

надприродного формальну матеріалізацію постаті міфологічної істоти в тексті твору, зазначимо, що в цій іпостасі надприродне виступає в українському творі переважно як суб'єкт спілкування у відносинах з героєм, а в норвезькому — як об'єкт спостереження героя над світом. Так, Палійчук входить у безпосередній контакт із представниками гуцульської демонології (“нижчої міфології”): нявкою, Чугайстром, бачить щезника тощо. На порохівниці рушниці лейтенанта Глана спостерігаємо фігурку Пана (як символ), сам герой бачить і живого Пана (між Паном роману і щезником, лісовиком повісті можливе встановлення аналогій), стає “свідком” виходу з океанської пучини “морського царя” і т. ін.

Міфологічна складова сприяє реалізації параболічного паралелізму сюжетів повісті й роману.

Таким чином, постаючи предметом компаративного дослідження, повість М.Коцюбинського “Тіні забутих предків” і роман К.Гамсуна “Пан” виявляють чимало спільностей і прямих паралелей одне до одного на всіх рівнях своєї організації. Феномен таких типологічних збігів тлумачимо як наслідок впливу системи об'єктивних і суб'єктивних чинників, серед яких — співвідносність розвитку національних літературних процесів України й Норвегії та взаємозв'язок цих літератур, спорідненість філософсько-естетичних поглядів М.Коцюбинського і К.Гамсуна та психологічно-імпресіоністичної домінанти їхніх індивідуальних творчих стилів тощо. І водночас — обидва твори цілком оригінальні; специфічний відбиток на їх звучання накладає й те, що вони “вигодувані” й виростають відповідно з українського та норвезького національного фольклору (повість М.Коцюбинського — практично цілком), у них відчувається дихання народу, пульсує народне життя.

## **Тетяна Остапчук**

### **ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ РОМАНУ Ю. ТАРНАВСЬКОГО “ТРИ БЛЬОНДИНКИ І СМЕРТЬ” НА ТЛІ РОМАНУ Т. МАННА “ЧАРІВНА ГОРА”**

У науково-теоретичному дискурсі поняття “інтертекстуальність” набуло поширення у ХХ ст. Перші праці, в яких порушувалася проблема виходу за межі тексту, належать М.Бахтіну. Зокрема, йдеться про дослідження “Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості” (1924), в якому автор сформулював концепцію діалогічності та двоголосся. Останнє мислилося ним як характеристика всякого мовлення і як важливий елемент будь-якого дискурсу, що оприявнюється через сліди-маркери попередніх висловлювань. Рецепція цієї розвідки французькою дослідницею Ю.Крістевою зводилася до діалогу між текстами як “текстова інтеракція в межах самого тексту”, що і знаменувало появу терміна “інтертекстуальність” (1967). Класичне визначення інтертекстуальності дав Р. Барт: “Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш знайомих формах: текстах попередньої культури і текстах сьогоденної культури. Кожен текст — це нова тканина, зіткана зі старих цитат. (...) Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів; вона — загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна з'ясувати, підсвідомих чи автоматичних цитацій, що подаються без

лапок”<sup>1</sup>. Згодом У. Еко розглядав інтертекстуальність як вид перекодування, М.Ріффатер ввів у науковий обіг поняття “третього тексту”, П.Таммі, спираючись на роботи І.Смирнова та О.Жолковського, розвинув теорію “підтексту” та ін.

Найзагальнішу класифікацію міжтекстових взаємодій запропонував Жерар Женет у книжці “Палімпсести: література у другому ступені” (1989), виокремивши *власне інтертекстуальність* (цитати, алюзії, плагіат і т.д.), *паратекстуальність* (текст – заголовок, післяслово, епіграф), *метатекстуальність* (коментар або критичне посилання на претекст), *гіпертекстуальність* (пародіювання чи осміювання претексту) та *архітекстуальність* (жанровий зв’язок текстів). Ще розгалуженішу систему наводить російська дослідниця Н. Фатеева у монографії “Контрапункт інтертекстуальності, або Інтертекст у світі текстів” (2000): *цитатність* (цитати, алюзії, центонні тексти), *паратекстуальність* (цитати-заголовки, епіграфи), *метатекстуальність* (інтертекст-переказ, дописування “чужого” тексту, мовна гра з претекстами), *гіпертекстуальність* (осміювання та пародіювання), *архітекстуальність* та інші моделі інтертекстуальності, зокрема *інтертекст як троп чи стилістична фігура, інтермедіальні тропи чи стилістичні фігури, звуко-складовий і морфемний типи інтертексту та запозичення прийому*. Очевидно, що й саме поняття та окремі терміни набувають розвитку в процесі їхнього дослідження. Певною мірою багатозначний термін “гіпертекстуальність”, що функціонує в сучасних дослідженнях як своєрідна надтекстова реальність, до якої входить увесь корпус раніше написаних текстів та їхня критика. М.Епштейн, досліджуючи епоху постмодерну, виокремлює такі феномени “гіпер” у культурі ХХ ст.: гіперреальність, гіпертекстуальність, гіперекзистенціальність, гіперсексуальність та ін.

Інтертекстуальні посилання в тексті виконують, зокрема, *експресивну функцію*, яка оприявнюється настільки, наскільки автор завдяки інтертекстуальним посиланням артикулює свої власні культурно-семіотичні орієнтири; *апелятивну та фатичну (контактно-встановлюючу)*, які покликані привернути увагу певної частини читачів до тієї чи тієї цитати, алюзії; мета *поетичної функції* – гра з читачем на предмет упізнання інтертекстуальних посилань; *референтивна* вимагає від читача активізації тієї інформації, що присутня у претексті.

Читач, впізнаючи фрагменти тексту як посилання на інший текст, для глибшого його розуміння також змушений звернутися до претексту, який у даній ситуації виконує метатекстову функцію щодо впізнаного фрагмента.

Зазначимо, що інтертекстуальні зв’язки – це водночас і конструкція “текст у тексті” і конструкція “текст про текст”. Сучасне прочитання літературного твору та з’ясування сенсів, закладених у ньому, неможливе без урахування феномену інтертекстуальності та орієнтації на широкий діапазон претекстів як літературного, так і іншого планів. Зокрема, йдеться про твір українсько-американського письменника Юрія Тарнавського “Три блондинки і смерть” (“ТБС”), який за своєю структурою, елементами внутрішньої та зовнішньої форми, композицією є інтертекстом щодо широкого кола художніх і філософських претекстів, музичних творів, творів образотворчого та кіномистецтва.

Варто зазначити, що, по-перше, роман створювався упродовж майже двадцяти років: із листопада 1970 року до 1973 написано перший варіант, із 1982 до 1985 року автор інтенсивно працював над текстом, внаслідок чого близько 80 відсотків його було змінено або переписано зі значними змінами, останню редакцію зроблено у 1991–1992 роках. Тоді було переписано приблизно 60 відсотків

<sup>1</sup> Цит. за: *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – С.226.

сцен. По-друге, твір Тарнавського акумулює в собі європейський та американський досвід письменника-емігранта, всю розмаїтість його ідей і концепцій.

Ні для кого не таємниця, що митець, опинившись за межами батьківщини, вдвічі глибоше переживає проблему “розщепленої” свідомості, що в принципі характеризує спосіб світосприймання будь-якої сучасної людини. Але перебування в суспільстві з принципово іншими культурними кодами значно загострює відчуття “інакшості”, “закиненості” в інший світ, а відповідно ізольованості, самотності і трагічності буття. За спостереженням Н. Фатєєвої, “розщепленість” породжує прагнення вийти за межі індивідуальної мовної свідомості у світ уже створених іншими текстами, у безмежну область міжтекстових ланцюгів, в якій знімається опозиція “мова – світ” і зміщуються кордони між “своїми” і “чужими” текстами<sup>2</sup>. Один із претекстів твору Юрія Тарнавського – роман Т.Манна “Чарівна гора” (1924). Маємо справу з прикладом інтенціональної інтертекстуальності, тобто спланованої та усвідомленої автором. Адже сам Ю.Тарнавський наголошував, що “Чарівна гора” відіграла певну роль у його творчості. “Уступи в ній, присвячені філософії, читав я з цікавістю, та не зміг позбутися враження, що дійові особи в них грали тільки другорядну роль, що полягала в руханні щелепами. Головну роль очевидно грала філософія. На мою думку, така розв’язка проблеми була слаба. Треба було розв’язати її інакше. Старався я зробити це пізніше, в першому варіанті роману *Три блондинки і смерть*, де ввів окремі уступи, в яких самостійно розроблені філософські теми, без співучасті дійових осіб роману”<sup>3</sup>. Отже, з’ясовується, що два запропоновані тексти вступають у такі типи взаємодії, як власне інтертекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність та архітекстуальність. Зупинімося на кожному з цих явищ докладніше.

Власне інтертекстуальність артикулюється в тексті “ТБС” через коло спільних тем і проблем, які вступають у бінарні опозиції: час і простір, життя і смерть, кохання і смерть, хвороба і війна тощо. Найочевиднішими є алюзії Тарнавського до ідей Манна про час і простір: “Час у творі не існує. Раз хронологія була розбита, твір складений за іншими принципами, які не мають нічого спільного з сюжетом (...). Хронологія часами затримана в творі, однак на те, щоб нагадати читачеві, що має він справу з романом – твором, цариною якого є все таки час. Та це тільки так, щоб погратися з читачем”<sup>4</sup>. Постійне звертання Манна до проблеми часу в “Чарівній горі” також стало своєрідним стрижнем, навколо якого будується ключова інтрига роману. За словами автора, сама книжка “прагне за допомогою художніх засобів вимкнути час – вона намагається досягнути цього, підкреслюючи на кожному кроці всеприсутність того цілісного світу ідей, які живуть за законами музики”<sup>5</sup>. Отже, гра з часом та простором споріднює обидва тексти, вписуючи їх, крім того, у ширший контекст світової літератури. Приміром, із уповільненням часу зустрічаємося ще в “Одісеї”, в німецькій літературі спекуляції на цю тему містять твори Е. Т. А. Гофмана. У минулому столітті Д.Данн розвивав концепцію, згідно з якою існує кілька спостерігачів, кожен із яких перебуває у власному просторово-часовому континуумі, що перевищує континуум попередника на один вимір; так уможлиблюється пересування в часі, який стає простороподібним. На цьому принципі будував сюжети багатьох новел Х. Л. Борхес. Зазначимо, що наведені висловлювання письменників вказують на ще одну паралель між їхніми творами, а саме на той факт, що і “ТБС” і “Чарівна

<sup>2</sup> Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М., 2000. – С.4.

<sup>3</sup> Тарнавський Ю. Не знаю. – К., 2000. – С.296.

<sup>4</sup> Там само. – С.327.

<sup>5</sup> Манн Т. Художник и общество: Статьи и письма. Сборник. – М., 1986. – С.108.

гора” постали в уяві авторів завдяки стимулюючому впливу інших видів мистецтва: для Манна це була музика, зокрема творчість Ріхарда Вагнера, а для Ю.Тарнавського, найімовірніше, візуальне мистецтво, зокрема кубізм і поп-арт, хоча музика також мала на нього значний вплив. Т.Манн наголошував: “Роман завжди був для мене симфонією, твором, заснованим на техніці контрапункту, плетивом тем, в якому ідеї відіграють роль музичних мотивів”<sup>6</sup>. Юрій Тарнавський, своєю чергою, намагався перенести “засіб двовимірного мистецтва до літератури”, тобто послуговувався принципами побудови образу в кубістичному малюнку.

Гра з часом в обох романах часто перетворюється на балансування на межі реальності й сну, життя і смерті. Зокрема, в романі Тарнавського кількість сцен із описом реальних подій рівнозначна кількості сцен із описом снів героїв. Це може бути потрактоване з кількох перспектив. З одного боку, як досить скрупульозно розроблений автором елемент композиції, що ніби розбиває життя героїв на окремі фрагменти. Магічними тут виступають число три (перфектне, асоційоване з життям) і число чотири, яке утворюється після додавання четвертого компоненту твору – Смерті. Зауважмо, що Манн також грає з числами: Ганс прибуває в гості до брата на три тижні, а залишається на сім років. З другого боку, сні і реальність презентують у романах концепт подвійності, двоповерховості, амбівалентності. У снах героїв перед ними розкривається суть життя, часто прихована або непомітна в реальності, тому формула “реальність=життя”/ “сон=смерть” неправомірна для обох текстів. У “Чарівній горі” присутня подвійна перспектива бачення та двоповерхова побудова, виражена територіально, адже автор поділяє людей на тих, хто на горі, і тих, хто на рівнині. Сні героїв тут також відіграють значну роль. Перебування Ганса Касторпа, головного героя, в санаторії “Берггоф” у Давосі починається з ночі, сповненої сновидінь: у сні він пригадує своє юнацьке захоплення Хіппе Пшибиславом, саме у сні пізнає ідею призначення Номо Dei. Та й загалом перебування Ганса Касторпа на Чарівній горі було переосмислене автором як своєрідний сон. У фіналі роману він запитує: “Куди закинуло нас сновидіння?”, натякаючи на ілюзорність перебування Касторпа в санаторії. М.Липовецький зазначав: “З найдавніших часів, з обрядів переходу (rite de passage) і супутних їм міфів закорінюється в різних культурах, щоб потім багатократно повторюватись у художніх текстах, релігійних ритуалах і календарних святах, одна спільна семіотична модель: тимчасова смерть, через яку необхідно пройти, щоб народитися знову або набути нової якості. Тимчасова смерть пов’язана з так званими лімінарними станами, тобто проникненням і розгулом сил хаосу, які не стримуються жодними обмежувачами соціуму. При цьому ізольованість, вигнання з “нормального” оточення – найважливіша умова перехідного обряду”<sup>7</sup>. Перебування Ганса на горі та напівіснування Гвбргдтсе у снах – це тимчасова смерть героїв, а такі розділи, як “Вальпургієва ніч” у “Чарівній горі” та “Гвбргдтсе насилує дівчину” у “ТБС” засвідчують перебування героїв у лімінарних станах. Водночас смерть у творах обох авторів постає не лише казково-примарною, а й абсолютно реальною. Приміром, Ганс зіткнувся зі смертю батьків і діда зовсім маленьким, у віці, коли їй ще не усвідомлюєш і не намагаєшся досягнути. Під час перебування на горі він теж неодноразово віч-на-віч зустрічається зі смертю і спостерігає її агонію: “Смерть (...) – це, з одного боку, щось ганебне, нагле, що примушує нас червоніти від сорому, а з другого – це сила, дуже урочиста й велична, – набагато вища за

<sup>6</sup> Там само. – С. 107.

<sup>7</sup> Липовецький М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург, 1997. – С. 307.

життя, за прогрес; а смерть — це історія, і шляхетність, і благочестя, і вічність, і те, що для нас святе”<sup>8</sup>. Герой Тарнавського також проходить через випробування смертю в різних її проявах: старіння, розчарування життям, розкладання тіла тощо. Порожнеча єства смерті співзвучна порожнечі в душі Гвбргдтсе. У розділі “Гвбргдтсе помирає” герой переживає різноманітні відчуття: він уявляє себе то левом, то райдугою; врешті-решт досягає стану, про який мріяв усе життя — стану спокою і внутрішньої злагоди з самим собою, але в цей же момент він усвідомлює, що перебуває на небесах із величезною раною у грудях. Така смерть відверто амбівалентна — вже в наступному, останньому розділі, герой твору іде до майстерні полагодити годинника. Історія Гвбргдтсе на цьому обривається. В останньому розділі “Чарівної гори” автор теж залишає свого героя на полі бою. Останнє риторичне запитання увиразнює самотність Ганса, безвихідь його становища: “А чи з цього всесвітнього бенкету смерті, з цього грізного попелища війни, чи народиться з них колись любов?”<sup>9</sup>.

Метатекстуальність роману “ТБС” як коментуючого і часто критичного посилання на претекст “Чарівної гори” стає зрозумілою завдяки критичним оцінкам Тарнавського, сформульованим ним у літературній автобіографії: “Згадував я вище *Чарівну гору* Томаса Манна, критикуючи його вживання героїв твору для виголошення філософічних ідей (як казав я, здавалося мені, що функція їхня обмежувалася до рухання щелепами, яке нагадувало ремігання корів). Оскільки перша концепція ТБС включала трактат про роман, хотів я показати, що філософію можна включити в роман безпосередньо, в формі подібній до есею”<sup>10</sup>. З таких есеїв в останній редакції залишено лише два — “Долина без Бога” та “Абсурдна теорія”. У першому подається опис гірського краєвиду з метафізичним значенням. Гірська долина в Альпах постає спочатку як божественно прекрасна, але згодом автор пропонує уявити, що в цій долині немає Бога, і це відразу змінює трактування на абсолютно протилежне, наприклад, квітки едельвейса вже сприймаються як “очі вирячені під час блювання”. Платформи для відвідувачів не мають поручнів, тому що “вони призначені на те, щоб з них поповняти самогубство. Люди кидаються з них на скелі що вниз”<sup>11</sup>. Такий метафізичний опис може бути своєрідним коментарем до тих проблем, що їх порушував у своєму романі Томас Манн. Його Давоська гора також спочатку видавалася напрочуд гарною, хоча й уповільнювала час, однак згодом вона обертається Аїдом, а сходження на гору стає сходженням до царства мертвих.

В обох романах маємо також приклади дискусій щодо ролі Бога й церкви у суспільстві. В “Чарівній горі” виразником схоластичних, середньовічних ідей виступає Нафта, якому протистоять і Ганс, і його брат, і нащадок карбонаріїв Сеттембріні. Самогубство Нафти під час дуелі з Сеттембріні — свідчення неспроможності існування його ідей у новому суспільстві. Натомість духовні пошуки Ганса уподібнюються Манном до пошуків Грааля, якого герой сприймає як “ідею Людини, перше передчуття нової, прийдешньої людяності”<sup>12</sup>. Отже, на передній план у романі виступає ідея бого-людини (Ното Dei): “Дезертирство у смерть невіддільне від життя, без нього життя б не існувало, а стояти між, між дезертирством і розумом, — призначення Ното Dei. Адже й царина його — між містичною єдністю й вітряним індивідуалізмом. Відданий своєму призначенню,

<sup>8</sup> Манн Т. Волшебная гора // Собр. соч.: В 10 т. — М., 1959. — Т.3. — С.483.

<sup>9</sup> Там же. — Т.4. — С.528.

<sup>10</sup> Тарнавський Ю. Не знаю. — К., 2000. — С.326.

<sup>11</sup> Там само. — С.214.

<sup>12</sup> Манн Т. Художник и общество... — С. 112.

Номо Деї повинен бути вишукано чемний і приязно шанобливий сам із собою: шляхетний він, а не суперечності. Людина — господар суперечностей, через нього вони існують, а значить він шляхетніший за них. Шляхетніший за смерть, бо куди їй братися до його волі розуму? Шляхетніший за життя, бо куди їй братись до чистоти його серця?”<sup>13</sup>. Цей уривок — ремінісценція ідей, що розроблялись у класичній німецькій філософії Й. Г. Фіхте (протиставлення “речі в собі” і мислячого “я” як продовження ідей І.Канта), Ф.В.Шеллінга (проблема свободи й необхідності), Г.В.Ф.Гегеля (філософія абсолютної ідеї), Л.А.Фейєрбаха (проблеми людини та релігії) і неklasичної філософії кінця ХІХ — початку ХХ ст., особливо “філософії життя”, в якій життя трактувалося як багатозначне й невизначене, зокрема у працях Ф.Ніцше, чиє вчення про надлюдину ґрунтувалося на твердженні про цінність життя як про єдину цінність, тотожну “волі до влади”.

У романі “ТБС” домінують виступає проблема людини, яка розв’язується Тарнавським також у філософському річищі, але вже з позицій екзистенціалізму, чи точніше “гіперекзистенціальності” (термін М. Епштейна), що характеризує сприйняття світу людиною постіндустріального, комерціалізованого суспільства, в якому трагедійність життя постає як наслідок “травмованості свідомості, що, запаморочена інформаційним вихором, зірвалась із семіотичної осі “визначник — позначуване”, втратила інтуїцію глибини і волю до трансценденції”<sup>14</sup>. За таких умов критика Тарнавським релігійних постулатів у романі поглиблюється, набуваючи ознак іронії й сарказму. Ісус постає на сторінках твору як манюсінський чоловічок, хробак, мурашка. Мінімалізується все його єство: від зовнішнього вигляду до страждань. Хрест, один із символів християнської релігії, також присутній на сторінках роману — найчастіше в ролі чергового симулякра, що його створило людство протягом свого існування. Це погляд автора на проблему деперсоніфікації: чим яскравіша особистість, тим вражаючіші наслідки її виродження. Тож сама ідея існування надлюдини, бого-людини в сучасних суспільствах видається сумнівною, ба навіть заперечується. Отже, ідеї претексту зазнають у “Трьох бльондинках...” критичної трансформації і розмикають інтертекст у широке коло сучасних авторів ідей, теорій та нових текстів.

У розділі “Абсурдна теорія”, де Ю.Тарнавський порушує абсолютно, здавалося б, непричетну до роману проблему НЛО, також можна завважити гіпертекстуальні (пародійні) зв’язки з “Чарівною горою”, зокрема щодо “екскурсів” у поняття часу і простору. Якщо ж розуміти гіпертекстуальність як надтекстову реальність та весь корпус раніше написаних текстів, слід зазначити, що обидва тексти органічно вписуються у світовий літературний контекст. І в “Чарівній горі”, і в “ТБС” легко прочитуються сліди текстів Л. Толстого, М. Гоголя, Ф. Достоевського, Гете. Крім того, обидва твори глибоко закорінені в міфи, казки, легенди. Сліди ж “Чарівної гори” можна завважити у пізнішій європейській та американській літературах, із яких Тарнавський також черпав свої інспірації.

Щодо жанрової подібності, то, по-перше, роман “Чарівна гора” належить до філософських творів. Це факт очевидний. Роман Тарнавського також апелює до певних філософських питань (вища цінність людського життя — це кохання, відсутність якого автоматично означає смерть за життя), доповнює й розширює ідеї претексту (різноплановіше потрактування смерті) або критикує та пародіює його (ідея бого-людини). По-друге, жанр “Чарівної гори” визначається дослідниками і як роман виховання. У творі присутній необхідний для цього

<sup>13</sup> Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. — Т.4. — С. 215.

<sup>14</sup> Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и история. — М., 2000. — С. 39.

набір констант, зокрема мотив становлення головного героя-протагоніста; концентрація авторської уваги на обмеженій кількості героїв та в обмеженому просторі; застосування методів психоаналізу тощо. Роман Тарнавського тяжіє до біографічного жанру, адже охоплює значно триваліший за обсягом період життя героя, по суті з дитинства до смерті, що органічно передбачає наявність мотиву його становлення та виховання. Спільний для обох романів і мотив ініціації. Томас Манн назвав свою "Чарівну гору" "романом про посвяту в таїнства (initiation story)", що правомірно і для "Трьох бльондинок..." І Ганс, і Гвбргдтсе проходять всі можливі етапи обряду. Спочатку це смерть рідних, потім розлука з родиною/ батьківщиною, хвороби, кохання, і як останнє випробування – смерть. Подібний мотив, як ніщо інше, засвідчує спільність романів Т.Манна та Ю.Тарнавського з міфологічними, казковими та легендарними сюжетами й законами їхньої побудови. Крім того, роман "Чарівна гора" – психологічний, сатиричний і побутовий, чому, безперечно, можна знайти підтвердження в самому тексті. Ці ж характеристики прийнятні і для "ТБС".

*м. Миколаїв*

## Строста

Степ мій, степ веде мене так п'янку,  
Чебрецем розхлюпується жаль.  
Я мала усміхнена скіф'янка –  
Світ мені цвіте, як пектораль...  
*Олеся Мамчич "Скіф'янка"*

І вітрила хмар прозорий вітер  
Понесе в наступну теплу ніч.  
Ранок починається з відкритих  
Двох пелюсток вій навколо віч.  
*Марта Гурін "Ранок починається з мелодії..."*

"Пролог" – альманах "Франкової кузні" – літературної студії при Львівському Національному університеті ім. І.Франка (*Л.: "Сполом". – 2003; – 144с.; ред.-упор. Ігор Павлюк*) знайомить нас із цілим гроном авторів поезії та прози – читайте одкровення молоді душі Марти Грибальської, Марти Гурін, Лілії Демидюк, Тані Коберниченко, Василя Кудлака, Олеси Мамчич, Сергія Осоки, Юлії Пігель (Рути Вітер), Наталії Скосаревої, Михайла Снежика, Анастасії Судиловської, Юлії Хорочко, Олександри Черняк (одинадцятикласниці), Наталії Чибісової, Ірини Школик. Цей альманах, за словами І.Павлюка, з'являється "як скіфія, як піфія, як міфія, сізіфія" і представляє "14 молодих сторожів генетичного коду, яких зібрав біля мене пан Випадок, а значить – пані Доля...". Є надія, що Слово багатьох з них не замулиться, не втратить своєї високої напруги, а означить XXI століття, зберігаючи духовну Україну.

*В.Л.*

\* \* \*

Верліброво спростована весна  
Весною буде на п'янкім мольберті...  
Бо лінія життя – завжди скісна  
(А рівна – то лише – на зрубі смерті).  
*Іван Киселиця*

Сім берез зрубали в полі  
і заплавав чорний пес  
віє мляво вітер волі  
вітер болю вітер West  
*Олександр Маслюченко*

Моя душа – це полум'я і лід.  
Це мікро в макро.  
Моя душа така терпка, мов глід.  
Це вбитий сталкер.  
*Інга Кейван*

Ти скоро відчуєш, що я повертаю додому –  
Вже боса намацую сліди світла.  
Ти скоро почуєш, що я не належу нікому –  
Лиш Богу і вітру.  
*Юлія Косівчук*

За ініціативою відділу у справах сім'ї та молоді Чернівецької міськради, міського центру соціальних служб для молоді (програма підтримки творчої молоді АРТ – КарКас) та за участю молодіжної мистецької організації "Сокіл" – голова Сергій Пантюк (автор і керівник проекту *Микола Антофійчук*) минулого року видано касету з 4 перших поетичних збірок чернівецьких поетів і поеток – *Інги Кейван "Світ на дотик", Юлії Косівчук "У стилі досяглого льону", Івана Киселиці "то ...абстиненція", Олександра Маслюченка "Неосутність" (МВІЦ "Місто")*. Втішає суверенність душі, небуденність думки, неповторність голосу. Вітаємо першу поетичну чернівецьку ластівку!

*В.Л.*

*Слово і Час. 2003. № 11*