

БО В НАС НЕМАЄ ЧАСУ

Поезія у часописах України 1988 року

Богдан Рубчак

1

Українська радянська література, як і, зрештою, українська література взагалі, не може нарікати на недостачу поезії. Навіть у найчорніші ночі її існування звідкись появлялися все нові й нові загони молодих поетів, щоб товпитися на перших тридцяти-сорока сторінках літературних журналів. Під час недавнього "застою", наприклад, цілком слушним були застереження декого з українських критиків на Заході (як ось Богдана Бойчука чи Івана Кошелівця), що за такого поетичного переситу посереднє або й зовсім безцінне заглушує та, врешті, задушує довершене й мистецько переконливе, що його все одно завжди куди менше. З часом в таких обставинах мірила літературних суджень та критерій мистецької вартості бліднуть і остаточно зовсім зникають.

За нинішніх неспокійних умов гласності й перебудови ця невгамовна продукція віршописання стала просто лявлінною. Співчуваємо молодій поетці Оксані Забужко, яка дякує долі, що не зробила з неї редактора і, отже, не заставила всі ті вірші читати.¹ Але все таки радянська поезія, скажімо, між ранніми і пізніми вісімдесятими роками зазнала рішучих змін. Навіть коли зважити на факт, що справжня майстерність — явище за всіх часів аж ніяк не часте, то сьогодні ентузіазм оновлення, молодіжна життєздатність зухвало виштовхує з міста поезії все, що втомлене, заяложене, банальне, імпотентне. Сьогодні щораз частіше бачимо власне обличчя молодого поета не тільки на фотографії, яка обов'язково супроводить його текст, але теж бачимо його відбитим у дзеркалі самого цього тексту.

Щоб якось справитися з тим багатством матеріялу, що його викликала дана тема, мусітиму звути раму огляду до поезій і статей про поезії, що їх минулого року опублікували часописи *Літературна Україна*, *Вітчизна*, *Жовтень* і *Прапор*. На жаль, поза мосю увагою сьогодні мусять залишитися помітні збірки поезій, що появилися 1988 року: *Упродовж снігопаду* Ігоря Римарука, *Ключ* Івана

Англомовний варіант цієї статті з'явився у збірнику ECHOES OF GLASNOST IN SOVIET UKRAINE (ред. Романа М. Багрій), North York: Captus University Publications, 1989. — Ред.

Малковича, *Долина храмів* Оксани Пахльовської, *Початкова школа* Володимира Затуливатра, *Повноліття надії* талановитої сонетарки Софії Майданської, збірки дещо старших — *Луна обізвалась на ім'я* Леоніда Талалаї, *Поріг* Павла Мовчана чи *Колодязь* Володимира Базилевського. На окрему увагу заслуговують перші збірки широковідомих на Заході Миколи Воробйова *Ожина обрію* і Василя Голобородька *Зелен день*. У випадку Голобородька визначення "перша збірка" — це ще одна, ласкаво висловлюючись, неточність: як, мабуть, читачам *Сучасності* прекрасно відомо, перша збірка цього поета *Летюче віконце* (книжка має 230 сторінок) вийшла 1970 року в Балтиморі у видавництві "Смолоскип". Невже гласність не зайшла ще так далеко, щоб дати радянським літераторам змогу чесно визнати чесну і гарну роботу інших рук? Якщо це справді так, то цей нібіто незначний факт круто загрожує автентичності моральної структури цілого феномену гласності. Також дуже жаль, що поза увагою тут мусить залишитися ряд поетів, які друкуються в так званих "неофіційних" літературних часописах. (Що це, до речі, значить стосовно до поезії? Що такі часописи та їх автори не штемпльовані офіційною музою в уніформі?) Я потішаю себе тим, що творчість таких необхідних поетів як Ігор Калинець, Степан Сапеляк й декількох інших "неофіційних" — протилежно до поетів, що про них я тут говоритиму — легко доступна і, мабуть, широковідома читачам *Сучасності*.

Коли мое рішення зупинитися в цій статті тільки на поезії в "офіційних" часописах було не цілком випадкове, то вибір самих цих часописів був цілком невипадковий. Я вважаю журнал *Жовтень* за найцікавіший, найактуальніший літературний часопис. Журнал щедро приймає молодих поетів, навіть іноді помірно експериментальних; там я теж знаходжу найцікавіші рецензії й статті про поезію. (Подиву гідне збільшення тиражу за останніх кілька років підказує, що радянські читачі подібно думають про цей журнал). Харківський журнал *Пралор* теж щомісячно вгощає нас щедрою пайкою творів невідомих молодих поетів та цікавими статтями й рецензіями. Серія про національне й інтернаціональне в літературі, що спорадично публікується в журналі, — особливо важлива для зображення проблем і питань молодої радянської поезії. Біда лише, що журнал має поганий друк, поганий папір, а "кишенськовий" формат стискає бідний віршик на сторінці з усіх боків. Дуже добре матеріали в цьому журналі заслуговують на куди вибагливіше технічне оформлення. *Вітчизна* — найцентральніший із центральних літературних журналів — публікує здебільшого визначних, якщо не завжди визнаних, поетів. Це, проте, не перешкоджає редакторам віддавати доволі місця молодим авторам. А ось критичний матеріял у цьому журналі за 1988 рік не виявляв особливого оновлення і тому не викликав особливого хвилювання. Серед нас

широковідома *Літературна Україна* приносить уважно зрівноважений добір визнаних і маловідомих поетів. Проте, мушу дозволити собі на маленьке попередження: ті читачі на Заході, які читають молодих поетів тільки в *Літературній Україні*, не одержать повного і вірного образу нової поезії. Зайво, мабуть, тут і згадувати, що без критичних і публіцистичних матеріалів у цій газеті сьогодні просто не можна обйтися.

Молодих поетів, що друкувалися минулого року в згаданих часописах, буде щось із сотні. При перших зустрічах з їх поезіями навіть прізвища було нелегко запам'ятати: я налічив двох Остапчука, двох Лазаруків, і (мабуть, уже за традицією) щонайменше трьох Шевченків. Пару Остапчука ускладнює Остап'юк. Є ще Герасим'юк і Герасимчук, Литвин і Литвинчук, Таран і Тараненко, Кремін і Каменюк. А імена тут не дуже помагають, бо здебільшого це — Віктор або Валерій, Людмила або Валентина. Якби ми мали справу з поетами п'ятдесятих років, коли всі писали, як один чоловік — то ситуація була б таки зовсім безнадійна. Та проте, дуже скоро можна навчитися орієнтуватися в цій зливі імен: риси неповторного обличчя віддзеркалені в тексті, а деякі з таких "текстуальних" облич іноді бувають не тільки неповторні, але й незабутні.

Справді ж бо, в новій українській поезії помітна подиву гідна різноманітність піджанрів, структур, стилів, тематичних підходів. Молода поетка Наталка Білоцерківець, наприклад, запевняє читача, що ті поети, які дебютували десь коло 1985 року, сьогодні вже трохи застарілі, і їх поволі змиває нова хвиля.² До речі, "нова хвиля" або "третя хвиля" — це варіанти назви, що її наймолодші прийняли для свого поетичного руху. Це вперше за півторіччя бачимо в українській радянській поезії такі буйні й життєтворчі "хвилювання".

Загально беручи, в поезії між 1935-им і 1955-им роками запанував стан, що його можна окреслити терміном Юрія Лотмана "естетика тотожності". Лотман, правда, застосовує цей термін до літератури XVII та першої половини XVIII сторіч на Заході, але він теж, між рядками, натякає на новіші часи розвитку соцреалізму в Росії. Відразу після війни, коли ця "естетика" вже задеревіла, поет-початківець мав автоматично наслідувати модель, що формувався на основі творчості пізнішого Максима Рильського і Володимира Сосюри. (Вимучені, "приголосні", цілком "філологічні" рядки Бажана, не кажучи вже про Тичинину флейтову космічність — були ігноровані не те, що молодими, але й самими Тичиною і Бажаном; ні Тичинине містичне світосприймання, ні Бажанів трагічний екзистенціалізм ніяк не могли стати частиною поверхового заморожено-усміхненого, докраю істеричного, одержимого курникання). Вицвітом і одночасною відцвітом цього моделю стали вірші тоді ще молодого, але дуже голосного Андрія Малишка. В його масовій

продукції, а вже особливо у віршовій зливі сотень і сотень одвертих епігонів, цей модель уже зовсім виродився і став жалісною карикатурою самого себе. Цікаво, до речі, що дехто з тих емігрантів, які почали писати чи навіть цікавитися поезією ще юнаками в Україні, довго не міг позбутися цих поганих звичок; а декілька тих, що йм, врешті, вдалося перемогти своє минуле, не знайшли нічого автентичного, чим би його заступити, і кинулися на швидку руку майструвати інші, але такі ж неоковирні, моделі "тотожності".

В противагу до XVII-XVIII сторіч, коли естетика тотожності "природно" виросла з певних конфігурацій процесу історії культури, — "естетика тотожності" нової доби в українській літературі була насаджувана насильно і, в середині ХХ сторіччя, явно "неприродно". В наслідок того, не тільки поезія, але й взагалі культура стала відчуленою від життя; що насильніше її — хапцем склепану — в щоденний побут втискували, то окремішою від людських годин і днів вона ставала, неначе якась камінна стіна, що оточувала місто розмов, бажань, подій, надій, щохвилинно загрожуючи паралічем. І отже, про літературну критику, — не кажучи вже про будь-яку літературну дискусію, — за таких умов не було що й думати.

Як нам тут добре відомо, наприкінці 1950-их років Ліна Костенко, Дмитро Павличко і ще декілька талановитих поетів сміливо повідкривали вікна в задушливій казармі тодішньої радянської поезії. Шість—сім років пізніше до них приєдналося куди більше талантів на чолі з Іваном Драчем, Миколою Вінграновським, Борисом Нечердою, Віталієм Коротичем. Історія та фольклор, іноді під поверхнею поточних питань дня, стали їм за тематичний матеріял для будування свіжої, збудженої і високомайстерної поезії. Їх тексти не приховували прочитання таких майстрів як ранній Тичина, Свідзінський, Плужник і особливо Бажан, але такі інтертекстуальні алюзії стали в них творчо пережитими, дослівно перевтіленими. На периферії цього руху стояла воїстину велика постать Василя Стуса. Я не сумніваюся, що в історії нашої літератури його ім'я стане емблемою цього покоління.

Ще декілька років пізніше в їх гурт влилися трохи молодші: Ігор Калинець (що в ранніх творах гідно нагадав радянському читачеві почерк Богдана Ігоря Антонича), Павло Мовчан, Василь Голобородько, Микола Воробйов, Василь Рубан, Григорій Кириченко, Григорій Чубай, а трохи згодом Віктор Кордун і ряд інших обдарованих поетів. Де в чому відмінні від своїх старших колег, вони змогли понести знак оновлення української поезії аж до меж поетичного експерименту — своєрідного народного сюрреалізму (що його культывус передовсім еспаномовна поезія) з одного боку, а з другого — до цілком звільненого, програмово прозаїчного верлібру, своєрідної "антипоезії", що її називають в американській літературі "поезією твердження" (poetry of statement). В наслідок

імперіялістичного тероризму наступного десятиріччя, саме ці поети постраждали надзвичайно: Стуса вбили, Калинець і Рубан стали довгорічними в'язнями ГУЛАГів, Воробйова, Голобородька, Мовчана насильно заглушили. До речі, саме вони — куди більшою мірою ніж їхні старші колеги, "центральні" шістдесятники — стали одверто визнаними предтечами нинішніх молодих поетів. Воробйов і Голобородько навіть оточені власними маленькими культами.

Зі зростанням поетичної сили шістдесятників зростала й справжня літературна критика, з необхідними для літературного процесу діалогами, дискусіями, суперечками. Дуже цікаво, до речі, що тодішня критика неначе сама позичала тонів і барв у поезії, що її вона обговорювала й обороняла: поезія й критика 60-их років разом створили особливу спільну мову, автономну територію мовлення. Критики-шістдесятники споруджують майстерні, справді творчі есеї, іноді у підвищенному, навіть дещо декламативному тоні, зі стилізованим словником, стилізованою синтаксою та почуттєво насиченими метафорами. Автори тримаються супроти літератури шанобливо, церемоніально. Кожний їх виступ — це завершена, суворо обрамована, своєрідно непорушна текстуальна подія, розрахована на тривалість. Вони воліють обговорювати широкі теми, іноді з виразною політичною основою, аніж сліпати над структурою тексту, займатися нудно лябораторними аналізами чи сторінками мучити якийсь один деталь.

Хоч критика 80-их років не така вишукано висловлювана й майстерно завершувана, вона, з одного боку, професійніша, а з другого (і це не парадоксально) — вільніша, неформальніша, "рухоміша", тимчасовіша. (Не було б, мабуть, зовсім недоречним твердити, що ці два різні підходи до читання й писання в деякій мірі обумовлені своїми десятиріччями, як ось обумовлені своїм часом американська "нова критика" й новіші структурализм та постструктуралізм). Молоді українські критики трактують поезію не як високе священнодіяння якогось майже чудесного походження, а як гру. Разом із часовим обумовленням та іншими причинами, тут треба ще врахувати факт, що більшість із цих молодих критиків — самі поети. Але одночасно більшість із них одержала високу освіту з ділянки, що її там ще досі називають "філологією", а одна з них — академічний філософ із спеціалізацією з естетики. З одного боку, отже, мистецтво поезії для цих критиків — це рідне, родинне оточення, власна світлиця. Але, з другого боку, погляд, що поет пише як пташка співає — зовсім чужий цим поетам; вони теж не вдаються до поз деміургів, які зсилають униз, до темних мас, гномічно-оракулярні сповіщення про тайни джерел, а чи джерела тайн, поезії. Не зважаючи на часті серйозні, а іноді й трагічні, теми, що втілювані в їх поезії, — для них саме мистецтво поезії стало

знову забавним: стало забавним не тільки писати поезію, але й писати про поезію, і теж якнайбільше знати про своє мистецтво. Це, до речі, є однією з важливих прикмет так званого постмодернізму на Заході.

Дехто з цих поетів-критиків досить добре знається на теорії літератури, особливо російській — феноменального Михаїла Бахтіна й тартуських та московських семіотиків. Правда, я не зустрічав безпосередніх обговорень цих теорій українською мовою, але теоретичний підтекст таки часто проникає на поверхню практичних статей і навіть принаїдних рецензій. Та й, взагалі, ці критики подають читачеві свої "тези" рвано, фрагментарно, "на бігу" — в розмові, а найчастіше в суперечці, — бож принципи відгранюються поволі, в потоці щоденних успіхів та невдач.

Неможливо в цій статті накреслити всі ті численні, а іноді, з нашої точки погляду, не зовсім зрозумілі зацікавлення цих поетів-критиків. Особливо шкода, що не можна тут описати їх більш технічні судження й міркування, а треба зупинитися тільки на поверххових питаннях, "літературно-соціологічних" міркуваннях.

І так, найчастіше повторювана проблема у статтях і рецензіях — це наполеглива вимога високого мистецького рівня в поезії. Дуже хочеться молодим поетам-критикам якнайшвидше, вже завтра, викувати систему критеріїв судження про мистецтво поезії, які мали б орієнтувати самих поетів, читачів і (можливо, найголовніше) редакторів літературних журналів. Як багато дечого іншого в процесі гласності, такі раптово категоричні імперативи цих молодих авторів занадто нервові, нетерпеливі й часто-густо самі собою дезорієнтовані. Адже системи естетичних критеріїв не творяться через добу-дві, як відгук на раптові зміни в політичному кліматі країни. Самі по собі невловимі аж до прозорості, такі критерії кристалізуються сторіччями, в щоденній практиці міцно заякореного і, щонайголовніше, безперервного літературного процесу. Трагічно пошматована історія української літератури — коли різні-прерізні вимоги (іноді з допомогою нагана) тягали саму ідею літературної творчості в різні, аж надто екстремні, боки — не дозволяє покищо на систему критеріїв, які постійно визначали б цінність твору як естетичного об'єкта, не зважаючи на зміну мистецьких смаків чи напрямів, а політичних устроїв і поготів. Звичайно, сама в собі відсутність таких критеріїв не перешкоджає поетам писати високоякісні поезії, бож ці критерії творяться *a posteriori*, на основі архіву. Але, з другого боку, їх відсутність помітна, наприклад, у такому факті, що в групі поезій одного автора трапляються сильні твори дослівно поруч із неймовірно слабими: автор сам не знає, що класти в кіш, а що в конверту, а редактор так само не знає, що відсилати назад авторові, а що посылати до друкарні.

Справа ускладнюється ще й тим, що в сучасній літературній

теорії сама ідея постійних естетичних критеріїв поставлена під знак питання. Вона проблематизована головно обставиною, яка мала б усіх нас вельми цікавити: специфіка національних літератур, особливо літератур "третього світу", так сильно діє на відчутування природи даного тексту, і на систему чи системи текстів довкола нього, що про будь-які абсолютні естетичні поняття говорити не доводиться.

Беручи все це до уваги, поняття "рухомої естетики", яке втішається серед молодих критиків популярністю, — це дуже цікавий і корисний (нехай тимчасовий і провізоричний) вихід із даної ситуації. Наскільки я це поняття розумію, — воно ж бо теж згадуване мимоходом і без пояснень, — то "рухома естетика" посвячена з тим, що французькі екзистенціялісти колись називали "ситуаційною естетикою". Подібно до їх куди відомішої концепції "ситуаційної етики", така естетика основана на відносності, провізорності та структурах, що оточують дане мистецьке явище.

Ще одна важлива турбота цих молодих поетів-критиків — це те, що сімдесят років тому Езра Паунд підсумував гаслом "Мейк іт нью!" Дуже цікавий і активний поет-критик Микола Рябчук, який дебютував у пізніх 70-их роках, пише:

Зрозуміло, що талановиті — хай не завжди досконалі, але виразно пошукові — книжки вже самою появою будять думку, розворушують сонне, застояне царство літературної "благопристойності", створюють реальну загрозу для усіх, хто десятиліттями маскував власну банальність і сірість штандартами "традиціоналізму" та "вірності класичним традиціям".³

Разом із цією турботою постійно виникає мова про провінційність української поезії. Але провінційність супроти чого? Молоді надиво нечасто згадують "російський центр", — куди рідше, ніж старші критики, які або радіють, що українська сучасна література ось-ось дожене російську, або ж сумують, що цього ще довго не станеться. Конче треба ще раз прочитати "Оргію" Лесі Українки! Такі порівнювання, не кажучи вже про "перегони", не тільки смішно докучливі своєю наївністю, але й домежно шкідливі. Це ж бо симптом колонізованого народу — зальотне змагання раба з паном, вдавання психічно нездорового синка, що він змагається з батьком, тільки на те, щоб підкresлити батькову зверхність.

Як усім нам аж занадто добре відомо, присутність російської культури гіпнотизує українську третє сторіччя. Вже сама собою ця тінь гегемона паралізує свободу української думки навіть у тих нечастих випадках, коли в справу безпосередньо не втручається груба рука імперіялістичного тероризму. Скажіть, хто з польських, чеських чи угорських письменників турбується тим, що про нього думають у Москві? Такі інтелектуали тільки бояться, що про них

взагалі думають у Москві. Вони бояться російської сили тільки як насильства, і явно — навіть загонисто — показують світові цей свій страх. Вони ж бо знають, що їх страх вже сам собою дуже точно визначає механізм імперіялістичного тероризму. А щодо літератури, духовна свобода таких письменників дозволяє їм — точніше, запрошує їх — по-справжньому полюбити Лермонтова чи Тютчева, Блока чи Мандельштама, Пастернака чи Цвєтаєву. Думаючи про Белого і Блока, і Єсенина, і Клюєва (якщо вони взагалі про цих двох останніх колинебудь думають), вони не змушують себе негайно асоціювати цю думку із сторо зтерзаною Прагою чи — щонайголовніше! — з власною невротичною сторо зтерзаністю.

Так довго, як гіпнотичний зір кобри — зір цього Іншого в психіці радянського українця — не буде назавжди переможений і видворений з душі, українська культура не зможе зустріти й привітати російську культуру, що варта уваги, що не тільки заслуговує, але й морально заслужила на увагу. Коли дійде до такої автентичної — автентично дружньої — зустрічі двох народів, тоді Андреєві Вознєсенському буде дуже залежати на тому, як про нього судять у *Літературній Україні*, з тієї простої і єдиної причини, що в цій газеті іноді друкуються поети куди талановитіші, ніж він сам. Тоді, отже, поетичні "турніри" та "перегони" стануть, хай усе ще наївними, але принаймні вже не хворобливими. Тоді теж незаперечні факти, що український пересічний читач більше довіряє якості російської літератури, ніж української, або що коли когось похвалять у Москві, то його скоріше друкуватимуть у Києві, — самі собою ліквідуються.

Як би там не було, молоді поети й критики полюють сьогодні на куди більшого звіра. Лесь Герасимчук висловлює, мабуть, думку багатьох, коли пише, що "необхідність говорити про сучасну українську поезію у контексті світової культури давно назріла".⁴ З цього приводу, до речі, поточилися справді цікаві суперечки. Оксана Забужко, наприклад, думає, що спершу ми мусимо розглянути сучасну українську поезію на тлі української національної культури як такої, а вже потім турбуватися про Захід.⁵ А трохи старший (і таки по-справжньому експериментальний) поет Валерій Ілля попереджує, що, наприклад, вільний вірш не можна позичати просто з Заходу, а його слід настроїти на лад українських народних традицій.⁶

Певна річ, що самі по собі такі розмови в історії української літератури не нові. Вони стають новими через ситуацію, що в ній вони проходять — через особливо складену, досі нечувану конфігурацію гласності. Теж цікаво, що подібні вони до несподіваних і для нас дуже важливих дискусій на Заході, що про них я вже тут коротко згадував. Ідеться про теорії англійських, американських і передовсім німецьких неомарксистів про переоцінку ролі наці-

налізму в літературі, на досвіді специфіки національних літератур народів "третього світу", які сьогодні очайдушно намагаються відкочувати свої національні обличчя з-під грубих пластів осаду чужих культур донедавніх імперіалістичних гнобителів, — словом, народів, які нарешті визволяються від нестерпного погляду цього Іншого в їх власній свідомості.

Розмови про національне і загальнолюдське в літературі тісно пов'язані з питанням "вічного" розгалуження мистецьких та суспільних функцій поезії. Ці розмови, до речі, знову ж таки йдуть крок-у-кrok з подібними зацікавленнями постмодерністичних теоретиків на Заході, які щораз частіше відмовляються від чисто текстуально-формалістичних метод структуралізму й навіть деконструкції. Мабуть, орієнтуючися на переоцінку марксистської естетики (точніше, співвідношення структури й надструктур) Юрія Лотмана, Людмила Таран пише, що поезія не тільки відрізняється від щоденної людської діяльності (йдеться про фізичну працю), але навіть протиставиться їй. Хто цього не розуміє, вдається в

Недіалектичне протиставлення слова і життя. Ширше — буття і свідомості. Від самої поезії [...] вимагається властивостей і якостей власне реальності, безпосередньої людської діяльності [...]. Звідси — проблема начебто безсилля слова перед дійсністю. Вимагати від мистецтва, у тому числі й від поезії усе те, що перебуває у сфері здійснення інших видів людської діяльності, — прагнення "ідеальне", [...] неправомірне, недіалектичне.⁷

Молоді критики підkreślують, що істотна ідея поетичного твору розміщена не тільки в так званому змісті, але і в матеріялі форми, що, врешті-решт, є одне й те саме. З цього виникає, що ідеологія даного поетичного твору включає, і то далеко не на останньому місці, його мистецьке виконання й мистецький рівень.⁸ Спрошуючи питання, можна сказати, що погано написаний вірш — це антимарксистський вірш.

Все це, звичайна річ, заставляє критиків передумати роль читача. Вони перевизначають читача в противагу до звичайної соцреалістичної дефініції читача як приймача повідомлення, що його можливі реакції закодовані в самому повідомленні, і, отже, що над ним автор має абсолютну контролю. Вони шукають такого читача, який був би інтелектуально, а найголовніше — психічно підготований активно увійти в поетичний текст: саме такого читача вони вписують у свої тексти. Василь Івашків, наприклад, уважає, що читач — це співтворець тексту, якому вільно трансформувати текст згідно з його власним світоглядом.⁹

Як бачимо, ті критики, що їх можна дуже умовно назвати "формалістами", виходять таки дуже далеко поза рамки того, що ми звикли вважати за формалістичну критику. Людмила Таран у

майстерній статті про ролю часовості в поезії Павла Мовчана, наприклад, вдається до досить складних філософських проблем, але з "формалізмом" уже взагалі нічого спільного не має. Ця стаття, до речі, безпосередньо перегукується з подібними нинішніми зацікавленнями американських критиків.¹⁰

Цього не можна сказати про опонентів такого, хай домежно звільненого, але все таки "формалізму", які виступають в ім'я супільної функції поетичного тексту. З теоретичного боку, вони навіть не доходять до іноді дуже цікавих ідей "соціології" у відомій літературній дискусії 20-их років. Проте їх погляди для нас дуже цікаві саме з боку "практичного". Вони зупиняються на "соціології" дійсного читача в час гласності й перебудови, зарисовуючи його різні профілі, як ось міський читач, сільський читач тощо. (До цих розмов повернемося в другій частині цієї статті). А поки що треба згадати найголовніше обвинувачення, що його вони проголошують "формалістам": формалістично орієнтовані поети й критики ("філологи" як дехто їх називає) відмовляються від різних можливостей, що їх відкрила українській культурі нова доба. Серед найголовніших — можливість значно поширити коло читачів української поезії і, отже, забезпечити майбутнє не тільки української літератури, але й української мови. Пізній шістдесятник і сьогодні дуже активний поет-критик Володимир Базилевський неначе синтезує погляди своїх молодших однодумців, коли пише, що "філологи-формалісти" мусять нарешті зображені, що по селах їх ніхто не розуміє, а в містах їх ніхто все одно не читатиме.¹¹ До речі, дуже симптоматичним у "творчому хаосі" цих розмов є факт, що поезія самого Базилевського аж ніяк не призначена для сільської читальні: це поет — принаймні, як на моє око, — докраю "філологічний" та інтелектуальний, який за любки грається рідкісними словами (наприклад, дуже цікавий вірш із назвами барокових ремесел), а бож іноді вдається до витончених літературних алюзій, що їх може схопити тільки справді добре "підготований" читач.

Хоч "філологічні" критики й поети прекрасно розуміють смертельну загрозу українській мові й культурі, бож живуть із цією загрозою щодня, вони бояться, щоб немовля, як каже англійська приповідка, не вилили з купальною водою. Один із найобдарованіших і найскладніших молодих поетів Ігор Римарук у розмові за "круглим столом" сказав, що "з того факту, що публіцистика перемагає літературу, дуже радіти не доводиться, особливо ж тоді, коли вона прописними істинами входить у вірші, зводить мисливські зусилля до рівня школярських розумувань".¹² А Микола Рябчук пише:

Ритуальна формула ("у час, коли...") за півстоліття, як бачимо, не змінилася, — от тільки замість більш звичних слів "індустріалізація", "колективі-

зація", "меліорація", "хімізація", "освоєння цілини", "штурм космосу", "боротьба за якість" підставлено новочасне, але не менш ефектне слівце "демократизація". [...] будь-які питання про фаховий рівень поетів, а заразом і про свій власний, знімається автоматично[...]¹³

Зваживши на несамовиту складність ситуації, що в ній сьогодні діє молода література, — принаймні, наскільки ми цю ситуацію можемо спостерегти й оцінити з нашої віддаленої перспективи, — треба все таки схилитися до погляду "філологів". Шевченко і його час були винятковими: в нормальніших умовах самі поети мову воскресити негодні. Адже модерна, розвинена мова не складається виключно з мовлення поетів, а з майже безмежної системи структур різних-прерізних мовлень, що деякі з них — і то центральні — куди більш сьогодні загрожені, ніж мовлення поетів. Поширенням кола читачів поезії не оздоровиш мовлень торговельного, урядового, правного, поточно-журналістичного, медичного, наукового тощо, тощо, тощо. Їх оздоровиш підняттям свідомості мовлян, що в ньому сучасна поезія може допомогти тільки посередньо. А ось, з другого боку, історія нашої літератури мала б нас навчити, що нав'язувати поетові завдання, які б вони не були благородні чи благодійні, — дуже й дуже для духовного здоров'я цього поета небезпечно. Це особливо небезпечно, коли поет, під моральним тиском, сам на себе такі обов'язки накладає. Тільки коли поет сам собі дозволяє творити на найвищому рівні, що можливий для нього і тільки для нього (як це собі дозволяв, при всіх заборонах і тортурах, Василь Стус), — він своїми творами допоможе не тільки зберегти, але й зміцнити українську поезію й літературу, а поседньо й мову. Адже кожний диктатор знає, що високий рівень культури йому підлеглих сам собою політично для нього страшенно небезпечний: сторіччями українська культура була опримітизовувана, опровінціоналізовувана штучними (та й чи справді вони штучні?) засобами петлі й нагана і куди тоншими та небезпечнішими засобами маніпуляції публічної опінії, особливо серед самих підлеглих. І настанку слід додати, що коли критики спихають суспільну відповідальність на поетів (навіть якщо вони самі — поети), то вони насправді відмовляються від своєї власної відповідальності. Трактуючи поетичні тексти як, мовляв Фредрік Джеймсон, "політичну підвідомість", — саме критики мають каталізувати приховані, несвідомі політичні субстрати поетичного тексту, так співтворячи разом із поетом, як це, зрештою, має робити кожний справжній читач.

Та проте критики "нової хвилі", не зважаючи на те, чи вони "філологи", а чи "соціологи", погоджуються на одному — на необхідності виполювати віршописання фальшу, себто пересічну продукцію віршописів воєнного й повоєнного часу та їх незліченних епігонів.

Вони доречно й цікаво показують, як у таких віршах не тільки "эміст", але й форма стає носієм одверто брехливих, отож і шкідливих значень, і саме так каталізують "підсвідомість" цих безконечних любовних віршів та віршів про весну. Вони, наприклад, розклюють у зіставленні списків банальних, заяложених трафаретів, що їх такі автори мають за метафори. Наталка Білоцерківець пише у рецензії на спроби одного молодого поета:

"Іллічеві істини", звісно ж, "наближають людство до мети"; "Серп і Молот" "злились" (?) "для щастя, правди і добра", від чого (?) "шораз дзвінкішим день стає..." На жнивах ліричний герой відчуває "свій обов'язок святий" у тому, щоб... "в земні обійми (?) впасти і хоч маленьким колоском зрості"...¹⁴

Визнаний поет і герой Другої світової війни Леонід Куліш недавно опублікував чергову (-надцяту) збірку поезій; декілька молодших скористалося з цієї нагоди, щоб круто заатакувати не тільки вірші автора, але і його літературне покоління.¹⁵

Остаточний вирок, проголошений молодими поетами-критиками такій поезії, — це підступна нечесність не тільки супроти українського суспільства, але й супроти літератури і, врешті, супроти мови. Сплітаючи трафарети в пісенькових строфах і до того безнастанно усміхаючись, ці старші поети та їх послідовники намагалися прикривати жахливі обставини сорокових і п'ятдесятих років, а потім і років "застою", звихненою, виродженою поетичною мовою. Один критик дуже влучно порівнює такі зловживання поетичним словом з "потьомкінськими селами".¹⁶

Атаки молодих поетів-критиків на таку віршову продукцію не дивують: було б куди дивніше, якби таких атак сьогодні не було. Адже ця писанина трималася на поверхні літератури тільки завдяки позалітературним бакенам ненормальних політичних умов у країні. В нормальному літературному процесі про її появу в літературних часописах не могло б бути й мови; вона, можливо, знаходила б місце десь на останніх сторінках "регіональних" щоденників, фабричних одноднівок або ж пафіяльних бюллетенів. Але куди несподіванішими для нас є досить неприхильний тон, що в ньому дехто з молодих критиків іноді звертається до творчості "центральних" шістдесятників, які сьогодні здобули непохитні позиції на найвищих шпілях сучасної української літератури. Відразу треба підкреслити, що про будь-які застереження політично-морального характеру тут не сміє бути й здогаду: молоді постійно нагадують про труднощі й навіть переслідування, що їх ті старші колеги ще так недавно зазнали, і відкрито поважають їх за громадську чесність і відвагу. Йдеться тут, мабуть, про нормальне в літературному процесі прагнення молодого покоління обгородити

Й закріпити своє власне обійстя на полі літератури, особливо супроти уже забронзованих безпосередніх попередників. Саме з таким наміром виступає Микола Рябчук:

П'янкий порив у майбутнє, який окривував поезію 60-их романтичними образами і палкими, максималістськи-дерзновенними гаслами... втілений у високі громадянські і морально-етичні якості збірного, узагальненого героя... проходить тепер випробування у конкретних обставинах, у в'язкій емпіріці повсякденного побуту.¹⁷

А на іншому місці він запитує:

Та й чи такий це вже непростимий "гріх" для поета — не бути схожим ні на Драча, ні на Симоненка, ні на Ліну Костенко, ні на Б. Олійника, ні на Вінграновського, — як того багнеться [...] критикам сьогоднішньої молодої поезії, що під великим, офіційно канонізованим "іконостасом" хотіли б повибудовувати такі самі, тільки меншенькі "іконостасики"?¹⁸

Віктор Остапчук відзначає, що вільний вірш молодих поетів розчарує тих читачів, які звикли до поезії, читаної уголос, із трибуни.¹⁹ Як відомо, саме така драматичність, якщо вже не "театральність", тону й пози — це помітна прикмета більшості "центральних" шістдесятників.

Цікаво, до речі, що дехто з цих старших поетів — не тільки серед "центральних", але й серед пізніх шістдесятників — останніми часами настроює свою ліру під настрої "третьої хвилі" поетів. Найнovіша поезія Івана Драча, наприклад, позначена суровим обмеженням скали й деформалізацією мовлення. Звільнена строфічна структура, з натяками на експеримент, помітна в новій ліриці Ліни Костенко. Та найцікавішим є метаморфози серед молодих шістдесятників, які (як я вже згадував) сильно впливають на поезію декого з "третьої хвилі". Особливо круто й цікаво відбувається усучнення в найновіших творах Голобородька: поет аж ніяк не відмовляється від свого славетного стилю, але значно поширює його досить вузькі межі й зміцнює філігранову кристальність, сміливо заставляючи свою мууз зустрічати жорстокість, твердість, brutalіальність сьогоднішнього дня, міста, байдужого механізму життя. Такі в'язання дають поетові (з того, що мені доводилось бачити) незвичайно цікаві, а іноді й моторошні, справді "енгармонійні" ефекти. Настанку слід сказати, що коли поет має силу міняти чи перестроювати себе, особливо за покликом молодших, то він показує не тільки молодіжну, життєздатну пружність м'язів, але й подиву гідну великолітність.

Такі перестроювання ліри особливо чітко підкреслюють великі, а де в чому й істотні, різниці між найновішою поезією й поезією шістдесятників, особливо "центральних". Молоді поети свідомо —

навіть у певній мірі програмово — обминають ті пастки, які іноді загрожують "центральним" шістдесятникам, при їх безперечно високій майстерності й повноцінній мистецькості. Зникає, отже, те романтичне дерзання, що його критикує М. Рябчук; зникає теж підвішений риторичний тон, що його посередньо згадує В. Остапчук. Можна від себе додати, що зникають фолклорні стилізації (щось як Нарбут в образотворчому мистецтві); зникає теж манірно-маніжний, розніжнений інфантілізм, вдавана наївність, що іноді межували з лепетанням (щось як ранній Тичина, що йому це якимсь чудом удавалося, як удавалося воно й ранньому Голобородькові); зникають протилежні міднотрубні звуки вагнерівського патосу, що іноді поєднувався з риторичними — чисто декоративними — гіперболями; зникає одверте, майже безсоромне, фліртування з читачем, особливо так званою "задушевністю". Загально беручи, багато з нової поезії — це перший в історії української літератури тихий, але не менш організований бунт проти специфічно українського романтичного первня, який — явно чи вкрай — годував українську поезію з кінця XVIII століття.

2

Ці узагальнення, мабуть, сильно загрожені схематичністю й переясривленням деяких деталів. Дуже бо трудно звідси схопити широке поле найновішої поезії в Україні: найтрудніше те, що карнавалова різноманітність і змінність різних віток цієї діяльності — просто калейдоскопічна. Все таки заради хоч мінімального впорядкування дальшої бесіди доведеться вибрati з цього барвистого й життєдійного літературного ярмарку два загальні напрями, які мені здаються не тільки характерними, але й істотними. До того їх докорінна взаємна протилежність мала б визначити незвичайно широкий спектр нинішніх поетичних мовлень. Ми відразу побачимо, що ці дві вітки тісно пов'язані з розгалуженням зацікавлень нової критики, бож (як я постійно повторюю) ці поети є одночасно критиками, а критики — поетами. Ідеється про "філологічних поетів" і ту поезію, що її я вже назавв "поезією твердження".

Цікаво, до речі, що подібні два напрями запекло змагаються в сучасній американській поезії. Але завдяки гранично відмінним літературним процесам в Україні і в США, пара "традиція/новаторство" в США протилежна: "нові формалісти" (як їх тут називають) — найновіший крик моди, коли "поезія твердження" — явище вже трохи перестаріле. В Україні, звичайно, велика популярність "поезії твердження" стала взагалі можливою тільки за останніх кілька років, в той час як "філологічні поети", при всій своїй новизні й самобутності, все таки перегукуються з дуже сильною й широко розвиненою поетичною лінією в модерній українській літературі. Нинішня ситуація ускладнена ще й таким досить дивним явищем:

іноді один поет пише, і в тому самому доборі друкує, крайні приклади "філологічної поезії" й "поезії твердження"; це в американській поезії було б просто ненуваним, хоча б з тієї причини, що літературні журнали льояльно солідаризуються з одним або другим "табором".

Ігор Римарук, Василь Герасим'юк, Юрій Буряк, Геннадій Мороз (він же теж гідний представник "поезії твердження"), Михайло Каменюк, Дмитро Кремінь, не зважаючи на величезні різниці між ними, здаються мені найталановитішими представниками напряму "філологічних" поетів чи, коли хочете, "нових формалістів". Компонують вони нібіто в конвенційних строфічних формах, але ці строфи часто неначе вибухають із середини в дуже плянових і обережних деформаціях. Ці поети послуговуються римою, але їх рими здебільшого ускладнені, іноді сміливо експериментальні. Рядок у них — часто густе звукове плетиво, з "бажанівськими" гніздами приголосних. Вони відкрито, навіть загонисто, "літературні" — справді ж таки "філологічні", — ніби кидаючи виклик нездоровій в нас (та й не тільки в нас!) традиції насміхання з "книжності", "літературщини" тощо. (Пригадуємо, що Рильський мусів боронити себе й своїх колишніх друзів запевнюванням, що книги — це, врешті-решт, теж життя). Закохані в українську мову, вони вишукують незвичайні слова і будують вищукані синтаксичні структури, аж ніяк не нехтуючи розмовними ідіомами, але іноді вживаючи їх з легкою ноткою іронії. Свою "літературність" вони підкреслюють частими інтертекстуальними алюзіями, іноді дотепно замаскованими. Їхні твори — часто густі килими метафор, що вряди-годи натякають на якісь неозначені, віддалені міти. Ці метафори організовані еліптично (еліпса — дуже важливий риторичний засіб у такій поезії), з квазі-герметичними ефектами, хоч тексти поки що завжди віддзеркалюють зовнішні значення.

Щоб гідно проілюструвати цей "філологічний" напрям, наведу поезію Ігоря Римарука, що її загадкові метафори втілюють виразно політичну тему: засланий поет мріє про повернення додому; тим часом щасливіші (молодші?) колеги безтурботно нівечать ті традиції, що за них він постраждав.

Старим обрусом столу не застелим —
помислимо... і спалим, перед тим
процитувавши голосом веселим,
що навіть дим солодкий... навіть дим.

І догорить. І закортить ідилій.
І той, у кого ще хода тверда,
майне до жінки у сорочці блій,
до жінки, мовчазної, як вода.

А там, потойбіч диму безімення,
хтось катуляє через каламутъ.
Так добувають душу — не прошення,
так ноги обморожені ідуть..

Немов його чекають на весіллі,
немов луна гуде на триста сіл
і свічники, на пісню здаленілі,
що заливають воском голий стіл.²⁰

Зупинюся на інтертекстуальних алюзіях у цьому тексті, тому що цей засіб дуже поширений у творчості "філологів". (Можна здогадуватися, що цим засобом вони намагаються утвердити процес української літератури). Мистецька ефектність цього прегарного вірша частинно здобута своєрідною мітичною атмосферою, яка зв'язана саме з інтертекстуальними алюзіями: їх присутність, до речі, дотепно підкреслена фразою "процитувавши голосом веселим". Найпомітніша алюзія, звичайно, до *Одіссеї* — до широко відомого й цитованого образу далекого диму Одіссеєвого дому — Ітаки. В такому разі, займенник "ми" може натякати на небажаних женихів Пенелопи, які самовільно й безтурботно нищать надбання відсутнього героя. А жінка, мовчазна як вода, може зображені саму Пенелопу — в цьому випадку таємничу українську Музу. Але цікавіше тут те, що ці алюзії до *Одіссеї* зв'язані з українською поезією. Йдеться про пасажі в декількох поезіях неоклясиків (Зерова, Клена) з ключовими образами диму Ітаки. Ось сильна пунта відомого сонета замученого поета Миколи Зерова "Капнос тес патріос" (Дим твоєї батьківщини):

І ти промовиш з почуттям легким:
— Там цілиною йдуть леміш і рало.
— Там зносиТЬся Ітаки синій дим.²¹

Зауважимо, що подібність підкреслена п'ятистопним ямбом. Теж чутно відгомони між рядками "Процитувавши голосом веселим" та "І ти промовиш з почуттям легким". Але привітний дім батьківщини став у Римарука деструктивним, їдким; просто сама напрошується аналіза "політичної підсвідомості" цього вірша.

Римаруків текст теж викликає віддаленіші ремінісценції ключових символів Григорія Сковороди — обрус і стіл, дим, свічники. Цей інтертекст дозволив би на інтерпретацію, що основана на парі "ідилії" й "каламутъ", елементи якої розділяє "диму безімення". Можна, до речі, зауважити, що розгортання цієї інтерпретації не вийшло б на користь сковородинського метафізичного дуалізму. І, врешті, можна згадати й третій інтертекстуальний ряд —

фолклорні звичаї "обнови" до весілля або після похорону — в цьому випадку, звичайно, обнови фальшивої.

Наступна поезія — Миколи Мірошниченка — це приклад сміливого словесного й звукового експерименту, що здалеку нагадує техніку Марини Цвєтаєвої або ранньої Емми Андієвської. Важливо, що навіть у такому експерименті автор не відмовляється від зовнішньо кодованих значень, що натякають на мітичність: у вірші помітний зворотний хід Овідієвої метаморфози:

Дариво сонячне,
дерево сунничне,
соком звисочене,
триколійоросиничне!
Щедрою родістю
рід проголошуй,
стань мені радістю,
що приголомшує...
Скоро скори мене
віттям і коренем,
що й уяскри мене
карими корами.
Будем два дерева
соком звисочені,
будем два дарива
розлого-сонячні.²²

На протилежному полюсі до такої інтенсивно "опоетизованої" поезії знаходимо поезію цілком звільнену, неформальну, "поезію твердження". Таку поезію в Україні пишуть здебільшого дуже молоді автори, хоч подібну техніку зустрічаємо вже в творах пізніх 60-их років, особливо у Василя Рубана та Миколи Холодного. Найактивніші в нинішній групі "поезії твердження" — Олександер Гриценко, Віктор Неборак, Олександер Ірванець, Іван Малкович, Наталка Білоцерківець. Це дуже продуктивне й досить голосне товариство; наймолодші поети, — ті, що дебютували 1988 року, — намагаються, як видно, включитися в цей рух.

Подібно до західніх постмодерністичних поетів 60-их та 70-их років, ці молоді автори культивують фрагменти щоденного життя — мимолетні моменти, незначні епізоди, мнімі почування. Вони цілком навмисне сувро обмежують свій світ, уважно обминаючи високу "поетикальність", з одного боку, а з другого — грандіозні історичні чи політичні теми. Політики, проте, в них багато, особливо коли вони звертаються до гумору — не так витончено іронічного, як у "філологів", а скоріше одвертого, іноді визивно саркастичного. Натомість у своїх ліричних настроях дехто з них осягає філігранової витонченості (Малкович, наприклад), навіваючи глибокі екзистенціальні значення майже непомітними мовними поруходами. Вони

нехтують вищуканою поетичною образністю, бо це ж "поетикальності", "філологія", "літературщина"; та проте часто одна-єдина метафора або навіть ескіз метафори — іноді при кінці тексту — раптом розвіає ілюзію буденністі і злегка натякає на інші, казкові чи мітичні, сфери.

Носієм поезії як такої в цих текстах — тобто, поетичності, але ніколи не "поетикальності" — буває тон мовлення, синтакса, лексичний матеріял. Тон — найчастіше спокійно розповідний, щоб передати образ живої мови. Звичайні, "сірі" слова складають лексичний корпус тексту, але такі слова, завдяки синтаксичній маніпуляції, дуже часто стають своєрідно магічними, "відчуженими". (Взагалі у ліричних фазах такі поети намагаються віднайти таємницість у звичайному — таємницість звичайного — звичайних слів, звичайних переживань, звичайних подій, звичайних предметів).

Зайво підкреслювати, що в такому тексті поет мусить якнайсуворіше контролювати мовний матеріял. Коли в ранішому, модерністичному верлібрі текстом керувала майже виключно система поетичних образів, то в такому постмодерністичному вільному вірші відносне обмеження поетичної образності відбирає від поета навіть і ці координати: один неначе незначний промах, і поет залишається з клаптиком безвартісної прози в руках.

У наступному тексті ніяких таких промахів не відбулося. Поезія Клавдії Корецької трохи нагадує Патрицію Килину або раннього Голобородька, але вона сучасніша в тому, що таки справді відмовляється від усякої "поетикальності":

Баба моя Олександра
сидить біля запічка —
до неї туляться пузаті горняті,
і макітра глинняним слухом
ловить бабині мислі.
А бабині мислі та все про роботу:
"Треба картоплю сполоти,
подоїти корову
і трохи соняшнику повернути голову,
бо він не встигає за сонцем".
Я стою біля печі
і так мені світло,
ніби сидить на лаві
не баба, а призахідне сонце.²³

Названня бабиного імені закоренює її в буденність, надаючи безпосередньої актуальності. Та проте саме ім'я "Олександра" якось не підходить до хліборобської стихії. Його своєрідно "вілан-тійська" монументальність навіть трохи віддаляє, відчужує постать

баби. Отже, вже в першому рядку маємо одночасно ефект прямої безпосередності та витончений ефект своєрідного відчуження. Ця пара протилежностей стає тематичною основою решти тексту. І ось звичайна макітра (навіть у самому слові скривається гумор щоденности) виявляється якимсь дивним радаром чи тарілковидною антеною, яка ловить не тільки звуки, але й мислі. Пара "безпосередність/відчуження" найсильніше втілена в каталогі прозаїчних бабиних робіт: баба мусить не тільки сполоти картоплю та подоїти корову, але й виконати цілком магічне завдання. Майже непомітно стара селянка стає мітичною, хтонічною постаттю: злиття її могутнього тіла з сонцем у піаніті тексту — це вже тільки висновок і наслідок того, що проходило через цілий текст, починаючи з первого рядка. Як бачимо, метафор як таких у тексті немає. Мистецьке напруження розвивається у підкresлено спокійній, погідній розповіді — у рівному розповідному тоні, з уважно прихованою, але не менш активною ритмічністю. Саме цей тон розповіді, разом із прозаїчним елементом пари, який творить тло і контекст для елементу мітичності — це та енергія, яка надає бабиному мітичному перетворенню (тихій бабиній аптеозі) в уяві дитини автентичної поетичності, своєрідної поетичної епічності.

Хоч більшість таких "поезій твердження" писана верлібром, іноді ці поети звертаються до строфічних структур, метричного ритму й рим. Так пише, наприклад, Станислав Чернілевський — трохи старший серед молодих, але репресований під час "застою" і до останніх років фактично невідомий. Недаром дехто вважає його за лідера серед "поетів твердження": він безпощадно оголює свої строфи від хоча б найменшого сліду не тільки "поетикальності", але й поетичності, піддаючи в них суспільні й культурні явища іронічній, а то й саркастичній критиці. Форми його строф програмово функціональні, а навіть про будь-які натяки на поетичну образність немає в нього й мови.

Чернілевський, а вже особливо його молодші колеги, застосовують формальні засоби наскільки можна неформально — майже як пародію не тільки на "філологічну" віртуозність, але на поетичну форму як таку. Майстри такої техніки, до речі, траплялися, і ще досі трапляються, серед польських модерністів; маю на увазі передовсім Константи Ільдефонса Галчинського. В нашій літературі вона іноді помітна в Семенка і в його запеклого ворога Валеріяна Поліщук. Звичайна річ, що найчастіше, але ніяк не завжди, тематична форма таких віршів — сатира або й сарказм. Ось дві строфи з твору Віктора Неборака в явно цілком іншому ключі від тексту Клавдії Корецької, але все ще в рамках "поезії твердження":

І джинси носитиму до дірок,
І каркатиму на моди новітні.

Я буду, певно, останнім на світі,
Хто знатиме, що таке справжній "рок".

Списавши віршів ось отакий стос,
За мемуари візьмусь потроху.
В них воскрешу я нашу епоху!
(Якщо лише мене не вхопить склероз).²⁴

Як видно хоча б з наведених тут прикладів, в загальному обширі "поезії твердження" є страшенно багато всяких поділів та підподілів — від грайливо сатиричного Віктора Неборака до темніше саркастичного Олександра Гриценка, від своєрідної мініяюрної епіки Клавдії Корецької до майже вишептаної особистої лірики Івана Малковича. (Можна навіть сказати, що всі ці поети об'єднані тільки тими рисами, які їх відрізняють від поетів- "філологів"). Одна з таких меж поділяє поетів на "міських" і "сільських", як це видно з двох вищенаведених прикладів. Цей поділ, звісно, зв'язаний із розмовами про профіль читача української поезії, що про них згадано у першій частині статті. Але "сільські поети" не конче пишуть для селянського читача, як це хотів би бачити Володимир Базилевський. Багато з них, як ось Клавдія Корецька, вживає "сільське" мовлення і фольклорні теми для високих і дуже складних мистецьких завдань. Наталка Білоцерківець, глашатай "міських" поетів, не упустила з ока цієї обставини: вона відсилає таких "сільських" поетів до "філологів", називаючи обидві ці групи поетами елітарними. Не зважаючи на їх обдарованість та важливе місце в літературному процесі, пише Білоцерківець, вони нехтують молодим міським читачем і тому швидко втрачають читачів не тільки своєї власної поезії але й, посередніше, української поезії взагалі.²⁵

І справді, в середовищі "поетів твердження" є декілька таких, які послідовно пишуть для молодого жителя міста, його власним мовленням, включаючи патуа. Так пише, наприклад, Олександр Гриценко, і навіть радить іншим так писати. Ось уривок з довшого твору з іронічним заголовком "Мовознавство":

а хлопці гоцають до рання
під бездуховний "модерн токінг"
начхати їм на існування
Антонічевих строф високих

а може друже разик зважиш
свою літературну гордість
а може ти ішо розмажеш
слезу розчулення по морді

поезію шонайвисоку
звідкіль черпати як не з того
немальовничого потоку
замутненого та живого

від "Слова" аж до Воробйова
від техінструкції до мату
і позичаєш тую мову
*в свою чудову пребагату*²⁶

Тут особливо цікаве застосування інтертексту — майже протилежне до Римарукового. Поперше, маємо вже не алюзію, а пряму цитату, ще й до того виділену чорним шрифтом. Подруге, ця цитата — далека від навівания мітів чи тому подібних витончених поетичних завдань — саркастично ставить під знак питання "поезію шонайвисоку", не кажучи вже про "чудову й пребагату мову". Щоб краще зрозуміти Гриценків іронічний намір, я наведу трохи оригінального контексту двох останніх рядків:

Як до чужої прийдеш мови
.....
Одна в них спільна чути нитка
від давнини і по сьогодні.
І позичаєш тую мову
в свою — чудову, пребагату.
А все знаходить це основу
у силі пролетаріату.

Це рядки з Тичининого, вже калічного, вірша "Чуття єдиної родини". Як бачимо, тут контекст оригіналу інтертексту допомагає нам прочитати даний текст.

Наталка Білоцерківець називає таку поезію "рок поезія" і цікаво висновує, що вона для жителя міста задовольняє ті самі духовні потреби, що фольклористична поезія для сільського читача.²⁷ Як би там не було, популярна, міська культура — сама собою дуже сильний ідеологічний засіб — приходить до української молоді через Москву, російською мовою. Як відомо, імперіялістичний тероризм центру не допускав до того, щоб українська периферія розгорнула власну міську культуру; дехто з молодих поетів, як видно, розуміє велику політично-супільну важливість цієї прогалини в структурі національної культури, і намагається якось цьому зарадити.

Один дуже цікавий наслідок цих намагань — це досить уже поширене явище українських "бардів" і політичного кабаре (який відіграв таку важливу роль і в політичній культурі Німеччини ранніх

тридцятих років, і в політичному кліматі США середини шістдесятих). Андрій Панчишин, Тарас Чубай (син поета Григорія), Віктор Морозов, які належать до львівської групи "Не журись",²⁸ та Юрій Покальчук, — мабуть, найпомітніші серед цих нових трубадурів. Мені особливо сподобалися ті пісні Панчишина, що в них він користується львівським передвоєнним патуа й іноді звучить трохи як наш Бабай. Хоч я слідкую за новою українською "поезією твердження" з якнайбільшим засіканням (не зважаючи на те, що мені особисто куди кревніша поезія "філологів"), все таки бачу декілька серйозних небезпек, які на них, а вже особливо на наймолодших серед них, чигають. Коли ця поезія дуже добра, коли вона вповні втілює свій естетичний об'єкт, тоді її наїvnість і простота — це тільки *вдавана* наїvnість, *образ* простоти, отже складна літературна гра.

На Заході, а особливо у США, де "поезія твердження" щось до кінця 70-их років була просто-напросто обов'язковою, якщо початківець хотів узагалі будь-де друкуватися, така поезія — це докраю витончена, софістикована справа, з міцно закорененою традицією, починаючи від Волта Вітмана, через Вільяма Карльоса Вільямса, до Дейвіда Ігнатова, раннього Марка Странда, Роберта Крілі чи навіть найтруднішого сьогодні американського поета Джона Ашбері, в якого є виразні сліди цієї традиції. І що теж дуже важливо, протилежна до них традиція інтенсивно "поетикальних" поетів (окреслення "філологічний" в американській літературі було б недоречним), таких як Емілі Дікінсон, Воллес Стівенс, Делмор Шварц, Рандалл Джарелл, ранній Роберт Ловелл, а в наші дні — Джеймс Меррілл та вже згадані наймолодші "нові формалісти", діс супроти тих "поетів твердження" як діялектичний негатив, посередньо збагачуючи їх напруженням енергії протилежності.

Наймолодші українські поети не завжди зберігають такі складні упосереднення. Іноді здається, що вони йдуть прямо з середньошкільного підручника літератури до спроб безпосередньо передати письмом голос діда, батька, дядька чи, врешті, свій власний. У цьому контексті краще розуміємо вищепіданий Римарукову заувагу про зусилля школлярських розумувань. І отже, дехто з цих поетів не в силі обминути вже тут згадуваної пастки, що її сама собою "поезія твердження" наставляє на необережних: аж надто часто читач одержує шматок соцреалістичної прози з нашвидку приkleєною моралізаторською кінцівкою. Та проте слід знову повторити, що найкращі з таких поезій — мистецьки справді високоякісні.

Одна з причин сковзань з високих мистецьких шпилів серед "поетів твердження" вмурювана в основу такої поезії і сама собою є велими похвальна річ. Людмила Таран пише про "наступальне переборення «псевдокрасивостей», рекламиційних парадних жестів... Так виникає потреба у все дальшому художньому освіснні

нових пластів життя. Буденне, непомітне, начебто незначне — зробити фактам поезії".²⁹ М. Рябчук міркує подібно: в факті такої поезії "з'являється протиставлення земної «фактуальності», повнокровності реального життя і — вторинності поезії, її словесно-образної умовності, що розуміється як несправжність, ерзацність".³⁰

У Рябчуковому реченні, де автор натякає на бажання поетів просто-напросто перекласти поезію з Лотманової вторинної системи моделювання на "природну мову", дуже чітко вписана небезпека, яка ховається в цих самих собою благодійних відштовхуваннях від ранішої поетичної традиції в сучасній радянській літературі. Тон нагальності, наполегливості, "потреби хвилини" (що проти них, в раніше наведеній цитаті, виступав сам М. Рябчук) може збити з толку ентузіастичних наймолодших поетів. Адже рани, що їх розбандажуvalа гласність, такі глибокі — і про цей біль треба сказати недовіра до всього, що її розгнуздала хвилина, така настирлива — і про неї треба сказати тепер таки, поки ще не пізно, поки ще можна говорити, — що дехто з молодих може вважати посередність мистецтва як такого позою, штучністю, злою вірою. А це, звичайно, може привести їх поезію повним колом назад до соцреалістичного псевдотвердження, що вони його так поборюють, не зважаючи на протилежні, себто здорові, етичні основи такої естетики. Очевидна річ, що все це повертає нас до питань, порушених у полеміці, про яку згадую у першій частині статті.

Біль і недовіра справді відчутні скрізь у поезії молодих — не тільки "поетів твердження", але й у "філологічних поетів". Ці поети самі признаються до того, що їх творчий світогляд, — той, що закодований у текстах, — має мало з молодіжного ентузіазму і з твердої віри в майбутнє. Ніхто з них не співає гімнів гласності й перебудові.

Цікаво, що вони мають дуже сильне відчуття збірності, груповості: в цьому випадку, "ми" не як людство, "ми" не як народ (хоч такі "ми" в них, звісно, теж бувають), а "ми" як покоління. Це "ми" — не революційне покоління двадцятих років і, певна річ, не революційне покоління націоналізму тридцятих років, як цей займенник застосований у поезії, наприклад, Олега Ольжича. Скоріше це "ми" подібне до студентів-богемістів післявоєнного паризького Монмартру, які теж переживали зневіру близьким минулим і непевність за близьке майбутнє. Ось строфа дуже талановитого поета Юрія Андруховича:

на цьому світі стільки ірреального
шукасмо тверду земну основу
грудневе пиво біля кафедрального
і сірий день мугиче боса-нову³¹

Але навіть інтимно-особисті вірші часто-густо затінені пригнобленням і тривогою. Ось строфа з іншого вірша Ю. Андруховича про вечірню прогулянку з маленькою донечкою:

і це смеркання — лагідне й глибоке...
Вона біжить, і їй чотири роки.
І я услід їй тягнуся рукою,
і чим я заслоню, і як загою?..³²

Зовсім не дивно, отже, що в такому почуттєвому кліматі поети воліють теми інтропекції, тривожних запитань, сумніву: переважають мотиви відсутності, духовної недостачі, порожнечі. Кілька рядків із зворушливого вірша Віктора Остапчука "Акварель з червоними човнами":

На безбарвному вітрі німіють покинуті гнізда.
На залишенному вітрі тріпочуть дощі запізнілі.
Відпливають червоні човни до безбожного міста,
У зневірену землю лягають плоди перезрілі.
.....
...Відпливають червоні човни, залишаючи пустку.³³

"Безбарвному", "покинуті", "запізнілі", "безбожного", "зневірену", "перезрілі" ("без-", "без-", "зне-") — ось серія негативних епітетів, що на їх счасті споруджено рядки. А ключеве дієслово "відпливають" має префікс "від-". Ці слова вміщені в якусь просто немилосердну чергу паралельно побудованих фраз, які б'ють об наші почування, як невблаганий приплів ночі.

Тут уже згадувані сатира, сарказм, "чорний гумор" мають служити молодим душам за оборонну стіну перед цими невблаганими приплівами розпачу, гордо висміюючи те, що цей розпач спричиняє. Анатолій Кичинський, наприклад, написав сильну поезію "Автопортрет у протигазі", що відразу нагадує сатиричне мистецтво німецького експресіонізму. На масковому балі (що виступає тут як перевтілення середньовічного-готичного топоса пиру в час чуми), гості носять маски (що є інтегральною частиною топоса). Нове тут те, що ці маски — протигази. Читач дуже скоро висновує, що функція цих протигазів — не тільки оборонити гостей ще на одну-дві хвилини від затруєного (чорнобильського?) повітря, але — і це важливіше — сковати їх один від одного, захистити від смертельної атмосфери людського лицемірства й злої волі. "Ну, а я? — неначе запитує в кінці твору ліричний герой. — Я ж теж у протигазі". Адже тут — тотальна маскарада, отже небезпечно бути інакшим. І вкінці, чи не найнебезпечніше маскувати своє обличчя не тільки від інших людей, але й від себе самого?³⁴ Цікаво, що

інтертекст у цій поезії образотворчий — відомі сатиричні графічні твори Джорджа Гроша. Критик, що відчутиє "політичну підсвідомість" текстів, відмітить тут теж драматичний твір Олександра Пушкіна "Пір під час чуми".

Подібні апокаліптичні мотиви у поезії молодих часто-густо пов'язані з трагедією Чорнобиля, як про це недавно писала на цих сторінках Лариса Онишкевич. Пізній шістдесятник і сьогодні активний поет Богдан Стельмах написав дуже добрий сатиричний вірш про старого гончара з дивним іменем Пігмаліон. Одного дня він вирішує виліпiti — замість звичніших для нього горщиків, макітер чи глиняних іграшок — ряд нуклеарних реакторів і понести їх на базар. Його жінка, з неменш дивним іменем Галатея, трохи стурбована поведінкою старого: адже читач здогадується, що вже хоча б завдяки своєму імені вона добре знає, що коли старий щось загадає, то він доведе навіть трудну справу до кінця.

"Щось ти, Пігмаліоне, наче сьогодні не тес..."

"Тес сьогодні я, тес, люба моя Галатея".

.....

Винесла жінка дядькові термос борщу на базар,
Бачить — стоїть, не купується атомний дядьків товар.

"Щось ти сьогодні не тес, любий Пігмаліоне,
Ліпше ліпив би й далі горшки під вазони".

"Люба моя Галатеє, горшки — штука нехитра.
Ні словейко, ні півник, ні бэрәнець, ні макітра.

Штука — таке, що й не свисне і маکу в ньому не втреш,
А е! — мовчить і нагадує, що ти з його ласки живеш".³⁵

Мотиви трагедії Чорнобиля іноді поширюються на дуже актуальні сьогодні проблеми екології взагалі. А це, свою чергу, дозволяє поетам атакувати технологію (що поети люблять робити ще з часів романтизму) чи, точніше, байдужість та аморальність технологічної доби. Ось Оксана Пахльовська пише:

Вже Джотто — не художник, а супутник.
Вже навіть десь комп'ютер — диригент.
І з кожним днем все легше нам забути
останні з найпрекрасніших легенд.

.....

Все миготить. Всьому немає ліку.
А небо знову тихне на зорі.
І ми — поети атомного віку —
останні трубадури на землі!³⁶

Як можна сподіватися, поети присвячують багато уваги глас-

ності й перебудові, що декого з них переродила, декого відродила, а декого — таки народила. Але у противагу до ентузіазму, що так бадьору лунає у статтях і виступах, поети в своїх творах висловлюються значно критичніше. Та, на жаль, вряди-годи дехто з них трактує диявольські складні питання нашого дня таки досить повертово й банально; враховуючи безпосередній біль і образу, що їх вони, а чи їх батьки, зазнали, все таки хочеться запитати: скільки сотень віршів можна, врешті-решт, написати про донощиків, графоманів і ділків, які раптом стали величими демократами та репетують про свободу творчості? Нині ця тема стала вже рутинною, автоматизованою, та проте вона не те, що не сходить із сторінок журналів, а навпаки — неначе з дня на день зростає. Куди цікавіша тема — своєрідні "реабілітації в поезії" замучених і репресованих поетів. До них належить, наприклад, декілька віршів, що присвячені пам'яті Євгена Плужника. Це особливо цікаво, бож цей поет, мабуть, є одним із найбезпосередніших предтеч нинішньої "третєої хвили". Раніше наведений вірш І. Римарука, який віддає шану узагальненому й анонімному поетові-героєві — ще один дуже добрий приклад цієї тематичної вітки, що її можливість слід завдячувати гласності.

Гласність теж відкрила молодим поетам значно важливіше тематичне русло, давши їм нагоду втілити в мову почуття патріотизму. Ці почуття своєю пристрастю й безпосередністю, мабуть, найочайдущіші в історії української літератури: сьогодні ж бо в них уже немає ні сліду упосередненості й розводненості всякими сторонніми "чуттями єдиної родини" або інтернаціоналізмом із комінтернівського благословення, що іноді траплялося у творах навіть гарячих поетів-патріотів двадцятих років. Натомість у молодих поетів зустрічаємо шокрок спроби поетичного визначення батьківщини: питання що таке батьківщина, що таке Україна — стають глибокими особистими переживаннями, неначе це твори емігрантів. Це таки справді трагічно, що такі визначення стають тривожними питаннями, що вони так дуже потрібні, що імперіалістичний тероризм так докорінно захитав певність молодої людини своєї власної ідентичності, яка не може не включати власну національність. А до того такі спроби визначення своєї нації, себто самовизначення, аж ніяк не підносять нас на дусі. Вже цитований тут Богдан Стельмах, наприклад, пише:

І заросли недобудови,
Сама трава.
Сумні слова пісень, братове,
Іржа вкрива.³⁷

Варто звернути увагу на історичну форму слова "братове" в цій

цитаті з начебто особистого вірша про втрату друга, яка натякає на поетове бажання кинути свій сумний образ "недобудов" в історичну перспективу. І справді, багато цих поетів перевіряє феномен батьківщини з історичної точки погляду, як це часто роблять поети-емігранти різних народів. Але навіть це не дає їм певності відповіді, бо, відкриваючи двері до минулого, вони зустрічаються з красиводом руїни. Можливо з нагоди Тисячоріччя зір Валерія Герасимчука сягає аж у середньовіччя:

Йшли вороги.
І хтось їм хліба краяв.
Хтось наливав у келихи
вина.
Ділили Русь на кусені окраїн,
міняли віру,
назви,
імена...

Усім дісталось!
Русь таки велика:
як не лани з житами,
то бори!
(Із лип надерті можна досить лика,
а вже з людей що хочеш,
те й дери).³⁸

Звертаю увагу на інтертекст приповідки "Дери лико, поки дереться". При цій нагоді теж можна б нагадати про матеріял, що з нього роблять славетні лапті.

А рядки Любови Горбенко — це вже майже викричаний розпач:

Моя Батьківщина — од віку віків —
Тривога, тривога, тривога!
Шевченкові муки і думи палкі,
Прокляття й знемога.

Моя Батьківщина — докори сумні.
До неї любов — це не хобі.
На світі ніхто не позаздрить мені:
Моя Батьківщина — Чорнобиль.³⁹

З мотивами патріотизму тісно пов'язані мотиви катастрофічного стану української мови. Взявши відомі Шевченкові рядки за інтертекст, Оксана Пахльовська пише:

...Страшний мисливець вийде знов на лови.
В єдину сітку всіх птахів зграбе.

Раби — це нація,
котра не має Слова.
Тому й не зможе захистити себе.⁴⁰

Не було б перебільшенням сказати, що десятки поезій з 1988 року присвячені темі небезпеки, яка тепер загрожує українській мові. Дуже характерне й те, що багато поезій оспівує велич і красу мови як такої. Особливо ім'я поезії святиться як єдине спасіння — єдине кохання, що ніколи не зрадить.

Новий дух одвертості відкрив нове й досить несподіване тематичне русло в поезії радянської України — поезію про духовне життя (навіть іноді близьку до містики) і відкрито релігійну поезію. Правда, дехто з молодих поетів привітав Тисячоріччя закидом, що християнство знищило поганську віру, яка була єдино українською; в цьому, до речі, можна вбачати відгомін деяких екстремних середовищ руху спротиву у прибалтійських республіках. Та проте значно більше авторів пішло менш ексцентричним шляхом, кидаючи анатему гуманізму на нових варварів імперіялістичного тероризму, які нищили церкви по селах і містах. Наприклад, Валентин Бендюг написав чудову маленьку поему про німого дзвонаря, що помирає, коли влада замикає його церкву.⁴¹

Наведу повністю вірш Геннадія Мороза. Я певний, що він один із двох-трьох найкращих віршів серед тих, що мені пощастило прочитати різними мовами 1988 року. Цитую вірш не для того, щоб довести якесь припущення або щоб аналізувати, а просто для приемності його процитувати і закінчити ним цю розмову про молодих поетів радянської України.

Як ви зоветесь, дорого в куфасці грудня,
Хутір забутий, заміліа каплиця пуста?
Холодно господу. Холодно богу... А людям?
От і пішли. І забули. Не зняли з хреста.

Сміття — ошую, сувій павутиння — одесну.
З космосу глянути — і просльозитись: краса!
Може, воскреснуть? А справді, узять і воскреснуть.
Тільки навішо? Для кого отут воскресать?

Бабо в могилі і вірі, на самому споді,
В хусточці білій і чорних, як поле, роках,
Правду казали ви: все у руках у господніх,
Все, починаючи з цвяхів, у бога в руках.⁴²

Я не тільки навчився відрізняти обидвох Остапчуків, Герасимчука й Герасим'юка, Кременя й Каменюка, але й встиг навчитися шанувати багато з їх поетичної творчості. Встиг навіть дещо полюбити. В час перебудови найкращі з цих поетів з основ перебудовують українську радянську поезію. Моєю особистою, глибоко життєвою турботою є майбутнє цієї нової побудови: щоб вона не тільки вціліла, але й росла вгору; щоб її знову не зруйнував заржавілий лом імперіялістичного тероризму. А тепер сумлінно роблю записи до моєї наступної статті про нову поезію 1989 року. Сподіваюся, що зможу назвати її "Бо в нас багато часу".

-
1. "Художній образ перебудови окреслюється", *Літературна Україна*, ч. 12, 24 березня 1988.
 2. Наталка Білоцерківець, "Конфіденційна розмова", *Жовтень*, ч. 3, березень 1988, стор. 120.
 3. Микола Рябчук, "Імітація — та ще й яка!", *Жовтень*, ч. 7, липень 1988, стор. 122.
 4. Л. Герасимчук, "Критика на рубежах сьогодення", *Прапор*, ч. 1, січень 1986, стор. 161.
 5. Оксана Забужко, "Культура і традиція", *Прапор*, ч. 3, березень 1988, стор. 157-168.
 6. Валерій Ілля, "Вільний вірш — від чого він вільний?", *Вітчизна*, ч. 7, липень 1987, стор. 156.
 7. Людмила Таран, "Тенденції і парадокси", *Жовтень*, ч. 3, березень 1988, стор. 126.
 8. Див., наприклад, різні погляди молодших критиків у статті "Художній образ перебудови...".
 9. Василь Івашків, "З позиції життєутвердження", *Жовтень*, ч. 7, липень 1988, стор. 119-120.
 10. Людмила Таран, "Художній час — час людини", *Жовтень*, ч. 1, січень 1988, стор. 101-106. Позазимулого року вийшла в США важлива праця: Richard Jackson, THE DISMANTLING OF TIME IN CONTEMPORARY POETRY. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1988.
 11. "Художній образ перебудови..."
 12. Там же.
 13. М. Рябчук, стор. 124.
 14. Н. Білоцерківець, стор. 120.
 15. Див., наприклад, Лада Федоровська, "«Комусь іздальства оте писання?»" *Жовтень*, ч. 6, червень 1988, стор. 118-121.
 16. Наталя Околітенко, "Поспіваймо, пограймося... або Потьомкінські села в поезії", *Вітчизна*, ч. 11, листопад 1988, стор. 184-185. Це ще одна негативна рецензія на збірку Леоніда Куліша.
 17. Микола Рябчук, *Потреба слова* (Київ: "Радянський письменник", 1985), стор. 170. Цитовано за Л. Таран, "Тенденції і парадокси", стор. 126.

18. М. Рябчук, "Імітація — та ще й яка!", стор. 124.
19. Віктор Остапчук, "З тернового поля життя", *Жовтень*, ч. 5, травень 1988, стор. 121.
20. Ігор Римарук, "Переступний вік", *Вітчизна*, ч. 3, березень 1988, стор. 6.
21. Микола Зеров, *Соннетаріом* (Берхтесгаден: Орлик, 1948), стор. 61.
22. Микола Мірошниченко, *Літературна Україна*, ч. 15, 14 квітня 1988.
23. Клавдія Корецька, "Із книжки «Час пік»", *Жовтень*, ч. 4, квітень 1988, стор. 11.
24. Цитовано за рецензією Н. Білоцерківець, стор. 121.
25. Там же, стор. 123.
26. Олександер Гриценко, "Серед тупоту ніг: Мовознавство", *Вітчизна*, ч. 5, травень 1988, стор. 10. Рядки, виділені чорним шрифтом, взяті з вірша Павла Тичини "Чуття єдиної родини", *Твори в шести томах*, том 1, (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1961), стор. 261-262.
27. Н. Білоцерківець, стор. 123.
28. Див. *Сучасність*, ч. 11, 1988, стор. 82.
29. Л. Таран, "Тенденції і парадокси", стор. 125.
30. М. Рябчук, *Потреба слова*, стор. 54-55. Цитовано: Л. Таран, "Тенденції і парадокси", стор. 125.
31. Юрій Андрухович, "Напруга русла: Етюд з воронами", *Вітчизна*, ч. 11, листопад 1988, стор. 17.
32. Там же, стор. 15.
33. Віктор Остапчук, "Акварель з червоними човнами", *Жовтень*, ч. 12, грудень 1988, стор. 10.
34. Анатолій Кчинський, "Автопортрет у протигазі", *Жовтень*, ч. 9, вересень 1988, стор. 2.
35. Богдан Стельмах, "Виліпив дядько...", *Жовтень*, ч. 6, червень 1988, стор. 3.
36. Оксана Пахльовська, "Танець над проваллям", *Жовтень*, ч. 11, листопад 1988, стор. 2.
37. Б. Стельмах, "Жаль", стор. 4.
38. Валерій Герасимчук, "Русь", *Жовтень*, ч. 12, грудень 1988, стор. 8.
39. Любов Горбенко, "Розпитуючи дорогу", *Жовтень*, ч. 7, липень 1988, стор. 6.
40. О. Пахльовська, стор. 4.
41. Валентин Бендюг, "Старий дзвонар", *Жовтень*, ч. 9, вересень 1988, стор. 12.
42. Геннадій Мороз, "Перший приморозок", *Вітчизна*, ч. 12, грудень 1988, стор. 5.