

В КОЛІ ХОРСА

Богдан Рубчак

1

У важливій праці *Le Poétique*, філософ і знаток поезії Мікель Дюфрен поділяє поетів на тих, що керуються майстерністю і тих, що керуються надхненням. Правда, в літературі такий поділ не зовсім новий, але Дюфрен вносить у нього багато справді свіжих думок. Передусім, ці дві категорії не мають у нього нічого спільногого з оцінюванням даного поета — ідея йому зовсім не про якостеві рівні, а про цілком відмінні начала творчости. Отже, в Дюфrena поет-майстер це поет-конструктор, що для нього творчість це передусім дитина свідомості. Правда, імпульс для цілості твору, а чи для певного окремого образу або звукового ефекту, може народитися у підсвідомості, але свідомість такий імпульс негайно опановує, виковуючи та відшліфовуючи його. Саме ця дисципліна мистецтва, це прекрасне ремесло мистецтва, займає поета-майстра якнайбільше: вже з молодих років він виховує в собі замилування структурами, коли надхненний поет культивує свою психічну сіть для виловлювання найделікатніших імпульсів, найдивніших почувань, найнезвичайніших переживань.

Не диво, отже, що поет надхненний дбає передусім про свій, так би мовити, *приватний* профіль. Він же поет-маг чи поет-пророк, що вміє використовувати найглибші фібри дуже власної особистості для добування таємничих візій, які завдяки своїй унікальності та незображеності мають магічну силу відкривати тайни буття, тайни майбутнього. Натомість поет-майстер викохує *публічний* профіль, говорячи від себе не як від крайньо унікального індивіда, а як від людини, що цілком подібна до інших людей. "Я" в нього — "персона", фігулярне явище, скоріше ніж втілений довід неповторної індивідуальності. Попереджу, що це не має нічого спільногого з приступністю чи трудністю даної поезії: такий поет-майстер як Поль Валері може

Це поширена версія доповіді, що була прочитана на Літературному вечорі для відзначення 70-ліття Богдана Кравцева, другого листопада 1974 року, в Чікаго.

бути дуже трудний, а такий чисто надхненний поет як Шеллі дається читачеві відносно легко.

Надхненний поет намагається за всяку ціну бути неповторним. Якщо він узагалі визнає будь-яких батьків чи вчителів, то ставиться до них із неприхильністю, а то й презирством, стараючися на кожному кроці принизити їх впливи на свою творчість. (Недавно ця тема поетичних впливів та майже "едипальних" психічних травм, що їх такі впливи в декого викликають, була опрацьована передовим знавцем романтизму Алланом Блумом у книзі *The Anxiety of Influence*). Натомість поет-майстер увеся у традиції: він не тільки що не цурається своїх учителів, але гордий із свого поетичного роду, вивчаючи своїх попередників, пишучи про них, а часом і відкрито їх наслідуючи. Недаром серед поетів-майстрів так часто трапляються літературознавці й критики (Валері, Зеров, Еліот), тоді коли надхненний поет нехтує не тільки писанням критики, але й читанням критиків. З цього цілком логічно виходить, що творчість поета-майстра це одверта *література* — натомість поет надхненний намагається цей бік своєї творчості маскувати іншими духовими чинниками.

Далі, поет-майстер зосереджується на висновках творчого процесу, на овочах виростання, маючи перед очима постійно під час творення візю закінченого твору і прямуючи до неї. Поет надхненний, натомість, святкує сам творчий процес, саме виростання твору, сам *акт* — вважаючи готовий твір за другорядний, а часом і цілком незначний, продукт духової дії.

Щодо фактури твору, поет-майстер слідкує передусім за музикою слова, здобуваючи її з допомогою рівноваги рядка, уважної алітерації, свідомо порозміщуваних павз, цікавих переносів та вишуканої рими, яка буває в нього часом незвичайною, а то й явно експериментальною, як ось у поетів-майстрів Пастернака, Беррімена чи Тувіма. А надхненного поета захоплює передусім образ. Щодо музики, то вона в нього виступає як організуюче начало і поезії, і світу (що в нього, зрештою, одне і те саме), себто як світоглядове начало, скоріше ніж гра словом чи гра слів. Тичина це мабуть найкращий приклад такого підходу до музики в поезії.

Вартість Дюфренового поділу знаходимо, між іншим, у тому, що він "деконструює" (улюблене слівце французьких філософів найновішої моди) звичні категорії літературно-історичної періодизації, перетинаючи їх горизонтально. І так, поети-

майстри і поети надхнені трапляються серед романтиків (Віні-Гюго), серед ранніх символістів (Бодлер-Ляфорг), серед експресіоністів (Момберт-Бенн), а навіть серед таких однорідніших груп як сюрреалісти. Для Дюфrena взірцевий надхнений поет це Артур Рембо, а зразковий поет-майстер — Поль Валері. В нашій літературі до надхнених поетів можна зарахувати Шевченка, Тичину, Антонича, Голобородька, Тарнавського; до поетів-майстрів — бароккових поетів, Куліша, Франка, всіх неокласиків, більшість вісниківців (крім Теліги), Бориса Нечерду, Калинця. Позірно-дивовижна пара "Голобородько-Тарнавський", а "Шевченко-Тарнавський" і поготів — це тільки один приклад свіжих можливостей літературної історіографії, нарешті визволеної від хронології, які відкриває нам Дюфрен.

В першому ряді поетів-майстрів сучасної української літератури стоїть, безумовно, Богдан Кравців. Щоправда, в раннього Кравцева сильно виступали елементи, що їх Дюфрен зарахував би до справилля надхненого поета. Але, як це посередньо показав Юрій Лавріенко у важливій статті про Кравцева "Між Каменою і бойовою стійкою" — навіть і ці впливи цілком уключенні в систему поета-майстра. Це значить, що вони мають цілком літературне походження, народившися в літературній традиції і, щонайважливіше, свого походження аж ніяк не приховуючи. А до того, ці сліди Кравців систематично редукується аж до олександрин та сонетного вінка — до вершин майстерної поезії — на найновішому етапі творчості. До речі, всі прикмети поезії Кравцева виступають у зародку вже в перших його збірках: ідеться, отже, таки справді про редуктування, звужування, виструнчування.

Дороги, кораблі зачаровують молодого Кравцева: мандри у простір, в чужі, незвідані країни та мандри в часі, завжди в майбутнє, в майбутнє. Ризикуючи спрошенням, скажу, що тут ідеться про те, що в двадцятих роках на Україні називали (ризикуючи, до речі, всякими спрошеннями) вітайністю, а на еміграції — волонтеризмом. Для символізму цього вольового руху в часі і просторі Кравців застосовує образ корабля. Але за цим явно "конкістадорським" символом корабля як засобу віддалювання свідомості від звичного — скривається глибший, середньовічний, майже літургічний образ корабля: на непевному, бурхливому морі життєвському корабель це знак спасіння людської гідності та людської величини в обличчі сліпих, немислячих загроз.

Як згодом побачимо, в пізнішій поезії Кравцева відкрите значення корабля як засобу прямих ліній зовсім зникне. Оп'янливий трунок мандрівки, "смак невідомого" — переміниться у гіркий напій трудно пережитого досвіду скитання. До речі, всі напрями обернуться в свої діаметральні протилежності, або дослівно *повернуться*: снитиметься мандрівка не вперед, а назад, не з дому, а додому, не в майбутнє, а в минуле: спершу в особисте минуле, а так у таємничі надри мітичного минулого роду та народу. Далі, буде вже не молодіжне поширювання горизонтів, а їх максимальне звужування до нутра, до центру, до серцевини мислей і речей. Але те друге, глибше значення символа корабля залишається, більш чи менш посередньо, по сьогоднішній день: пережито-гуманна творчість Кравцева сама собою неначе корабель, що намагається врятувати людську гідність у морі, яке майже непомітно, з поезії в поезію, стає щораз більш ворожим. Словом, літургічне значення корабля неначе витискає конкістадорське: дійшовши до коренів цих двох символів, поет зрозумів, що обидва вони — несумісні.

Та для молодого поета земля ще відкривалася вшир, а не вглиб, до хтонічних коренів народження і смерті — вона ще вабила, уся в чеканні на мужнє і мужеське здобуття. Постійним символом цієї вольової перемоги над світом стає постать святого Юрія. Він, зрештою, досить популярна фігура у новітній українській поезії — згадати хоча б його ролю в поезії Лади Могилянської, Юрія Липи, Ольжича, Лятуринської. Але Кравців додає до цієї символічної фігури одну нову рису: керуючися народними традиціями, які вже на цьому етапі виступають у нього досить сильно — він поєднує святого Юрія з Ярилом, поганським богом весни, снаги, запліднення, який також уособлює примат абсолютно чоловічий, будучи богом фаллоса.

Цей напрям у Кравцева згодом теж зміниться. В пізнішій поезії він щораз частіше звертатиметься до жіночого примату, до постатей хтонічних богинь, а особливо Праматері, вічно жіночої опікунки роду. Словом, Кравців іде від Влади до Лади, до тієї української Еллади, яку так картав-кохав ранній Маланюк. Хоч у пізнішій творчості Кравцева чуємо вряди-годи спів самотнього смутку, ніде в нього немає того високо-трагічного співу, що у пізнього Маланюка. Немає співу старого Едипа, старого Ліра, що, зраджений групою, яку так довго вів — звертається до України уже не як до коханки, не як до дружини, як це було в Маланюковій ранній поезії, а як до дочки, то вірної, то

зрадливої. Меланхолія, часом і зневіра, прийдуть до Кравцева згодом і цілком іншими шляхами. Та навіть у своїй пізнішій поезії він не співатиме "кольор чорний", бо ж це не його колір. Скоріше, на небі буде ваговите, часом сумне, але завжди глибоко плодотворче осіннє сонце, замість палкого, ярого, весіннього сонця ранньої поезії.

Святий Юрій розганяє темні сили, як колись Ярило розганяв холодне марево Марени. І справді, рання поезія Кравцева ясна, погідна: такі слова як "удень", "сонце", епітет "блій" — трапляються в ній щокрок. А коли і з'являються антитези "день-ніч", "радість-смуток" — в таких протиставленнях плюсові елементи завжди перемагають. Навіть коли в ранньому вірші несподівано виринає "сплін" (застосований по-модному, в стилі тодішнього Гординського), то його негайно перемагає "запрошення в подорож", але не так Бодлерівське, як просто-душно-юначе — словом, "в дорогу поклик невгомонний". Отже, в ранній поезії Кравцева немає того темного, часом навіть жахітливово-жорстокого "волюнтаризму", що його бачимо в декого із "вісніківців", які врешті-решт виростили на покладах декадансу. Дія, рух, напруження м'язів і волі — дія задля неї самої, навіть задля "спорту", в розумінні раннього Вежинського — онде "волюнтаризм" юначої поезії Кравцева.

Бо справді, рання поезія Кравцева це поезія юнача в багатьох відношеннях, і не все в ній ще досконале. Але навіть у своїх крайньо-романтических зразках це поезія майстерна. Вже дуже рано починається практика виборного та вибагливого словника, що потім стане цеховою печаттю всієї творчості Кравцева. А цей словник — це не наосліп повиривані з Грінченка стародавні слова (як це часом трапляється в декого), а стилістично наскрізь пережита сітка, де кожний лексичний раритет справляє враження абсолютної необхідності. Далі, вже зарані починається велика увага до форми, до закінченості твору. Також починається увага до музичності рядка, навіть за рахунок образу: слух стає важливішим, ніж зір, і корпус слова часом заслоняє те, що саме слово хоче показати очам уяви. Дійсно, коли у Кравцева праця над словом завжди дуже старанна — праця над образом не завжди має успіх. Трапляються відрукові епітети, що зраджують начитаного в українській літературі молодого автора: "одважні вітри", "самотні вечори", "паруси, мов крила". Краєвиди бувають стереотипні, а часом

навіть разить неточність бачення, як наприклад в образі "стрункі обороги".

Зрештою, такі "зоровіogrіхи" бачимо навіть у пізнішій поезії Кравцева. Ось наскрізь фальшивий образ: "Сплеснувши крильми, день на захід мчиться вчвал/ І гасне спогадом". Взявши матеріял для будування цього образу із світу поетичної риторики, скоріше ніж із довколишнього світу (що саме собою може дати цікаві наслідки) — поет усе таки залишив занадто виразні відношення до довколишнього світу, не перевтіливши їх у риторику цілком наскрізь. Саме тут причина цієї, як каже англо-американська критика, "змішаної метафори", де аж три окремі образні елементи надалі залишаються окремими. В багатьох інших випадках слова гіпнотизують не тільки нас, але й самого поета, і фраза не лише проковтує образ, але і фальшує єдність баченого. В сонеті "Перелесник" поет пише:

*Вродливий, наче сонце осяйний,
спокусою любовного прибою
прибагся він. Гадючкою виткою
ізвився миттю коло серця й.*

Досконалість цього образу, що його так майстерно піддержує звукопис, надщерблює відрухова фраза "наче сонце осяйний". Навіть враховуючи можливість мітологічної метаморфози перелесника, строфа викликає два несумісні *настрої*, і уява читача втрачає можливість відтворити цілісність образу.

Та з другого боку, в Кравцева часто трапляються образи зорово чистого спостереження. Ось майстерна строфа про осінь:

*Ти з поля вчора кралася стежками,
квітчалась в айстри та у сяйва западні...
В гаю на мене хтось синув листками
і я згубився в золотому нападі.*

Коли йдеться про образну сторону творчості Кравцева, читач бажав би більше таких "золотих нападів" на око своєї уяви. Або як гарно вдаються Кравцеву метонімічні переноси від суб'єкта бачення до об'єкта. Коли в сонеті "Купала" починається танець, тоді: "мчатимуть у вихватні танки / граби й берези". А в сонеті "Перепій" підхмелений суб'єкт дуже докладно повідомляє, що станеться, коли він почне танцювати:

*Ще келех — і під вигуки веселі
навприсідки метнуться обороги,
закрутяться дерева в крутіжі.*

Але в ранній поезії Кравцева образи назагал трапляються нечасто. Натомість, впарі з вищуканим словником, бачимо вже на початку майстерність у звукописі рядків та оркестрації строф. Навіть на перших етапах творчості трапляються високохудожні стилізації, що ми їх звикли бачити в дорібку зрілих, цілком зформованих поетів. Вірш "Тим, що в дорозі", наприклад, дивує своєю стилістичною стриманістю, віртуозною простотою і тональною непомильністю, що так нечасто трапляється у поезії молодих. Зверніть увагу на близьку че опанування повторень і паралелізмів — стилістичних прикмет народної поезії:

*Тим, що в дорозі, місяцю ясен,
ой, що в дорозі в ніч ою темну,
в далекім полі одним-одніські,
як біла далеч і біле небо, —*

*Ти, що в дорозі збилися з путі,
по бездоріжжі в заметах блудяте,
і перед ними ніщо не світить,
лиш вовчі очі і біла хуга —*

*всім тим в дорозі, місяцю ясен,
дай же багато золота-срібла,
світлого слява, хай воно душі
і бездоріжжя й шляхи освітить...*

Народні мотиви (наприклад, із колядок парубкові, що в дорозі) тут вдало поєднані з християнською молитвою за мандрівників. Але найвища мистецька вартість цього вірша — тонка стилізація під кладену, шаровану фразу старовинної колядки.

Подібна відкрита стилізація (під Тичину, а разом із тим, звичайно, під народну творчість) стає основовою дуже успішної ранньої поезії "Ратай". Ми ж пригадуємо, що поет-майстер не цурається стилізації та не приховує впливу своїх учителів. Але Тичина, як поет надхнений, ненадовго залишиться зразком: від його впливів Кравців уже в ранній поезії щораз більше відхиляється, щоб віддати себе під опіку своїм справжнім, співзвучним поетичним вихователям — поетам-майстрям Франкові, Зерову та Рильському, який має ще й досі великий вплив на

поета. Але одне джерело впливу "надхненої" поезії не тільки що не висихає, а рік у рік міцнішає — істотно надхненна народна поезія. Та проте, Кравців навіть тут до великої міри вилучає надхнений примат, використовуючи народну творчість у чисто майстерних, себто стабільних, "штучних" та "інтернаціональних" формах, особливо у формі сонета. Цей своєрідний парадокс, який в українській поезії послідовно культивує тільки Кравців — вимагає окремого широкого досліду, бо як явище поетикальне він незвичайний і прескавий, поєднуючи в собі цілком, протилежні течії і заставляючи їх одна одну органічно доповнювати. Повернуся ще коротко до цієї теми в бесіді про *Гласарій*.

А покищо зауважу, що молодий Кравців у відомій збірці *Сонети і строфы* розвиває інший напрям: він тепер зосереджується на опрацьовуванні стрункості і ляпідарності стилю. Сонети в цій збірці найчистіші та найпрозоріші з цілого поетового дорібку (але це не значить, що вони художньо найуспішніші — пізніші сонети *Гласарія* далеко важливіші як мистецькі твори). Цікаво, що трагічну ситуацію ув'язнення поет не оплакує, як це робить у подібних випадках надхнений поет (наприклад Шевченко у казематній ліриці), а використовує цей трудний життєвий іспит для вдосконалювання дуже дисциплінованої, а ще до того досить безособової форми сонета. Починається, отже, цілком систематичне впорядковування, звужування, зосереджування таланту, що виявлене в субтильному варіюванні однієї форми. А техніка *Строф* (теж формою однакових ляпідарних двострофних віршів) — уже максимально спрощена та рівна. Певні своєрідно реалістичні місця цих *Строф*, з частими прикладами розговірної, навіть ідіоматичної мови ("Чи чуеш Юрку? Чую, друже") роблять враження неформальної легкості та гнучкості, хоч насправді така легкість і гнучкість дається Кравцеву саме максимальною контролею форми. В цьому "спрошуванні" стилю трапляються шокрок стримані, але тим не менш сильні ефекти:

*Так часом в померках темничних
під вікнами навшпиньки стану
і бачу сонця плат на мурі
і клапоть зелені каштану.*

Саме цей "плат" і цей "клапоть" надають цій неначе простенькій

строфі великої мистецької витонченості — витонченості не тільки слухових ефектів ("плат" і "клапоть" творять співзвучність, яка у строфі зразу ж помітна), але й зорових. Специфічне звучання цієї пари слів посилює образ мізерної нужденності камери — нужденности, яка навіть відсвіти природи робить мізерними та нужденними. Отже, слухові й зорові ефекти зливаються в одне, як це має бути в поезії найвищого звучання.

Прізвище Івана Франка серед учителів Кравцева називав я невипадково. Кравців бо цілком відкрито обрав його на свого вчителя на цьому відтинку творчого шляху. Бачимо у Франкових тюремних сонетах той самий міметичний фактор щоденної мови, знову тільки позірно неформальний. Щоденна мова у Франка часом багато вульгарніша, ніж у делікатного Кравцева, заправлена навмисне грубим дотепом: "Сальон, їdalня, спальня, срач — все вкупі", ось як Франко говорить про свою в'язничну камеру. Бачимо в обох поетів ті самі зацікавлення щоденним в'язничним життям, подібні засуджування тюремної системи не як засобу реабілітації, а як варстату все нових злочинів та нових злочинців (це питання нарешті стало актуальним навіть у США), той самий загальнолюдський гуманізм із великою теплотою до долі в'язнів, як наприклад Франкова злегка іронічна симпатія до жидівських "кrimінальників". І врешті-решт, при вдаваній неформальності — той самий невблаганий формалізм. Не забуваймо, що цикл сонетів, де включені й в'язничні сонети, замикається Епилогом (іронічно присвяченим українським сонетарям), де Франко вчить своїх молодших соратників як писати добрий сонет. Це, до речі, досить рідкий у нашій літературі приклад "метапоезії", себто вірша, де форма, про яку поет говорить ілюстрована формою, що в ній поет говорити. Все це доводить, що при позірному матеріалі "з життя" ці сонетні цикли обох поетів-майстрів — чиста література. У Франка це явище підкреслене ще й частими звертаннями до світової літератури — натяками на твори Данте, особливо *Інферно*.

Коли приглянемося уважніше до цих цілком подібних циклів, побачимо, що сонетна техніка Кравцева багато складніша, вишуканіша та взагалі майстерніша від його вчителя, хоч Франковий цикл, з другого боку, мабуть живіший і кольоритніший. Вистачить прочитати перші строфи двох циклів. Ось Франко:

*Це дім плачу і смутку і зітхання,
Гніздо гризот і запсутия і муки!
Хто тут війшов, сії і зуби й руки,
Спини думки і речі і бажання.*

(Вже в цій першій строфі знаходимо завуальований натяк на Данте). А ось Кравців:

*Замок загримав, змовк — і серце зразу
забилося до чорних грат і криці
в холодній мороком цвілим темниці,
де стіни криють крик і брид й образу.*

Як це в історії поезії часто буває, і про що дуже цікаво говорити у вже згаданій книзі Аллан Блум, учень навмисне наслідує вчителя, особливо такого, який сильними променями впливання загрожує фібррам його таланту — тільки для того, щоб цього вчителя підняти і понести далеко далі, так його перемігши.

Повернемося до теми того глибокого гуманізму, що світиться у рядках Кравцева. Думалось би, що саме в'язниця, скоріше ніж якесь інше оточення, мала б народити та зміцнити національну образу, почуття помсти, гніву, готовості боротися. Цікаво, проте, що в багатьох поетів (а багато із них, по різних країнах, кущувало в'язничної юшки) тюрма викликає глибші та для всіх тиранів багато небезпечніші рефлексії — роздуми про дуже особисте, а тим самим про загальнолюдське. Словом, образа тюрми перевершує образу національну і ображає істотно людське у психіці поета. Наприклад, у казематній поезії Шевченко заглибився у надра власної особистості, в закутини спогадів власного життя. Як я вже згадав, у майстра Кравцева таких особистих ноток менше, хоч теж є спогади про "лепські гулянки". А ось вислови образи, гніву та бажання помсти, що траплялися вряди-годи в його ранній поезії — зникають зовсім. Натомість Кравців, разом із Франком, розвиває тут ті почування, які були народилися в його найраннішій поезії під літургічним символом корабля на життєйському морі — бажання в жахливо-антилюдських умовах ув'язнення зберегти людську гідність, глибоку та мужньо-серйозну. Нетворча сірість буднів, людська ницість, а особливо підлість зрадливого брата — це багато гірша доля за ув'язнення. Ось одна із Строф :

*Колось, як будні серце здавлять,
і зрадить волі друг і брат —*

*я знаю — буду банувати
за днями, що в залізах ґрат.*

Посилюється почуття вселюдської гуманності і навіть якогось релігійно-містичного всепрощення — тема, що її бачимо у Сковороди та його великого наслідника Достоєвського.*

*Гуртами скучилися в'язні карні —
оті, що смерть чинили, зло і рані,
і круглий капелян слова догани,
казання їм говорить незугарні.*

.....

*Я ж бачу: ось Христос іде по наві
і до злодюги, вбивці, заведії
схилиться із добрим словом: брате!*

*I руки всепрощаючі, ласкаві
кладе на пристрасні уста, на вії,
на людське серце порване, щербате.*

Глибоке зацікавлення психологією в'язня, разом із нестримною любов'ю до життя, Кравців часом доводить до ризикового (і до речі філософськи справжнього) волюнтаризму, який межує з бодлерівськими мотивами l'acte gratuit, що їх у свій час так тонко відчув Рильський у прекрасному (та з усіх радянських видань вилученому) сонеті "Бодлер". Ось сестет із одного з в'язничних сонетів Кравцева:

*I підуть в'язні ще, як брязне визвіл,
навполапки в метіль світел незриму,
у вільний світ, розгойданий, багровий.*

*I хижій смерті кинувши напризвіл
залишки днів, захлиснуться без стриму
коханням, трунком і жагою крові.*

В дальших збірках і циклах "Дожинки", "Слова і образи" та *Остання осінь* уже загадуваний мною процес звужування і зосереджування йде ще далі — звичайно, звужування кругів формальних містить у собі звужування кругів тематичних. Овочі

*Давно вже шукаю досить часу, щоб опрацювати безпосередню залежність Достоєвського від філософії Сковороди, яка для мене цілком наявна в усіх чотирьох головних романах.

слів дозрівають і важчають. Фактура вже не світиться акварельною прозорістю, як у деяких ранніх поезіях чи *Сонетах і строфах*, а темніє у густих олійних мазках мови. Звукопис стає часом аж барокково тісним, тусклим та гранчастим. З напружену увагою продовжується вже раніше почата археологія слів: поет вишукує не тільки рідкі слова, але відгребує первинні значення коренів цих слів і показує їх нам, протиставити їх, грається ними. Ось як Кравців втілює таємничо-магічні корені "яр-" і "ряс-" цілою лексичною серією:

*Провесінь, яр молода, уродливо яриться,
жевріє соняшним жаром, ярує, жахтить —
рястом рясним зарясніє, заграє яриця
слів моїх ярих, як стебла прозяблі, простих.*

Ця серія стане ще багатшою, коли пригадаємо, що "жар" і "жевріє" теж належать до родини кореня "яр-". В *Глосарії* ця археологія слів посилюється. В сонеті "Праосінь", наприклад, зустрічаємо таку серію, побудовану на старовинному корені "зел-": "зелен - прозелень — зеленяви — зеленець — обзеленити зеленкуватий — зазелень — прозелень — зелінка". Зверніть увагу, що серія простягається від плюса до мінуса, від органічно-повного "зелен" до мідно-труйного "зелінка". А з сонета "Вирій", що теж у *Глосарії*, можна легко довідатися, що слово "вирій" зв'язане з "ірій", яке своєю чергою мабуть зв'язане з "Іран", що знову зв'язане з "рай". До того, за вирій відповідає богиня Іриця. Треба підкреслити, що ці зв'язки не вигадані, як наприклад у надихненого поета Хлебнікова, а основані на уважних спостереженнях над мовою — спостереженнях поета-майстра.

В характерно названому циклі "Слова і образи" образи неначе ставлять останній опір словам і відтоді покоряються їм уже назавжди. Звичайно, образи у пізнішій поезії Кравцева існують далі, але вони вже неначе ховаються за словами, ніби розчиняються у словах. В наступному уривку співзвуччя "блисти — листі" ще діє цілком на користь образу, немов би втілюючи у звук м'який дотик крил нетлі:

*слова — як нетлі — тільки крихту блисти
лишають на листі черканням крил.*

Але ось інший приклад, де вагота і незвичайність нагромаджених

прикметників діє вже тільки на користь слуху. В наслідок цього, епітет уже майже цілком втрачає свою функцію допоміжного вказівника, своє зобов'язання до центру образу, починаючи існувати сам для себе:

*Буднів заснічених, ялових днів перелоги
плуг мій орав — і незаймана ось цілина
млою вільготною дишіше із глибів розлогих,
рунятися зеленню ярою ярі руна.*

Недаром Кравців саме у цьому циклі підносить Богові наступну молитву:

*Розкоші, миру ні тиши, ні величі-слави я прагну —
тільки снагою даруй, Господи, слово мое.
Дай, щоб жагою полудня воно наливалося, стигло
колосом жита важким, золотом щирим пшениць,
важчало соками ягід, тремтіло, пучнявіло, грало —
наче налиті ущерть кетяги зелен-вина.*

Як бачимо, вже в самій дикції цієї молитви вволена її просьба: слова цього уривка справді "стигнути" і "важчають". В справжній бо поезії граници між "формою" і "змістом" цілком зникають.

На цьому середньому етапі Країцева помітне звужування майже виключно до канонізованих, "класичних" форм. Віршів написаних довільними, "імпрвізованими" строфами тут уже майже немає. Матеріал тепер літий у ваговиті сонети, октави, олександрини. Тичинине іронічне Замість сонетів і октав до цієї поезії цілком уже не стосується: отже, взагалі вже не знаходить місця поет надхненний. Намацавши притаманний ґрунт, поет-майстер закріплюється й утверджується без вагань.

Інституційність форм самою собою означає інституційність світогляду: немає тут уже довільних строф юнака про мрії мандрівок. Відокремімо, для прикладу, одну тематичну лінію зрілої поезії Країцева та прослідімо її хід і завершення. Еротиці Країцеві присвячує назагал досить мало уваги: поет-майстер узагалі такими інтимними темами займається досить часто. Та проте здавалось би, що в історії поезії можна знайти багато вийнятків цього правила: поезія куртуазна, поезія двірська, а потім поезія кавалірна (себто традиція трубадурів і Мінне, традиція Данте, Петrarки, поетів Плеяди, Герріка) — це поезія безумовно майстерна, яка заразом робить із кохання свій кумир. Але, коли приглянутися ближче до всіх цих прикладів, стає ясно,

що тут кохання і кохана це, тільки своєрідний мистецький засіб скоріше, ніж глибоко пережите особисте почуття. Кохана стає тут маріонеткою, що нею поет орудує для певних художніх ефектів — вона насправді не має нічого спільногоЯ із справжньою живою жінкою. Таким "конструкціям" не можна довіряти справжніх переживань, глибоких тайн серця. І ось, у милій строфі, Кравців попереджає:

*Білим листкам оцим, ясная панно,
я не довірю ніяких тайн —
і перед ними, як перед Вами,
мислі сховаю мої.*

Але і цієї "Герріківської" традиції Кравців не культивує. Його цікавить не примхливо залъотне і перелітне кохання, а тісне коло інституції родини. Рядки присвячені дружині й дітям трапляються щочастіше в поезії Кравцева, завершуючися сонетним вінком *Дзвенислава*, епіталаміюном для доночки. А проте, навіть і ці поезії, що позірно трактують про приватне життя не так особисті, як інституційні — поет тут мислить про загальні та глибоко-таємничі значення коріння сім'ї й родини, про стихійні зв'язки крові батьків і дітей, про таємничі джерела роду. На цьому середньому етапі творчості коло поширюється від "я" до "ми" — від сім'ї і родини до друзів (цікаво, що бойові і в'язничні друзі зміняються тепер друзями спільногоД дозрівання, що їх коло — як і в поезії Рильського — обороняє від однomanітних, а часом і небезпечних, напливів буденності); від друзів до братів-емігрантів, а так до народу, нації й людства взагалі, що з ним зрілий поет-майстер мусить ділити долю. Навіть старість приходить не *до мене*, а *до нас*:

*Багрцем пшеничним паленіє липень,
рум'яниться у кетягах шалвії,
бджолиним гулом одцвітають липи
і волос нам — як жито — половіє.*

Кравців неначе приготовляється до свого шедевру *Глосарії*, де всі ці теми будуть коронно завершені в інституційній формі сонета.

Збірка сонетів *Глосарій* була готова до друку вже 1949 року. Про цю збірку ми чували перед її виданням: окремі твори з неї були друковані в *Кораблях*, у пізнішій збірці *Зимозелень*, що вийшла 1951 року, та в журналі *Київ*. Але тільки тепер, коли ця збірка вийшла у світ цілістю, бачимо, що це не тільки вершинний труд самого Кравцева, але одна із дуже важливих появ останніх двох десятиріч, себто часу, що був такий багатий на різні поетичні появі і на Україні, і на еміграції. З публікацією цієї книжки не може бути більше сумніву, що Кравцов належить до кількох першорядних представників сучасної української поезії.

Розгляньмо насамперед саму назву збірки. Повна назва звучить цілком по-барокковому: "Глосарій або тлумачний словник таємних, призабутих і не завжди зрозумілих слів". Далі: "Зібрав у сонетах Богдан Кравців". Ця назва не тільки бароккова, але й барокково-дотепна, як дотеп бароккового поета-вченого — своєрідна пародія на книгу мага чи альхеміка. Бо чи ці сонети справді щось тлумачать? Так і ні, залежно від нашого тлумачення слова "тлумачення". Наприклад, один із цих зветься "Душа". Таємне слово? Певна річ. Не завжди зрозуміле і призабуте слово? Теж так, особливо у нашу добу. Але ще слово таємне і призабуте тільки у метафоричному розумінні, що його може тлумачити лише поет. Дотеп комплікується, коли прочитаємо сам вірш: виявляється, що вірш написаний про поняття душі, як його розуміли старі слов'яни-погани. Але, вкінці, через мітологічне тлумачення душі поет усе таки повертається до загально-метафізичних роздумів над нею.

До речі, в цих сонетах Кравців робить такі тонкі і безумовно вчені посилання до староукраїнської мітології, що часом треба послуговуватися справжнім "глосарієм", щоб докраю зрозуміти цей *Глосарій*. А для пояснення деяких слів потрібний цілий "глосарій" Грінченка. Та треба тут підкреслити, що хоч ґрунтовне знання української мітології помагає зрозуміти цю поезію — воно не необхідне, як необхідне добре знання історії, щоб зрозуміти Павнові *Кантос* чи *Максімус* Чарлза Олсона. Справа в тому, що тлумачення мітологічного поняття душі веде до загально-метафізичних роздумів над нею: тлумачення Кравцева це не тільки тлумачення мітології, але, щонайголовніше, пристосування цих для нас уже екзотичних і

віддалених понять до нашого життя та до вічних кіл родини, роду, народу.

Дотеп ускладнюється ще й позованою безособовістю в авторовому підписі: "Зібрав Богдан Кравців". "Збирав" він ці плоди поетичною уявою, поетичним майстерством, а разом з тим і з люпою вченого. До речі, Кравців один із небагатьох сучасних поетів, що свої важливіші твори підписують у журналах лише ініціалами. Так робить поет або страшенно гордий і певний своїх сил, або поет-містик, як наприклад Рільке (що на певному етапі своєї творчості, з глибоко філософських мотивів, відмовлявся не те, що повним прізвищем підписувати вірші, але ставити повне прізвище на документах) — або ж поет-майстер, що для нього таке "знеособлення" ніяка не загроза. Незвичайна, як на поета, скромність Кравцева впадає в око кожному, хто його знає особисто. Далі, містики в його поезії дуже мало. Отже, залишається третя альтернатива — для справжнього поетамайстра особистість не грає великої ролі, бо ж поезія це явище загальне.

Три модерні літератури Заходу мають щастя мати у своїй традиції багатоющи родовища міту: сучасна грецька література, південно-американська література і література українська. Кавафі і Сеферіс у сучасній грецькій поезії (поети, що шукають мотивів не в усім приступній, "інтернаціоналізованій" грецькій мітології, а в менш відомих традиціях островів, особливо Критії), геніяльний Габріель Гарсія Маркес чи Алео Карпентієр у сучасній прозі південної Америки, ні і Шевченко, Леся Українка, Тичина, Антонич, Стефанович, Лятуринська, Калинець, Голобородько, Ю. Коломиєць і ність їм кінця в українській поезії — це тільки кілька прикладів використовування багатоюших мітів-скарбів таємничого минулого людства.

Як я вже згадував, Богдан Кравців використовує українську мітологію в особливий спосіб, заковуючи її стихійне буяння в сувору, "штучну" та "інтернаціональну" форму сонета. Здавалось би, що це не таке нове — адже французькі поети Плеяди, а пізніше французькі неоклясики, а ще пізніше Парнасисти теж використовували мітологічні мотиви і теж писали сонети. Але неокласична традиція, із Зеровим включно, вживає міт "зовнішньо", часто навіть як декоративний засіб. Щождо символістів, то вони застосовували міти уже цілком посередньо — в нашій літературі те саме робить Зуєвський. До того, всі ці поети

послуговувалися майже виключно "інтернаціональними", себто прийнятими загальною традицією класичними мітами. Кравців, натомість, намагається добрatisя до найглибших надрів міту, до його часто-густо жахливих таємниць, а то і психологічних відгомонів. А при тому він майже завжди послуговується специфічно національною мітологією. В поезії так роблять Хлебников, Єжи Гарасимович, Хорхе Каррера Андраде — але такі поети знову нізащо в світі не писали б сонетів типу Кравцева. Вони ж бо — надхненні поети і тому вживають "надхненні" аспекти міту "по-надхненному". Додаймо до того словник Кравцева, елегантно стилізований під старовину, та його дуже складні, згущені ходи звукопису — і перед нами явище мабуть цілком унікальне.

Рівновагу сонетної форми здобуває Кравців майже цілковитою відсутністю переносів, частим діленням рядка на дві фразеологічні одиниці, парелельними конструкціями фраз, що посилені частими повторами ("і радістю дарує, і журбою"), а також ставленням притметника після іменника, що дає рядкові особливого маєстству і ваготи: "море негостинне й чорне" (гарний калямбур на слові "чорне"), "руно золоте", і так далі.

Звукопис цієї збірки доведений до вершин віртуозності: майже кожний звук знаходить у строфі свої численні відгомони, кожний склад повертається до нас знову і знову. Складність звукопису якоїсь однієї строфи можна б аналізувати у довгій статті:

*Йшла Ганна красна, розсипала в полі,
по всім подолі золото спокволя,
вінки і вильця з рясноти вила,
з ряси ясної, що несла в приполі.*

А щодо образів, то їх тут треба шукати з якнайбільшою увагою: вони всюди присутні, але скриваються за мовою. Тому, що я вже говорив про цю проблему у першій частині статті, не буду тут повертатися до неї.

Стиль *Глосарія* уже цілком віддалений від розговірної мови, а про такі милі рядки як "Чи чуєш Юрку? Чую, друже" — годі й мріяти. Навіть коли Кравців умонтовує у строфи готові образи з народної традиції ("ночи солов'їні"), ідіоми з щоденної мови ("і буде ніч, як море, по коліна") або, ще пікантніше, натяки на сучасні бойові пісні ("сміявся ти колись у вічі смерті"), — то ці

втручення ніби-щоденного аж ніяк не зближають стиль до сучасної мови, а навпаки, з допомогою контрасту ще більше його дистансують.

Ця техніка дистансування помітна особливо тоді, коли поет вживає форму сонета як раму для суцільної стилізації під народну мову і народну поезію. Про подібні стилізації в ранній поезії Кравцева як вже говорив; в *Глосарії* вони ще майстерніші, ще витонченіші. Погляньмо на наступну абсолютно досконалу стилізацію, в рамі сонета, під щедрівку:

*В неділю рано, ясен Дів і Ладо!
Ой руто, руто, косо розмайна, —
співала гоже, стерегла вина,
зеленого вина, ой, винограду.**

.....

*Ой ізнялися пташечки із раю
ясити сонце, крильцями дзвонити,
будити панну у неділю рано.*

*Звела очима: білий кінь іграє,
на ньому витягъ славен, іменитий —
твою уроду уславляє, Ганно.*

Отже, не щоденна мова, а емальована мова — щобільше, не щоденна мова, а ритуал. Чи це значить, що ми знайшли глибоко вкритий зв'язок між сонетом і мітологічним матеріалом у поезії Кравцева? Припускаю, що так. Отже, цей зв'язок — це по суті ритуал: ритуал сонетної форми і ритуал мови, ритуал маєстатичних жестів, що віддалені у часі. Перед нами зливаються дві церемонії, два обряди, що їх звичайно знаходимо на протилежних полюсах культури. Тому тон цілої збірки такий *церемоніяльний*, такий урочистий. Ця синтеза двох обрядів посилюється ще й тим, що в небагатьох випадках запозичення грецьких мітів, які через звичку, зумовлену традицією культури краще підходять до сонетної форми — у Кравцева цілком українізововані. Так, наприклад, сонет про Медею, улюблену мітичну постать французьких неокласиків, дістає мотто з української коляди, що негайно зв'язує цю постать з українською мітологічною традицією. Цей зв'язок посиленій гожою княжою мовою та

*Зверніть увагу на майстерний перебій ямба в цьому досконалому рядку.

сестетом, який зближає не тільки сам сонет, але і цілий мітичний комплекс Медеї з ситуацією сучасного українця.

Проте, церемоніальний тон *Глосарія* не допускає сучасність до безпосередньої участі в його колах. Архаїзовані мова, маєстатична дикція, мітичні мотиви, святкові жести — мистецькі дистансують наше "тепер", неначе замовляючи, зачаровуючи його в колі безконечності. "Тоді" і "тепер", "там" і "тут" у грі мистецьких переміщень не роз'єднують, а ще більше з'єднують в органічній синтезі цілість збірки. Символізм цих переміщень посилюється ще і фактом, що "ми" в цих сонетах рівнозначне із "додому спогадом" — сучасність напрямлена на інші географічні і хронологічні смуги. Насправді, помітні два напрями: від минулого до сучасного і від конкретного сучасного до понадчасового і понадособового узагальнення. Щобільше, як я постараюся показати трохи згодом, поет використовує саму бінарну структуру сонета для гри цими складними рухами.

Покищо підкреслю, що міт — як це видно із сказаного вгорі — в *Глосарії* ніколи не виступає задля себе самого. Я вже згадував, що всі ті "тлумачення", що у збірці, полягають на тому, щоб використати міт для перевтілювання різних духових явищ нашого життя — щоб, віддаливши їх, поглянути на них по-новому. Ці сонети мають, так би мовити, подвійне дно — поетичну інформацію про сам міт чи звичай і цією інформацією винесену іншу поетичну "інформацію" про сучасну людину на канві групи. Для прикладу повернімося знову до мотиву кохання. Цілий *Глосарій* присвячений "Ладі мої", себто староукраїнській богині кохання, себто поетовій дружині Неонілі. Але в збірці знаходимо також сонет "Лада". В цьому сонеті богиня виступає вже не як ідеалізована жінка, навіть не як поетова дружина, а як узагальнена постать дружини-українки. Вийшовши з безпечної кола сім'ї свого батька, творить вона власну сім'ю, виховує дітей, радіє внуками, щоб врешті крізь сліози дивитися, як її родина, розбита бурею війни, розбрелася по чужинах. В сонеті "Верба" поет використовує мітичний мотив, в якому глибокі таємниці вже не вузького кола сім'ї, а ширшого поняття роду зображені як золота верба. В колядці співається:

*А в пана Івана золота верба,
А на тій вербі золота кора,
А на тій вербі рожеві квіти.*

Ой то не верба — Іванова жона,

*Ой то не кора — Йованова неня,
Ой то не квіти — Йованові діти.*

Ганна, що як у колядках, так і в поезії Кравцева, зарисовується як своєрідна жрекиня богині Лади або Жіви, а чи навіть являється їх уособленням — сіє золото, що виросте пшеницею. Потім вона, з допомогою мітичної метаморфози (ці метаморфози трапляються в українській мітології не рідше, ніж у грецькій чи в Овідія) переміняється у вербу, щоб стати Праматір'ю роду:

*Зрясила небо й розвилась, розквітла,
вросла у землю, як верба, корінням
і розпустила, розвела з висот,*

*мов Даждь-бог ясен — буйні стріли світла,
мов Рід великий — нові покоління,
по всьому світу віт-квіток сімсот.*

Та коли Рід заламається, бо зогнiv його корінь, коли на його зраненому дереві виростають недобрі овочі зради, тоді розгніваний бог подвір'я розмете двір, а членів роду порозганяє по світу, пошле на скитальщину. I так, в сонеті "Домовик" читаємо:

*I зводжу внівець чини їх і твори,
на двори їхні накликаю злідні
і сміттям, покиддю мету по світі.*

(Зверніть увагу на вибагливе внутрішнє римування у цій строфі: "твори-двори", "іхні-злідні", "сміттям-світі". Таке звукове багатство не вийнято, а правило в цій збірці).

Мотиви еміграції відображені в таких сонетах як "Арго", "Блуд", "Вирій", а згадки про вигнання надибуємо і в багатьох інших творах. Про важливість мотиву мандрів у розвитку Кравцевого таланту я говорив уже на початку цієї статті. Нагадаю, що молодий Кравців колись мріяв про подорожі до даліких берегів, але неначе у злій ворожбі, ці мрії здійснилися прокляттям. I так як колись вимріаний напрям був "геть далеко" — тепер, після скитання, вимріаний напрям є "назад додому". Та поет знає, що вдома чекає зрада з руків слабких землячків у пуговицях, зогнилих овочів роду. Тому ця подорож може відбутися тільки спогадом: додому спогадом.

Це веде нас від мотивів родини, роду і скитання до мотиву народу. Колишня оптимістична віра в героїчну поставу народу як

нації, що нею жив поет — тепер зміняється філософсько-дозрілішим розумінням психіки українців. В сонетах "Гуляй-Поле", "Котора", "Ясир" та інших поет говорить що розбиття роду чужими північними впливами — розбиття цього міцного кола, цього глибокого Шевченкового символу хати ("і ні однісінької хати") — деморалізує українця, ламає йому хребет, насилює його людську гідність:

*I в землю матірню й чужу синове
щоразу будуть ринути ордою
і рідну кров займати у полон.*

До речі, нарочите змушування солдатів-українців грati головну ролью в насильстві над угорськими, чехо-словацькими та польськими спробами визволення показує, як багато не тільки надхненна, але і майстерна поезія може передбачити.

Хоч у сонеті "Гуляй-Поле" поет ще твердить, що порятунок від такої поголовної деморалізації народу є влада — міцна рука Богдана — то в більшості збірки це вже не розв'язка. Поет бачить порятунок деінде: в мітичній циклічності часу, в хтонічній силі роду і його чернозему, який годен перебороти всі отруйні бацилі. Закрите коло селянського життя, життя жінки-селянки — дружини і матери — отої обряд життя, що відбиває коло сонця і що його зберігає українська пісня (в сонеті "Пісня") і український танець (в сонеті "Плясанка") — онде та стихійна сила, яка збереже народ, бо живиться вона не гаслами ідеологій, а вічно життєтворчою кров'ю чернозему. А про чернозем поет говорить:

*Покинувши піски й поля пісні,
до нього претися з Півночі і Сходу,
із Півдня й Заходу людва без роду,
ненатла хліба й теплої весни.*

*Приймає всіх він, та усіх покорить:
одних ізмеле в порох, тих — поглине,
розтопить в гойного привілля горні.*

*I, сповнені німої непокори,
тривають завжди тут хати із глини
і родять матери журні й моторні.*

Ось канва, на якій поет мережить мотиви власного "я". Тож не диво, що коли він говорить від власного "я", а це трапляється

нечасто — він радо одягається у маску більш-менш публічної особи, так ототожнюючи себе з групою, з тимчасовою родиною, що її творять ті, які в даний момент нахилилися над *Глосарієм*. Найулюбленіша маска у цій збірці це маска зрілого поета, який включає власну творчість у циклічний рух життя українського хлібороба. В сонеті "Урожай" поет турбується за свій творчий урожай, в сонеті "Інклюз" хвилюється чи його слово достатньо важке, щоб видергати у вітрі майбутньої зими. А в сонеті "Дожин" він мріє про смерть як спокійний сон між снопами, що їх він зібрав:

*Хвилина ще — і поруч із снопами
я ляжу втомлений і буду снити
у тиші ночі повній і німій —

про те, як сонце сходило над нами,
про дні шукань, блукання і гонитви,
про перший незугарний заспів мій.*

Заспів-засів і урожай цього засіву: кончина поета-мітотворця-хлібороба, неначе в "Трудах і днях" Гесіода, коли то праця в полі та високий спів були тим самим освяченним обрядом труду.

Ритуал розвіває темноту, проганяє жах — тому його так багато в примітивних суспільствах. В сонеті "Чугайстер" жорстока легенда про лісового бога, що співом і грою заманює мавок, щоб їх з насолодою розривати на дрібні шматочки — дистансується самою тією грою, музикою, сміхом чугайстра, а до того віддаленістю міту, себто, мистецтвом. Чугайстер одну по одній вириває мавок із кола танцю, але це коло ніколи не розривається, навіть не зупиняється. Та проте, тут починають з'являтися темніші та особистіші (тому темніші, що особистіші) нотки гострого болю, непевності, а щонайголовніше — страху перед власною свідомістю, тими тускло-стихійними процесами душі, що їх поет-майстер узагалі нерадо зачіпає. Але це риск, який мусить прийняти той поет, який занурюється глибоко в серце міту. Бо хоча з одного боку міт утілює та утверджує загальну свідомість племени і встановлює одвічний порядок у ритуальних колах (бо ж коло сонця, коло життя та коло мистецтва це неначе оборонне магічне коло) — з другого боку, як навчає класична психологія, міт у своїх демонічних аспектах може відкрити жахливі закутини в особистій підсвідомості індивіда. "Відьма" і "Вовкулака", "Морока" і "Уроки" трактують

ці особисті мотиви ще більш-менш посередньо, але в сонеті "Біс" на хвилину відкривається можливість цілком уже особистої сповіді, щоб у останніх рядках твору знову закритися. Основуючися на романтично-готичній традиції двійника, поет пише:

*I грішні душі і мерців у гробі
лишившись в мірі, вихватний — мов прибаг —
опівночі він зрине в серця глибах
і викличе, порве притьма на двобій*

*тебе, нерівний. Наче не при собі —
ти будеш битись у загальних стрибах,
бороти те, що ізнечев'я вибаг,
і люто-морений кричати: Пробі!*

*I потім, на добавок ще, збегнеш ти,
що сам ти ця мара пекельна й сила,
що не поможе хрест ані полин.*

*I ждатимеш, розгублений до решти,
на ранок, щоб ряса тебе зрясила,
щоб спас тебе цілющий сонця плин.*

В цьому чудовому сонеті (за вийнятком для мого вуха несимпатичного "Пробі") — міт кидає героя у глибини особистого розпачу і міт рятує його із тих глибин. Помічаємо такий рух: (1) мітичне явище радикально скорочує віддаленість міту, щоб поселитися в особистій ліриці; (2) ліричний герой пізнає, що міт і психічні явища цілком ототожнюються — що міт це тільки віддзеркалення процесів підсвідомості; (3) як міт тількищо загрожував, так він тепер рятує, виводячи героя з "особистої" ночі в "загальний" ранок, коли зцілюючий плин сонця, як жива вода, спасає від остаточного психічного розладу, бо ж сонце воскресає і щоранку, і щовесни. Отже, міт виводить проблеми особисті в загальне, в безпечну територію широкого, світлого, вічного.

Рятує не тільки коло сонця, але і коло слів — магічне коло поезії, що обороняє, немов панцир. Але знову приходить ніч, і міт знову показує своє моторошно-демонічне обличчя. В сонеті "Морока" той рух, що його я саме накреслив, бере протилежний напрям: в молодості було сонце, безпечний сміх у загальному колі друзів, а тепер не помагає навіть замовляння поетичним словом:

*поки у двері, чаром слів заперти,
не вдерлись злідні з облудом кошмарним,
тебе морочити не стали мари
не три, не дев'ять, літ десяток третій.*

Але підкresлюю, що цей напрям у дорібку Кравцева — дуже рідке явище. Майже завжди загальне має силу розчинити особисте.

Сама структура сонета допомагає Кравцеву орудувати подібними змінами напрямів та протилежностями на всіх тематичних рівнях. Як відомо хоча б із Франкового сонета про сонет — добрий сонет має ділитися на дві частини. Октава несе в собі, так би мовити, пропозицію, а сестет її розв'язує; інакше кажучи, між октавою і сестетом відбувається своєрідний діялектичний рух. І так, у Кравцева на тематичному рівні "я" ми вже замітили два протилежні напрями цього руху. В сонеті "Морока" ми бачили, що в першій строфі згадується пасторальний час молодості. Друга строфа зв'язується з сестетом ноткою сумніву, а сам сестет говорить про малу, мізерну смерть на бруках скитання. В дуже важливій статті про жанрові особливості автобіографії, швайцарський критик Жан Старобінські так і називає цей напрям пасторальним. Але в Кравцева найчастіше помітний протилежний напрям, що його ми простежили в сонеті "Біс". Також у таких сонетах як уже згаданий "Дожин" чи "Лісовик" октава приносить образи жорстокої сучасності, а сестет говорить про спокійну смерть-засинання в глибинно-мітичній зелені природи, в оточенні дорібку-врожаю. Цей напрям Старобінські називає апокаліптичним напрямом.

Ці два напрями можна простежити в поезії Кравцева не тільки на особистому рівні, але теж і на рівні родини та роду. В уже згадуваному сонеті "Чорнозем", наприклад, октава зображає насильство над чорноземом, а сестет утверджує його вічну, мітичну циклічність, яка збереже рід. Але в сонеті "Див" бачимо протилежний напрям. В октаві поет оповідає, що в надрах нашого пасторального минулого Див був всевладним богом і давав народові "світло і світання". Та в сестеті бачимо, що коли наші предки цього бога забули, разом із ним забувши світлий маєстас твоєї пракультури та занедбавши високі вартості також у власному житті — цей архібог став ворожим, навісним птахом, щоб страшити і гнобити людей, які відкололися від свого коріння. До речі, Кравців, будучи поетом-майстром і тому

поетом-вченим, намагається тут розв'язати парадокс між все-владною постаттю архібога Дива в записах дуже давньої народної творчості слов'ян і його цілком відмінним трактуванням, саме як якогось демона-птаха, у "Слові о полку Ігореві".

Подібний двонапрямний рух між октавою й сестетом помітний теж на тематичному рівні народу. В сонеті "Гуляй-Поле", наприклад, октава засуджує махновську ментальність наших людей, але сестет запевняє, що владна рука Богдана знову поверне їм гордість і рівність серед інших народів світу. "Гонта" бере протилежний напрям: октава змальовує сміливі, вольові, часом кровожадні подвиги героя, тоді коли сестет оповідає про його жахливу смерть "по всіх розтайдорогах України". Але щодо групи сонетів про скитання, то тут, звичайно, може існувати тільки один напрям — напрям "додому спогадом", що висловлений у сестетах. Треба брати під увагу ранню поезію Кравцева, щоб знайти для цього напрям протилежний.

Хронологічно пізніша збірка *Зимозелень* складається із п'ятнадцяти сонетів, які фактично належать до *Глосарія* і тепер у цій збірці передруковані, та з десяти олександрин. Отже, в цій частині статті згадую лише олександрини. В цих поезіях Кравців ще уважніше відшліфовує та "вифайнює" свій профіль поетамайстра. Дикція тут абсолютно досконала. Кожна цезура, як це має бути в олександрині, священно збережена, а переносів майже немає. Як у сонетах так і тут часті паралелі фразеологічних структур, особливо для підкреслення цезури ("крізь сутінь осени, крізь праосінь зими") — дають рядкові абсолютну рівновагу. Щодо алітерації, то вона тут цілком неоклясична: бароккова явність, а то і напористість, звукоповторень зовсім відсутня — натомість поет застосовує тепер повторення звуків і складів з якнайбільшою субтильністю, щоб вона була майже непомітна. Словник тепер теж майже по-неоклясичному "академічний" — немає тут словесної археології і мало лексичних раритетів. Як можна сподіватися, читаючи таку поезію — образи тут дуже витончені та широко розгорнені уважно зрівноваженою синтаксою. Але цікаво, що через неоклясичну контролю алітерації і словника вони вже не заслонені, а прозорі, віддаючися цілком легко окові читача. Інакше кажучи, хоч у цих олександринах скрізь помітний внутрішній підпис поетовий, і тому вони позірно подібні до решти його дорібку — насправді ж вони цілком відмінні, будучи мабуть єдиним прикладом справжньої

неокласичної поезії у всій творчості поета, якого так часто називають неокласиком.

Хоч у цих олександринах мітичні мотиви скрізь присутні — вони тут трактовані по-неокласичному, відступаючи на другий плян і кидаючи дискретне світло на головну тему. А головна тема — це витончено-елегантна меланхолія емігранта, чи пак емігрантів, де сам ліричний герой виступає як складова частина ширшого "ми". Особисті мотиви старанно дистансовані цією маскою, що її ще більше знеособлює своєрідна безособовість неокласичного стилю.

Крім спокійної туги за батьківчиною, що упосереднена мистецтвом, в олександринах *Зимозелені* посилюється ще один тематичний круг, що натяки на нього ми помічали у Кравцева уже раніше. Ідеться про остаточну моральну перемогу мистецтва поетичної мови, що вічна як міт, як рід — над випадковістю й умовністю подій. Цей мотив виражений особливо сильно у вірші про Зерова. В найогидніших злиднях заслання Зеров знайшов величезну духову силу продовжувати переклади з Горація, себто перемогти умови щоденности цілком дистансованим, цілком "чистим" мистецтвом перекладу далекого римського поета:

*закинутий у сніг, у вихор біломор'я,
ти в тиші зморених, тюремних вечорів
Горацієм ясним замерзле серце грів.*

Єдиний порятунок від примхливості крайньо деспотичної системи це залізна контроля, непорушний спокій та вічний порядок латинської класики: справді класичний світогляд! І тому, ритуал колядки чи гагілки, що у вічному колі міту, зрівнюється з дисциплінованим ритуалом олександрійського вірша, з його ладом:

*Служу Камені знов. Віршую водно ѹ тільки.
І друзями мені: Овідій, ніжний Рільке,
і Рильський і Зеров. Олександрійський вірш
переманив мене, вподобався найбільши,
немов солодкий лад колядки чи гагілки.*

Лад Лади. Зрозумівши його, буде нам ясно, чому Кравцов має статичний олександрійський вірш називає просто співанкою.

Рівною, білою лінією простягаються перед читачем ці олександрини, де горе скитання і туга за батьківчиною цілком

перетоплені у спокійні слова мистецтва, де форма цілком сковує почуття. Як на мій смак, ця лінія трохи зарівна, занадто вже біла — все тут аж надто віртуозне. І тому мені приємно повернутися до кольоритнішого тону *Гласарія*, що повторений у вінку сонетів *Дзвенислава*. Це хронологічно найновіша збірка Кравцева, хоч і вийшла вона чотирнадцять років тому.* Кравців неначе сам бунтується проти невблаганої дисципліни своїх олександрин: в збірці *Дзвенислава* він сильно згущує алітерацію та охимернює словник, ідучи в тому напрямі часом ще далі, ніж у *Гласарії*. А до того треба додати примхливу бароккову гру самого сонетного вінка, який теж вимагає величезної дисципліни, але вже не так у неокласичному, як у барокковому розумінні. Як відомо, творець сонетного вінка пише сонет, що в ньому проектує структуру решти циклу. Згодом він кожним рядком цього основного сонета починає новий сонет. В сумі він одержує п'ятнадцять сонетів, себто окремий сонет на кожний рядок основного сонета, плюс сам основний сонет. Цей основний сонет появляється в кінці циклу, його підсумовуючи. До того, автор мусить пильнувати щоб останній рядок кожного сонета ставав першим рядком наступного. Тема крізь цілій вінок мусить бути одна, а до того вона мусить динамічно розвиватися.

Вінок сонетів *Дзвенислава* — епіталаміюм, себто весільний подарунок доні. Він неначе справжній вибагливий вінок — традиційний реквізит стародавнього весільного обряду. Та хоч уже саме призначення цієї книжечки підказувало б приватну лірику — так не стається. Поет перевтілює життя своєї доні, від колиски до весілля, в узагальнену чи "архетипальну" біографію дівчини-емігрантки. А тому, що для Кравцева (як ми це вже

*Не наша справа, чому Кравців як поет уже чотирнадцять років мовчить. Але ця проблема приводить нас до замітки, що поміщена в кінці *Гласарія*. Автор просить нашого вибачення, що не встиг зробити довкола своєї збірки всього того, що хотів, "але ж, працюючи в газетних, журнальних й енциклопедичних млинах, не встиг цього зробити". Говорімо щиро. Праця над енциклопедією, а чи редагування журналу, що перед нами — ще личить поетові формату Кравцева, але тільки при тій умові, що така праця дає йому час на власну творчість. Подиву гідна енергія цього чоловіка звалила б з ніг людину вдвічі молодшу, але навіть володіючи такою енергією, на поезію часу не вистачало. А вже багаторічне ведення коректів газетних статей наша громада могла йому таки "простити", і затруднити його цінний талант якось інакше. Варто б підрахувати, як часто згадано в тих статтях, що йх правив Кравців, "нашого великого генія Івана Франка" — того Франка, який за коректою всяких ефемерних статей остаточно спалив і талант і здоров'я, бо в тодішній галицькій громаді не знайшлося для нього гіднішого заробітку.

знаємо з раніших творів) призначення кохання це шлюб родина, а призначення дівчини це материнство, а згодом провід над родом — глибинна тема цього сонетного вінка це прославлення і канонізування інституції роду. Це ж бо Прамати роду, що прийшла в гості на весілля із вирію, одягає молоду в шлюбний наряд — немов у вербну корону — що, як і сама верба, символізує рід:

*Мов у корону вербну сімсот-гілля,
рясноту, наче сонце променисту,
тебе вдягає повагом врочисто
Прамати Роду Твого із Поділля.*

А в іншому сонеті читаємо:

*Я в батьківський весільний дар сплітаю
із побажанням щонайглибшим, щирим
живі послання прадідної віри,
благословення Роду, що безкрай.*

І вкінці, материне серце порівнюється до сонця вітчизни. Отже, як уже згадав Лавріненко, ідеться тут не тільки про доню, чи тільки про родину, чи навіть тільки про рід — а про цілий народ. І справді, в образах природою купаного дитинства і зростання дівчини вплетені образи розпачу війни, трагедії еміграції, горя розбитого, але і вічно живого, народу.

Процес росту поета-майстра — себто, процес звужування і поглиблювання таланту — покищо закінчений. Коло замикається проголошенням сили мітичного минулого в *Голосарії*, силу роду в *Дзвениславі*, сили мистецтва в *Зимозелені*. Майстерна поезія Богдана Кравцева утверджує вічну циклічність часу, вічне коло Хорса з його щорічним вмиранням та щорічним воскресанням — остаточну перемогу мітичного часу над історичним часом, перемогу кругів над лініями.

В цій статті я говорив про *розвиток* поета Кравцева, про його творчий рух *уперед*. Але чи справді це тільки рух уперед, чи справді тільки лінії кораблів? Вже у перших збірках Кравців посіяв те, що тепер такими повними пригорщами збирає. Отже, до певної міри сам його розвиток це також коло, коло Хорса, в якому найновіші твори ведуть до початку, в якому джерело завжди присутнє.

Сьогодні представники не тільки "точних", але навіть "най-

точніших" наук виступають проти мислення у комітетах та бригадах. Також, ніякий справді сучасний учений вже не скаже, що не важливо як писати, а важливо, що писати. Як твердить, між багатьма іншими, славетний англійський біолог Карл Поланій у книзі *Personal Knowledge* — стиль мислення і мовлення це дзеркало особистості, а особистість дослідника мусить бути присутня у всяких дослідах, якщо вони мають бути справді плодотворчими. Стиль і зміст написаного розриває надвое хіба журналіст при щоденній газеті, який мусить писати стандартною словесною жвачкою. Отже, стиль *значить*.

Поглянувши на цю проблему з трохи іншої точки, пригадую читачам, що вже в тридцятих роках Кеннет Бирк говорив про мову як символічну дію. Сама мова, а особливо поетична мова, це дія, яка так чи інакше впливає на світ, де дії так швидко стають словами, а слова діями. Завдання поета (а вченого і поготів) — пильнувати, щоб його слова були людяними словами, а не огидними словами пропаганди і ненависті, бо ж мова має на людей *моральний* вплив: стиль і структура твору, що сама собою висловлює "зміст" — нагадує людині про порядок і гідність, які мусять завжди залишитися її духововою спадщиною, якщо вона хоче залишитися людиною.

Вже сам факт поезії у вільному світі — не "модерної" чи "консервативної", а *справжньої*, як творчість Кравцева — це найуспішніший засіб протиставлення гидоті насильства думки, гидоті концтаборів і тюрем, тій гидоті, яка знову густою рідиною тече до нас із Сходу. Вона перевтілюється (як вона завжди мусить) у безстилевість газетних віршилиць, де присутність ненависті і брехні чорним променем вбиває (як вона завжди мусить) найглибші джерела справжнього творчого стилю. Цьому насильству гідної мислі, а тому і насильству стилю, мусять тепер піддаватися навіть найкраші радянські письменники, так стаючи під найжахливішій із розстрілів. Бо ж там, де починається брехня, себто насильство слів — мусить починатися стрімке спадання якості слів, себто стилю. Подумаймо: нацизм насправді не дав світові ніодного доброго поета — своїх "світочів" нацисти крали із попередніх поколінь, або ж вербували старих і вже безсиліх поетів. Теж серед фашистів не народився ніодин добрий поет: ті, що перейшли на бік фашизму, були поетами із зформованими творчими обличчями (переважно із середовища футуризму) і за час своєї фашистівської кар'єри

нічого вартісного у свій дорібок не внесли. Тичина, можливо навіть і свідомо, різким упадком свого таланту сигналізував сучасному і майбутньому читачеві ту страшну небезпеку, яка загрожувала Його душі. А нинішні радянські журнали це просто-напросто дивовижно точний барометр, де якість поезії негайно віддзеркалює загрозу від поліційного блекджека. Створюється враження, що поезія сама бунтується проти ув'язнення, не зважаючи навіть на свідомі бажання свого зацькованого творця.

Отож, не конче потрібні вірші про зброю і зрыв. Потрібні просто вірші, навіть вірші далекого Горатія, а вони самі собою стануть ліками проти зарази найглибших фібрів серця. Замикається колом ще одне протиставлення у творчості Кравцева, що на нього вже у заголовку статті "Між Каменою і бойовою стійкою" вказав Юрій Лавріненко. Лаврінкове протиставлення зникає: слабка-всесильна Камена, вічножіночий символ творчости, стала на бойову стійку і боронить нашу людську гідність успішніше, ніж смертоносний спис святого Юрія.