

7. Брагинская Н. Раб, слуга, шут // *Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. Токарев.* – М., 1988. – Т. 2.
8. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К., 2005.
9. *Двадцать первый* (или нулевой) Аркан // *Курс Энциклопедии Оккультизма, читанный Г[енрихом] О[ттовичем] М[еером]* в 1911–1912 академическом году в городе Санкт-Петербурге. – Шанхай, 1937. – Вып. 1.
10. *Забужко О.* Польові дослідження з українського сексу: Роман. – К., 1998.
11. Юнг К.Г. О психологии образа трикстера // *Алхимия снов / Пер. и послесл. СЕМИРА.* – СПб., 1997.
12. Jarzębski J. Diable harce w Czortopolu // *Andruchowycz J. Rekreacje: Przekład O. Hnatiuk.* – Izabelin, 2005. – Wyd. 3, poprawione.
13. Sharp D. Leksykon pojęć i idei C.G. Junga / Tłum. J. Prokopiuk. – Wrocław, 1998.
14. Sznajderman M. Błazen. Maski i metafory. – Gdańsk, 2000.

Левицький В'ячеслав

ВІД “ЛАВРИ НА ФОНІ СВІТАНКУ” ДО “СВІТАНКОВОЇ ДІВЧИНИ У ВЕЧІРНЬОМУ ТРАМВАЇ”: ПОЕТИКА ПУАНТА Г.ЧУБАЯ

У статті проаналізовано основні механізми пуанта як визначального структурного чинника в доробку безпідставно призабутого українського поета межі 1960-х – 1970-х рр. Григорія Чубая. Уособлюючи новий виток поглиблення модерністичної стилістики, літературне покоління цього автора виразно окреслюється в масштабах “автентичного” (визначення І.Дзюби) шістдесятництва саме через підкреслено образне, а не дидактико-афористичне вивершення версифікаційної градації. Важливими ланками в умовному ланцюжку формування пуантних структур Г.Чубая вбачаються традиції Федеріко Гарсії Лорки та деяких ранніх українських “шістдесятників”, зокрібна Леоніда Кисельова. При формуванні термінологічної парадигми поняття “пуант”, окрім сучасних літературознавчих позицій, урахуються також мистецтвознавчі.

Ключові слова: пуант, градація, антитетичний механізм, образне вирішення, афористичність, драматизм, прийом “розчинення”.

Vyacheslav Levytsky. From “Lavra Against the Background of Dawn” to “The Daybreak Maid in the Sunset Tram”: H.Chubay’s poetics of the point

This article explores the basic mechanisms of the point as a key structural device in the works of an unjustly forgotten Ukrainian poet of the 1960s-1970s Hryhory Chubay. Keeping on with the modernist stylistic tradition, the generation of writers to which this author also belongs, however, can be located within the cultural coordinates of the “authentic 60s”, as I.Dziuba once put it, through their emphasis on the literary devices and not on didactic exhortations or aphorisms fulfilling the principles of versified gradation. In the point structures developed H.Chubay, one may find certain traces of the poetic languages developed by Federico Garcia Lorca as well as by some representatives of the early “60s generation” (the so-called “shistdesiatnyky”), by Leonid Kyseliov in particular. In our treatment of the point (pointe) concept, we tried to collate the literary meaning of this notion with its usage in art history and art criticism.

Key words: the point, gradation, antithetical mechanism, imagery, aphoristic character, dramatic effect, dissolution.

Серед феноменів історії української літератури статус письменників, які творили на межі 1960-х – 1970-х років, досі лишається не до кінця осмисленим. Дослідники, розглядаючи їхню творчість, переважно вдаються до таких визначень, як “утривалене типово романтичне бунтарство автентичного “шістдесятництва” [3, 669], “постшістдесятництво” [5, 6], “неомодернізм” [12, 81], “львівське “підпільне сімдесятництво” [12, 135]. Останню дефініцію упорядники додатку до “Малої української енциклопедії актуальної літератури” прикладають і до доробку Григорія Чубая.

Сумірною дефінітивною розмитістю характеризується на сьогодні також уявлення про принцип пуанта в художньому творі. Одним із перших це літературне явище в контексті психології, зокрема другого правила “асоціювання ідей” Г. Штайнталя, розглядає І.Франко у праці “Із секретів поетичної творчості” (1898). На думку науковця, пуант – це, “так сказати, вістря, яким кінчиться твір. Вживання і надуживання сього ефекту характеризує звичайно поезію в добу переситу перерафіновання, та було б несправедливо заборонювати поетам взагалі сього риторичного способу” [20, 103]. Позитивним і, фактично, еталонним винятком із цієї закономірності для І.Франка є вірш Т.Шевченка “Хустина” [20, 103-104]. Так, І.Качуровський асоціює його із суто сонетним і новелістичним типом композиції. Його специфіка в тому, що “найцікавішу і найістотнішу частину свого твору автор залишає на кінець; це може бути несподіваний зворот думки або підсумковий висновок з усього попереднього тексту” [6, 38]. На прикладі поезій М.Зерова “Класики”, “Святослав на порогах”, “Космос” дослідник розглядає, як квінтесенція (це поняття виразно акцентоване) цілого твору вкладається відповідно в одно-, дво-, півторавіршовий сонетний замбк [6, 38-39].

Автори “Літературознавчого словника-довідника” схильні конкретніше потрактувати пуант. На їхню думку, це не лише композиційно, а й стилістично зумовлене “гостродраматичне завершення ліричного (такої конкретизації позбавлене визначення пуанта в “Літературознавчій енциклопедії” Ю.Коваліва пор. 10, 296) сюжету в ліричному (драматичному чи епічному) творі, найвищий прояв градації”. Він притаманний також “байкам, притчам та іншим жанрам, які завершуються лаконічним або афористичним висловом” [11, 580]. Однак подане визначення ігнорує наявність у градації двох механізмів: клімаксу (наростання інтонаційно-сміслового напруження) [пор. 11, 356] й антиклімаксу (спаду, пом’якшення, послаблення семантичної напруги) [11, 45]. Тож доречно узагальнити: пуант як “найвищий прояв градації” може символізувати і стрімку драматичну зав’язку ліричного сюжету.

Така ініціальна ідейна сконденсованість властива багатьом поезіям Г. Чубая:

Край обрїю причалу хмари знову
Згортають паруси свої червонї.

І річка на простягнутих долонях
Трима гаряче небо вечорове.
Трима його в руках своїх обпечених.
Вона спиналася.

Боїться небо втратити.

Боїться, що спливе воно по течїї –
Те небо, що рожевіє над хатами,

Над вербами, над гніздами лелечими,
Над голубими пірамідами-стіжками.

Боїться річка наодинці залишитися
З блідими, синюватими руками.

Боїться в темноту вона дивитися,
Яка поглине верби, гнізда, хати...

І буде в темноті вона мінитися

Й од вітру опівнічного дрижатиме

(тут і далі – підкреслення рядків пуанта. – В.Л. [22, 192]).

У наведеному творі наростання вивершується саме образом червоних хмар, семантична рельєфність якого досягається тлумаченням – поступовою синестезійною конкретизацією із залученням тактильних (“річка... трима гаряче небо вечорове... в руках своїх обпечених”) і візуальних (порожевілі хати, гнізда, стїжки) сприйняття. Таким чином, виявляється природна

властивість градації – охоплювати, крім просторових параметрів, часові та психічні [19, 282].

Схожу модель ініціального пуанта доречно завважити у дворянській “Баладі про любов з першого погляду”: “у вечірньому трамваї / така світанкова дівчина” [22, 179]. Ефект градації тут досягається за допомогою власне психологічного чинника – м’якого гумористичного контрасту між патетичним заголовком і лаконічним спостереженням, що своєю чергою базується на внутрішній антитезі (“вечір” – “світанок”) і динамічному ракурсному виокремленні (внаслідок “першого погляду”) тендітної дівчини в салоні трамвая, мов у натуралістичному “череві міста”.

Важливо, що цей потужний початковий (як у творчому процесі, так і в його зоровій рецепції) образний ефект – ключовий і в живописній техніці пуантилізму. Як зазначає Е.Гомбріх, “доки Сезанн намацував шляхи примирення методів імпресіоністів із необхідністю порядку, значно молодший художник, Жорж Сьора [...], взявся розв’язати цю проблему майже як математичне рівняння. Використовуючи [...] метод імпресіоністів як підґрунтя, він опанував наукову теорію сприйняття кольору та замислив “вибудовувати” свої картини [...]. послідовно наносючи на поверхню полотна дрібні, подібні до крапок і прямокутників, мазки чистого кольору, на взір мозаїки. Він сподівався, що такий прийом призведе до оптичного змішування барв безпосередньо при зоровому сприйнятті й дозволить уберегти яскравість і насиченість кольору... Ця особлива техніка, названа пуантилізмом, знищуючи контури предметів і сприяючи розкладанню форм на витворені різнобарвними точками поверхні, поставила під загрозу саму можливість “прочитання” картин”[2, 544]. Поезія ж Г.Чубая навіть на прикладі наведених уривків переконує, що в її інтерсеміотичному (зокрема щодо живопису) контексті “можливість “прочитання” вдало доповнюється імажиністською зримою картинністю.

За А.Ткаченком, один із різновидів градації – це зламаний клімакс, який характеризується наростанням значень до певного рівня з наступним їх звуженням, спадом [19, 281-282]. Отже, можна вести мову про твори з двома пуантами, ініціальним і фінальним, які збалансовують хід драматичного мислення. Розглянутий принцип, очевидно, може виявлятися і у структурах зі зламаним антиклімаксом. Це виразно ілюструє Чубаєва “Балада про скрипку”, яку формозмістові виміри зближують із легендарною “Гітарою” Ф.Гарсії Лорки з “Поєми про циганську сигірію”:

“Вона увостанне щось мовила хрипко.../ Гляньте! Жага їй деку випекла!/ Тепер не шукайте у скрипці скрипки./ Бо скрипка по струнах витекла./ Вона вже віднині сама не своя./ Вона вже віднині – і ви, і я./ Вона вже віднині – поле і сад,/ Вона вже віднині – лункий зорепад,/ Вона вже віднині – вітри голубі / І тонкострунні прозорі зливи.../ Не шукайте по смерті себе в собі./ Якщо справді людьми були ви!” [22, 177].

Фактично весь твір становить градаційно й рефренно розгорнуту алегорію людської смерті. Її декодування відбувається внаслідок того, що дидактично наповнений каданс симетризується з початковим образно-подієвим пуантом: “Гляньте! Жага їй деку випекла!/ Тепер не шукайте у скрипці скрипки./ Бо скрипка по струнах витекла...” ↔ “Не шукайте по смерті себе в собі,/ Якщо справді людьми були ви!” [22, 177].

На тлі цієї особливості поезики Г.Чубая слід зазначити: більшість “автентичних”, за формулюванням І.Дзюби, шістдесятників (В.Симоненко, “ранні” М.Вінграновський, І.Драч) [3, 669] частіше надає перевагу градації, яка ґрунтується не на образному згущенні, що переростає в пуант, а на власне дидактичному підтексті авторського афоризму – апофтегми. Це пояснюється, зокрема, посиленою соціальною зосередженістю багатьох письменників 1960-х. За Л.Тарнашинською, їх вирізняє “налаштованість [...] на трибунність [...] слова – і тут годі відкинути загальну атмосферу трибунності спільного тоді культурного радянського простору періоду хрущовської відлиги [...] Не мало особливого значення, читалися чи ні [...] поезії на широку стадіонну аудиторію чи на камерний зал – мала значення внутрішня налаштованість “виговоритися”, “докричатися”, “догукатися”, відчуті резонування слова, його пружність не внутрішню, художньо-естетичну, а зовнішню: як воно пружинить “на людях...” [17, 188-189]. Тож і афористичність функціонально вигідно й виправдано найчастіше проступає саме на початку чи наприкінці віршів згаданих авторів: “Поезіє, сонце моє оранжеве! / Щомиті якийсь хлопчисько / Відкриває тебе для себе, / Щоб стати навіки соняшником” [18, 42]; “Чи в капусті знайшли Шевченка, / А Руставелі – в тархуні?!” [4, 61]; “... Семенко цей нас посіяв / І геть усіх забув” [4, 59] (І.Драч); “Ти знаєш, що ти – людина? / Ти знаєш про це чи ні?” [16, 76], “Гей, нові Колумби, Магеллани, / Напнемо вітрила наших мрій!” [16, 82] (В.Симоненко), “Поїдемо поговорити з лісом, / а вже тоді я можу і з людьми” [8, 57] (Л.Костенко) тощо.

Воднораз удавання до позаідеологічних інформаційно та драматично насичених “засновків” і “висновків” притаманне першій хвилі шістдесятницької поезії. Для прикладу достатньо порівняти принцип пуантів при зламаному антиклімаксі в ранній “Баладі про скрипку” Г.Чубая та пізньому вірші Л.Кисельова: “Згадаєш їжачка, що я приніс, / І як вночі він бігав по кімнаті, / А вже роки убогі і багаті, / Як сніг січневий, промайнуть навкіс, / Забудь ім’я, і голос, і слова, / Лише згадай, що серпень був, як вершник, / Заносилось на дощ. Дивак і віршник / Прийшов вночі і руки цілував... / А інший хтось цей аркуш відшука, / І в нім, далекім, блисне, наче спалах, / Моя любов до жінки, що не спала / І хлібом годувала їжачка” [7, 244].

Обсяговий критерій, на який спирається І.Качуровський, уже на цьому етапі дозволяє зафіксувати як у Л.Кисельова, так і в Г.Чубая “розлогі” пуанти на два з половиною рядки.

При докладнішому розгляді творчості обох авторів стає також очевидним, що їхні принципи пуанта часто передбачають антитетичний розвиток градації. Змістове контрастування бінарних образів, переважно контекстуальне, асоціативне, подеколи в супроводі оксиморона (надалі вказується курсивом у тексті. – В.Л.) стає засобом динамізації загостреного ліричного сюжету, що розгортається, зосібна, у поезії Г.Чубая “Після кіно”:

“Сьогодні ввечері на останній сеанс / у кінотеатр “Дніпро” / прийшло 27 Василів, Степанів, Микол та Іванів, / а вийшло з кіно – 27 д’Артаньянів. / Вони погрозливо виблискували очима / і фехтували шпагами. / Прямо од виходу стрибали в сідла / і мчали... на прудконогих застояних конях. / (То вам тільки здалося, / що вони ще довго стояли в черзі на таксі!). / Потім вони по канату / проникали / в дуже високу вежу старезного замку. / (То вам тільки здалося, / що вони підіймались по сходах / нового багатоквартирного будинку). / А потім вони обіймали своїх коханих / і міцно цілували їх у малинові

вуста./ (І то вам тільки здалось,/ що вони *несміло тримали дівчаток за руку*)./ *Над століттям двадцятим ніч* летіла,/ і *світло* летіло від *далеких зірок*,/ які *погасли ще в середньовіччі*./ Вгасали шпаги і погляди,/ кожен поволі ставав самим собою./ Від неонових ліхтарів відв'язалися білі коні / і поскакали в минуле" [22, 34].

Процитований твір водночас указує на непослідовність визначення низкою літературознавців градації як прийому строфічної композиції [11, 239], оскільки демонструє образне наростання в межах астрофічного верлібру. Порівняймо розглянуту образно-композиційну структуру з розвинутою Я.Павуляком, сучасником Г.Чубая:

"Засинає зілля, звеселивши звичаї,/ затухає звільна знесилена зелень,/ Звідусюди: / звисока,/ здалеку,/ зсередини.../ *Набіленько* лебеді побілили воду,/ *начорненько* хмари загладили небо./ Ще такої осені не було зроду – / звідусюди: / звисока,/ здалеку,/ зсередини" [14, 21].

Показове те, що аналогічний механізм задіяний і у вірші Л.Кисельова "Дарниця вскрикнет испуганной птицей...", де антитетично подається навіть фінальний пуант:

"Дарниця вскрикнет испуганной птицей,/ В белых днепровских песках притаится./ Ночь наступает великим потоком – / Словно орда подступает с Востока.../ Хрипло и грозно горланят татары – / Белых массивов ночные кошмары.../ Прошлое с будущим плавилось в слиток / Новых смертей и последних попыток.../ Всё позабуду. Но врезались в память / Запахи трав над речными волнами.../ Скучное утро и два силуэта,/ Неразделимых, как грех и расплата: / *Красная Лавра на фоне рассвета, / Чёрная Лавра на фоне заката*" [7, 196-7].

Можна припустити, що принцип антитетичного пуанта був засвоєний Г.Чубаєм із поетики не тільки ранніх шістдесятників, а й уже згадуваного Ф.Гарсії Лорки. Структурно близький до наведених уривків, приміром, такий твір андалузського митця, побудований на основі ланцюжка синестезійних переходів:

"Тужне ридання / чути з печери. / (Сизе / по червені). / Згадує циган / мандри далекі. / (Вежі високі, / Люди шалені). / Голос одчайний, / очі як терен. / (Чорне / по червені). / В золоті білена / грає печера. / (Біле по червені)" [1, 230].

Важливо, що в поета 1960-х – 1970-х рр. жанр балади, якому генетично властива драматична, "укрупнена", напруга (що важить і для пуанта) [9, 111–112], переосмислюється за зразком лоркіанського межового естетизму, а не радикальної експериментальності І.Драча, на що досить поблажливо, з натяками на Чубаєву карикатурність, посилається К.Москалець [див.: 13, 183–184]. Автор "Балади про скрипку" сприймає також максималізовану Лоркою в межах імпресіонізму та післяверленівського символізму образну концепцію Х.Р. Хіменеса про "desleimiento" – "розчинення". Згідно з нею безперервний струмінь синтетичних ліричних переживань уподібнює природу до тремтливого міражу й подальшого вловлення "талих" картин "талими" рядками. Два світи – зовнішній і внутрішній – виявляють "сумісність матерій" і взаємоперетікають [15, 28-29]. "Талість", розмитість образів, нашаровуючись на антитетичну градуйовану композицію, сприяють найефектнішому постанню емоційно "опуклого" пуанта в Чубаєвому верлібрі "Вечір":

"Зелений вечір / як морська вода / заповнив кімнату / фіолетові водорості тіней / повиростали у ній аж до стелі / і тільки ще де-не-де.../ блукають червоні продовгуваті риби / що відбилися від косяка призахідного сонця.../ Лишень

тоді як із сусідньої кімнати / покличуть вечеряти / раптом опам'ятаєшся і гарячково почнеш шукати / довкола себе акваланг”[22, 36].

Інший твір демонструє, як унаслідок адаптації “desleimiento” в рамках типової для 1960-х пейзажної теми з фінальною апофегмою досягається виразна образна пластика, що в “автентичних” шістдесятників часто поступається потужній наочності, референтності [11, 191] образу:

“Останній грім давно скотився з даху.../ Стекло по ринві сонце і дощі,/ І у саду дерева вже без страху / Вдягають позолочені плащі./ Без боязні вдягають. Бо ніхто тут / За пишноту вже їх не осміє.../ Займається на гіллі позолота,/ І сад багряним маревом (*sic!*) стає,/ І закипа гарячим водограєм,/ І б'є крильми жаркими у вікно.../ Врочисто, гучно листя помирає,/ А так вмирати вміє лиш воно!” [22, 49].

Таким чином, огляд пуантово-градаційних структур у творах Г.Чубая дозволяє стверджувати самодостатність і певною мірою винятковість поетологічних пріоритетів автора в художній площині хрестоматійних шістдесятників. Розвинуту ним систему антитетичних градацій, градацій з ініціальним пуантом, зламаним антиклімаксом доречно оцінювати в європейських модерністичних координатах, зокрема в лоркіанських. У такому контексті пуант найчастіше поданий як стилістичний і композиційний засіб образного вирішення, вивершення драматичної ситуації, надання їй нової сконцентрованої оцінки, а не дидактико-афористичного імпульсу, що більш властиво творчій генерації В.Симоненка, І.Драча, Л.Костенко. Важливо, що актуалізовані на межі 1960-х – 1970-х років типи пуантних структур питоמו задіюються в поезіях І.Калинця, Л.Талалая, Я.Павуляка та ін. Воднораз із урахуванням цього показовими стануть подальші багатопланові дослідження творчості Г.Чубая, покликані не просто проаналізувати, а й, суголосячи позиції І.Франка [21, 110], синтезувати, відтворити оживлену дійсність українського естетизму, розвинутого призабутим письменником.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гарсія Лорка Ф.* Лірика / Переклав з ісп. і склав примітки М.Лукаш. – К., 1969.
2. *Гомбрех Э.* История искусства. – М., 1998.
3. *Дзюба І.* З криниці літ: У 3 т. – К., 2006. – Т.1.
4. *Драч І.* Вогонь з попелу. – К., 1995.
5. *Гльницький М.* “Ключем метафори відімкнені уста...”: Поезія І.Калинця. – Париж – Львів – Цвікау, 2001.
6. *Качуровський І.* Поняття про композицію художнього твору // *Дивослово.* – 2006. – № 5. – С. 35-40.
7. *Кисельов А.* “... Всє на свете – только песня на украинском языке...”: Вибране до 60-річчя поета. – К., 2006.
8. *Ліна Костенко.* Навчальний посібник-хрестоматія / Ідея, упоряд., інтерпретація творів Г.Клочечка. – Кіровоград, 1999.
9. *Літературознавча* енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. – К., 2007. – Т.1.
10. *Літературознавча* енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. – К., 2007. – Т.2.
11. *Літературознавчий* словник-довідник / ред. колегія: Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І., Теремко В.І. та ін. – К., 1997.
12. *Мала Українська Енциклопедія Актуальної літератури:* Проєкт “Повернення деміюргів”// *Плерома.* – 1998. – № 3.
13. *Москалець К.* Гра триває: Літературна критика та есеїстика. – К., 2006.
14. *Павуляк Я.* Блудний лебідь. – К., 1993.
15. *Силюнас В.* Федерико Гарсія Лорка. Драма поета. – М., 1989.
16. *Симоненко В.* Берег чекань. – К., 2001.
17. *Тарнашинська А.* Високі реєстри В.Симоненка: Фрагмент із біобібліографічного нарису // *Кур'єр Кривбасу.* – 2006. – № 205, грудень. – С. 187-203.
18. *Ткаченко А.* Иван Драч – поет, кінодраматург, політик. – К., 2000.
19. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К., 2003.
20. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. – К., 1969.
21. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі // Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 35. – С. 91-111.
22. *Чубай Г.* Плач Єремії. – Львів, 2001.