

як молитва. Молитва “я”-нараторки за власну душу, за душі інші та інших, за Душу взагалі. А молитва – це і є найсокровенніша медитація, якої так прагнула й прагне Дзвінка Матіяш. Медитація, звернена до Господа.

У не-романі “Роман про батьківщину” відчутнішу партію грає стиль. Семантика стилю в ньому очевидно переважає над семасіологією рефлексій. Власне, семантика стилю тут осново-положна (хоча можна було б і традиційно з’єднати ці складники). Дзвінка Матіяш значно більше працює зі словом, виявляючи нюанси-обертони-тони його стилістичного звучання – у словосполучі і фразовій конструкції.

У своєму “Романі...” вона відчутніше, ніж у “Реквіємі...”, експериментує зі словом. Її бентежать найрізноманітніші потенції слова – його фоніка-ритміка-пластика. Їй імпонують як аудіоефекти, так і суто зорові, графічні ефекти в контактах зі словом. Її вербальна поведінка свідомо відлунює філологічними іграми. Періодами її не так хвилюють смисли реалій, як тонус і дизайн стилю. Тоді спрацьовує найенергетичніше правило нинішньої доби: не так важливо – “що”, головне – “як”.

“Роман про батьківщину” елегійно дзвенить ностальгією. Ностальгією, як сказав поет, за справжнім – за проникливими й достеменними чуттями. Ностальгією за нездійсненим і недосяжним, за тим, до чого людська душа воліє наблизитися – і чим ближче вона начебто підходить, тим відчутніше те віддаляється. Ностальгією за істинною любов’ю, для якої люди живуть на цьому не зовсім і не завжди білому світі й оповідь про яку міститься в завершальній історії нероманного “Роману...” – найглибшій частині цього тексту, в якій “я”-нарація невимушено й непідробно випромінює етноментальні й етнопсихологічні джерела, переростаючи в символічну оповідь про вічні материнські й жіночі почуття.

Дзвінка Матіяш не обирає найскладніші способи художнього розвитку й руху. Думаю, це не так її особливість, як веління нинішнього естетичного часу, не схильного перейматися надскладними завданнями. Проте вона прагне якомога пронизливіше пережити реалії, що обирає для своїх оповідей, і якомога виразніше ними зіграти, послуговуючись інструментарієм слова. Вона нескінченно перципує – і створює вихідні ситуації, що уможливають принципат літературної гри. Вона старанно розроблює нішу “Я”-текстів, відчуваючи, що “Я”-ретрансляція – найзаповітніше річище сучасного мислення.

І не лише в літературі.

Отримано 7 квітня 2009 р.

м. Херсон



Надія Гаврилюк

ПЕРЕБОРИ “ДЗВОНУ” ІГОРЯ НИЖНИКА

*Наповнивши служіння вищим змістом,
Себе збагнувши в дзвоні переборі.
(Володимир Ящук, “Дзвонар”) [2]*

Назва завершальної книжки чотирикнижжя вибраних поезій Ігоря Нижника доволі містка – “Дзвін” [1]. А діапазон звучання того “Дзвону” надзвичайно широкий. Приміром, радісний дзвін дитинства – пори, коли світ уявляється казкою, святом, сприймається поетично, як у вірші “Лель”:

А як на денцях вибуяли вруна
під колісковий дзвін перепелиць,

як нап'ялися стебла, наче струни, –
дихнуло ж літо з Лелевих полиць. [1, 70]

От уже дзвін гуде на сполох, сповіщаючи людей про лихо, пробуджуючи їх серед ночі:

... А в селі
прокидалися люди,
до віконниць підходили:

Чуєте?
Що?
Ніби дзвін...
І мовчки дивились на місяць [1, 84].

Дзвін цей можна потрактувати як нагадування про духовний вимір людської особистості – у поета він національно забарвлений, закорінений у рідній культурі. Недарма ж щойно цитований вірш зветься “Українська ніч” і відлунює в ньому переосмислений автором фольклорний і літературний пласт: “Ой у полі жито/копитами збито... / Прилетіла перепілка – / козаченько спить” [1, 81]. Далі природно зринають образи двох волошок, що просять калиноньку не будити козака (як не пригадати хрестоматійних рядків з Андрія Головка: “У нього очі, наче волошки в житі”), а згодом – трьох доріг, що ведуть у світ, а четверта – додому (от й алюзія на Шевченкові “Ой три шляхи широкі”). Напруга наростає, в “Українській ночі” з’являються виразні інтонації “Лебедів материнства” Василя Симоненка:

Уставай же, сину, –
там чекає мати,

там тебе од глуму
Вкриє рідна хата [1, 83].

Трагедію української матері автор змальовує, переосмислюючи народну пісню “Ой горе тій чайці, чаєчці-небозі”: “Ой горе тій чайці, / що не заголосить, / не зақвилить у розпуці / материнським серцем, – / щоб не вчули три ворони, / три ворони в три сторони” [1, 83]. Жінці не вільно навіть голосити, аби три ворони (чи не ворожі національному самовизначенню українців нації, як у поемі-містерії Кобзаря “Великий льох”?) не глумилися. І біда в тому, що схожа ситуація стає постійним атрибутом українського життя, української ночі з її тяжкими каменярьськими думами:

І знову лягали.
Одні – досинати,
а інші – щоб думи,

мов брили гранітні,
лупати [1, 84-85].

Невипадково ж четверта частина цієї невеликої поезії обрамлена рядками з Гоголевої “Майської ночі, або утопленої”: “Чи знаєте ви українську ніч? – Ні, ви не знайте української ночі...” Мабуть, і справді не знаємо, бо якби знали, прокинулися б від тривожного набату й розпочали український день. А так тривожне питання Хемінгуея “По кому подзвін?” має однозначну відповідь. І не лише у вимірах життя окремої людини, а й у площині буття національної спільноти. Чутно скорботний похоронний дзвін: “... А там, / біля тину, / осріблений ненько, / рискаль опустивши, / в нестямі німій – / головою об місяць. / І місяць гуде, / ніби дзвін похоронний” [1, 85].

Як на мене, “Українська ніч” – твір, що вповні репрезентує творче кредо автора: відданість рідній землі (прикметна назва першої частини збірки – “Знак Тельця” зодіакального знаку стихії землі), вірність культурі (розділ “Сонети”). Обидва ці пласти перебувають у щільному симбіозі.

У “Сонетах” маємо “портретну галерею” діячів культури: С. Турчака (“Диригент”), К. Білокур (“Все йде, все минає”), О. Кобилянської (“Останній сон Кобилянської”),

О. Довженка (“Біля Довженкової сосни”), Сократа (“Істина Сократа”), А. Міцкевича (“Міцкевич на Прикарпатті”), Д. Гурамішвілі (“Давид Гурамішвілі”) та ін. І поряд – образи тих, хто прищепив поетові стійкі моральні засади, любов до краси в собі й довкола (сонети “Отче тепло”, “Материнське поле”). У розділі “Знак Тельця” земні краєвиди стають органічним приводом розмислів про людське покликання (“Нива”), гіркоту змарнованого літа (“Дим”), потребу непростих доріг (“Пішник”), пам’ять роду (“Хата”, “Сад”), сповнюються філософським змістом:

А вивільга веде руладу –
мов літо грає на дуду...
Отут був сад.

Нема вже саду.
А я до нього йду і йду [1, 13].

Й ота мандрівка – то мандрівка до себе, “де обрй дум – гучного дзвону грань” (“Паралелі струн” [1, 122]), мандрівка болісна, але просвітлена: адже “вічно дзвони гомонять поспішні” (“Вінок любові” [1, 137]), і життя, попри свою швидкоплинність, триває, залишаючи шанс замислитися про найістотніше. Мабуть, тому органічними в розділі “Знак Тельця” стають “Руба”:

Ти занеміг. Допалює недуга.
Не до смичка вже думці й не до плуга.

А серце каже: сил прибережи –
Підтримати зажуреного друга [1, 19].

Отож ліричний персонаж (очевидно, і сам автор) живе заповіддю любові, що несумісна з егоїзмом: “І я, дарований цьому життю, / Не смію жити лиш собі в догоду” (“Дорога в океан” [1, 148]), не дозволяючи собі вирушати в дорогу, не довідавшись, куди вона приведе, і застерігає читача:

Шануй дорогу, сповнену принад.
І стережися кроків наугад.

Такий-бо знак: по тій твоїй дорозі
Колись тобі вертатися назад [1, 21].

Адже поет має тверду певність у тому, що людині дано право обирати власний життєвий шлях:

Усе життя – поміж добром і злом.
Лиш не хандри, що ти – маленький гном.

Чей дав тобі Творець велике право –
що вибирати між добром і злом [1, 26].

Відповідальність за вибір і його наслідки покладено на людину – адже по літах рабського служіння можна почути: “Я ж, рабе, дав тобі свободу – / свободу вибрати кайдани” [1, 38].

Чи не з усвідомлення цінності свободи йде зацікавлення поета долею видатних особистостей, що не злякалися складних життєвих доріг і, пройшовши ними, зберегли (відвоювали) творчу свободу і право називатися Людиною? Низка таких постатей змальована в розділі “Знак Тельця”: І. Вишенський (“Повернення Івана Вишенського”), Г. Сковорода (“Остання осінь Сковороди”), Т. Шевченко (“Батькова хата в Кирилівці”), І. Франко (“Франко у Львові”), В. Стефаник (“Стефаник пише “Новину”), Л. Ревуцький (“Рідна вода”), В. Стус (“Постать біля ватри”)...

Ігор Нижник – теж у цьому ряду духовно просвітлених і творчо неспокоїних особистостей і має право ствердити:

Як легко дихати голубизною
дороги нескінченної і небом,
коли у грудях буйна гра снаги!

Я – ніби дерево, що вийшло з тіні,
розкронилось на вітрі буйнолисто –
І сонця не випрошує собі [1, 147].

Нехай ще довго розкронюється життєве та поетичне древо Ігоря Нижника, а його різнотонний “Дзвін” допомагає кожному з нас пізнавати себе й розбудити сумління та людську гідність.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Нижник І.* Дзвін: Вибрані поезії. – Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 2010. – 163 с.
2. *Ящук В.* Велесова книга: Електронний ресурс. – Режим доступу: http://lit.lib.ru/j/jashuk_w_i/weles.shtml

Отримано 1 лютого 2011 р.

м. Київ



Світлана Шинкарук

“ЗОРРО” УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ, АБО ПОЕЗОМАЛЯРСТВО МИКОЛИ ЛУГОВИКА

“Багато людських зусиль докладається до того, щоб створити щось талановите (цінне), особливо в наш вік, бо коли хтось говорить недотепно й неталановито, то його слухають байдуже”, – так висловився про курйозне віршування автор “Касталійського джерела” 1685 року. У сприйнятті української літератури нинішнім перебірливим читачем, “балуваним” надновітніми способами мистецьких виявів, поезія посідає маргінальні позиції. Тож слова з давньої поетики сміливо можна зарахувати до актуальних цитат.

Сучасний “аналог” курйозних віршів – так звана зорова, або візуальна, поезія – постав у результаті злиття літературних основ із живописними. Це дало поштовх до зміни самого статусу зображення і слова: картина, графічний малюнок перетворюється на ілюстрацію до тексту, а текст – на видозмінений підпис до малюнка. Новий зміст, утворений від такого синтезу, вирізняється особливою силою дійового впливу на читача. Таку властивість зорових поезій іноді пояснюють їх зв'язком із вищою силою або магією, адже, як зазначає Іван Лучук, візуальна поезія може впливати на чуття навіть тоді, коли сприймач не розуміє її, а лише відчуває.

Генеалогічні корені зорової поезії сягають античності (Фестський диск 1700 року до Р. Х.). А в українській літературі мистецьке визнання її припадає на часи бароко, зокрема після видання “Грецької антології” 1494 року, теоретичних праць із поетики М. Віди “Про поетичне мистецтво” 1527 року та “Поетики в семи книгах” Ю. Скалігера 1561 року. Твори поезомалярства на українських теренах з'являлись і з'являються в різні епохи: від Івана Величковського, котрий у збірці “Млеко...” обґрунтував функціонування зорової поезії та подав приклади понад 20 жанрових її різновидів, до невідомого поки що юнака, який тільки вчора спробував себе у візуальному поетичному мистецтві.

До середини XIX ст. курйозна, зокрема зорова, поезія залишалася практично невідомим видом барокової літератури. Одним із перших на неї звертає увагу Микола Петров у своїй праці “О словесних науках и литературных занятиях в киевской академии от начала ее до преобразования в 1819 году”. За ним визнає самодостатність такої поезії Дмитро Чижевський (“Історія української літератури”, “Поza межами краси”). Наразі слід згадати відомих дослідників формотворчого потенціалу візуальної поезії, праці яких свого часу з'явилися як в Україні, так і за її межами: С. Бірюков, О. Грузинський, А. Макаров, В. Маслюк,