу. У цій навмисній трансформації позитива у негатив сконцентровано величезної глибини думку. Звичайно ж, цей гротесковий сатиричний коляж символізує «смертний вирок» усьому людству. Але, на щастя... На щастя, люди ще не остаточно розлучилися з Божественним першоджерелом, не остаточно втратили залишки розуму. І завершальна частина циклю Грабовського (якби *post scriptum*) примирює Людину з Природою, Долею, Вічністю:

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — они сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни.

Який пречудовий музичний еквівалент до віршів Хлебнікова знайшов композитор! Це мелодія природи, яка плаче, вона просто змушує нас «чуючи — бачити». Немов безкрайї степ прослався перед нашою уявою. І щось можна тут почути не лише чисто слов'янське, але й східне, тюркське. Неначе всі народи чорноморські, зібравшись до купи, разом склали цю пісню туги.

І тепер, перше ніж увійти до нью-йоркської залі, тема природи, що плаче, дістає нового тембрального наświetлення й додаткового запасу енергії. Йдеться про незвичайний і дуже чутливий резонатор, яким стають для вокаліста «оголені» струни фортепіяна. Співачка Нан Х'юз, чародійне меццо-сопрано, співає не до залі, а спрямовує звук всередину «навстяж відчиненого» рояля. Кожна нота вокальної партії віддзеркалюється від струн і буквально заповнює цілий простір, заворожує слух, створюючи добре відчутний ефект фан-

тастичної луни, що виповнює Всесвіт. І, як наслідок цього, ідея єднання Космосу й Вічності з Людиною дістається до серць слухачів. Саме поняття Смерти перетворюється у жаданий для людини катарсис, що очищує душу від зла, від зненависти. І від усього буденного...

Що може скріпити нас у двобої з Роком? Любов. «Океан» — так зветься чудова книга віршів, що просто пориваються до музики, що музику народжують. Автор «Океану» — видатний український поет Василь Барка, що нині живе в Америці. Леонід Грабовський вловив у оригінальній поезії нинішньої доби незбагненну й вічну таємницю духу, що споріднює сучасного поета з Данте та Петраркою.

Всеохопність поетичної основи й визначила прагнення композитора до максимального розширення образної системи. Музика творить контрапункт до слова, а деколи виступає й опонентом, вступаючи у діалог із ним (надзвичайно трудну вокальну партію виразно й точно інтонує сопрано Шерил Маршалл). Ця тенденція найбільш властива ХХ століттю, і вона зародилася насамперед у музиці П'єра Булеза, Люїджі Ноно, Карлгайнца Штокгаузена. Але в кінцевому рахунку Грабовський, певна річ, підсилює настрій, запрограмований поезією. І суперництво слова з музикою творить міцний союз, потверджуючи наголовок композиції. Так, це справді «Передвістя Світла» (The Omen of Light) — світла, що охоплює не лише символічний світ християнського Космосу, але й увесь Всесвіт. Чи не тому саме в партитурі знаходимо стільки світосайних поліфонічних плетив, чи не тому саме початкові й кінцеві побудови композиції освітлені електронічними звучаннями, що асоціюються з химерними, веселковими барвами Всесвіту?..

Загіпнотизувати світлом... Це, мабуть, одна із творчих засад Грабовського. Ця думка знову виникає, коли ми слухаємо фортеп'яновий твір «На забудь Елізи», з великою виразністю виконаний піаністкою Черил Селцер. Медитативність музики гіпнотизує свідомість. І немовби насправді здійснюється гетевське: «Зупинись, мите, ти прекрасна!» Для наших сучасників, для гуркітливого Нью-Йорку зокрема, це є «острів спокою». І спадає на думку, що ностальгія аудиторії за медитативною музикою є очевидна. Тому-то й вибухнула оплесками зала по закінченні «Елізи».

...Все — тихо. Все — з сурдинами. Все — таємниче. Така є тональність «Таємничого концерту» (Concerto misterioso) — твору, що міг би стати «візитівкою» Леоніда Грабовського. Тут, у Лінкольн-Сентер, Концерт (разом з іншими творами) любовно, обережно й дуже своєрідно інтерпретував Джоуел Сакс — чудовий піаніст та диригент, керівник ансамблю «Континуум», — він не випустив з-під уваги жодного штриха ювелірно зробленої, «мережаної» партитури.

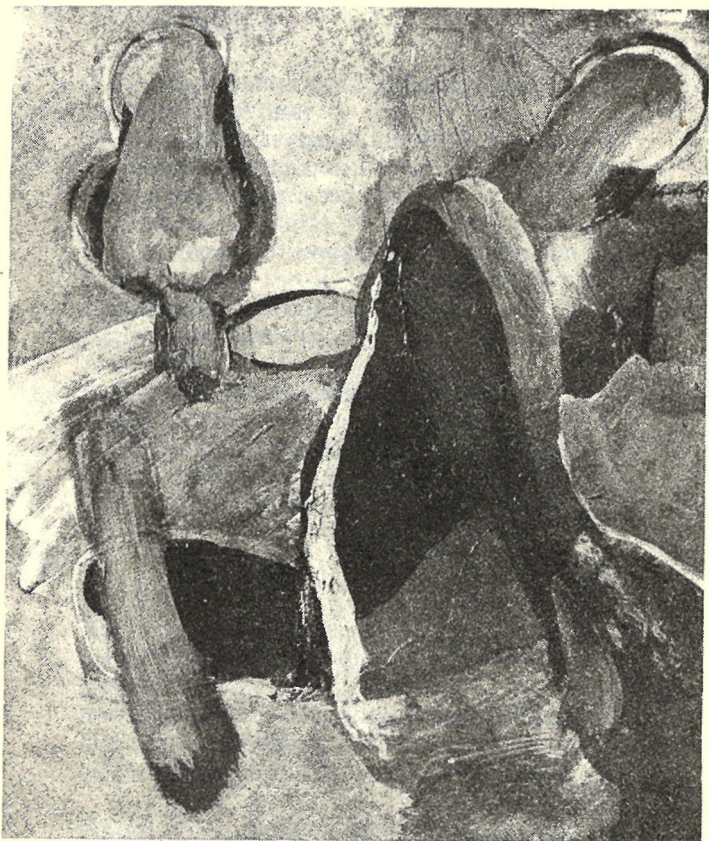
Але час, нарешті, відповісти на дуже суттєве питання: якщо Грабовського вабить російська поезія, якщо в «Японських гокку» композитор упритул наближається до естетики дзенбуддизму, якщо тепер він починає працю над новим твором, до інструментарію кот-

рого буде залучено іранський барабан зарб,— тоді деж тут українське? Відповідь буде досить категоричною: у с ю д и! Михайло Глінка, що дарував світові славетні Еспанські увертюри, залишився російським клясиком, так само як і Чайковський, що написав «Італійське капріччіо».

Немає жодних сумнівів у тому, що, вслухаючись у авангардні опуси Грабовського, ми дотикаємося українського духу, дотикаємося притаманного українському народові менталітету. І це, між іншим, наслідок тієї національно забарвленої інтонаційності, котру усім своїм еством усотав композитор. Зазначимо: у середньовічній візантійській літературі існував особливий жанр, сутність якого полягає у нанизуванні мікроцитат з відомих, давніх творів, своєрідному мікроколяжі. Умовно кажучи, на цьому ж методі був побудований увесь Таємничий концерт. Це нанизування мікроінтонацій з українського фолкльору, а краще сказати — розчинення найдрібніших часточок, елементів музичного словника України за допомогою оригінального композиторського методу. Складно? Авжеж. Але чи переконливо? Так, дійсно. Давно знайоме, типово українське композитор поєднує з новими ритмами (скомпонованими чи підслуханими в життя — не є аж так важне). І ці ритми утворюють строго класифіковані сімнадцять груп (танцювальні, квазі-танцювальні, пісенні, речитативні тощо). На цьому ґрунтується форма цілого Концерту.

Новаторство мистця звернуло на себе увагу одного з корифеїв ХХ сторіччя, провідного польського майстра Вітольда Лютославського. У листі до автора Таємничого концерту Лютославський писав про цей твір: «Як багато тут думок! І яке ж це є оригінальне! Як важко цього домогтися за нашої доби!»

Я є певен, що одна з найбільш привабливих сторінок музики Грабовського полягає у винаході нового типу «ковзної мелодії», коли перехід від інтонації мовної до інтонації музичної відбувається особливо плавно, а тому й дуже природно. Але «речитатив Грабовського» є темою спеціального дослідження.



*Наталка Погребінська: «Купальниця», акрилик на папері,
1983, 15×20 ін. (28×50 см)*

навіть наркоманка чи повія
я знаю ти любиш спати
на підвіконні
де завжди протяги холодно
та ще трішки свободи
і коло старого кактусу гарно
і каже екзистенція що видно далеченько

II МЕЛХІСЕДЕК

Я дисидент по чину Мелхиседека
На чорному ліжку на траві
Мелхиседекове священство давнє і страшнє
Патріархи схилюся перед Мелхиседеком
Авраам та Іаков
Я дисидент по чину Мелхиседека
Під зеленими вітами акацій
І сонечка між ними
Корови тлусті і корови худі
Ходять навколо шкінії
А в шкінії світло
Фараонове військо порозбивало на тині глечики
Розлите пиво на книзі Арістотеля
З холодильника сусіда випадає голова
Іоанна Хрестителя

Хрест місце де нас немає
а на горищі гуляє вітер
сплели павуки сірий килим
для собору якого не буває на листівках
сірі години спливають швидко
сірі миші бігають прудко

Хрест місце де нас немає
сірий вовк з торбою йшов лісом
сірі павуки бігають в сірих стінах
сірі хвилини спливають швидко
сірі сови літають низько
сірі голуби клюють жовте зерно

Хрест місце де нас немає
сірі звірята біжать навздогін за болем
чорні чортенята женуться за Богом

сірі павуки живуть в сірих стінах
з вікна дзвіниці далеко видно
море темне а хмари сині
святий на іконі стояв і плакав

Хрест місце де нас немає.

3 АЛЬБОМУ

Красивий Святий Георгій
рятує

Красиву царівну
Красивий змій
чекає

Удару списа
Красива хмарина —
Справа в кутку картини
Красива папороть
Красивий дощ
Зелена тополя та
зелений ліс

На картині Тінторетто
На малюнку в альбомі
Стара бабуся в селі тягне
З колодязя воду
На краю світу
На початку ночі
Щоб не кукурікали кури
Цивілізація і культура
За Шпенглером
Дні минають
Екзистенціональна нудьга
Як позавчорашній чай
Бог дивиться милосердно.

Згнів череп собаки Босха
Згнили черепи собак ренесансних
В тупику вулиці гола тополя

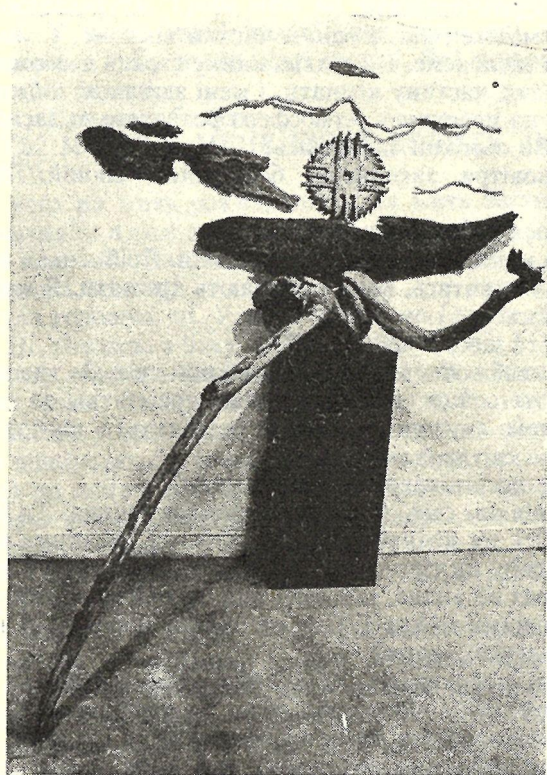
Головки соняхів мов мертві їжаки
Погаслі сонечка ацтекського царя

Вечеряють Богом сільські пустки
А колись сонце грало на Великдень

В криницях України чорні люстра

ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ

Інтерференція червоного листка груші
у люстрі на столі
інтерференція груші стиглої
з жовтою осою літаючою
інтерференція душі під музику Глюка
інтерференція kota що спить за
бильцями ліжка
інтерференція рам'я багряниці
дивного чоловіка
за вікном уночі



*Наталка Погребінська: «Медитація над Дніпром»,
дерево, залізо, олія, 1985, 80×76×38 ін. (203×193×96 см)*

Я знов (котрий це вже раз?) в тій самій кімнаті. Мене знов (котрий це вже раз?) викликали на бесіду. Ми знов (скільки вже разів?) сидимо один проти одного. Майстерно ведемо порожню розмову.

Кімната не велика, майже гола, з одним вікном. Вікно чисте, не заслонене. Вікно виходить на подвір'я. На подвір'ї лавки під крилатими деревами. Широкі хідники, чепурні травники. Строго підстрижені кущі. Люди в білих халатах проходять по хідниках, а на лавках сидять пацієнти.

Кімната майже гола, з одним чистим вікном.

Вікно не заслонене. На підвіконнику стоять два соковиті вазони. Сонце освітлює частину кімнати, і мені здається, ніби я з дна океану дивлюсь на поверхню. Атмосфера розраховано заспокоююча.

— Чим Ви сьогодні займались?

М'яке повітря заколисує: безмежний спокій. Затоплюючий спокій.

— Ви щось робили сьогодні?

Напроти мене, на стіні картина. Квіти. Дрібненькі, веселі. Як задовго на них дивитись, вони починають дрижати. Я мимоволі рвучко відвертаюсь.

— Читаєте щось?

Мене приваблює вікно. Там, за вікном світ. За вазонами, що так жадібно п'ють сонце (я бачу, як вони тремтять), за склом, за тим чистим склом (я чую, як воно дзвенить), що так натягнуто віддзеркалює світло, там світ.

— Може щось цікавого по радіо чули?

Там, за вікном світ. Але я не з того боку вікна. То не мій світ. Я в кімнаті. Ось ця кімната мій світ. Ось ця сіро-синя кімната, де я сиджу, мій світ, ця сіро-синя кімната з одним чистим вікном, через яке мені зараз не видно, мій світ, оця сіро-синя коробочка із столиком і двома стільцями мій світ. Оця стерильна порожнеча мій світ.

— На телевізії, може?

В кімнаті нерухомість. Сіро-синя одноманітність. Чоловік, що сидить за столиком сіро-синьо гуде. Чоловік оцей, що сидить тут переді мною з молодим, гладким обличчям, в круглих, модних окулярах, з маленькими вусиками, він себе добре почуває. Він спокійний. Він заспокоюючий. Він дивиться на мене, склавши пальці вежею перед обличчям, і чекає, чи я обізвуся (котрий це вже раз сидимо ми з ним отак, кліпаючи одне на одного? Скільки сторінок виписав він уже про мене у своєму реєстрі?)

— Ви добре спали?

Він дивиться на мене. Його очі спокійно спостерігають мене над стріхою пальців, і він чекає.

— Снилось щось?

Він закидає вудку. Я знаю: йому потрібні висновки. Я знаю: він мусить дійти до якогось висновку. На базі знання свого, на базі спостережень, беручи до уваги біографію мою, він мусить вирішити щось. Він мусить записати і прописати курс якоїсь дії. Лікування якогось. Піклування.

— Ви сьогодні мовчите.

Мовчу. Сиджу мовчки. Не хочу нічого. Обридло мені його безко-
нечне коверяння: я стомлена.

Він дивиться на мене: він бачить стару жінку. Елегантну жінку. Стриману жінку. Він дивиться на мене і чекає.

— Ви нічого не маєте сказати?

(СКАЗАТИ? НІЧОГО НЕ МАЮ СКАЗАТИ? ЧИ Я МАЮ ЩОСЬ СКАЗАТИ?)

Треба зосередитись. Треба мені на чомусь зосередитись: пальці. Його пальці. У нього гарні пальці: подивись, які у нього гарні пальці. Подивись, які у нього довгі пальці. Які у нього музикальні пальці. Чутливі пальці.

— Може у Вас щось болить?

(БОЛИТЬ? МОЖЕ У МЕНЕ ЩОСЬ БОЛИТЬ, О, ГОСПОДИ, БОЖЕ, МІЙ!)

Пальці його на мить роз'єднались, на мить застигли в повітрі (що він помітив?), а тоді знов зійшлись в точну вежу. Акуратну вежу. Високу вежу. Я, здається, всміхнулась.

— Не болить, нічого?

Я кивнула головою: ні. У мене нічого не болить. Нічого у мене не болить. Ні, головою з боку на бік, не болить (О, ГОСПОДИ, БОЖЕ МІЙ!), ні, голова з боку на бік, ні, нічого в мене не болить, в голові все главає, повітря гойдається, ні, не болить, у мене таке враження, ніби я у воді, ні, ні, я дивлюсь на його обличчя і бачу як брови його піднімаються, вежа пальців розсипається, він напружено нахилиється до мене і стурбовано приглядається, і я раптом цілком ясно відчуваю: він науковець, а я екземпляр.

— Ви таблетки сьогодні ковтали?

(ТРЕБА ЗОСЕРЕДИТИСЬ. ТРЕБА СЕБЕ ВЗЯТИ В РУКИ: ТАБЛЕТКИ.)

— Так, ковтала,— кажу,— ковтала таблетки. Від руху голови моєї все наново захиталось, і мені хочеться закрити очі, щоб зупинити все, але ж не можна, не можна бо все пропаде: заберуть мене, заберуть і насильно пічкатимуть отрутою. Вибілюватимуть мене, стиратимуть мене, я ж знаю: я не потрібна. Нікому. Я нікому не потрібна. А з людьми, що нікому не потрібні, можна робити всяке, протесту ж ніякого, і не знає ніхто нічого, і про мене ніхто. Ніхто. Закривати очей не можна, витримати треба, а то заберуть, відведуть мене у білу кімнату і біла медсестра дасть мені білий

застрик. Заспокоючий застрик. Отруйний застрик: я ж не потрібна. Я ж це знаю: ні одній душі я не потрібна. Але ж я є, я ж є, як можна стирати живу людину, як можна отак, в очах розпливається все, я кліпаю, щоб фокус навести, так, так: я ковтала. Я бачу його обличчя напроти себе, я бачу як він приглядається до мене, так, так: я ковтала. Витримати треба, треба поводитись переконливо: ковтала: щоб не забрали, щоб не відвели в білу кімнату вибілювати мене, я кліпаю, дивлюсь на чоловіка, що сидить напроти мене, і помічаю, що рот його відкривається і закривається, і я бачу, як слова прозорими кулями викочуються із пухких губ його і накопичуються перед ним, і мені стає страшно: він забагато говорить, кулі не встигають розходитись, вони ж застрягатимуть в роті, в горлі, і задавлять його. Треба рятувати його, треба рукою для слів тунель пробити, рука, де рука моя, треба рукою для слів тунель пробити, а я без рук, я в акваріумі, усе гуде, все пульсує, на мене хтось крізь скло зосереджено дивиться, я екземпляр, де руки мої, він намагається щось сказати, а я нічого не чую, гудіння прокляте, мною гойдає, мною бовтає, мені стає зле. Мене нудить. Я мушу щось зробити, треба щось знайти, за щось зачепитись. Я мушу дійти до вікна. Встаю. Вирячилася на вікно. Відчуваю, що очі мої на лоб вилазять, вікно ніби більшає, світло ніби яскравішає, мною гойдає, все гуде, мене нудить, треба рот закрити, треба рукою рот закрити, де рука, де рука моя, я не відчуваю рук своїх, рот треба закрити.

— Вам закрутилось в голові?

Я напружуюсь: вікно. Я мушу дійти до вікна. Там світ. За вікном світ. Я мушу за щось зачепитись, я мушу дійти до вікна. Я мушу.

— Я Вам відкрию, давайте я Вам відкрию!

І враз повітря. Я відсуваю вазони і ще більше відкриваю вікно, майже вилажу з кімнати через вікно, ось уже і карниз, але чоловік хватає мене за стан і стримує. Знов стримує.

Я обертаюсь до нього. Я стомлена. Я неймовірно стомлена. Але уже можу дихати. Дихати уже можу. Вже мені не страшно, що рот мій відкриватиметься кругло, беззвучно, як в риби. І очі вже не вилуплюються.— Дякую. Дякую за повітря.

Він блідо всміхається: не знає як реагувати. Не певний, чи я пробуватиму знов через вікно вилазити і скакати, падати п'ять поверхів вниз. До чогось конкретного. Він нічого не знає. Мені вже зовсім добре.— Подивіться, який гарний день.

Його це дивує: гарний день. Подивіться, який гарний день. Як я можу говорити про день, коли йому треба почути сповідь мою, як можна говорити про погоду, коли він стільки часу чекає вже, щоб я на світ народила біль свій. А я не народжую. Не можу. Я ж ціле життя стримувала себе. Гальмувала. А після осамітнення мене зціпило.

Але я знаю, я знаю, що мені треба лише трохи, ще трохи часу і я привикну до своєї вагітності. І я зможу сама. Я зможу.

ВІТЕР

Вітер мовить — не чути.
Вітер в'яне щомить
на мілкому розпутті
ні весни, ні зими.

Вітер витих — боліти!
Вітер випив жалі.
І, як трави, без літа,
без роси і землі.

Вже ні хвили — ізвідти.
Що було — загуло...
І як птах без повітря,
впав на власне крило.

Оази тиші, сонця і ростин.
Озера чисті, що живуть без назви.
День один...
Ніколи більш. Ні разу.

Оази днів — від них тече блакить.
Джерела дивляться у небо.
Просто — жись...
до Тебе!

Ніч творилась, діялась, була,
крилами незримо тріпотіла.
Через серце річкою текла...
Ніч мене лишити не хотіла.

Ніч тривала, далі йшла в глибини,
де найбільша тайна світу спить,

душі наші — всесвіту рибини,
зупинившись, слухають блакить.

Ніч питала: «Хто у тайні — перший?»
Слово чув я: «Перший над усіх —
понадсвітній сонцесяйний Звершник,
що на троні царственному сів.»
.....

Ніч творилась, діялась, була,
мовою вершини говорила...
Дарувала два мені крила...
Та летить... летить було мені несила.

Облиш печаль — високу залю!
Під сонцем світ, як відгомін-руна...
Додому час! Додолу листя спало.
Прокинувсь обрій — далю —
навзахід витеклого дня.

Кохана! Будьмо й ми отак —
як осінь, як земля, як води...
Відходить день, і тиша золота
спинила мить — на всі, що є, літа —
горить-пала на радість і на подив!

Кохана! Зупинім цей ліс,
що ген пішов у гори...
Повсюди далеч, осінь скрізь!
Берези, сплукані без сліз...
І простір простором говорить.

Ще повен день, та сонце вже на спаді:
«Себе до променя віддять!»
До дна — печаль і туга-даль Вівальді,
покрізь печаль зростає тиха радість...
Тече — не витіка вода.

Намивається час, прибуває блакиті й тиші.
З позаобрійних днів тече-протікає світ...
Називається: Степ. Озивається долі узвишся —
простір і далеч зупинених Богом літ.

Піднімається птах... Сонця довкола!
Все вища і вища літа гора.
Називається: Січ. Чути пращурів голос,
чути поклик глибокий Славути-Дніпра.

Всеєднакча даль прибуває, мов повінь.
Мов на скелях вода, розбиваються дні.
Воля і вічність — у кожному слові!..
Хвилини були — впали скалки дрібні.

Тільки й часу, що тут залишається з нами —
утікає — як води в пісок!
Зостається печаль, перемига, мов камінь.
Залишається — крок.

Від редакції

В червні цього року Іван Сокульський помер передчасно на серцеву хворобу. Вневдовзі перед смертю він передав редакторів СВИТО-ВИДА деякі матеріяли й таку нотатку:

«Радий вітати Вас на Україні (бодай заочно). В Києві я навряд чи буду, хворію.

Якби дорога завела Вас до нашого Січеслава, радий був би вітати Вас у своїй господі, разом із дружиною і донькою. Хай щастить! Передаю ще добрячий жмут віршів на Ваш вибір. Разом із поезією передаю невеликий презент — кераміка, якій тисячоліття. Це знахідка при впадінні Самари в Дніпро.

Разом із віршами передаю і «Скільки слів про себе».

СКІЛЬКА СЛІВ ПРО СЕБЕ

Перемінити чорновий начерк долі, з яким народжуємось, не взмозі вже ніякі обставини нашого подальшого існування в цьому світі. А місце і час народження — початкова точка відліку на її, долі, координатах. Передовсім зауважую це на прикладі власного життя: постійно чую початок свого буття у світі, наміцно прив'язаний до тої єдиної цятки на Землі, що звемо отчою землею (малою Батьківщиною).

Отже, липень 1940 року, невеличке село, що донедавна ще стояло, навсібіч відкрите степові та небу — неподалік колишнього Ненаситецького порогу на Дніпрі. Обоє, і село, і Дніпрові пороги свого часу визнані за «неперспективні»: місце, де було село (власне хутір) переорано, пороги зірвано вибухівкою та затоплено.

Таємнича сила дніпрові води, в якій було топився підлітком,

могуть предвічного дніпрового каменю (залишків колишніх порогів), що, як казали мені, росте, безконечний простір степу і неба — ці перші найсильніші враження незрадно супроводжували мене впродовж всього життя, а надто — в глибоких камерах тринадцятилітньої неволі по далеких чужинах. Дніпро, Пороги, Степ, як то мені бачиться, стали своєрідними трьома мітами моєї поетичної творчості, всього мого життя.

До двадцяти двох років (до вступу на філологічний факультет Львівського університету) писав, і друкував дещо, російською. Значний вплив на формування мого творчого кредо, як я тепер усвідомлюю, мало львівське оточення, архітектура старого міста і, звичайно, сам університет, де на початку шістдесятих ще лишалося трохи від колишньої («досовітської») академічної атмосфери.

І все ж довше двох літ не зміг залишатись без щоденного причастя Дніпром та степовою далечинню, що тут, у Січеславі-Дніпропетровському, відчувається навіть на центральній алеї. Тож із третього курсу перевівся вчитися до Дніпропетровського.

Десь від цього часу, а точніше від Шевченківського вечора у Львові — за сценарієм київського Клубу Творчої Молоді (березень 1964-го), в повній мірі відчув свою приналежність до покоління шістдесятників, репрезентованого блискучою київською плеядою: Василь Симоненко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Ліна Костенко, Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Іван Світличний, Алла Горська, Лесь Танюк... Чуття цієї приналежності, близьке знайомство із колом тодішньої київської інтелігенції, що називала себе Молодою громадою, властиво і допомогло мені здійснитися українцем зі всіма впливовими звідами наслідками. Це надихало, перевертало всі твої дотеперішні советизовані уявлення та погляди — як розігріте залізо, перековувало тебе на українського інтелігента. Ти ставав кимось, здійснювався як особистість... Захоплює і сильне, як дніпрова повінь, було те чуття!

Та саме це не могло не стати тоді предметом пильної уваги спеціалізованого відомства, зокрема приставленого до університетської молоді «компетентного» жандарма КГБ, ну і, звичайно, вірних церберів від науки. 5-го травня 1966 року мене було «дружно» випхнуто із університету. За «написання націоналістичних віршів».

До першого арешту і засудження встиг надрукувати свої поезії в альманасі «Вітрила» за 1967 рік, в харківському журналі «Прапор», переклади з білоруської (Анатолія Грачанікова) — у «Вітчизні». На 1971 рік було заплановано видання книги поезій у вид-ві «Молодь». 1980 року мене заарештоване вдруге — за участь в Українській громадській групі сприяння виконанню Гельсінських угод, хоч разом з тим це було для КГБ і нагодою розправитися зі всіма моїми, написаними до того часу поезіями — загарбали все, що тільки можна було запопасти. Звільнився в серпні 1980-го.

Від початку 1989-го року разом із тісним гуртком Січеславської інтелігенції, що явно не вписується в офіційні культурницькі структури (навіть такі, як нинішня місцева «Просвіта»), видаю неза-

лежний культурологічний журнал «Пороги». Доводиться виконувати як обов'язки головного редактора, так і всі інші, пов'язані з випуском кожного чергового числа журналу. Маємо надію, що будемо видавати його і в нинішній, скрутний для всієї української преси час, хай і не так часто, і не в такому, як раніше, об'ємі.

Нарешті маємо проголошення повної незалежності України, і навіть перші самостійницькі кроки на шляху тої незалежності. Подія радісна і довгожданна, хоч і важко повірити в це, коли все в державно-суспільному житті, по суті, залишилось на своєму місці — могутня тоталітарна машина ще не демонтована. Але є Акт незалежності, і вже сам по собі є він великою силою, точніше можливістю, якою маємо належним чином скористатися. Для нового покоління нашої інтелігенції відкривається велика перспектива, а перед всіма нами — велика справа повного звільнення з-під кормиги кількасотлітнього рабства. Як фізичного рабства, так і морального, що набагато небезпечніше та ганебніше. Дай Боже, творчого злету новому, незнайомому мені поколінню — набагато вищого і щасливішого, ніж його мали ми, покоління шістдесятників!

Хотів би наголосити при цьому: незважаючи ні на що, ми все ж таки спромоглися на справу творення. І якщо вже не на здійснений творчий злет, то бодай на крила до злету. Як кому судилось.

7-го травня 1992.

Уперше вірші М. Вінграновського побачили світ 1957 р. в журналі «Дніпро» (№ 2). Чотири вірші було опубліковано 1958 р. в журналі «Жовтень» (№ 8). Але справжній розголос принесла поетові велика — на цілу сторінку — добірка віршів у «Літературній газеті» 7 квітня 1961 р. «З книги першої, ще не виданої». Наступного, 1962 р. ця книга, названа *Атомні прелюди*, була видана і стала одним з головних збудників полемічного виру навколо нової поетичної генерації. Йдеться, передовсім, про «Соняшник» І. Драча, «Тишу і грім» В. Симоненка, «Запах неба» В. Коротича, датовані тим самим 1962 р. Йдеться про утвердження нових естетичних тенденцій, а точніше, про повернення літератури до власне естетичних та етичних засад, геть знецінених попереднім, найбільш «соцреалістичним» періодом розвитку вітчизняного мистецтва.

Досить повно ці тенденції проявилися й у творчості старших поетів — живих класиків («третє цвітіння» М. Рильського, «уманське» просвітлення М. Бажана, друге, а по суті справжнє поетичне народження А. Малишка та ін.). Але власне молодь засвідчила їх глибину й загрозову для прислужницького ремісництва незворотність. Бо як би не різнилися між собою голоси новопризовців, їх спільним ключем була радість індивідуального світовідчуття, свобода художнього мислення, що вирвалося з лабет соцреалістичного канону з його кучим набором тем, ідей, «загальнорозумілих» образів та державницькою ієрархією жанрів. Це відбилосся вже в обговоренні дебютів В. Симоненка і М. Вінграновського 1963 р., де обік захоплених виступів (М. Сома, В. Іванисенка, Л. Коваленка, Любові Забашти) прозвучала й така симптоматична теза Т. Масенка: «Я люблю всією душею молодших товаришів, але не будемо виділяти їх в якесь незвичайне явище в літературі...»¹. Та історія потвердила, що «незвичайне явище» було і полягало воно у відміні трафаретної ідеологічної схоластики, у відміні уніфікованості людини, що заявила своє право мислити й переживати *індивідуально*. Саме цим і зумовлюється множество стильових новацій у поезії 60-х від каскадної метафоричності І. Драча до національно піднесеного неореалізму В. Симоненка. Вельми красномовною, як на сьогодні, є також реакція тогочасної критики, що і в доброзичливих своїх розумуваннях виказувала ляк не перед художніми пошуками як такими, а їх «недостатньою» ідеологічною забезпеченістю: «Він (Вінграновський.— В. М.) зловживає нагнітан-

¹ Див.: *Літ. Україна*, 1987, 1 жовтня, с. 3.

ням трагічних образів-символів, і це заважає виявленню позиції поета з достатньою ясністю і чіткістю»¹.

Так, це було явище, бо ідеологічні кліше на очах малі й розріджувалися в духовному безмежжі землянина, бо витворений однострійною дійсністю громадянин сам відчув здатність і потребу творити на власний розсуд: «Завіса! Все, товариші боги!.. ...Я встав з колін і небо взяв за зорі!» (М. Вінграновський, «Прелюд № 13»). І в цьому — першопричина «космізму» в ліриці 60-х, щедро декорованого зримими здобутками науково-технічного прогресу, але насправді не в тому суцього (варто взяти до уваги хоч би його перегук із «космізмом» 20-х років, освітленим не вогнями космодромів, а каганцями).

Як і мало бути, унітарна партнократична система зустріла ці віяння негативно. На Вінграновського посипалися звинувачення в «абстракціонізмі» та «сюрреалізмі», вкладені в уста людей, які зеленого поняття не мали про смисл уживаних термінів»². Вгомоненню пристрастей посприяв М. Рильський, котрий 1962 р. у своїх *Вечірніх розмовах* підкреслив обдарованість Вінграновського, сказав про виняткову національну виразність його лірики, вдалі й, на думку автора, невдалі образні рішення³. Але найбільше — сам історичний процес духовного розкріпачення особистості й зродження на ньому потреба, — ні, жага! — нової естетики. Читач навзагал радо визнав поета — як право на власну неповторність, значимість кожного «я», як осмисленість індивідуального буття, як, зрештою, естетичний аргумент на користь немарности життя.

В *Атомних прелюдах* вивільнилася величезна духовна енергія особистості й змела всякі перестінки в застарілому образі суспільного гуртожитку. Степ і космос, вода і вічність, кров і глина, «моє» і «наше», Україна і любов — все злилося в отій гуманістичній неподільності, де немає нічого мізерного, неважливого або зайвого, де взагалі ще немає *вартости* як специфічної світоглядної категорії, що відкинула людину від землі і людини й дозволила їй плюндрувати суще. Зникла розмежованість громадянського й особистого, історичного й сехвилинного, що можливе лише за найвищої точки зору: «Я люблю тебе степом, Дніпром і Тарасом, Орлім небом в барвистості хмарних споруд. Я люблю твої руки, вчаровані часом, і вологу, розтулену музику губ». Не споживання, а розуміння і творення краси є моральним імперативом ліричного персонажа, і в цьому істота його величності, навіть більше — богорівності:

Народе мій! Поки ще небо
Лягає на ніч у Дніпро —
Я на сторожі коло тебе
Поставлю атом і добро.

¹ Острик М. Прелюдія. — *Літературна газета*, 1963, 2 лютого.

² Войнова О. Асоціації-ребуси і тенденційна оцінка. — *Літературна газета*, 1961, 6 жовтня.

³ Рильський М., *Вечірні розмови*. — Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 18. — К.: Наукова думка, 1988, с. 563.

Пригадаймо шевченкове — «я на сторожі коло тебе поставлю Слово»: це перегук не форм, а ідеалів, суголосність мети, що має надособистісну, надгенераційну суть: «Твориись мій труд. На тебе ми проллєм Всі грози дня, а не чорнильну воду!» (підкреслення наше. — В. М.) — яка органічна й знаменна трансформація «мого» в «наше»! «Космос, людство, земля, народ, доба, Україна — ось який масштаб узяла поетична мова Вінграновського, ось у яких взаємопроймаючих вимірах жив його ліричний герой. І хоча у цьому було ще чимало декларативності, — мабуть, просто неминучої у такому випадку, — але вона вже здебільше ставала декларативністю пристрасти й думки, а не готових публіцистичних формул; «глобальне», навіть коли залишалося у загальних поняттях, поставало як глибоко особисте, в якості переживання, а не називання»¹.

Голосні, трибунні інтонації *Атомних прелюдів* пролунали заклик до високого життя «на березі юності», глаголом «доброти і жадань великих». Ця лірика була зіткана з красивих прагнень і благородних заклинань, що саме по собі ставило її в опозицію до реального життя і мистецтва, яке апологетизувало це життя. Разом з тим вона виходила з попередньої традиції і не могла бути абсолютно вільною від неї. В цілому поетика «Атомних прелюдів» жила істинністю поривань та ідей, а не істинністю форм, у чому й відбилася залежність «раннього» Вінграновського від соцреалістичної естетики з типовим для неї диктатом належного. З тією немалою різницею, що належне суспільству тут віддавалося особистості. І все ж таки для творчого прориву у світ свободи, правди і краси, на що був настроєний Вінграновський і все його покоління, цього було недостатньо. Саме звідси — почуття невдоволеності, неповноти, неприступності, що є зворотнім боком життєлюбних поетових поривань:

Кого мені, глибокомудра земле?
Чи, може, поля? Ось мої поля...
Чи роду-племені? Тут рід мій, і сім'я,
І мир, і злагода... Собі ж не ворог я!
Кого мені?..

В логічній інтерпретації питання звучатиме як «чого ж мені?» (до речі, в російському перекладі цього вірша «Димить стерня...» воно саме так і поставлене). «Всього лише» втілень, бо питання «що?» вже з'ясоване — «Краси і Правди і Мети». Лишається питання «як?». «Собі ж не ворог я!» — і це твердження повне риторичного смислу: тут уперше означається суперечність між обивателем і митцем, оскільки творчий дух у принципі ворожий благополучному. І людський світ, і людина в ньому — недосконалі, і подолання цієї недосконалості можливе тільки творенням другої реальності, якою і є мистецтво. В цьому сенсі художник, поет ворог собі як людині певного часу з усіма притаманними йому оманами. У своєму бутті він має спиратися на щось інше, ніж те, що йому пропонує

¹ Дзюба І. Духовна міра таланту. — У кн.: Вінграновський М. *Вибрані твори*.

і нав'язує дійсність. Звідси й починається власний шлях Вінграновського, котрий не опротестовуватиме й не заперечуватиме реальність (що остаточною метою бути не може), а перетворюватиме її за законами краси й переформованою утривалюватиме в слові. І чим переконливішим ставатиме з часом його поетичний світ, тим далі відбігатиме він від свого першовзірця. В цій розбіжності — головне джерело зростаючого з роками драматизму лірики Вінграновського: чим повніше втілюватиметься в ній ідеал краси і свободи, тим очевиднішою буде його трансцендентність, буттєва непохопність. І тим дужче журитиметься над людиною творець.

Сумний парадокс: наближення до справжнього, неперехідного, дійсного буде рухом *від дійсності*. І започнеться він уже в *Атомних прелюдах*, тих їх моментах, де заявить про себе образотворча сила Вінграновського, його абсолютне художнє чуття: «Червоні рожі синьою водою В саду учителя я поливав...», «На крилах журавлів весна вже сушить весла, Загомоніли про життя діди, І на стежин пахучі перевесла З снопів тополь тече зелений дим». Прислухаймося до поета і «не кажімо про реалізм», бо до реальності це образне шитво має такий же стосунок, як глина до порцеляни, стигле виногроно до учти, як неділя до Великодня. Це — естетично й етично перевтілена реальність, смислом якої є сам феномен перевтіленості, інобуття, а не вірність правді життя. Бо правдою тут є краса.

Це аж ніяк не знизить проблемної напруженості творів Вінграновського. Просто патетика суджень (ще властива *Атомним прелюдам*) дедалі рішучіше потіснятиметься патетикою художніх форм і незглибимих образних значень, щирий громадянський порив, гострота соціального зору обертатиметься винятковою естетичною зіркістю, жагою доконечних універсальних втілень. Подібна тенденція відбита вже у вірші «Вже зеленіє синій сніг» 1963 р., наскрізь сучасний інвективний пафос якого монументалізується, підноситься над історичною миттю «війнятим» із цієї миті художнім образом народу:

...П'явки із черевом китів,
Іхтіозаври кабінетів,
Вам не минути в часолеті
Моїх неспинних слів-катів!

Так, ви не звикли до хули,
Ви узаконились до гробу,
Ви за професію взяли
Любов до партії й народу!..

Я формаліст? Я наплював на зміст?
Відповідаю вам не фігурально:
Якщо народ мій числиться формально,
Тоді я дійсно дійсний формаліст.

Та де вже дінешся, раз світ заколосив
Пустоколоссям вашим в сиві очі.
Жаль одного, що в леті до краси
Народу ніколи було і плюнути вам у очі!

Кривавсь мій гніве, чорно, тлусто,
Кривавсь вогнем своїх щедрот.
І дмухай в світ, і дмухай в людство,
В мій кукурудзяний народ!¹

«Мій кукурудзяний народ», — цей образ настільки етично глибокий *віковий*, художньо достатній, що відповідає більшому, аніж ним є замордований хрущовськими безумами народ 60-х. Він відповідає всьому українському родові в його незлобивому трудовому бутті, так само величному, як і упослідженому. Це вже — інша реальність, над якою не владні жодні ідеологічні химери доби, що викликали у поета щире громадянське обурення й були знищені в художньому акті.

З точки зору зазначених тенденцій не менш, а, може, й більш красномовним є вірш «Остання сповідь Северина Наливайка» 1966 р., що десятиліттями ходив у списках і лише нещодавно був уперше опублікований². Можна тільки вражатися, з якою запеклістю виринається поет зі стихії умоглядних тез, — патріотичних, правильних, високих, для будь-кого іншого більш як достатніх, — в дотикально відчутний образний простір, як він розкошує у творенні цього простору, такого подібного життю, але кращого, ціліснішого, красивішого за нього. У творчому запалі Вінграновський буквально обриває сам себе на виражальному слові, ставить за ним три крапки німоти, майже відчаю і... починає все спочатку, але вже мовою зображення, форми, образу й творить художню дійсність, вільну від умовності людського знання про світ. В художній довершеності ця дійсність — безумовна, а через те в остаточному підсумку — ідеальна:

...В суцільних ворогах пройшли роки-рої,
Руїна захлинається руїною.
Ми на Україні хворі Україною,
На Україні в пошуках її...

Забудьмо все у цю священну мить.
Забудьмо наші розбрати і чвари.
Я — вас веду, і воля нам горить,
Вона горить нам вічно, як Стожари...

...Забіліли сніги мої чорні,
Засміялась душа молода;
Воріженьки стоять видзігорні,
Воріженьки стоять, як вода,

І солонина моя Солониця
На погибель мені ще гряде,
Ще у міднім бичу задимиться
Моє тіло, як сон, молоде,

Ще заплаче ночами Барбара
Над споляченим сином моїм,

¹ Цей вірш не опублікований і цитується за авторським рукописом.
² Вінграновський М. *Цю жінку я люблю*. — К.: Дніпро, 1990, 197.

І розірветься серце, як хмара,
Від даремних за мене молій, —

Та і тоді не прокленем ми долю,
Не зречемось себе, поранених синів,
Коли й побачимо в кривавиці за волю,
Що наш народ вже тереном зацвів.

У різних аспектах фахівцями описаний несподіваний вибух метафоричного мислення в ліриці 60-х, так чи так пов'язуваний зі стрімким розвитком суспільної свідомості, НТР, звільненням особистості від унітарних світоглядних схем, тощо. Все це так, але в принципі метафоризація художнього мислення була зумовлена ще одним, головним на наш погляд, чинником: критерій *правильного* з усією рішучістю замінювався критерієм *прекрасного*. Мистецтво слова повертало собі власну сутність, упосліджену тоталітарною свідомістю. Правильне лежить у руслі понятійного і підвладно раціональному обчисленню. Прекрасне — завжди метафоричне саме по собі, бо є знаком вищого й незбагненого смислу, абсолютною формулою, якою життя поєднується з вічністю. Воно не підлягає раціональному обрахунку, а тому завжди вільне від диктату ідеології. Тут естетичні витoki «шістдесятництва», того метафоричного виру, що і захопив, і збентежив читача, загалом привченого до ідейно-тематичної вичерпності твору. А *Балади буднів* І. Драча з їх іронією цинкових форм, золотим барокко цибулі й мандруючими в небі штанями не «пояснювалися» ні темою, ні ідеєю. Так само, як *Сто поезій* Вінграновського, де у синьому небі висівалися сні, літали однокрилі літаки й відьомські цариці городів, а ночами підводилися неандертальці дерев.

Звісно, поет писав «про щось», але це «щось» усе зухваліше вислизало з тем, кожній з них довірялося вельми почасти, повсякміть підпорядковувало собі нові різноманітні предмети. Здається, Вінграновському байдуже, з чого видобувати поетичний зміст, що блискуче задемонстровано віршем «У синьому небі я висіяв ліс...», де все — небо, море, птиці, стебла, фантазії і мрії — з волі художника і його почуття, яке ось зараз і саме так себе виявляє:

Дубовий мій костур, вечірня хода,
І ти біля мене, і птиці, і стебла,
В дорозі і небо над нами із тебе,
І море із тебе... дорога тверда.

Хто «ти» — «любов моя люба»? Кохана? Україна? Доля? Душа? Будь-яка конкретизація цього розлитого в навколишньому образі почуття збіднює його. Він універсальний, бо відбиває стан душі — тонкої, чуйної, сповненої любови і до жінки, і до вітчизни, — до життя в усьому його потрясаючому огромі. Стан душі, яка сама себе пізнає в дзеркалі світу. Це — «тверда», надійна дорога, бо чим більше віддається, тим більше лишається. І ніякої іншої мети художній акт не переслідує. У світлі сумнозвісних «соціальних завдань

мистецтва» подібне твердження може видатися ризиковним, але це саме так. Та й що справді поганого в самовартісному палахкотінні душі, коли вона велика і сильна спокревністю з душею народу? Не даремно ще в *Атомних прелюдах* поет казав: «Не кваптеся, беріть мене потроху...».

Цю особливість поезики Вінграновського, що увиразнилася в книзі *Сто поезій 1967 р.*, найповніше збагнув І. Дзюба: «Його поезія — це якийсь постійне взаємопереливання різних почуттів та станів душі, різних її рівнів... Не кожен його вірш мусить мати всі оті виміри. Хоч переважає тип поезій саме з такою структурою: всеохопне душевне дійство»¹. Саме тому не історія з конкретними персонажами є предметом відображення в малій поемі «Ніч Івана Богуна», а її пристрасне переживання, теперішнє боління нею: «Могил нема. Могили повтікали. Дніпро утік — осталась лиш вода». Цього не міг, не повинен був бачити Богун, лягаючи кістками в рідну землю, бо інакше — навіщо все?! Це бачить, цієї драмою терзається Вінграновський, виносячи тяжкий вирок сучасності: «Ганьбо! Ганебино! Ганьбище, ти над нами!» Мертві страху не імуть...

Вільна, щаслива собою суб'єктивність переживання породжує несподівану і водночас неспростовно достеменну метафору: «Мазниці густо сплять і кругло сплять колеса». Так, це неправильно — це гарно. Так само гарним є поетів гнів, коли він у рідких (а далі все рідкіших!) випадках торкається чисто соціальних проблем, приміром, таких, як споживацтво: «Я задихаюсь, біль до млості, я всі прокляття розпрокляв і фіолетовий від злості ножами серце обіклав» («Недавно ще я в цьому колі жив...»). Гарним є поетовий сарказм й бридливість до ідеологічної фальші («Душа наїлася та бреше...»). Гарною є його напружена, світлоока національна гідність, що потребує не теми (як у багатьох інших випадках нашої лірики), а буття в тверді образу:

Ми знову є. Ми — пізні. Найпізніші.
Що росли з худеньких матерів
в саду порубанім.
Я знаю, не для тиші
вулкани дивляться
з-під наших юних брів.
Є Віра. Є Свобода. Кров і шмаття.
Естрада, сало, космос, кавуни.
І є народ, в якого є прокляття,
Страшніші од водневої війни.

На предмет взаємин митця і влади написано десятки прекрасних віршів (Ліни Костенко, В. Симоненка, В. Стуса, Д. Павличка та ін.). Але і з цієї високої шерехи «Повернення Хікмета» Вінграновського виділяється прометеєвським пафосом, красою непоборного сумління, що возвеличує творця.

Та найбільше в *Ста поезіях* — сяйливого, дзвінкого, запахуючого світу, схожого на дитину, яку митець виловлює метафорою над

¹ Дзюба І. Духовна міра таланту, с. 15.

самою прірвою часу і повертає в безпечні густі жита: «Я покажу вам сливи на сучках, що настромились, падаючи мовчки, затисла груша в жовтних кулачках смачного сонця лагідні ковточки», «Стоять сухі кукурудзи, й сухе волоття суше просо. Лелека, мов старий грузин, по жовтім полю ходить босо. Лисиця їла — і нема. Лиш облизнулась в жовтій тиші...» — Порятований красою — таким постає світ у ліриці Вінграновського. Взаємозлитість митця і дійсности — цілковита, остаточна, істинна (природа у Вінграновського дивиться, думає, слухає, коригує чуття ліричного персонажа тощо), тому що це вже не власне дійсність з притаманною їй суперечністю й ущербністю, а її естетичний іноваріант, мистецька подоба, не заторкнута жодним злом. Між нею і творцем немає ніякої конфліктности, лише напружена цікавість, насолода перевтілень, які обом заповідають безсмертя: «А світ стояв у синіх постолах, Стояв в моїх очах і придивлявся, як саме світиться він, світ, в моїх очах».

Сто поезій свідчать і про активні творчі пошуки самовираження. Вінграновський випробовує місткість форм, вдаючись до верлібру («Я сів не в той літак»), і хокку, де окреме крізь крайність переходить у загальне («Ми з нею прокинулись з голубами. Пляшка вина, що не випили ввечері ми, Замерзла вночі на балконі»). Він буде вірш на засадах кінорежисури, послідовно виймаючи з картини головні деталі так, що лишається одна пронизлива жура — не журлива, а висока («Сестри білять яблуні в саду...»). Та, певно, найзначущі відміни вносять у поезику Вінграновського освоєння фольклорної традиції, ширше, живої народомовної стихії. Це символіка чисел і барв («Тринадцять руж під вікнами цвіло...»), змістова глибінь художнього паралелізму («Прилетіли коні, ударили в скроні...»), казкові прийоми ліричної композиції («Невірна ніч, непевна — тупу-тупу — Безнебна ніч — татари де?! — прийшла...»). Це також безособовість мовлення, що впроваджує у вірш багатовіковий етичний досвід народу, особлива ригорична неконкретність, яка підрозуміває вище знання, істину, що її народна мораль полишає Богові і тому висловлює евфемічно:

Хто розцвів, хто розцвів —
 Запитало.
Я розцвів, я розцвів —
 Відказало.
Хто помер, хто помер —
 Запитало.
Я помер, я помер —
 Відказало.
Що ж таке, що ж таке —
 Запитало.
А таке, а таке —
 Відказало.

1971 р. з'являється книга Вінграновського *Поезії*, складена з творів двох попередніх збірок і якогось десятка нових віршів. Серед останніх привертають увагу передовсім дві малі поеми — «На Псло,

на Ворсклу, на Сулу...» (у пізніших виданнях названа «Голубі сестри землі») і «Гайавата». Малими поемами їх дозволяє назвати епічний розмах, що зликовує фрагменти світу в концептуальну гармонійну цілість: «Благословенна будь, оселе на землі, На березі, над юною водою, Де з діда-прадіда неквапною рукою ми творимо добро в душі і на столі. Хай буде вічно так, як воно є...». Це — з першого твору, де поетичні лики наших малих річок у їх земному характерному плині витворюють єдиний велемовний образ — ріку народного буття. «Як сон суворий, темно-русий воїн Тетерев, взолочений обжинковий Псло, шовкова Рось під вітрилами Любові і Свободи» віддзеркалюють український історичний всесвіт від часів Дажбога по сьогодні, яким його відчуває і мислить собі Вінграновський. Прекрасна безкінечність, ясні зорі й тихі води якої не мають жодної злої барви, бо навіть тінь тут — щаслива, — це схвильоване й оптимістичне переживання України як свята і блага пов'язане з дійсністю виключно у міру дійсності самого ідеалу народного життя — мирного, трудового, вільного, пронесеного крізь століття згуби й катастроф. Не випадково животрепетний цей образ завершується лубковим штрихом, хоч не хоч притаманним словесному вираженню ідеалу («А з нами наші, наші ріки — Надія, Віра і Любов»).

Цей поріг умовности вираження вищих цінностей, здається, остаточно долається в поемі «Гайавата», ритміко-інтонаційна будова якої свідомо взорована на славетний твір Лонгфелло. Звичайне земне життя зі своїми щоденними клопотами й тривогами, стачами й нестачами подається тут як найвище благо, єдине приступне людині щастя, у світлі якого всяке вигадане, поза житейські турботи виведене щастя є просто зайвим, оманливою і немічною фікцією, якій у надлиманському світі «Гайавати» навіть не знаходиться місце. Діалектика людського щастя відбита в яскравій, тривкій образній матерії.

Однак, виштовхане у двері, ідеальне вперто повертається вікном. Бо розписаний у головних рисах родинний світ «Гайавати» *адекватний* вищим етичним кормам народу, його ідеалові життя. Неметушливі діди володіють тайнами ремесел, баби правлять городяним царством і бавлять дітей, батьки яких дають лад хазяйству, що вимагає трудів і терпіння. Всі шанують усіх, одведені від спокуси, вбережені від лукавого й наділені хлібом насущним. Це — гармонійний світ, і чи не тому він у Вінграновського такий химерний, упосаджений в казку й перегру, перейнятий вертепною веселістю й добрим дивацтвом, що насправді не є нашим, існуючим, дійсним?! Це принципове питання, бо відповідь на нього наближає нас до розуміння всієї подальшої творчої еволюції Вінграновського.

Придивімося до «дитячих» віршів *Поетій*. В чім вони власне дитячі і чому? Чи тому тільки, що тут блукають босі роси, ластів'ята навчаються читати дорогі імена і, лежачи горілиць, замовкають на сонці інжири? Але ж фантазійність притаманна й дорослій свідомості. Інша річ — гармонійність, незасмученість й

особлива переконаність в істинності власних уявлень, що з віком полишають людину. «...У дітях,— пише І. Дзюба,— немовби відновлюється вічна єдність живого світу, відчуття якої втрачене дорослими. ...Його «дитячі» вірші — принципово новаторські тим, що «конгеніальні» дитячій уяві, співмірні з поетичністю дитячої душі. І проливають нове світло на природу всієї поезії Вінграновського»¹. Так, але варто зважити на те, що «дитяча» лірика митця зовсім не впроваджує малого читача в реальний світ, а є художньою (етичною та естетичною) альтернативою цього світу. До речі, зовсім не «малою» як за часопростором, так і почуттям (приміром, вірш «В Іллі на дачі леє дощ...» завершується такою, емоційно та ідейно аж ніяк не адаптованою строфою: «Неначе все, як мало быть: Залатане із латки Скубе щось серце на майбуть, як гусеня з-під лапки»). Дитячою тут виявляється тільки одне: абсолютна віра в справдешність зображуваного, безумовність подання уявного як дійсного. Поет не бавиться з читачем у гру «давай-но навмисне», знаючи гарзд, як воно насправді є: насправді-бо тільки так і є, як ось у цьому слові. Поза ним нічого іншого (не кажучи про істинніше або вартісніше!) просто немає, не існує. Не-витворене є недійсним!

Вже неминуче буде сніг
З хвилини на хвилину...
Завіє сніг і наш поріг,
І в полі бадилину.

За ногу вхопить вітер дим,
А сніг і дим завіє,
Ще й теплим язиком твердим
Прилиже дим, як вміє...

Це світ, писаний спочатку, творений за веліннями етичних та естетичних гармоній, відповідно до предковічних народних уявлень про добре і корисне. Так, у «дитячій» ліриці Вінграновського висвітилася природа його таланту, котрий бере від дійсності рівно стільки, скільки потрібно для свободи і краси. Ця лірика однаково багато говорить і дорослому, і малому читачеві тому, що кожному пропонує ці універсальні духовні цінності, а не більші чи менші фрагменти знання про суще. Тим паче, що це реально суще в усій своїй соціально-психологічній гнилизні виглядає дедалі похмуріше.

Нова хвиля репресій напочатку 70-х, ідеологічна тарабарщина, руйнація народної моралі та все інше зі смерку останньої імперії рве зв'язки живого слова із сучасністю. У глибинах «подільської осені» шукає відітху Д. Павличко, на цілий світ мовчить неспоступлива Ліна Костенко, за колючим дротом народжуються *Палімпсести* В. Стуса... В поезії шириться «тиша», лукаво названа морально-філософською медитаційністю, осмисленням етичних проблем. Насправді ж — абстрактність і декларація. Змучене «вказівками» поетичне слово випускає життя з палких юнацьких обіймів

¹ Дзюба І. Духовна міра таланту, с. 22.

«шістдесятництва», бо не може, не хоче ані пояснювати, ані поділяти безглуздя дійсності.

За таких умов інтуїтивно безпомилковим видається шлях Вінграновського, котрий послідовно відходить від загальносуспільної тематики як предмета ненадійного, тимчасового, штучного, чужого, перекладаючи в образне слово самого себе, власну вулканічну духовну сутність. До речі, цим пояснюється жанрова універсальність його лірики, всезначущість пафосу, що злютовує особисте й загальне в істинності переживань. Митець витворює художній світ, мірою якого є сам, а тому постійно прагне перевершити себе, змагається з приблизністю втілень й непохопністю почувань.

З роками надзвичайно загострюється художній зір Вінграновського, котрий прагне зафіксувати, утривалити в слові найтонші рухи природи і душі, сума яких і дає вичерпне світовідчуття. Раніше, приміром, картина вечора виконувалася ним розмашисто, великими мазками: «За гай ступило сонце і пішло, І далину покликало з собою...» (1965). У збірці *На срібнім березі* 1978 р.: «До вечора іде, холонучи, теплінь і тулиться до каменя щокою». В «Ранковому сонеті» 1957 р. він писав: «Твоя краса мені свята, твоя любов мені священна». Розуміючи всю різницю інтонацій, звертаємо увагу на вищу предметність образу, зрослою роль деталі: «Я вас люблю, як сіль свою — Сиваш, як ліс у грудні свій листок останній» (1976).

Погляньмо, як обростає «плоттю деталей» зображення лиманської осені: в *Атомних прелюдах* — «Стоїть голубою журбою Осінь морська голуба»; в *Ста поезіях*: «Над лиманом кукурудза світлі вуса опустила І лиманський Гайавата щось там робить-виробляє, Душить гроно винограду — Зимувати цілу зиму»; в книжці *На срібнім березі*: «Пришерхла тиша — сіра миша — У жовто-білих комишах, І сизий цап — іранський шах — пришерхлу тишу тихо лиже. На сірім мурі чорний кіт Крізь білі вуса парко диха...».

Звісно такі зіставлення досить умовні, але подібна еволюція стилю — не поворот до «поглибленого ліричного переживання», яке у Вінграновського завжди було й особистісним (ліричним), і глибоким, а закономірний перехід від моделі світу «Краси, і Пrawdи, і Мети» до її втілення в дотикальній художній тканині. Вінграновським керує вимога повноцінного, адекватного перекладання своєї художньої свідомості в образ, котрий і є для нього справжньою дійсністю. Витворюваний ним правдивий світ душі потребує глибини, деталізованості, багатомірності. Опредмечування переживань — дедалі переконливіше — є їх утриваленням. З цього погляду рух від глобальності *Атомних прелюдів* до предметної надвиразності «срібного берега» є цілком природнім.

Проте, чим повніше поет переживає, чим більше бачить і чує, тим гостріше й болісніше відчуває неповноту самовираження. Щось обов'язково лишається «за бортом» слова. Творче надзавдання (передчуття творчості — «не зрадь хоч раз, не проминися даром... передчуття моє») постійно випереджає саму творчість. Художникові

не дано цілковито, до решти втілюється у своїх речах, він вічно не встигає, його в житті «забагато». І коли цей Художник стоїть на позиціях морального максималізму, як Вінграновський, це завдає муки.

Хіба цим пояснюється, чому вражаюча ясність і глибина картин Вінграновського «на срібнім березі» така драматична. У ранньому вірші «Боюсь поворухнутись... тишина...» передчуття значущості й повноти того, що має бути, світле й безхмарне: «Думки невиказані стали за порогом, Рості, моя розбуджена тривого! Я ще не знав такої легкості свободи». В подібному за ліричною композицією вірші «В кукурудзинні з-за лиману» 1978 р. (нехай і в плані чогось інтимного, в даному разі не це істотно) підбивається певний підсумок пережитого, досягнуте зіставляється з «невиказаними» на порозі зрілості думками:

Але душа моя затерпла —
Відкрилась голосом отим
Дорога біла серед степна,
Де йшлося великим і малим,

А множество вже стало станом
Позаду мене в небесах...
І я заплавав над лиманом,
Де голубим сміявся птах!

І сама ця підсумковість, творча незбутність — драматичні. Тут нема ні відчаю, ні фатальності — поет невідступний у русі до найповнішої творчої самовіддачі. Це — драматичність таланту, мука творця, котрий завжди лишається більшим за власний витвір, хоча цього «ніхто не бачить»...

У поетичі Довженка Свобода і Любов стоять над смертю, бо підперті буттям народу, винесені в епічний простір. В ліриці «срібного берега» і далі («Губами теплими і оком золотим», 1984) — навпаки. Скільки драматизму в особисто відчутій минулості життя, скільки героїчної краси у визнанні цього: «...вісімдесятим ліком, двадцятим віком почнемося — нема!.. І стежка вже не стелиться під ноги, І не співає — каркає лиш птах... Взуваймося добре на свою дорогу. Взуваймося тепло на зимовий шлях. Я обніму тебе. Тебе я обнімаю. Мій білий подих на твоїй руці...». Але якраз оце «навпаки» поет і прагне подолати: збути себе до решти в творчості, віддати до грана ототожнюється у Вінграновського з перемоогом над смертю, вічною недоконаністю життя, є останнім доказом деміурга.

Саме тут, у плані найповнішої самовіддачі, розгортається вся пребагата інтимна лірика поета (нині зібрана у книзі *Цю жінку я люблю*, 1990 р.), саме тому вона вже не тільки інтимна. Переживання його ліричного персонажа многократ ширші за особисті, живлені не жаданням втіхи та взаємності, а жаданням віри й надії на те, що душа здатна перейти у щось вічно суще. Любов і перевтілення в неї, адекватність почуття і його художньої реалізації, катарсису — також стає одним з критеріїв справжності

й цілності створюваного світу. Прагнення до найповнішого втілення в поезії й «вчуття» любови переплітаються, взаємопроникають. Однак кожне справжнє почуття незбутнє, як незбуття поезія, відчуття прекрасного. Тому інтимна лірика Вінграновського не тільки драматична, а надривна, катастрофічна:

Я тебе обнімав, говорив, цілував,
Цілував, говорив, обнімав — обнімаю,
Говорю і цілую — сльозою вже став
З того боку снігів, цього боку немає...

З роками ця патетичність набирає сили, за нагромадженням взаємозамінюваних займенників «я» — «ти», «мій — то голос ваш», «твоя дорога — мої там кроки» і т. п., так характерним для стилю Вінграновського, — гіркота недосяжного, пошук рятунку з нетотожності ідеального і реального, що рознуртовує всю лірику Вінграновського, кажучи йому творити свою власну, досконалішу, естетично неспростовну реальність. «Ще пахне хвиля яблуком і тілом, І сушить голову за цвітом своїм мак» — в цьому наскрізь життєвому образі все, як у житті, крім одного — проминання, тут його немає: і сум, і насолода і краса увічнені, явлені назавжди.

На IX з'їзді письменників України, потрясений суспільними катастрофами, І. Драч дорікне поетові за «тиху цвіркунову ноту», що в книгах *Київ* (1982) й *Губами теплими і оком золотим* (1984) витіснила литаврні перекази «раннього» Вінграновського. Але ця тонка духовна мелодія і буде відповіддю митця епосі. Проблеми щодення, земні печалі і радості — все проходить, «минає все у плині дорогому», «і ми поїдемо і щезнемо без сліду...» — не минає тільки сотворене у красі. Змінюються погляди, ідеї, суспільні «правди», а краса лишається правдивою — «на все життя єдина Рось тече»!

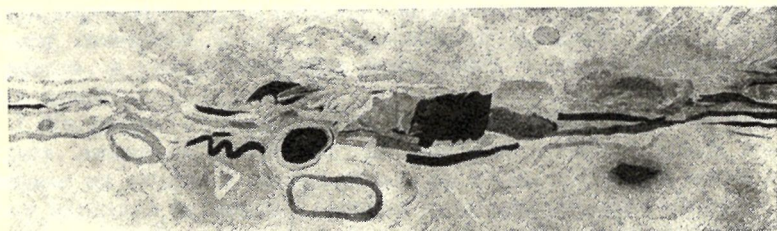
І Вінграновський послідовно, зятято, не озираючись на гримаси буднів, вимальовує свій світ, де красивий і гордий народ живе і житиме на теплих і чистих ріках. Бо нічим іншим як митець він йому зарадити не може! Творення нетлінної образної матерії є для нього не засобом, а метою, і тому він у принципі байдужий до сехвилинних суспільно-політичних аспектів дійсності. Він творить свою другу, божественну дійсність дарованим йому від народу словом, видобуває з цього слова трансцендентну, поколіннями накопичену енергію.

Як ні для кого іншого, слово для Вінграновського — це жива безкінечність, в яку він углиблюється, втуртовується, якою розкошує. «Він розглиблює якесь поняття ним же самим (наче вибирає, вигрібає слово зі слова: «Із тих одвертостей хоч крихітливу крихту», «мале з малих, крилечечко із крил»), ступенює його до останньої межі, вичерпує до дна: «І одна-одина у ній одніє», «я сам сумую», «Мовчить печаль і сум мовчить у сумі, І ти мовчиш. Мовчання й те мовчить»¹.

¹ Дзюба І. Духовна міра таланту, с. 18.

Недаремно у вірші «Час» 1989 р., наче збагнувши істоту власних устремлінь, він ладен все віддати Часові, тільки просить його не займати Слова: «не зачіпай його, малого, бо в ньому так багацько й много...»! Більше, як у житті.

Все сказане підводить до думки, що поетична творчість Вінграновського — глибоко ідеалістична, і саме ця якість дозволила йому здолати межі, гальмівні традиції соцреалістичної естетики, в нелегких зводинах із якими продовжують перебувати чи не всі інші його літературні ровесники. Увесь його мистецький світогляд відповідає не тільки тому, що «спочатку було Слово», а й продовжує цю тезу вірою в те, що Слово буде й насамкінець. Як носій єдиної універсальної вартости Краси.



*Наталка Погребінська: «Пісня воскресіння»,
олія, 1990, 54×192 ін. (137×488 см)*

Ігор Маленький: «Цвіте терен», поезії, 123 сторінки, в-во «Радянський письменник», 1991.

Збіркою Цвіте терен Ігор Маленький яскраво вирізнявся як поет з оригінальним і різко викресленим стилістичним обличчям.

Книжка ця має три головні тематичні виміри. Перший — це вимір недавньої історії, яка не перестала ще бути сучасністю. Тут виведені цупкі й сензуальні люди в тугому світі, який у певному сенсі перегукується через десятиліття із Стефаниковим світом.

Другий вимір «відьмацьких легенд» відображує далеке минуле, точніше народні вірування у відьом і чари, які не перестали полонити й тривожити уяву людини досьогодні. Тут дійсність, дивинні елементи й еротизм переплавлені процесом наскрізь особистої поетичної альхемії в унікальну стилістичну одиність.

Третій («Цвіте терен») вимір кохання — наче підсумовуючий, бо в однаковій мірі відноситься до минулого, сучасного і майбутнього. Тут, знов же дивним порядком, кохання втілене в природу, а природа перевтілена в кохання. Іншими словами, одне явище виливається з себе і переливається в друге, й навпаки: кохання відбиває в собі ознаки природи, а природа ознаки кохання.

Поет послуговується вільним віршем, який, з одного боку, своєю широкою розповідністю межує з прозопоезією; з другого боку, вірш його підпорядкований строгій ритміці, яка відпихає його від прозопоезії.

Найпомітнішою ознакою стилю Ігоря Маленького є розповідність, прозаїчність, навмисна «обуденненість». Наприклад, насип у нього мурований

«каменями як кулаками
з довгих фір українських хлопів».

Але не є це антипоезія в сенсі Ніканора Парри, бо вже наступним рядком

«запряжених одноокими шкапами їхніх дум»

поет сковує увесь образ у своєрідну над-метафору і підносить його на вищу від антипоезії поетичну площину.

У додаток, розповідність Ігоря Маленького інкрустована імпульсами енергії сильних образів, незвичайних ситуацій, еротики, щоб емоційно тримати читача у високому напруженні.

Б. Б.

Материк треба розглядати як збірку остороги для автора. В ній бо змагаються за місце існування два Мовчани: справжній і несправжній. Справжній поет таким голосом описує липневу ніч:

«Стражденна кожна мить до тіла кров'ю липне,
і тиша воцана у вуха затіка...
Та дошка гробова раптово ніччю скрипне,
і серце дротяна колючка протика».

Тут регулярну поетику розсувають і відсувають з першого пляну: в'язка, як мед, настояна мова; оригінальна метафора, яка черпає з глибин української духовності; характерний Мовчану розмах, емоційність і мелодійність. Поет усі ці елементи перевтілює в особистий, тим то й унікальний стиль, який ставить його окремо від загального річища поезії його генерації. В останніх двох рядках наявний теж характерний Мовчану переклик із позасвіттям. Присутні в цій збірці, як і в усій творчості Мовчана, філософські проникання («ставав кінцем початок світу, первопочаток же — кінцем»).

Але є в цій збірці й такі строфи:

Ну согрішив? Ха-ха-ха-ха...
Хто ж є на світі без гріха?..
Сміх проривався що не слово...
Та... спи... ха-ха-ха... мухолове.

або:

І вождь усіх народів та віків
Над мавзолеєм простирає руку,
Немов благословляє чортяків
На всі тортури та пекельні муки.

Тут нема уже ні Мовчанової мови, ні образів, ні спонтанності, ні навіть вишуканих рим. В першій строфі Мовчан легким робом виповнює порожні місця в рядках хахахами і крапками, в другій строфі вдається до віршованої публіцистики, яка завжди є і буде поза межами болю й поезії. На жаль, витвори несправжнього Мовчана переважають у цій збірці. А велика шкода. Бо Мовчан має за добрий, Богом даний, талант, щоб пускатись на легке віршування та віршовану публіцистику. Це веде в нікуди. Найкраще різко й негайно завернути і йти назад до себе.

Б. Б.

Лларіон Чолган: «Дванадцять п'ес без однієї», 517 сторінок, В-во Слово, 1990.

Дванадцять п'ес без однієї, тобто одинадцять п'ес — це в суті речі ревії (автор називає їх то літературно-мистецьким кабаре-том, то фільмом-водевілем, то казкою-красунею, то комедією), єдиним винятком є драматична п'еса «Провулок св. Духа», яка базована на поезії Богдана І. Антонича та яку ставив театр Володимира Блавацького 1949 року.

Доля ревії назагал — це тимчасовість, бо вони базовані на подіях дня, і, коли минає день, минає теж актуальність ревії.

Ця доля шасливо оминула ревії Лларіона Чолгана з декількох причин. В першу чергу, вони не є в повному сенсі ревіями, бо, крім подій дня, відбивають ще у кривому дзеркалі історію діяспори і нашу загальну історичну долю. В другу чергу, вони були невід'ємною частиною постановня й розвитку Театру-студії Йосипа Гірняка і, тим самим, набрали документального значення.

І так, перші чотири ревії, особливо «Замотеличене теля» і «Блакитна авантура» дають образ життя в переселених таборах ДіПі в Німеччині. Комедії «Діти Дажбога» та «Загублений скарб» відбивають життя американської діяспори. П'еси «Сон української ночі», «Хожденіє Мамає по другому світі», «Мамає невмирущий» та «Дума про Мамає» творять так званий мамаївський цикл і в постаті головного героя Мамає (який проходить крізь історію та емігрантські будні, крізь гарячі й холодні перипетії життя — й завжди виходить сухий і цілий) зображують синтезуючий психологічний портрет української людини.

Лларіон Чолган був «придворним» драматургом Театру-студії Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської. Постановою «Замотеличеного теляти» Студія почала своє існування, а репертуарною базою її були славні й дуже популярні в добу ДіПі (1945—1949) вистави «Блакитна авантура», «Сон української ночі» та «Хожденіє Мамає по другому світі». Особливо пластично виходив у тих виставах створений Лларіоном Чолганом тип Мамає у неперевершеному перевтіленні березилівського актора Йосипа Гірняка.

Лларіон Чолган точно відчуває й розуміє магію сцени. Його п'еси незвичайно сценічні й у постановках набирають динаміки, життєвості і чару. Особливо вражаюче виходить на сцені гумор Чолгана, який на сторінці книжки, можливо, губить свою опуклість і нюанси.

Б. Б.

- РОМАН БАБОВАЛ (1950) — поет і перекладач з італійської та французької мов. Вскорі у видавництві «Дніпро» появиться книга його вибраних творів. Живе в Бельгії і працює лікарем у ділянці ядерної медицини.
- ЮРІЙ ВІВТАШ (1951) — поет і журналіст, член редколегії часопису *Пороги*. Друкувався в *Кафедрі, Порогах, Християнському голосі й Сучасності*. Живе в Дніпропетровську.
- ВІРА ВОВК (1926) — поетка, прозаїк і перекладач. Опублікувала 11 поетичних збірок, 6 прозових праць та десятки перекладних праць, головнo з португальської і на португальську мову. Живе в Ріо-де-Жанейро, Бразилія.
- СТЕФАНІЯ ГНАТЕНКО (1946) — мистецтвознавець, народилася на Тернопільщині. Вчилася в Київському художньому інституті, з якого її виключили 1973 року. Працювала у Львівському музеї українського мистецтва (тепер Національному музеї у Львові) науковим працівником. В 1988 році виїхала на Захід і працює в Українському музеї в Нью-Йорку, С.Ш.А.
- ЮРКО ГУДЗЬ (1956) — поет і прозаїк, народився на Житомирщині. Закінчив Київський педагогічний інститут. Досі опублікував одну збірку поезій.
- ВЛАДІМІР ЗАК (1929) — музикознавець, закінчив Московську консерваторію (факультет теорії музики) із славним теоретиком Віктором Цуккерманом. В 1989 році написав докторську працю в Інституті мистецтвознавства Росії, відкриваючи нові закони інтонаційної будови мелодики. В період перебудови був головою комісії музикознавства і критики при Спільці композиторів С.С.С.Р. Написав близько 200 статей в ділянці класичної і російської музики. Виступав із науковими доповідями в 12-ти країнах світу. Від 1991 року живе в Нью-Йорку, С.Ш.А. і публікується в російськомовних газетах і журналах.
- ОЛЕНА ЗІНЬКЕВИЧ (1948) — музикознавець, закінчила Київську консерваторію та аспірантуру при ній. Авторка численних наукових і критичних праць з ділянки музикознавства. Очолює катедру історії музики держав співдружності та музичної критики в Київській консерваторії.
- ЛЕСЯ ЛИСЕНКО (1955) — поетка, закінчила Київський університет. Живе в Києві й працює редактором видавництва «Веселка».

ВОЛОДИМИР МОРЕНЕЦЬ (1953) — критик, кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту літератури Академії наук України. Автор кількох літературознавчих книг та численних статей. Живе в Києві.

МАРІЯ РЕВАКОВИЧ (1960) — поетка і перекладач, народилася в Лідзбарку Вармінським у Польщі. Її третя збірка поезій *М'яке Е* цьогоріч появилася у Видавничому агентстві «Тирса» у Варшаві. Живе в Нью-Йорку, С.Ш.А.

ОЛЯ РУДАКЕВИЧ (1947) — прозаїк, народилася в Берхтесгадені, Німеччина. Виростала в Сейнт Пол, Міннесота, де й закінчила гуманітарні студії в Міннесотському університеті. Живе в Філядельфії, С.Ш.А.

СТЕПАН САПЕЛЯК (1951) — поет, народився на Тернопільщині. Закінчив музичну школу в Заліщиках, згодом навчався на філологічному факультеті Львівського університету. В 1973 році був арештований і засуджений на 10 років позбавлення волі. Автор шести збірок поезій, найостанніша, *Тривалий рваний зойк*, вийшла в Києві 1991 року. Живе й працює в Харкові.

ТАДЕУШ СЛІВ'ЯК (1928) — польський поет, драматург і перекладач. Народився у Львові, закінчив театральну школу в Кракові. Автор понад 30-ти збірок поезій. Живе в Кракові, Польща.

ІВАН СОКУЛЬСЬКИЙ (1940—1992) — поет і публіцист, народився на Донеччині. Студіював на філологічному факультеті Львівського університету. 1966 року був видалений з університету, згодом двічі арештований. Друкував свої поезії в багатьох журналах, останньо редагував культурологічний журнал «Пороги» в Дніпропетровську.

ВІКТОРІЯ СТАХ (1969) — поетка і редактор, народилася в Києві. Авторка збірки поезій *Побачення біля трансформаторної будки*. Підготувала до друку збірку *Місто із теракоти* та три збірки для дітей. Є співредактором антології української еротичної поезії ХХ століття *Біла книга кохання*. Живе в Києві.

НІКІТА СТЕНЕСКУ (1933—1983) — румунський поет, народився в місті Плоєшти. Видав понад 25 збірок модерної поезії та есе. Його твори були перекладені на 15 мов світу, а 1980 року він був у списку кандидатів на Нобелівську премію.

Поезія

- Андієвська Емма. Сонети на межі свідомости (3)
Бабовал Роман. Пам'ять фрагментарна (4)
Вишенський Станіслав. Пастки з власною подобою (1, 1991)
Вівташ Юрій. Місце, де нас немає (4)
Гаврилюк Юрій. На межі буття і небуття (1, 1992)
Герасим'юк Василь. Вірні пси Георгія (1, 1992)
Гудзь Юрко. Маленький концерт для хронопа (2)
Давидовська Наталя. Фрески (1, 1992)
Завгородній Юрій. Душа двоїться (2)
Зуєвський Олег. З книги: Голуб серед ательє (1, 1992)
Калинець Ігор. Краєвид з елегіями (1, 1991)
Карабович Тадей. Декілька листів самотности (2)
Кашка Володимир. Листи з-поза дзеркала (1, 1991)
Ковач Іван. Джерела гріха всесвітнього (3)
Криворучко Олександра. З ніколи пісня сліпому квітка (1, 1992)
Лесич Вадим. Недомовлене слово (1, 1991)
Лисенко Леся. Відчуття тиші (4)
Лиша Раїса. Що хоче зозуля (1, 1992)
Лишега Олег. Лис (3)
Мірошниченко Микола. За виссю світло зависа (1, 1992)
Охримович Андрій. На дні втоми (2)
Палій Ліда. Похорони осіннього листа (1, 1991)
Ревакович Марія. Зелене царство (2)
Романюк Павло. Пора знаків (2)
Рубчак Богдан. З поетичних буднів (1, 1992)
Сапеляк Степан. Три елегії у метаморфозах (4)
Сокульський Іван. П'ять віршів (4)
Стах Вікторія. Місто із теракоти (4)
Федюк Тарас. І сіль на плечах виступа (1, 1992)

Драма

Вовк Віра. Казка про вершника (4)

Проза

Андрухович Юрій. Самійло з Немирова, прекрасний розбишака (2)

Гудзь Юрко. Колискова для самогубців (4)

Забужко Оксана. Невже тобі не каже в серці голос (1, 1991)

Медвідь Вячеслав. Спомини навиворіт (1, 1992)

Пахльовська Оксана. Замордований янгол (3)

Покальчук Юрій. Август (1, 1992)

Рудакевич Оля. Вікно (4)

Смотрич Олександр. Утопійні антиподи (2)

Тудорковецька Ярина. Іриси (3)

Цуканова Марія. Втіха (2)

Перекладна література

Борхес Хорхе Люїс. Два вірші й кілька думок, пер. з еспанської Б. Бойчук (3)

Борхес Хорхе Люїс. Німецький реквієм, пер. з еспанської Ю. Покальчук (3)

е. е. Камінгс. У двох перекладах, пер. з англійської Б. Бойчук і О. Гриценко (2)

Колодій Олена. Тінь пташиного лету, пер. з португальської В. Вовк (3)

Мельничук Аскольд. Поясни мені все, пер. з англійської Б. Бойчук (1, 1992)

Парра Ніканор. Антипоезії, пер. з еспанської Б. Бойчук (3)

Селінджер Джером Д. Найкращий день для бананової рибки, пер. з англійської Ю. Покальчук (1, 1991)

Слів'як Тадеуш. Мій дім ще свіжо мальований, пер. з польської М. Ревакович (4)

Стенеску Нікіта. З незакінчених творів, пер. з румунської П. Романюк (4)

Літературознавство, критика, есе

- Богонюк Анна. «Містерія творення штучного світу» (1, 1992)
Бойчук Богдан. Топографічний огляд творчості Вадима Лесича (1, 1991)
Караванський Святослав. Два правописи — одна мова (1, 1991)
Медвідь Вячеслав. Митець рокованої доби (3)
Моренець Володимир. «Ідеальний» вихід із соцреалізму (4)
Москаленко Михайло. Слово про Петра Бориславича (1, 1992)
Неборак Віктор. Смерть і вічність у поезії Володимира Свідзінського (2)
Павличко Соломія. Роздуми про вуса (2)
Павлишин Марко. Канон і іконостас (3)
Покальчук Юрій. Гоголь і Борхес (3)
Ревакович Марія. Елементи дегуманізації в поезії Емми Андіївської (3)
Рябчук Микола. Стигми крил (1, 1992)

Мистецтво

- Аполлінер Гійом. Олександр Архипенко (3)
Гнатенко Стефанія. Мистецтво Наталки Погребінської (4)
Диченко Ігор. Чи потрібен світові український авангард? Інтерв'ю (3)
Мудрак Мирослава М. Кілька думок про тривалість українського авангарду (3)
Сочинська Ілона. Уривки з розмови про себе (2)
Урбан Михайло. Висловлюючи динаміку нашого часу. Інтерв'ю (1, 1991)

Музика, театр, балет, фільм

- Бойчук Богдан. Марта Грегем відійшла у всечасся (2)
Зак Владімір. Випромінюючи таємниче світло... (4)
Зінкевич Олена. Здобутки української симфонії (2)
Бунтівна муза Бориса Буєвського (4)

Ревакович Марія. «Світло зі сходу» в театрі Ля Мама (1, 1991)
Царинник Марко. На пожарищах великої матері вдовиці (1,
1992)

Спомини, листи, подорожні нотатки

Костецький Ігор. Листи до Вадима Лесича (1, 1991)
Сокульський Іван. Скільки слів про себе (4)
Шаляпін Федір. В Харкові, в Києві (2)
Шевельов Юрій. Зустрічі з Гніздовським (1, 1991)

Огляди, нотатки

Бойчук Богдан. Ніканор Парра — антипоет і дисидент (3)
Ревакович Марія. Зустріч із Слів'яком (4)

Огляд надісланих книжок

Антоненко-Давидович Борис. Смерть. Сибірські новели.
Завищені оцінки (1, 1991)
Вінграновський Микола. Цю жінку я люблю (1, 1992)
Гуменна Докія. Дар Евдотеї (3)
Еліот Томас Стернз. Вибране, упорядкувала С. Павличко (2)
Зуевський Олег. Голуб серед ательє (3)
Калинець Ігор. Crowning the Scarecrow, translated by
M. Sargunyk (1, 1991)
Карабович Тадей. Біля вогню; Кличу тебе як ластівку (3)
Костенко Ліна. Selected Poetry, Wanderings of the Heart,
translated by Michael Naydan (1, 1992)
Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників,—
документи, упорядник Осип Зінкевич (1, 1991)
Лукаш Микола. Від Боккаччо до Аполлінера (2)
Маленький Ігор. Цвіте терен (4)

Маллярме Стефан. Поезії, пер. О. Зуєвський (2)

Мовчан Павло. Матерік (4)

Отрощенко Валентина. В зозулиній тиші (1, 1992)

Чолган Ларіон. Дванадцять п'єс без однієї (4)

Літературно-мистецький журнал
«СВІТО-ВИД»
№ 4 (9), 1992 р.
Видається з 1990 року

З а с н о в н и к и:

Київська організація Спілки письменників України
Культурний центр «Світовид» Спілки театральних діячів України

В и д а в е ц ь: Культурний центр «Світовид» СТДУ за сприянням М. П. Коця

Оригінал-макет виготовлений фірмою «АС»

Здано до набору 8.09.92. Підписано до друку 23.09.92. Формат 60×90/16. Папір друкарський № 1. Гарнітура таймс. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 7,5. Умовн. фарбо-відб. 7,63. Обл.-вид. арк. 7,78. Тираж 3000. Зам. 2-712.

Київська книжкова друкарня наукової книги

