

MARKO PAVLYSHYN / МАРКО ПАВЛИШИН

Університет ім. Монаша (Мельбурн, Австралія)

ORCID: 0000-0002-0267-3132

Про зелень пtiць, про виникнення контрканоу та про один вірш Ліни Костенко

The greenness of birds, the emergence of a countercanon and a poem by Lina Kostenko. In 1962–1965, the publication in the Ukrainian émigré journal *Sučasnist'* and in several anthologies of works by a group of poets termed “Shistdesiatnyky” (“People of the Sixties”), including Lina Kostenko, established among Ukrainians in the Western diaspora a literary countercanon conceptualised as oppositional to the values prevailing in the officially endorsed literature of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. The Sixtiers, according to émigré critics, manifested aesthetic excellence, an affinity with modernist movements of the West and of Ukrainian letters of the 1920s and early 1930s, and demurrals from the ideological tendentiousness and formal traditionalism of Soviet writing. A reading of Lina Kostenko’s poem “Paporot”, (“Ferns”) demonstrates the capacity of a particular poem from the new countercanon to respond to Western expectations shaped by principles and methods derived from New Criticism.

Keywords: Ukrainian literature, Lina Kostenko, Shistdesiatnyky, canon, close reading

На початку 1983 року, коли я планував курс із української літератури для новоствореної програми з україністики в Університеті ім. Монаша, що в Мельбурні, у мене не було сумніву щодо змісту першого його семестру: його мали складати поезія та проза шістдесятників та літераторів-дисидентів 1970-х. До курсового підручника ввійшли поезії кількох чоловіків — Віталія Коротича, Івана Драча, Василя Симоненка, Миколи Вінграновського, Ігоря Калинця, Василя Стуса — і однієї жінки, Ліни Костенко. Мета наступних зауваг — розібратися в питанні, чому саме таким став початок викладання української

літератури в австралійському університеті, і чому в навчальному процесі знакове місце зайняв вірш Ліни Костенко *Папороть*. Причин було дві. По-перше, до 80-х років в українській діаспорі сформувалося стійке уявлення про актуальне громадянське значення й художню цінність творчості шістдесятників, яке й відбилосся в моєму виборі тематики. По-друге, тогочасна західна університетська педагогіка з літератури зазвичай надавала перевагу детальному аналізу текстів, розкриттю зв'язку між художніми прийомами і значенням та усвідомленню багатоплановості того ж значення. Така форма прочитання виявилася особливо продуктивною в зустрічі з частиною поезії шістдесятників і, зокрема, з віршем „Папороть”.

У 1961 р. в Мюнхені почав виходити журнал „Сучасність”. Ставлячи наголос, як повідомляв його підзаголовок, на „літературу, мистецтво, суспільне життя”, журнал розглядав українську культуру як складову частину західної (європейсько-північноамериканської) культурної зони і проявляв виразну симпатію до художніх віянь модернізму. У „Сучасності” шанувалася модерністська спадщина України, в тому числі й радянська 20-х і ранніх 30-х років, публікувалися менш традиційно налаштовані літератори еміграції (Марта Калитовська, Ігор Костецький, Михайло Орест, Василь Барка). Журнал вітав виразно модерністські пошуки Нью-Йоркської групи: у 1961–1962 роках у ньому друкувалися Емма Андіївська, Богдан Рубчак, Патриція Килина, Юрій Тарнавський, Богдан Бойчук і Віра Вовк. З'являлися теж переклади творів Андре Жіда, Едгара Аллана По, Ернеста Гемінгвея, Германа Гессе, Е. Е. Каммінгса та модерністської німецької поезії в перекладах Михайла Ореста.

Це був контекст, у якому почали появлятися в журналі не малі, в порівнянні з публікаціями еміграційних поетів, добірки під заголовком „Нова поезія України”, упорядником яких був Богдан Кравців: у третьому номері за 1962 р. вірші Коротича, а в наступних числах — Ліни Костенко, Драча, Вінграновського, Євгена Гуцала, який спочатку виступив як поет, і проза Гуцала та Валерія Шевчука. Того ж 1962 р. „Бібліотека «Сучасності»” випустила антологію *Поети чумацького шляху* з віршами, поміщеними раніше в журналі, та з великою передмовою Кравціва. Рік пізніше в Нью-Йорку вийшла збірка „Панорама найновішої літератури в УРСР”, в якій, крім поезії, було надруковано художню прозу, критику й есеїстику шістдесятників. Автором передмови й упорядником був редактор „Сучасності” Іван Кошелівець. Знайоме з „Сучасності” іроно шістдесятників домінувало й антологію *60 поетів шістдесятих років* (1967), яку упорядкував знову ж таки Кравців.

У ставленні „Сучасності” до шістдесятників були наяву елементи послідовної стратегії. Йшлося про ідентифікацію кількох авторів, яких можна було поважати як виняток на тлі загальної маси радянської соцреалістичної літератури. Відбору допомагало те, що й в радянській Україні цих авторів сприймали як окрему групу: це були представники „молодої” генерації, виразники нового художнього віяння, яке офіційна критика то засуджувала, то вітала. Кравців

і Кошелівець розробили декілька мотивів для розуміння й оцінки шістдесятників. Поезія шістдесятників, вони твердили, ґрунтовно відрізняється від „злив декларативних віршилиць”¹, типових для загалу української радянської поезії. Навпаки, це — „справжня поезія”², в якій проявляється „мистецька значимість поетичного слова”³. Уявлення про абсолютність художньої вартості, висловлене в таких судженнях, втратило свою очевидність кілька десятиліть тому, коли в інтелектуальному фарватері постмодернізму набагато поширенішою стала думка, що „кожна цінність радикально умовна”⁴ та свідомо-несвідомо залежна від інтересу оцінювача. В контексті еміграційного протистояння радянській системі інтерес критиків полягав у тому, щоб вказати на загальну (з окремими винятками) порочність радянської культури і довести спорідненість тих винятків із культурою Заходу — і з відповідними українськими традиціями. В цьому дусі Кравців схвалював індивідуальність нових голосів, їхню оригінальність та формальне новаторство, ознаки в їхніх творах „модерністського спрямування”⁵. У передмові до *Панорами* Кошелівець розглядав новаторство шістдесятників як прояв автономності мистецтва і, таким чином, як явище, незалежне від політики, вважаючи загалом „безпідставним” „бажання знайти в них антирадянські чи антипартійні настрої”⁶. Після 1965 р., коли в упорядкуванні Кошелівця вийшла збірка Василя Симоненка *Берег чекань*, стало легше вказувати на антирежимний вимір частини цієї поезії.

Процес, описаний вище, за термінологією, яка поширилася два десятиліття пізніше, називався б конструюванням канону чи, точніше, анти- або контрканону, що його одна дослідниця, пишучи про „контрписьменство” 1960-х років у США, дещо барвисто описала як царину „дисидентів, незгодних, невихованих хлопців/дівчат/суб’єктів, продуцентів контртекстів, які заперечують усталений консенсуальний лад”⁷. Можна б ставити під знак запитання, чи справді була поезія шістдесятників настільки вільною від „декларативності”, настільки новаторською щодо форми і настільки зорієнтованою на рідний та західний модернізми, наскільки її такою бачили критики-емігранти. Але справа не в тому: як носії саме таких прикмет шістдесятники стали чільними особистостями контрканону, що мав втілювати цінності, протилежні тим, що панували в радянській літературі. Шістдесятницький контрканон і традиції,

¹ Б. Кравців, *Шістдесят поетів шістдесятих років*, [в:] *Шістдесят поетів шістдесятих років: антологія нової української поезії*, Нью-Йорк 1967, с. ix.

² Б. Кравців, «Велика ведмедия» і «Гончі пси»: про модерну українську поезію в УРСР, [в:] *Поети чумацького шляху*, Мюнхен 1962, с. 6.

³ Б. Кравців, *Шістдесят поетів...*, с. v.

⁴ В.Н. Smith, *Contingencies of Value*, Cambridge, MA 1988, с. 30.

⁵ Б. Кравців, «Велика ведмедия»..., с. 6.

⁶ І. Кошелівець, (передм.): *Панорама найновішої літератури в УРСР: поезія-проза-критика*, Нью-Йорк 1963, с. 24.

⁷ J. Skerl, review of A. R. Lee, *Modern American Counter Writing: Beats, Outriders, Ethnics* (2010), „Journal of Beat Studies” 2012, № 1, с. 110.

до яких його було прикріплено, стали для української діаспори синекдохою „справжньої” української культури, від якої сталінська і постсталінська соцреалістична культура була гротескним, антигуманним відхиленням. Протягом 1970-х років цей контрканон продовжував зміцнюватися завдяки перекладам західними мовами, довідниковим гаслам, оглядовим науковим статтям та літературознавчим дослідженням.

І так, коли 1983 р. планувався курс української літератури в Монашському університеті, контрканон був не просто готовий, він був міцно вкорінений у світобаченні культурно зацікавленої частини української діаспори. До того ж, діаспора в той період посилено солідаризувалася з дисидентським рухом, вимагала від Радянського Союзу поваги до людських та національних прав, протестувала проти переслідування нескорених і відзначала п’ятдесятиліття Голодомору. Тематика культури в умовах авторитаризму була вкрай актуальною. І геополітичний контекст, і історія діаспорного контрканонотворення майже не залишали вибору: шістдесятники не могли не бути в центрі новоствореної навчальної програми.

Такий імператив влаштовував мене і як педагога, що поділяв діаспорну солідарність з проявами опозиційності в Україні, і як молодого вченого, до професійного виховання якого належав ще поширений у 1970-х контекстуальний підхід до літератури як відповіді на соціальні та політичні умови. Влаштовував цей імператив і студентів, більшість з яких були членами української діаспорної спільноти, подекуди її діячами та вчителями українських суботніх шкіл. Шістдесятники були їм знайомі як імена, але не як тексти. Вкінці, вірші, які я вибрав для аналізу, я вважав тоді (і сьогодні вважаю) особливо *добрими* і придатними для того, щоб показати, як можна поезію любити й цінити.

Моє уявлення про те, чим віршований текст може вважатися естетично, етично та інтелектуально довершеним („добрим”), у значній мірі сформувалося під впливом методу „close reading” — детального, уважного читання. Підхід цей був тоді достатньо старий — його генезис лежав у „Новій критиці”, яку ще в 1920-х роках надихнув Т. С. Еліот і яку в Сполучених Штатах розвинули І. А. Річардс і Клінт Брукс. Нова критика проголошувала автономність літературного твору, відмовлялася від позитивістського наголосу на особах літераторів та їхніх намірах при написанні творів, вимагала уваги до структури твору й бачила в схопленні його художньої сутності призначення літературознавства. В чистій формі такий метод протистояв історичним та контекстуальним поняттям про літературу, від яких новий монашський курс у жодному разі не відмовлявся — швидше навпаки. Проте, оскільки детальне читання вимагало прискіпливої уваги до граматичного й стилістичного вимірів тексту, такий підхід був особливо придатний з точки зору навчальної програми, метою якої було поглиблення знань не тільки про літературу, а й про мову.

Найбільш „вдячними” для детального прочитання, самозрозуміло, є тексти неоднозначні і значення яких неочевидне: такі, заради розуміння яких

читачеві треба попрацювати. До таких творів належить вірш Ліни Костенко *Папороть*, уперше надрукований 1957 р. в журналі „Жовтень” і згодом поміщений у „Сучасності” та декількох еміграційних збірках 1960-х. Анна-Гая Горбач, пишучи для німецької публіки, вважала його „безсумнівно найкращим із ранніх віршів” Ліни Костенко⁸.

Птиці зелені
у пізню пору
спати злетілись
на свіжий поруб.

Тихо спустились
на жовту глицію
птиці зелені,
зелені птиці.

Крилами били,
пера губили,
голови сизі
низько хилили.

Пні навкруги —
їхні родичі кровні.
Зрізи на пнях —
наче місяць у повні.

Птиці зелені!
Що ж вам ще треба?
Маєте місяць.
Маєте небо.

Та на зорі,
в золотаву пору
птиці зелені
рвонулися вгору.

Тільки злетіть
не змогли, не зуміли:
тісно було,
переплутались крила⁹.

Папороть — вірш незвичної для української поезії (і для Ліни Костенко) нерегулярної форми. Кожна з семи строф складається з чотирьох лаконічних рядків загалом із п'яти, подекуди з чотирьох чи шести складів. Від ритмічної одноманітності захищає і непослідовна комбінація дактилів і хорейів. У тому, що всі строфи мають по 20 складів, лежить певна невідчутна одразу дисци-

⁸ А.-Н. Horbatsch, *Die junge ukrainische Dichtergeneration*, „Osteuropa” 1964, № 2, с. 90–99.

⁹ Л. Костенко, *Вітрила*, Київ 1958, с. 24–25.

пліна. У такій формальній незвичності, можна припускати, Кравців бачив ознаку „модерністкості”. Постараюся відтворити первісне враження від знайомства з цим віршем, пройшовши в хронологічній послідовності свої реакції на чергові виклики його ліричного суб’єкта-мовця.

У поезії Ліни Костенко назви віршів швидше виняток, ніж правило. Назва *Папороть* запрошує читача уявити образ відповідної рослини, тим більше, що в збірці *Вітрила* вірш має ще й підкреслено візуальний підзаголовок: *Малюнок*. І справді: початок вірша позиціонує ліричне „я” поезії як спостерігача, який дивиться на явище природи або на малюнок цього явища. Лірика Ліни Костенко особливо багата на докладні, гострі, часто вражаюче оригінальні мовні відтворення побачених природних об’єктів, і тут ми зустрінемося з одним із них — але не відразу. Спочатку вірш подає ніби досить просту картину птахів, які під вечір сіли на поляну, де недавно було зрізано ліс. Трохи дивує в перших двох строфах аж тричі повторена інформація про те, що птахи ці зелені. Можливо, мова йде про тропічних папуг або якусь іншу екзотику? — Ні, бо приземлилися вони на жовту глицю, отже місце дії — колишній сосновий ліс, себто не якісь джунглі, а кліматична зона, подібна до української.

Зображена сцена розміщена „на природі”, але природа ця не ідилічна. „Поруб” — місце, де знищено дерева, а глиця — жовта, бо мабуть уже встигла вмерти й висохнути. Приблизність рими (пору–поруб, глицю–птиці) навіває легкий дискомфорт, який підсилює в наступній строфі аж потрійна дієслівна рима (били-губили-хилили), яка, хоч милозвучна, в літературній традиції сприймається як певний варваризм. Третя строфа взагалі вимагає від сприймача почуття тривоги, неспокою, втрати, трауру. Нервове биття крил не дає результату, крім втрати пер, а похилені сизі голови натякають чи то на підкорення, чи то на смуток. В чому ж справа?

Речі прояснюються в наступній, четвертій, строфі, де з’ясовується, що „пні навкруги — їхні родичі кровні”. Пні — родичі птахів? І тут читачі, якщо вони цього не зробили раніше, мали б згадати назву вірша: *Папороть*. Виходить, ліричне „я” весь час орудувало несподіваною, але влучною оптичною аналогією. Не зграю птиць побачило воно, а поляну, вкриту папоротниками, які залишилися, коли довкола них вирізано ліс. В соснових пнях важко побачити родичів птахів, а от ідея їхнього споріднення з папороттю видається більш прийнятною: рослини, все ж таки. Пташині крила в метафоричному баченні ліричного „я” — „насправді” листя папороті (тому ці птахи зелені), биття птичих крил — мабуть, рух папоротника, коли повіває вітер, загублені пера — напевно, мертві листки папороті. (А от папоротний еквівалент похнюплених сизих пташиних голів не очевидний. Мабуть, ці голови не вписуються в систему візуальних аналогій, а просто є антропоморфізуючим додатком, покликаним посилити меланхолійний настрій.)

Куці папороті з сосновими пнями — родичі „кровні”. Мається на увазі насамперед родову спорідненість, але неможливо деактивувати конотацій

слова „кров”: ран, насильства, болю, страждань. Тим більше, що йдеться про „зрізи” на пнях: дерева різали, йшла їхня кров (живиця?). Поруб ще свіжий, то й не диво, що верхи пнів білі й круглі (ще не почорніли, не втратили своєї видимості), „наче місяць у повні”. Тут ліричне „я” перейшло від зорової метафори (мовляв, дивлюсь на папороть, а бачу птахів) до прозорішого прийому: порівняння (дивлюся на зріз пня і бачу його подібність до повного — круглого, ясного — місяця). Проте, порівняльний сполучник „наче” тут зближує дві емоційно протилежні речі: зріз, результат смертоносного насильства над соснами, і місяць, улюблене в романтичній поезії світило, з яким асоціюються і мрії, і творчість, і містерії надприродного світу. Сила, яка знищила дерево, тим самим створила копію, позбавлену сутності, іншого явища природи, символу прекрасного й поетичного.

Трагізм цього стану справ посилює п’ята строфа. Вдаючись до іронії, ліричне „я” займає позу речника поглядів, протилежних цінностям, які вірш обстоює насправді: „Птиці зелені! / Що ж вам ще треба? / Маєте місяць. / Маєте небо”, — каже уявний обиватель, і його риторичне питання передбачає відповідь: „Нічого не потрібно: нам усього вдосталь”. Філістеру не збагнути, що існуючий стан можна взагалі сприймати, як незадовільний. В останніх двох строфах ліричне „я”, хоч повертається до первісного описового об’єктивізму, дивиться на бачене по-інакшому. Уже стало ясно, що зелені птиці — метафоричний образ папороті. Таким чином, порив угору „птахів” (насправді папороті), який постає в уяві ліричного „я”, розкривається як алегорія ідеї вільного польоту, а невдача цього зриву — підтвердженням його, польоту, неможливості.

Із надзвичайною емоційною тонкістю подається читачам вірша цей сумний сюжет прагнення й невдачі. Коли це відбувається? Вранці, „на зорі”, коли мали б панувати оптимізм та світлий настрій: це ж початок дня — всі можливості попереду. Але пора, виявляється, не золота, а лише „золотава” — схожа на золоту. Її блиск зрадливий, як і світло симульованого місяця-зрізу. Надії не справдяться. Папороть як була нерухома, так нерухомою й залишиться. Річ ясна: це ж не птахи, а папороть. Вона ж корінням прикріплена до землі. Проте, для ліричного „я”, яке природу бачить метафоризуючим оком, реалістичне тлумачення стану справ (мовляв, папороть не літає) недостатнє. Папороть персоніфікується, і (уявну) невдачу її польоту приписується чи то (уявній) несправності, подібній до людської („не змогли, не зуміли”), чи то несприятливим умовам (тіснота, одні одним заважають). У такому зображенні ситуації велика делікатність та емпатія. Вірш не проголошує політ псевдоптиць апріорно неможливим. Ніби шануючи гідність їхнього пориву, він пояснює їхню невдачу чи навіть виправдовує її: за інших умов, у менш „золотавий” та більш золотий час, коли не буде так тісно, можливо, папороть таки злетить. Вірш закінчується, створивши тонкий баланс між резигнацією й надією, між суворим визнанням дійсності такою, якою вона є, і такою, якою в мріях і поривах хочеться, щоб вона була.

Спостереження Вячеслава Брюховецького, що в ліриці Ліни Костенко не раз „перевага надається малюнку, а не поясненню”¹⁰, стосується й вірша *Папороть*. Проте ми сприймаємо цей вірш не у вакуумі, а в оточенні сподівань, створених культурою й досвідом. Традиція екзегези, розкодовування, приневолює нас шукати „значення”, які лежать під поверхнею. Отож, можна в цьому вірші-„малюнку” бачити філософське спостереження про те, що за кожним стагісом лежить заблоковане стремління до руху. Або, можливо, це вірш про трагічну природу метафоричного, поетичного світобачення: у метафорі є стрибок, обіцянка можливості нового, інакшого („рвонулися вгору”), але цей поетичний імпульс коригується прозаїчною дійсністю. А що якби взяти до уваги поширені в європейській культурі асоціації ідеї лету зі свободою, фантазією, чи досягненням високої мудрості? Тоді можна б допустити алегоричне прочитання в дусі романтизму: людство ділиться на геніїв, чи поетів, чи ніцшівських „вільних духів”, і на тих, хто приречений бути вівіки приземленим. (Така інтерпретація, звичайно, була б протилежна всім демократично егалітарним світоглядам, не кажучи вже про радянський.)

Можливим є і прочитання політичне, прив’язане до злочи дня і особливо близьке членам української західної діаспори, чуйним до проявів опозиційного мислення з боку культурних діячів України: як самі тільки пні та папороть залишилися після вирубань високих сосон, так і після знищення найкращих носіїв культури на їхньому місці залишилися люди меншого масштабу й можливостей. Вони, хоч здатні за деяких умов відчутти творчий порив чи прагнення волі, реалізувати їх не можуть. Умови — „тіснота” — не дають. Це може бути й дуже конкретний роздум про українську культуру, обезглавлену сталінським терором, і про неспроможність тих, хто перебуває в системі радянських обмежень, від тих обмежень звільнитись. „Відлига” не анулює наслідків жахіть, знуцань і вбивств ще недавнього минулого. Так у 1987 р. прочитав *Папороть* Юрій Барабаш, відкликаючи свою негативну, співзвучну офіціозу, критику на вірш з далекого 1957 р.¹¹

Здається, вірш, який розкриває можливість такого розмаїття нетривіальних роздумів; який втілює, як писав Іван Дзюба про поезію Ліни Костенко в цілості, „чутливе сприйняття й переживання великих моральних і громадянських проблем та запитів доби”¹²; який цього досягає, ведучи читача хвилюючим шляхом яскравих образів та несподіваних, драматичних поворотів-одкровенень; який при всій своїй меланхолії випромінює людяність і милосердя, заслуговує на те, щоб його вважати „добрим”. Можливо, в наявності таких прикмет у багатьох творах на довгому творчому шляху лежить причина поваги й прихильності, якими сьогодні втішаються не тільки тексти, а й особа Ліни Костенко.

¹⁰ В. С. Брюховецький, *Ліна Костенко*, Київ 1990, с. 29.

¹¹ Див. *ibidem*, с. 31–36.

¹² І. Дзюба, *Ліна Костенко*, [в:] *З криниці літ*, т. 3, Київ 2007, с. 534.

Бібліографія

- Брюховецький, Вячеслав. 1990. *Ліна Костенко*, Київ: Дніпро.
- Дзюба, Іван. 2007. „Ліна Костенко”. В: *З криниці літ.* Т. 3, 534–546. Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська Академія”.
- Кошелівець, Іван. 1963. *Передмова до кн. Панорама найновішої літератури в УРСР: поезія — проза — критика.* 5–26. Нью-Йорк: Пролог.
- Костенко, Ліна. 1958. *Вітрила.* Київ: Радянський письменник.
- Кравців, Богдан. 1962. „«Велика ведмедиця» і «Гончі пси»: про модерну українську поезію в УРСР”. В: *Поети чумацького шляху.* 5–30. Мюнхен: Сучасність.
- Кравців, Богдан. 1967. „Шістдесят поетів шістдесятих років”. В: *Шістдесят поетів шістдесятих років: антологія нової української поезії. v–xxi.* Нью-Йорк: Пролог.
- Horbatsch, Anna-Halja. 1964. „Die junge ukrainische Dichtergeneration”. *Osteuropa* 14 (2): 90–99.
- Skerl, Jennie. 2012. „Review of A. R. Lee, *Modern American Counter Writing: Beats, Outriders, Ethnic* (2010)”. *Journal of Beat Studies* 1: 110–113.
- Smith, Barbara Herrnstein. 1988. *Contingencies of Value.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 6.07.2021