

# ТЕРЕМ

6





# ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ НА ЧУЖИНІ

Василь Барка

Неперіодичний Ілюстрований Журнал

Видає:

**АСОЦІАЦІЯ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

Число 6. травень, 1979

13588 Sunset

Detroit, Michigan 48212, U.S.A.

Редакція:

Головний Редактор — Юрій Тис-Крохмалюк

Асистент Редактора — Рома Когут

Мистецьке Оформлення — Марта Савчук

Видавничий Референт — Гена Юрків-Барнич

Адміністрація — Ярослав Тарнавський

**Обкладинка:** Любослав Гуцалюк

**Ілюстрації:** Михайло Дмитренко

**[diasporiana.org.ua](http://diasporiana.org.ua)**







Оксана Лятуринська

## НАРЦИЗ

В. Барці

У кошульці янголяток,  
що здіймається крилато,  
він у небо задививсь,  
очка широко розкрив.

Щось ввижає ніби. Може,  
ще гарніший світик Божий.  
І, немов барасульки,  
в очечках стоять слізки.

Сонечко чи дощик дрібен —  
сниться, сниться сончик срібен.  
І від тих чудесних з'яв  
подив серденько поїняв.

\* \* \*

**У Ваше 70-ліття, дорогий Поете і Приятелю,  
просимо Вас прийняти цю публікацію, присвячену Вам,  
у доказ високого признання для Вашої творчости та  
глибокої пошани до Вас як визначного поета і  
письменника.**

Редакція "Терему"

*Юрій Тис-Крохмалюк  
Марта Савчук*

*Гена Юрків-Барнич*

*Рома Козут  
Ярослав Тарнавський*

16 липня 1978



“Думи Мандрівника” М. Дмитренко із збірки БІЛИЙ СВІТ

## АВТОБІОГРАФІЯ

**ВАСИЛЬ БАРКА**

16 липня 1908 — село Солониця: дата і місце народження.

Село невелике, примітне тільки старовинною церквою, валами — рештками козацького табору гетьмана Наливайка, та широкими солончаками поблизу / звідти в час біди люди, приходячи за десятки верст, брали “ропу”, замість соли; можливо, так було з вікопомної давнини/.

Батько відбув звичайну службу в козачих частинах і російсько-японську війну.

Сім'я переїхала на відкритий степ, приблизно, за п'ять верст від міста (Лубні), розміщеного над річкою на горах, так що здалеку видно було позолочені бані його церков.

В степу, від великого шляху Лубні — Ромодан, ночами звертали напасники до самотньої оселі — грабувати. Батько відганяв; стрілянина часом тяглася до ранку. То перші враження неспокойного побуту.

На прохання свого молодшого, щойно одруженого брата, батько помінявся з ним наділами: відступив йому вибудовану садибу з великим садом, а перебрався на порожню ділянку за дванадцять верст від міста і там знов почав будівництво.

Нова оселя постала недалеко від хуторця Миколаївки. Внизу, при згір'ях, світилось проточне озеро. А по другу сторону — степ із козачими могилами, і якимись давнішніми; з кам'яними статуями на верхах.

В хуторі була трикласна початкова школа, — я відвідував її. Перше мистецьке враження: мандрівний дякон-живописець, на замовлення батька, намалював на великому аркуші покрівельного заліза — ікону “Моління про чашу”; Христос біля скелі, серед смутних дерев Гетсиманського саду. Образ займав усе покуття хати.

Батька взяли на російсько-німецьку війну. 1916 року він звільнився покаліченим / його з вибуху присипало землею: мав пробиту ногу і зрушений хребет/. Лікування електрикою коштувало тоді дорого і забрало гроші з проданого наділу.

Переїхали в місто. Жили в сараї на дворіщі купця другої гільдії, — в нього батько колись, ставивши хату, купував будівельний матеріал.

Батько взяв на виплату хатку на узліссі, за містом.

Нас в родині було три брати; всі вчилися в духовному училищі /“бурсі”/. Не було грошей платити за навчання в гімназії, а в духовному училищі, згідно з давнім привілеєм, діти з “козачого сословія”, могли вчитися безкоштовно. В роки громадянської війни, при постійних змінах влади, “бурса” діяла.

Режим, з крайніми формальностями, був суворий. Часті кари, Методи навчання / з російської граматики, латині, початкової математики/ — традиційні, з перевагою муштри.

Школярі надолужували своє — відчайним босяцтвом; при ньому, звичайно, руйнувався настрій справжньої побожності.

Переформувалася бурса в трудову школу: спершу — в старому будинку. Викладач математики давав читати клясичні українські книжки.

Школа перейшла в новий будинок; там нові вчителі навчили нас безбожництва.

Батько працював спершу як тесляр в артілі “Увечный воин”; потім став брати на обробіток і догляд запущені сади — за третину врожаю.

Раз ми доглядали сад вдови; її чоловіка, старшину з армії УНР, під час вечірнього відходу з міста, при наступі червоноармійців, вбито на брамі. Вдова весь час носила чорний одяг — в жалобі по ньому.

Одного дня, коли я стеріг сад, вона дала переглядати дві книги: “Гайдамаки” Шевченка — з ілюстраціями Сластона, і “Божественну Комедію” Данте — з ілюстраціями Доре.

“Гайдамаки” прочиталися легко, з цікавістю; але “Божественна Комедія” зосталася більшою частиною незрозуміла, тільки чудові ілюстрації ввели в цілий світ надзвичайних подій і запам'яталися назавжди: так само, як постійні розмови батька з його приятелями — про його улюблену книгу, “Апокаліпсис”, про значення приходу кожного ангела і кожного звіра.

Батька мобілізували і поставили інструктором в майстернях, що виробляли спорядження для коней/ постачалась сідлами та уздечками армія Будьонного/.

Одного разу в потязі, коли відправляв сідла, — занедужав на тиф, після якого почалися ускладнення. Вже помирав і його віднесли в мертвецьку/ колишня часовня в кінці двору при лікарні/, але талановитий молодий лікар Котляревський, з єврейської родини, прибувши після студій, пішов на огляд і завернув його нари назад.



Коло двох років батько лежав недужий. Була нужда і голод. Тоді я помадрував найматися на працю по селах і приносив “натуральний” заробіток.

То гіркий час; але водночас — добра школа побуту, школа життя з багатствами народних говірок. Повно драм людських. Живі перекази. Щедра природа. Різноманітність селянських характерів. Хоч робота тяжка: від сонця до сонця. Неділями ж пасучи коні в степах, багато читав; просив книги з міста, позичаючи в приятелів.

В останню зиму наймів почав ходити в школу до міста — за вісім верст. Вставати доводилося рано: зробити, що треба, і встигнути до школи, хоч би й наставали сніжні бурі. Зворотна дорога була і в темряві; і треба було впоратися коло коней і волів.

Повернувся до міста зовсім; скінчив “трудова школу”. Поступив на учительські курси, що перетворилися на Педагогічний Технікум. Помилково вибрав собі математику і фізику як фах: можливо, через вплив найстаршого брата. Він пізніше став фахівцем — автором першого в СРСР підручника фотограмметрії, виданого картографічною управою Совнаркому, в Москві, і професором математики в Новосибірському Університеті: приїжджав туди з підполя’я, де був головним інженером аерофотознімання на все побережжя льодовитого океану.

Середульший брат став теж інженером: був начальником устаткування ливарного цеху, що його ж будував, — в Дніпродзержинську, в великому заводі.

Найстарший брат, Олександр, і тепер працює як інженер. Середульший, Іван, зостався при німцях і висвятився в священики. При наступі радянських військ був, через якісь сутички, в гарячому вихорі події, розстріляний разом з матір’ю, що жила при його родині: так мені переказували. Він в юні роки любив бути служкою в храмі; все пригадує його в стихарі, з свічкою — в Братській церкві, коли служили, приїжджаючи, митрополит В. Липківський і єпископ Ярешенко, надзвичайний проповідник, що приваблював мене в двадцятих роках. Хоч то вже був час втрати віри: так сталося зо мною; але брат зберіг її.

Мене тоді цікавили соціальні науки. Вивчав марксизм, — з бажанням збагнути глибини цього вчення: студіював його “клясики”. Але хмарні теорії не могли задовольнити серця. В той час популярним ставав Бухарінський стиль — з ідеалом ліберального соціалізму, скажім, як в реформах Дубчека для сучасної Чехо-Словаччини.

Зацікавили праці Богданова; його “Емпіріомонізм” і “Тектологія”, приступні для читача в 20-х роках, становили міст для переходу до концепції модерної доби: в зв’язку з працями філософів і фізиків Віденської школи. Тоді гриміла літературна полеміка, прапороносцем якої став М. Хвильовий. Але, признаюсь, була мені якась стороння; бракувало там шукання глибинних сторін справи і весь час виходив назверх таки спрощений концептивний матеріалізм, переборений тільки в кінці полеміки — в проголошенні гасла про “романтику вітаїзму”.

Зате праця Юринця про Тичину дуже тоді сподобалась; він походячи з Галичини, як і Курбас, був мислителем, — енциклопедистом, що докладно знав розвиток європейської поезії. Його монографія на той час була новістю, приводила до оригінальних висновків про багатосторонній стиль “клярнетиста” Тичини.

Було в мене тоді благоговіння перед нашим мандрівним філософом XVIII століття, Сковородою (походив з моєї Лубенщини); і я не бачив тоді достатньої причини, чому так полемісти з Відродження 20-х років здебільшого “звисока” ставилися до нашої старовинної клясики. Для мене, цілковитого сковородинця, близько підійшов Достоевський, предмет величезного ентузіазму — і в ті роки, і пізніше. З рідного письменства були кумірами — звичайно, крім Шевченка, — на першому місці Іван Франко: особливо його проза, після нього Коцюбинський, Стефаник.

Закінчивши педагогічний технікум, — після всіх драм і конфліктів, став учителем математики і фізики, але слабим, в неповній середній школі. Послали в дуже глуху “Сьому роту”, шахтарський “посьолок”, що одночасно числився як село “Нижнє”, за якусь версту від шахти “Точківка”: між високими крейдяними горами і нижчими — із звичайних скель, на березі Дінця. ‘Сьома рота”, лежачи в міжгір’ї, втопала або в чорний дим від шахти, або в білу куряву, несену з крейдяних верхів’їв. Нещасливі випадки в підземеллі, пияцтво і “поножовжина” були звичайним явищем, і завжди вранці на вулицях знаходили трупи.

Учні спочатку ставилися вороже до нових вчителів, але скоро привикли і були дуже милі.

Довелося 1928 року виїхати поспіхом з України, властиво — тікати: через конфлікти з місцевими партійними керівниками.

Пристав на Північному Кавказі, що тоді, разом з Кубанню, входив до РСФСР (як і тепер)

Здавна приманював Кавказ; і Кубань була омріяною землею.

Там скінчив філологічний факультет, зрікшися попереднього фаху, для якого не годився.

Вже на Донбасі, в самотності, брався перечитувати модерністичні вірші; вивчав їх на пам’ять, передусім — вірші Тичини.

А тепер, згадуючи життя біля Дінця, складав і сам лірику. Послав перші вірші Тичині і, — на моє радісне здивування! — він надрукував їх в “Червоному Шляху”, найбільшому в той час періодичному журналі в УСССР. (Тичина редагував відділ поезії).

1930 року вийшла моя перша збірка поезій: “Шляхи”, в Державному видавництві в Харкові, тодішній столиці. Рання авторська надія була гвалтовно обламана жадливою напастицькою рецензією, сам заголовок якої відбиває весь її зміст: ‘Проти клясово-ворожих вилазок в поезії”. Друкувалася вона на всю сторінку в столичній “Літературній Газеті”; містила неправдиві закиди.

Я тоді був цілковито лояльним громадянином і зовсім не думав про “вилазки”; тільки хотів знайти образи для виразу якоїсь яскравої сутності з подій життя. Газета обвинуватила в злочинних речах, зокрема — в спробах відновити релігійний “пережиток капіталізму”, хоч я теж і цього не робив, а тільки будував символічні картини з подихами вічних сил, що діють над обмеженою реальністю видимого. Найгостріше обвинувачення було — що я нібито хотів віршами повідомити пресу на Заході про фізичну ліквідацію “служників культу”, але насправді я тільки подав експресіоністичний опис того, що діялося під час антирелігійного карнавалу, коли артисти на плятформах зображували священика, патера і равина, ведених під скісний гостряк гільйотини. Навіть провідний вірш з ортодоксальною думкою не врятував збірки, і довелося на зборах “РАПП”-у без кінця “каятися”. (РАПП: Російська Асоціація Пролетарських Письменників; мала українську секцію, до якої я належав).

Зрешто, вирішила письменницька управа: треба скласти “виробничі”, “трудові” поезії, відвідуючи завод “Красноліт” і частково працюючи там. Я так і зробив. Виникла збірка “Цехи”, видана 1932 року також в Харкові — в ЛіМ-і (Література і Мистецтво).

Рецензія в “Літературній Газеті” була прихильна — з тією ідеєю, що автор виправляється, і зростає свідомість.

Але я вже не мав надії; хоч і цілком широко писав на сюжети “виробничі”, але відчував: більше не зможу так писати. Напроти того, як я хотів писати і міг, — не можна було.

Замовк. Вибрав добровільну поетичну німоту — замість писати, до чого серце не лежало. Настало безмовне десятиліття: аж до приходу німців. Але дома, пізніми вечорами, часто писав вірші; вони майже всі пропали під час війни.

На Кубані тоді була “українізація” — передусім для міста, єдиного великого міста-сто-

лиці, що, серед українського населення козачої області, зрусифікувалося було більш як на половину. Приїжджав Скрипник, член ЦК ВКП/б/, і заохочував до здійснення справи, схваленої на самому московському “олімпі”. Ми з одним приятелем, лінгвістом, плакали тоді “страшну тасмницю”: мрію про з’єднання Кубані і України — для здійснення принципу справедливості.

Обидва були цілком лояльними громадянами і гадали, що при радянському ладі можливо перебороти болючі розриви, проведені через український народ при “проклятому” “царизмі”.

Про це ми згадували з ним через тринадцять років, під час війни — вже на Заході. Але сила “культу особи” подавила справедливість; Кубань і досі відірвана від основної маси українців.

Хоч ми самі часто руйнували свій життєвий стан.

Напади комсомольців за “Шляхи”, і навіть за другу збірку, в студентський час були надто гострі. Коли ж проголошений був вільний конкурс в аспірантуру і я його витримав, то напади за кожен вислів змусили покинути український відділ і перейти на більш нейтральний відділ історії середньовічних західноєвропейських літератур. Але цей відділ проваджений був російською мовою.

Так скінчились мої можливості писати українською мовою і вивчати українську літературу.

Через півтора року в Кремлі, з наказу Сталіна, проголосили похід проти “українізації” і зліквідували її на Кубані.

Деякий час я мав додаткову працю в художньому музеї: як науковий робітник (складати каталоги, тексти “етикеток”, плянувати експозицію, досліджувати експонати, що зоставалися в “фонді” через невизначеність). Водночас працював над розділами з фахових, аспірантських курсів.

Дослухував аспірантські курси в Москві, вже пізніше; тоді ж вибрав тему дисертації: про співвідношення реалістичності і фантастики в стилі “Божественної Комедії” Данте.

В музеї служба скінчилась катастрофою з відданням під суд. Хоч достатніх причин до того не було; я з фонду, визначивши дані про картини, включив в експозицію естамп Дюрера: “Чоловік смутку” (бичування Христа), копію А. Іванова (автора “Явління Христа народові”) — з картини Веронезе “Пієта”, гарні копії з Рафаєлевої “Мадонни з святим Георгієм”; з “Ночі” (Різдва) Кореджіо; та ряд інших картин, справжньої мистецької вартості, з релігійними сюжетами.

Тільки коли раптом в Кремлі змінився тон і почались нагінки на “спрошенців”, що збіднюють збірки клясичного малярства в музеях, — прийшов і мій порятунок.

А з свіжих курсів, що слухав їх в Москві: від професорів Пурішева, Поспелова, Дератані, Шіллера, і особливо з бесід з Джівелеговим — я дістав значну обнову і вкріплення в суто гуманітарному напрямку думки.

Через чотири роки, протягом яких читав курс історії середньовічних літератур на філологічному факультеті (Північний Кавказ, де і вчився попереду), — я закінчив дисертацію і захистив її в Москві. Це було якраз в день миру з Фінляндією, коли вперше зняли затемнення і багато людей з академічного кола прийшло на захист.

Потім, з літа того року була хвороба (легені і серце); на весну одужав.

Почалась війна — я, з багатьма іншими, попав до т.з. “народного ополчення”; міг звільнитися через нездоров’я, але не захотів, вважаючи, що повинен виконати обов’язок; ми про-

ходили військовий вишкіл і справляли протиповітряну службу на покрівлях високих будинків: на випадок, коли падатимуть запальні бомби.

Потім забрали нас в казарми і почали готувати як партизанський загін — в запілля німців.

Проте наступ німців був такий швидкий, що нас відправили до польових окопів і приєднали до регулярної військової частини.

В ніч на 10 серпня 1942 року німці раптово змінили напрямок наступу, — тоді нас дуже швидко повели: їм назустріч, переймати біля річки. На жаль, через непередбаченість (в багатьох гранатах, наприклад, не було капсулів-детонаторів: забули видати) і через невдалий маневр командування, все закінчилось м'ясорубкою.

Після удару осколком в голову, коли вже плече було пробите кулею з танкового кулемета, я втратив свідомість. Опритомнів, доповз до городів на околиці і заліз в покинуту хатку; вся ліва сторона гімнастюрки була закривавлена і прилипала.

Увечері розбудили люди, що жили в хатці, — вони днями ховалися в “щілинах” (траншеях).

Передягли в робітничий одяг. Другого дня я попросив сусіда, що навідався, — допомогти мені дійти до річки: хочу переплисти на другий берег Кубані. Випросив у господарів гумову подушку: надути її перед тим, як піти в воду — течія великої річки дуже швидка і з водоворотами: навіть не кожен здоровий міг переплисти.

Але якраз при березі стояли колони німецьких танків; довелось вертати звідти.

Більш як місяць потім хворів і не міг ходити. Плече все гнило і голова тьмарилась; медикаментів не було ніяких. Я жував цибулю і часних разом, робив “котлету” і прикладав: зрештою почало гоїтись.

За довгі тижні господарі натерпілися; бо на брамі, як і скрізь по місту висіли великі німецькі об'яви: тим, хто ховається після побоевища і власникам будинків — розстріл на місці. Боялись люди, але не викинули лежачого на вулицю. Одночасно з радянських літаків скинуто об'яви: всі, хто zostався живий при німцях після побоевища, проголошувалися “ізмінниками родни”. Ця об'ява безмежно обурила. Чоловік опинявся між двома смертями, викреслений із живих. Це була доля дуже багатьох і куди гірша від моєї, і зачепила мільйони людей. В той час вирішився мій цілковитий розрив з режимом.

Коли зміг ходити, господарі відвели до порожньої кімнати — в будинку недалеко від вокзалу. Там були добрі знайомі.

Виздоровівши, працював при свічній фабриці, в лябораторії. Коли звільнили, — бо старий віск і стеарін скінчився, а нового не було, — став працювати коректором, одночасно і справляв мову, — в українській частині газети “Кубань”, що тоді почала виходити.

Вернулася дружина з сином: їх евакуювали були разом із шкільним персоналом на Кавказ (дружина з фаху вчителька, а потім вчилась в театральному інституті). Німці захопили частину евакуйованих і завернули назад.

Дружина — черкешенка /адигейка/; ми одружилися 1932 року влітку; син Юрій народився 1933 року восени, під час великого штучного голоду на Кубані. Голод забрав багато жертв; на самій Україні коло семи мільйонів, на Кубані, приблизно, півтора мільйона — з трьох з половиною чи чотирьох.

Німці проголосили евакуацію всіх мужчин; забув, здається, до 55 років; поліція вишуквала — хто зостається.

Ми від'їжджали 29 січня 1943 року; всі говорили: це на тиждень-другий, скоро повернемося.

Було холодно і сніжно. Небагато хто зважувався брати сім'ю: в відкриті зимові степи з хуртовинами. Я теж покинув місто сам.

Потяг скоро став. Ішли пішки: частину дорогу відбули на тягарівці (підвозив німець, що відправляв великі електромотори).

Дістались на “чушку” — заміновану по боках смугу широчиною понад десять метрів, а довжиною, мабуть, чотирнадцять кілометрів, — точно не пригадую! — вона вривається в води Озівського моря в напрямку до кримського берега, до Єнікале, де було колись турецьке укріплення.

Морська течія несла масу криги: ми по ній настилали дошки і йшли до чистого місця: зустріти який-небудь катер.

З людей, що переходили попереду, багато згинуло.

Пізно ввечері пощастило переїхати, — ми зробили переїзд, розвантаживши будівельне дерево з пароплавика і перенісши його по дошаній дорожці на морі — до пристані на вістрі “чушки”.

Другого дня німці вистроїли нас, як полонених; дали по житній буханці на двох і колоною повели на вокзал; погрузивши в товарні вагони, повезли через Крим і далі — через Україну, на відкритих платформах при лютому морозі і вітрі, з зупинкою в Кривому Розі. Пішки переходили ми через Дніпро, при Дніпрельстані, що його тоді ремонтували італійці.

Далі зупинка була в Білій Церкві, Києві, Варшаві (тут “санітарна обробка”); і зрештою прибули в Берлін.

Там потрібен був коректор до друкарні українського видавництва і його адміністрація дістала дозвіл взяти мене. З категорії “остарбайтерів” не звільнили урядовці Остміністеріуму, але дозволили не носити нашивки “ОСТ”.

Жив я в кімнатці, при самому приміщенні видавництва. Берлін тоді вже починав горіти під бомбардуваннями, і я одночасно виконував протипожежні обов'язки в приміщенні.

Після лютої фронтівих просторів і жорстокості німецького врядування на Сході, — надзвичайно вразив характер життя в самій Німеччині: люди в основній множені своїй чемні і уважні, феноменально працьовиті і тверді в обіцянках, спочутливі, невтомні в збереженні чистоти і ладу: це було величезне добре відкриття для мене — там, серед звичайного населення, в таких незвичайних обставинах палаючого Берліну, я знайшов мою омріяну “фавстівську” Європу. Німці в переважаючій масі своїй були огірчені всією воєнною авантюрою нацистів.

Хоч зустрічалися дуже жорстокі: передусім наглядати таборів; вони цькували псів на наших “остівців”, женучи на роботу, і били в кров. Вже не казати про кацети — з їх людодійськими ладами.

Весь Берлін горів: все дужче; повітряні атаки бували вже вдень і вночі. Бомби двічі розбивали приміщення видавництва; все горіло від фосфору — до кінця.

Переїхали на околицю міста.

В ці роки ( від 1943-го) я знов почав постійно писати вірші.

Життя на “граничних ситуаціях”, читання нових книжок, недоступних раніше, передусім — релігійних, відвідування церкви, а найбільше довгі роздуми на самоті, зовсім змінили погляди. Найдорогоціннішим придбанням була Біблія в перекладі Куліша: її подарував визначий наш артист-маляр Едвард Козак.

Я й тепер бережу її.

Писав я також есеї: частину їх включив тепер в книжку “Земля садівничих” (недавно надрукована).

Почалась евакуація з Берліну. Вірші я переписав дуже дрібно, щоб тримати в кишені і не загубити. Вночі, після бомбардування вихав до Ваймару і там жив з багатьма нашими земляками в Гердер Шуле; спали на долівці.

Там зустріли ми перші американські танки, що займали місто. Але скоро Тюрінгія віддана була до радянської зони; довелося відходити далі на захід.

Пішки пройшов біля 1000 кілометрів. За місяць мандрівки часом підвозило авто, що здобули наші земляки.

В дорозі ховалися від ловців з репатріаційних комісій: вони виглядали на всіх перехрестях.

Ночувати доводилося то в сіні, то на долівці в порожній школі, то в куренях за селами, а іноді німці гостинно приймали в свої доми.

Зрештою перед очима — Авгсбург. Там знайшлося пристановище на околиці, на терені покинутого цегляного заводу, в широчезній ямі, де в бараках розміщався український табір. Місця вільного не було. З дощок я збив незенький ящик і там ночував.

На зиму табір переселили американці в гарні будинки Сомме-касерне: почався більш упоряджений побут.

В роки життя в таборі “ДіПі” я писав вірші, есеї; склав роман “Рай” — він, щоправда, весь пройнятий гіркотою тодішнього стану і полемічністю напівприречених — під постійною загрозою видачі; це зрушило розповідні лінії в творі, писаному в коридорі на підвіконні, бо в невеличкій кімнаті з ліжками в два поверхи було надто тісно і шумно.

Вірші, переважно серед природи, за межами табору, склалися більш незалежними.

Табір переведено в Ляйпгайм. Але деякий час я прожив, виїхавши звідти, в Нойбурзі; біля Дунаю. Вернувшись в Ляйпгайм, дістав повідомлення на виїзд за океан. Маючи розбите здоров’я, боявся їхати в Америку: в ній можна було в той час знайти тільки важку працю, як писали наші земляки, і я не був певен, чи витримаю — не звалюся. Тому згодився на пропозицію молодших людей:\*) пішки перейти “на чорно” кордон Франції; там запевнена праця викладача в українській школі, недалеко від Парижу.

Я з днів своєї юности був “парижоман”; найбільш любив французьке мистецтво і перекладав французькі вірші.

Піша авантура була дуже тяжка, з ночівлями на мокрій лісній глині в гірських лісах, під дощем, з безконечними сліпими мандрами. Французька поліція зловила в потязі, що йшов на Париж. Нас судили і посадили до в’язниці. Я не мав вибору і йшов без найменшого недоброго наміру, без жодної прихованої цілі, просто — з відчаю, як рятується людина, що позбавлена роками всього, хотіла кудись вибитися з останньою іскрою, надії: про творчість.

Околиця моєї улюбленої “Прекрасної Франції” обернулася в той час вкрай брутальною процедурою допитів, яка не була пропорційна до порушення закону, в чому я з супутниками дійсно завинив. Але суддя з Саарлянду був дуже добрий чоловік, з мудрою стриманістю — він “припаяв” небагато. Ми з ним, при всій великоторжественній обстанові його місця, високо нагорі: місця сторожа законів, одягнутого в мантію, — навіть трохи “поторгувалися” про термін ув’язнення. Я йому доводив, що перехід кордону не такий вже і великий гріх, бо, зрештою в вічності неба над нами намагає кордонів між країнами чи зонами — американською, французькою, тощо. На це пан суддя резонно відповів мені, що, на жаль, ми живемо не на небі, а на землі, і за такі речі, які я з супутниками вчинив, таки належиться тюрма.

\*) Упівці — з ОУН (р)

Коли ми відсиділи в якійсь старій фортеці, нас відвезено до кордону і випущено.

Пізніше в табір прийшов офіційний дозвіл на в'їзд до Парижу, але я мав велике огірчення від руїни найомріянішого образу мого життя. Вирішив їхати до Америки: надіючись, що там знайдеться місце під сонцем, і що, можливо, така судьба написана чоловікові на огняних зорях; як кожному-своє. І не помилився.

Вже в Ляйпгаймі почав нову книжку лірики, що її продовжив під час переїзду до Америки, і що дістала назву “Океан” (I ТОМ; початок його в німецькому перекладі вийшов під назвою “Трояндний роман”).

В Америці, під час тодішнього безробіття, спершу топив паровики ogrівання в підвалах, возячи вугіль тачками; потім мив стіни, вікна і підлоги в шпиталі католицького монастиря Святого Хреста.

Деякий час працював над історією українською літератури, при видавництві “Пролог”; до друку встиг приготувати частину праці — вона появилася під назвою “Хліборобський Орфей або клярнетизм”, — коли вже я відійшов від видавництва.

Літо прожив в монастирі отців Василян, біля океану в Гленкові; працював над поемою.

Був хорий; вернувшись в місто, написав книжку “Правда Кобзаря”, опрацьовував її в Таннерсвілі, в Кетскільських горах: в домі приятеля, визначного артиста-малюра Л. Кузьми. З його родиною ми літом жили на верхів'ях гір, в лісі; кладучи на ніч камені під голови. Він там малював свої магічно-реалістичні краєвиди, як і його дружина-його учениця. Я теж пробував малювати, але більше працював над II частиною “Океану”.

Потім склав повість “Жовтий князь” (в основі — події 1933 року). Опрацьовував її, як і “Океан” в горах: на оселі “Верховина”: власність братського союзу робітників-українців. Повість вийшла друком 1963 року.

Це — моя друга прозова річ; перша, “Рай” видана в Америці 1953 року.

Збірка невеликих релігійно-філософських есеїв, більша частина яких ішла в радіо “Свобода” як серія “Недільних розмов”, — вийшла в світ під заголовком “Вершних неба”.

Книга вибраних поезій “Лірник”, що обіймає вірші, написані за 25 років, появилася на моє шістдесятеліття: 1968 року.

Де кілька років був редактором українського відділу радіо “Свобода” в Нью-Йорку; через нездоров'я мусів відпроситися (клопіт з очима і каріозними венами на стопах).

Переклав Шекспірового “Короля Ліра”; мав на меті деяку обнову стилістичних строїв української літературної мови.

Переклад був прийнятий до друку в літніх числах журналу “Сучасність” /Мюнхен/ і вийшов потім окремою книжкою.

Перед тим переклад “Апокаліпсис”: для українського видання Біблії (в Римі).

Закінчив строфічний (віршований) роман “Свідок”: чотири п'ятсотсторінкові томи; і II том “Океану”.

Моя біографія, з погляду звичайного життєвого становища, склалася невдало. Але так чоловік часом звільняється від того, що в'яже зв'язками, незгодженими з вільним висловом почування і думки в образі простої і доброї краси, що її треба з постійними трудами шукати. Хоч вона всюди заключена, як в зернині, в правді — з неї розкривається для кожного, і життя дістає виправдання при всіх незгодах.



“Правда і Кривда” М. Дмитренко із збірки БІЛИЙ СВІТ

## ПОЕТ ОДЕРЖИМИЙ ПОЕЗІЄЮ

*Остан Тарнавський*

Василь Барка - це вийнятковий поет. Вийнятковий своєю поставою до поетичної творчості. Він, як ніодин, може, з наших поетів уважає поезію покликанням, і не звичайним покликанням, але релігійним покликанням. В есії про поезію “Уваги про поезію старовинну і сучасну” поет, пояснюючи Папіні, каже:

“Своє найвище покликання і призначення: бути голосом, що підготовляє здійснення Царства “в нас самих” - поезія виконує через свою подвижницьку відданість правді, ради якої кожна жертва - не надто велика”.

Давня латинська приповідка говорила, що поетом треба народитись. У Барки



глибше визначення: поет мусить почути голос покликання, як у релігії потрібно покликання, щоби бути добрим священиком, щоби віддати себе служінню Богові. Та й визначення поезії, як подвижницьке служіння правді, правді об'явленій - це релігійне визначення, що замикається в рамках переможного релігійного світогляду. Поет Еліот заявляв, що поетові треба мати якусь професію і не бути тільки поетом. Для Барки бути поетом - це самозречення, цілковитий послух отому покликанню, що властиве святцям і угодникам, це поклик Божий. У своєму релігійному світовідчутті Василь Барка знайшов своє місце у поезії, як оце вище визначення, покликання на подвижницьку відданість отій великій правді, для якої треба посвятити все: своє особисте життя і себе самого. Визначення поезії у Барки у релігійному світі, де Біблія - це найвищий і єдиний неперевершений поетичний твір, якому не дорівнюють ніякі твори найбільших визнаних поетів.

В такій концепції світовідчуття, у релігійному визначенні треба підходити до характеристики творчості Василя Барки. Поет самий заявою, що Біблія своєю поетичністю - це найвизначніший твір у світовій літературі, конфронтує свою творчість із Біблією і вказує на джерело його поетичної творчості.

Біблія це збір писань, що творить цілість і - не зважаючи на широке авторство - вважається твором Божим, і в єврейській релігії, як і в християнській. Від першої до останньої сторінки Біблія говорить про Божі діла для спасення людини. Перша частина Біблії, старий завіт, розказує про Божу опіку над вибраним жидівським народом, за посередництвом пророків, головню Мойсея, через якого Бог запевнив жидам вічне життя. Новий завіт відноситься до нового Божого люду - до християн, для яких посередником до Бога був Ісус Христос, що досягнув це вічне життя. Жиди не прийняли нового завіту й їхня Біблія обмежується тільки старим завітом тоді, як християни

мають Біблію у двох частинах: старого завіту і нового.

Найвища прикмета Біблії - це надхнення, надхнення інспірація. Ця інспірація означає вийнятковий божественний вплив на авторів Біблії; вони були осяяні Божою величчю й тому визнається, що вони промовляли Божим словом, говорили слова, диктовані самим Богом. Про це сказано у Біблії. Біблія старого завіту--це твір пророків, а вони, з Мойсеєм у проводі, були свідомі й переконані, що вони промовляють до свого народу в імені Бога. Феномен пророцтва виявлений у Божому духові, що вселився у пророка. Пророки спершу тільки проповідували, говорили Божі слова, а далі стали їх списувати для потомності. Про божественну інспірацію Біблії говорили і філософ Філон, що намагався поєднати ідеалістичне вчення Платона з догматикою жидівської релігії, та історик Флавій Йосиф. Жиди клали більший наголос на самий божественний характер Біблії, ніж на окремих авторів, що це Боже слово говорили і списували.

Християни визнали, що Біблія - це твір Святого Духа, що це святці, вибрані Богом, говорили в імені Бога і Його мовою.

Біблія - це оwoч праці багатьох пророків та апостолів, як і тих, хто списував проповідування пророків і вчення апостолів, та весь цей процес творення Біблії відбувався за Божою інспірацією - то ж і вважають Біблію твором самого Бога. Тому, що Біблія - це літературний твір, до неї відносяться усі принципи літературної творчості. Різні частини Біблії написані різним стилем і формою. Папа Пій XII заохочував католицьких вчених розглянути літературні прикмети Біблії. Щойно протестанти поставили під сумнів божественне авторство Біблії та й вважали її радше надзвичайним виявом релігійних аспірацій людини. Та все ж і протестанти вважали авторів Біблії надхненими, інспірованими Богом, хоч їхнє писання - мова і форма поданих Божих інспірацій - не включена в сам стан інспірації

й тому можуть бути у Біблії помилки. Екзистенціалісти вважають Біблію єдиним місцем, де вірні знаходять Боже Слово й тому для них Біблія є Божим Словом, бо це Бог вибрав цю людську мову, щоби себе проявити людині.

Християни вірять, що Біблія - це Слово Боже. Так вірить і Барка, бо він віруючий християнин, і він говорить, що поезія, що її склали пророки у Біблію, - це найвище досягнення поезії взагалі, бо це слово самого Бога.

З уваги на літературні принципи, що їх треба пристосувати до розгляду Біблії в розумінні її найвищої літературної вартости, треба глянути на Біблію як на зразок поезії. Було й є багато дефініцій поезії, написано сотні і тисячі праць на цю тему та все ж питання, що таке поезія залишається містерійним. В одному немає заперечення, що поезія - це орудування словами, поезія - це мова, це слова, поведінка цих слів, їх унікальне життя, їх магічна сила й чар.

В тому визначенні - поезія-це мова, слова-поезія мусить означати, вона висловлює внутрішнє вникнення у почування; це не саме почування, але значення цього почування, що виросло вже з досвіду, з переживання. Це унікальне вникнення у суто особисте виявляє універсальні вартости, коментує людські ситуації. Це творче вникнення висловлене в поетичній формі йде далеко поза звичайний звіт про факт переживання та й узагальнення властиве філософії. Це вміння і мудрість подана із самого нутра переживання досвіду під могутнім і розяснювальним світлом ума, зрушеного розуміти те, що пережито. Все це сказане словами, то ж мова - це остаточна форма, в якій сходяться усі елементи поезії. Мова--це кінець, це ціль усіх поетичних починань, ового творчого вникнення у почування, як людська істота не є тільки душею, що виглядає з-поза людського тіла, але є повною живою особою. На просторі історії мова поезії була різна, поезію визначували закони поетики, та мусимо визнати, що поезія

була й залишилась нерозгаданим сповненим високої уяви основним словним символом.

Поезію Біблії нелегко визначувати з точки погляду поетики, бо поетика змінювалась в ході часу. Основна різниця: проза-поезія - це формальний атрибут. В Біблії він не має великого застосування. Але й модерна поезія відкинула принцип, що основна властивість поезії - це метрична форма. Дослідники Біблії відшуковують в гебрійському тексті Біблії признак версифікації та стверджують, що частинно Біблія написана віршом. Тут треба побороти самі труднощі мови, якою написана Біблія, бо ця мова продовж довгих віків була мертвою і щойно останні десятиріччя можуть дати дослідникам приклади уживання гебрійської мови у прозі та у вірші, можуть розяснити всі труднощі вживання її для поетичного віршування. Біблію характеризує різноманітність поетичної мови та тільки в деяких частинах можна дошукуватись у ній метричної віршобудови.

Твердження Василя Барки, що Біблія найдосконаліший твір у світовій поезії, дає підставу шукати відношення його творчости саме до Біблії. В есеї "Про поезію старовинну і сучасну" самий поет говорить точно так: "В найвищому обов'язку поезія повинна бути виразницею ласкавого поклику Божого: до кожної душі, через видива, картини, описи світу і душевного стану, вільно, в згоді з уподобанням вибрані. Не всі чують поклик, з причин життєвої заклопотаности; але, знайшовши його в поезії, впізнають його: його світло, тон, характер, і навчаються чути в своїй власній душі. З усіх мистецтв поезія, дякуючи найглибшій духовности свого засобу - живого слова - найсприйнятливіша в відчутті повности Божественної любови. Вершинна творчість в поезії завжди виходила з внутрішнього відчуття живої духовної правди, навіть якщо для неї треба було поетові зректися всього в житті й обернутися в старця з загрозою голодової смерти."

Ось і поет Василь Барка у власному визначенні. Він не тільки релігійний поет у тому розумінні, що він віруюча людина, він біблійний-євангельський поет, для якого Біблія - це найкращий і єдиний зразок поезії в найглибшому розумінні - краси слова і найвищої правди. Це визнання теж і справжньої життєвої позиції поета Барки. Це він зрікся всього в житті, відмовився від найпростіших життєвих вигод і потреб, як колись філософ Григорій Сковорода, що говорив про себе: "світ мене ловив, але не спіймав", щоб увійти у світ поезій. Сковорода говорив, що Біблія утворена Богом із святих і таємних образів. Барка згоджується із цим нашим містичним поетом-філософом. За Сковородою, і Барка приймає, що ті, хто читає Біблію, оглядають Бога, по через пізнання, що вся правда і все добро від Бога; вони просвітлюються і бачать і відчують, яке добро від Слова, бо це просвітлення - від світла небесного. Так і написано у Йоана: У почині було Слово, і Слово було в Бога, і Бог був Слово. У тому світі світла небесного - поетичного слова, що його найдосконалішим зразком є Біблія, бо це ото Слово самого Бога, поет Василь Барка хоче жити і живе.

Василь Константинович, що його знаємо в літературі, як Василя Барку, народився 1908 році, на Полтавщині, звідки вийшов Григорій Савич Сковорода, де почався просвіт нової української літератури. Навчався Василь Константинович в Полтавському Педагогічному Інституті. Вже в 1930 році була надрукована у Харкові його перша збірка поезій "Шляхи", а два роки пізніше, в 1932 році, збірка "Цехи", та ці збірки тепер невідомі й недоступні. Студія перших цих поетичних творів могла би допомогти встановити поетичний родовід Василя Барки та й показати шляхи, що завели поета у Біблію. В тридцятих роках Барка учителював на Донбасі, згодом переїхав на Кавказ і там був зв'язаний з університетом, як викладач. Це блукання поза Україною в тридцятих роках не випадкове. Багато україн-

ських діячів в той час терору покидали рідну землю, щоб заховатися і перетривати. В 1940 році Барка вже в Москві, закінчує філологічні студії. Темою його дисертації була "Божественна комедія". Якщо пригадати, що критика визначила не тільки високу мистецьку вартість "Комедії", але й її безпристрасну моральну силу, що її можна прирівнювати тільки з піднеслою поезією Біблії, даючи творові ще й визначення "божественної"--тоді не буде сумніву, що вже в той час Василь Барка розумів і відчував поезію видіння, поезію надхненної інспірації і вже тоді його поетичний світогляд визначувався біблійністю-євангелизмом, що його зразком -- сама Біблія.

З 1943 року Барка живе на еміграції. В 1946 році, в німецькому місті Авгсбурзі вийшла книжка Барки "Апостоли", а рік пізніше, у Мюнхені, що став столицею української громади в Німеччині, де вже існувало Об'єднання українських письменників МУР і друкувався літературний журнал "Арка", вийшла друга книжка Барчиних поезій на еміграції "Білий світ". Обидві книжки - хоч це були твори поета, що наближався до сороківки, позначені впливами Павла Тичини. Новаторські засоби поетичного вислову, що були такі несподівані і надзвичайні у Тичини, у Барки перебрані й перетворені і розроблені в розмірі якогось інтегрального функціонального діяння, включно з такими притаманностями, як вживання маніжних здрібнених форм слів. Релігійна забарвленість лексики так дуже притаманна Тичині; поет народився і виріс у домі дяка-вчителя, для якого Біблія була першим й одиноким підручником. Перші роки навчання він відбув в Чернігівській духовній семінарії, ба що більше, постійно співав у церковному хорі - словом: жив у світі, сформованому релігією, і тому лексика Поезії Павла Тичини така багата словами, і висловами, і щилими фразами-поняттями з Біблії.

Знову, не маючи змоги перевірити діяльність поета Барки за перших тридцять п'ять років перед виходом на еміграцію,

трудно встановити, коли поет Барка зустрів Тичину. Але така зустріч мусіла прийти дуже рано, вже з уваги на позицію, що її займав Тичина в Україні. Коли пригадаємо Миколу Бажана, як він сімнадцятирічним юнаком зустрівся з бершою книжкою поезій Тичини, і як він разом із другом "п'янів і радів, насолоджуючися красою українського слова і щойно тоді прийшов до глибшого розуміння владності і таїнства української поезії"- тоді можемо уявити і не менше захоплену зустріч Барки з Тичиною - зустріч, що мусіла бути переломовою і вирішальною для дальшої творчості поета. "Апостоли" і "Білий світ" - це яскравий доказ захоплення Василя Барки поезією Тичини. Поетична лексика, образність, настрої - увесь поетичний світ цих книг вкладається у світ Тичини, хоч і висунений немов в інтегральному розвитку функційного діяння на дальші позиції. Барка модифікує, розгортає і перетворює поетичні помисли Тичини, інтегрує їх на інших площинах, шукаючи і знаходячи нові сполучення, а вслід за ними й нові образи. Навіть такі здавалось би нові й оригінальні, просто незвичні образи, як у вірші "Рай", у збірці "Білий світ":

"Грім на хмарі Біблію читає"

це розгортання Тичинівської манери персоніфікування природи в пейзажах, сповнених настроєвої емоційності, як у "Пастелях", чи в "Енгармонійному". Тут варто зачитувати повну строфу, щоб відчутти весь настрій ліричного наверхствування музики і пейзажу, такий властивий, притаманний Тичині.

"Моляться соняшники.

Грім на хмарі Біблію читає...

Тополя пошепки: страшний який твій плач, Ісаїє!

І соняшники, і тополя, і теж і грім--це Тичинівський словник, та й сама конструкція вірша і та контрастивність наступної строфи все Тичинівське. Та все ж Барка - зачарований світом Тичини, не залишився зачарований у лабораторії майстра але постійно намагався вийти із неї, шукаючи своєї власної особовості.

Є одна засаднича різниця між обидвома поетами, що тяготіють постійно до цього далекого метафізичного світу поезії. Тичина, як це твердив вже Сергій Ефремов, при всій своїй космічності - такий свобідний у грандіозному світі великого космосу, все ж щупко держиться землі, ґрунту, конкретного, чи - за словами Юрія Лавріненка - зображує поєднання духового громадянина всесвіту з поклонником омісцевлення і сталого закорінення. В порівнанні з ним Василь Барка ескапіст, він втікає від реальності у світ поезії, поезії одухотвореної, що її найвищим зразком являється Біблія. Від друкування перших двох збірок поезій в Німеччині, впродовж повних тридцяти років Василь Барка доказує цю свою одержимість поезією. В його розумінні - це не ескапізм, але повертання, повне відродження в поезії, як в релігії. За ті роки вийшли нові книги поезій Барки: "Псалом голубиного поля", "Океан", "Лірник", а крім того дві книги, прози, дві книги есеїв і дві книги літературознавчих студій.

Нові книги поезій Барки вказують, як поет поширює свій ліричний світ, у нього лірика особиста, і лірика релігійна, і лірика громадська і лірика природи. Від Тичини і від Шевченка, що його визначає Барка, як першого найближчого поета до найкращого зразка поезії, що ним є Біблія, Барка входить у світ Сковороди. Для Шевченка Біблія мала вийняткове значення; був час на заслання, що це була єдина книжка, що її міг поет читати. Всі ці подражання, що їх поет написав під кінець життя - це під впливом Біблії. І Шевченко висловив бажання говорити тим словом, що його голосить Біблія, благаючи у "Неофітах--:

"щоб слово пламенем взялось,  
щоб людям серце розтопило,--  
це слово, Божеє кадило,  
кадило істини".

Та все ж Шевченко не євангельський поет, він радше Прометей, що шукає огненного слова, щоб запалило людські душі на боротьбу за правду проти зла. І тому для Бар-

ки - при визнанні Шевченка найпоетичнішим поетом між світовими поетами - аскетична постать Григорія Сковороди ближча і рідніша. Це напевно від Сковороди Барка перебрав Біблію, не тільки як зразок найвищої поезії, але як життєву правду, що виявлена цим найпоетичнішим словом, словом Божим. У Барки слідні і впливи модерністичних поетів. Як у Біблії, у Барки можна спостерігати різноманітність поетичного вислову; поет взагалі не вірить у систему, не визнає поетики, для нього головне надхнення, що виявляється в самій суті поезій, в її душі, що живе у поетичному творі, становить нероз'єднану цілість твору.

Поет самий говорить про це так:

"Крім того, що поезія виражається через тропайчні, ритміко-синтаксичні, чи евфонічні, чи інші складники, вона знаходить собі найглибший вираз у творі--через його органічну цілість, повний склад і образ. Коли цілий склад і образ виконаний надхненно і з любов'ю до праці, тоді виникає "душа" твору, його поезія, що при обдаруванні автора, зможеться жити у вірші, написаному супроти "системи".

Хтось може бачити у Барці еклектичного поета, що здібний використати і засоби, і системи інших поетів, саме для того, щоби найкраще виявити оту душу, виконати свою працю надхненно. І тут Василь Барка вповні оригінальний і наслідує пророків і євангелістів, які склали Біблію не під систему, але у надхненні, у надхненній інспірації, що йшла від Бога, і словами, що їх їм підказував самий Бог.

Доказом одержимости Василя Барки поезією є його останній поетичний твір "Свідок для сонця шестикрилик" /давніше, друкуючи окремі фрагменти, поет подавав назву твору "Сонце"/, що його визначив автор поетичним романом. Твір є у рукописі і чекає на книжкове видання. Справа друкування цього твору може виглядати так неймовірною у нашій дійсності, як неймовірним може видаватись само існування, само народження того твору. Якщо зва-

жити розмір твору, то це безперечно найбільший поетичний твір не тільки в українській, але в усій новій літературі. В новій літературі ми знаємо дві великого розміру епопеї, а це "Королева фей" Едмунда Спенсера і нова "Одіссея" Нікоса Казанцакіса. Твір Спенсера має 35тисяч рядків, а Казанцакісова епопея, що продовжує Гомерову в новітній період, 33,333 рядки. Твір Барки складається із чотирьох книг, у кожній книзі тисяча окремих поезій, кожна в основному складена з 12 рядків - значить весь твір треба рахувати на 50 тисяч рядків. Це справді вичин, що його міг виконати поет, що - мов аскет-чернець-присвятив себе поезії в розумінні релігійної посвяти, та ще й у час, коли поезія не втішається надзвичайною почитністю.

У нас в руках машинопис першої книги цього великого Барчиного твору. На кожній сторінці по дві поезії, кожна зложена з дванадцяти рядків (є вийнятки, як ось поезія 810 під назвою "Замовляння II", що має 14 рядків). Кожна поема має окремий заголовок. Твір написаний терцетами в той спосіб, що кожний вірш творить цілість із чотирьох терцетів, де повинні римуватись два перші вірші кожного терцету та й всі треті кожного терцету, значить третій з шостим, дев'ятим і дванадцятим. Говоримо "повинні", бо у Барки, що вільно ставиться і до системи віршування і то самої поетики, не можна підкреслювати послідовности і в застосуванні рим, що в додатку найчастіше переходять у асонанси та й дисонанси. Для ілюстрації цитуємо поезію 193, що витримана у віршованій формі; її назва:

**МОЛЕБЕНЬ: ПРИ ХОВАНІЙ ІКОНІ.**

Жаденці зникли! -- серпник сипле  
посмучене сіяння, мов полинне,

ігумену й товпі чернечій

Посвячені: хто з тайни певний спитець,--  
внесли ікону в свічення капличне;

тропар молящих мінить вечір...

Посеред мороку врочисто плине  
до образу пречистого виспівне

прославлення з стихів сердечних.

Докинеться: як плач, як ридма -- з горя,  
благання порятунку, бо ворожа  
робота смерти обминає в черзі.

Твір Василя Барки - це не роман, як його назвав поет, це радше збірка лірики: особистої, релігійної, навіть громадської, як і лірики природи, що їй обдаровує поет спеціальною увагою для вишуканої пейзажної інтерпретації. Ця вишуканість, вишуканість у формі, вишуканість образности, що відбита в особливій мові поета та й відмова послідовно творити композиційний сюжет, що мусів би бути основою роману, навіть поетичного роману, робить твір Барки не дуже сприятливий для читання. Та трудність читати Барки не мусить тривожити. Ось геніяльна поема згаданого Спенсера, що до неї можна прирівняти твір Барки, теж нелегка для читання та й в основному не має читача. Критик Лемб говорив про Спенсера, що це поет поетів, а сьогодні критика називає його поетом вчених, дослідників літератури. Такий смакун літератури, як прославлений Волтер Ролей, прочитавши три розділи Спенсерової поеми, дивувався, як і куди веде автор читача у своїй майстерно виплеканій поемі. Вже за життя Спенсера його твір був приречений на непочитність, а причину в цьому бачили на трьох позиціях: довжина твору, його архаїчна, незвична мова і надто відірвана від життя алегоричність. І хоч поема Спенсера написана в прегарній формі, виплеканим віршом - октавою, що й дістала назву "Спенсерової октави" / до восьмирядкового вірша поет додав ще один дев'ятий рядок з цезурою, що дуже зручно заокруглює сторфу/, вона не була і не є почитним твором, а стала просто зразком літературної творчости, важливої для дослідників поезії. Прикмети, що вирішили про долю Спенсерового твору, має і твір Барки; він надто довгий, його образність, його мова не лиш архаїчна, але незвична і часто у своїм вишуканості незрозуміла, незрозуміла алегоричність твору. Івір не можна тільки читати, його треба студіювати. Хоч і форма твору Барки не так

вишукана, як у Спенсера, то вона зовсім оригінальна. Твір зложений з окремих поезій, з окремими заголовками, кожна поезія зложена з чотирьох терцетів, в основі получених римами, це оригінальна форма для поетичного роману. Непослідовність у точному римуванні навіть вийшла на користь: рятує твір від монотонности. Що Більше, відхід від усталеної форми, чотирьох терцетів у кожній поезії, приємно відпружує при читанні. Згаданий 810-ий вірш із додатком двох рядків після чотирьох терцетів варто зачитувати, бо він - на нашу думку - один із кращих у творі та й милозвучністю вишуканого римування, що підсилена дібраними римами у двох доданих віршах, створює музичну закінченість, як у найкращому куплеті:

#### ЗАМОВЛЯННЯ II

"Де океан, дівочу косу змочить,  
де квітка-крин, де олень потолочить,  
зійди, недуго: з духу згинь!

В ім'я Ісуса- йде стрілець охочий,  
змію зачепить блискавкою в очі,  
одпустить сивих лебединь;  
тебе, метелику, в новій сорочці,  
звільня з віконця за цвіток молочний,  
та будь здоров собі, -- амінь!

І з громової стрілочки горячу  
пилюку вструже, так лиш "трохи в пучку  
візьми, в пиття з криниці вкинь!

Прощалась тітка - йшла під сиву тучу,  
де, коло вітряка, ячмінь.

Прирівняння Барки до Спенсера чисто формальне. Можна б так само побувати перевести порівняння з автором "Утраченого раю". Джон Мілтон - не тільки вдивлений у Біблію. Згадують, що - пишучи свою велику поему - цей англійський майстер кожного ранку слухав, як йому читали Біблію в єврейській мові /самий він не читав, бо втрачав зір, аж вкінці й осліп/. Та, як у випадку Шевченка, Мілтон - не євангельський поет, він визначний політичний письменник не даром був приятелем Кромвелла, До написання "Утраченого раю" Мілтон підго-

товлявся довгі роки, виконуючи і політичні функції в державі, і його твір та й його самого можна рівняти до "Божественної комедії" й її автора, чи до "Еніїди" і давнього Віргілія.

Барка живе тільки у світі поезії. Поет самий сказав:

"Існує таємниця поезії--її джерела і ґрунту для коріння творчості-- в самій чуттєвій природі мови. Повіви поезії з тієї природи можуть відкритися в талановитих людей навіть тоді,коли писатимуть без поетики."

Поезія для Василя Барки -- це один із "найдорогоцінніших дарів Духа людини, щоби потішити її в клопотах понурости і темноти матеріального існування."

Це звучить знайома, як виклад про об'явлену релігію. Барка вірить в об'явлену поезію, що її зразком Біблія писана пророками і євангелістами за Божим диктатом. Світ Барки - це світ об'явленої поезії. Він просто з обуренням говорить про модерну поезію:

"Сучасна література до крайности зневажила Біблію, що служила для письменства класичного, на приклад для Сковороди і Шевченка -- найвищою школою духовної могутности слова."

Та це односторонній погляд. Вся наша культура зросла на двох могутніх основах - на грецькій культурі і на жидівській моноїстичній релігії. Повна людина не живе в замкненому світі об'явлення, хіба, що вона свята. Навіть і Біблія учить, що Бог не затратив Адама й Еву в раю, але післав їх на землю, щоби у важкому людському труді шукали шляху до спасення. В цьому світі жили і творили великі мистці ренесансу - Мікельанджельо, Данте, що дали зразки високих

досягнень поетичного слова; в тому світі творили і Шевченко і Мілтон і багато не згаданих майстрів, що винесли поезію на вершини людського творчого духа.

Василь Барка сучасний поет, але він не знаходить себе у сучасному, він задивлений у Біблію, живе у світі об'явленої поезії, що її зразком Біблія. Поет - як і Сковорода - втікає від життя, але ще далі від Сковороди він себе архаїзує. Тому й прийшло прирівняння до Спенсера. Сучасники не читали геніяльного твору Спенсера, не має він читачів і тепер. Сьогоднішній читач поезії шукає поета на міру Данте, що пройшов не тільки чистилище, але й пекло на цій землі і на цьому досвіді знайшов визволення. Не диво, що в передових рядах сучасної поезії стоять Еліот, Тичина, Пастернак. Утеча від дійсности, навіть утеча у найприманливіший і найкращий світ - світ Біблії, це все ж утеча, хоч і вимагає вона надлюдської волі, а - може - і поклику, що його поет Барка визнав в авторстві Біблії.

Нова велика поема Василя Барки заслуговує на увагу. Вона навіть буде більше приманлива для читача й більше приступна для читання, коли б вона появилася повністю друком. Тоді до неї зможе повертатись читач, як до Біблії, шукаючи поетичного слова у найкращому об'явленому виді. Книга Спенсера, хоч і непочитна, появляється гарними, виставними, дорогими виданнями. У сімдесятиріччя Василя Барки, єдиного між нами одержимого поезією поета, бажано йому оцього недухового, але матеріального успіху: побачити свій великий поетичний твір, твір одержимого духа і працю довгих десятиліть, друком у формі гарно виданих томів.



“Цареборець” М. Дмитренко із збірки БІЛИЙ СВІТ

## РОЗКРИЛЕНІСТЬ ГЛИБИН І ГОТИЧНЕ СЕРЦЕ

З спостережень на берегах “Океану”

*Богдан Рубчак*

і вже порину  
в розкриленість глибин нескертну  
.....  
...готичне серце в нескінчення  
співуче б'є та непоборне

1

Ця книга (1) справді неначе океан: на перший погляд вона відкриває безгранний,

рівний, одноманітний простір, та одначе незабаром помічасмо, що її поверхня хви-



лює у власних ритмах і безнастанно міняється, та що нурти її глибин не зміряти інструментами розуму. За позірною подібністю віршів цілого циклю та формальних і семантичних засобів в окремих творах, що постійно переливаються один у другий, захована безліч розгалужень і протиріч, які проте прагнуть з'єднатися на якомусь вищому рівні, в суті їм властивої абсолютної форми, що її може лише уявити не тільки сам поет, але й читач. Отож, уже самі загальні формальні та структуральні обриси твору — це своєрідний знак діалектичного єднання, що йому підпорядковується чи не кожний рядок у книзі.

Писав поет велику частину циклю на березі Атлантийського океану. І нам на берегах його широкої книги треба побувати не раз і не двічі, щоб побачити її в різних на світленнях, стежити за її безнастанними метаморфозами, як Вілліам Турнер оглядав океан. Ігор Костецький висловив був надію, що “Океанові” будуть присвячені “коментарі й аналітичні праці великих поколінь критиків”(2). Двадцять років опісля, сподівання Костецького все ще залишаються нездійсненими мріями, як і досі залишається мрією вповні розвинене, дозріле українське літературознавство. А покищо в майже випадкових статтях уже поверх двадцять років ставимо перші кроки: описуємо “Океан”, приготувавшись до майбутніх інтерпретацій цього справді великого твору пера найбільшого українського поета нашого часу.

Книга — суцільний цикл — складається із 213 творів та 187 назв (в ній багато підциклів). На початку книги помітний своєрідний формально-тематичний перерив, який поділяє цикл на дві нерівні частини: першу і куди меншу автор раніше був назвав “Трояндним романом”(3). Ця частина, яку в виданні, що перед нами, поліграфічно не виділено, складається з перших 22 віршів та “Відспіву”, що тут поміщений аж в кінці цілого циклю. В корпусі книги можна визначити ще й інші формально невиділені, а

проте помітні групи віршів, або “розділи роману”, та цього робити я тут не буду.

Всі вірші написані законним ямбом; звичайно Барка користується п'ятистопним рядком, хоч багато віршів — чотиристопних. Часом, ніби зненацька, поет вводить у строфу шестистопний рядок, щоб створити ефект почуттєвого напруження, ефект своєрідного турбування духового ритму захитанням ритму поетичного в максимально організованому контексті. Кожний вірш, за винятком “Заспіву” та “Відспіву”, поділений на конвенційні катрени з перехресним римунням. Не менше як 140 віршів складаються з чотирьох таких строф, велика частина — з п'ятьох, а решта — довші твори. В так званому “Трояндному романі” на початку циклю “Океан”, бачимо найбільше випадків ритмічної варіації, а також відносно багато довгих віршів. З ходом циклю вірші стають шораз рівніші. Це відповідає тематиці “Океану”: поет не наче прямує до гармонійного завершення власного всесвіту. Винятком у цьому порядку є “Відспів”, що закінчував “Трояндний роман”, а тепер закінчує цілий “Океан”. Разом із “Заспівом”, “Відспів” поділений не на катрени, а на більші та нерівномірні групи рядків; в ньому теж змішані різностопні рядки, що однаке залишаються ямбічними. Спершу може здаватися читачеві, що таке трактування останнього в циклі вірша символізує невдачу поетового шукання: цикл не наче закінчується остаточною дисгармонією, остаточною розладом того ладу, що до нього поривалась могутня енергія цілості. Але насправді, тут ідеться про протилежне. Збуджений орфічний спів “Відспіву” має стверджувати якщо не досягнення ідеальних сфер існування, то принаймні замирення з подвійністю призначення людини. Інакше кажучи, у “Відспіві” поезія святкує саме тільки бажання ідеалу, людське бажання здобути найдальші обрії буття. Через подвійну природу всесвіту та людини шлях до такого ідеалу не може вести просто вгору: в ньому мусить діяти діалек-

тичний рух. Це значить, що мандрівка шукання веде не прямо, а своєрідною спіраллю, в майже непомітній ступневості взаємно суперечних напрямів буття вгору до одуховленого просвічення. Характерно, отже, що “Заспів” поріднений із “Відспівом” у своєрідній циклічній структурі: багато мотивів із “Заспіву” підсумовано, якщо вже не розв’язано, у “Відспіві”.

Між крайніми точками “Заспіву” та “Відспіву” готичне серце шукає завершення в єднанні. І справді, таке шукання зв’язане з готикою: із зрілим середньовіччям *dolce stil puovo*, романсів, потім Петрарки, а вже особливо із “Новим життям” та “Божественною комедією” Данте. Коли розпадався світ Данте, як і Барчин світ розпадався війною, коли Барка, як і Данте, мусіли кинути визов порожнім просторам еміграції — обидва поети взяли за будування власних батьківщин: у могутніх словесних структурах, вони шукали чи творили, що в даному випадку одне і те саме, власні ідеалізовані структури всесвіту. На жаль, кривности Барчиного “Океану” з літературою середньовіччя розвивати тут не можу. Сподіваюся, що ця тема незабаром діждеться хоча б дисертації в одному з нових західних центрів українознавства. “Океан” теж зближений із любовною лірикою Шевченка, особливо його мріями про одуховлену родину і хату. Барка мабуть цілком свідомо схрещує Данте і Шевченка — найвищі вияви європейської та української духовності.

На “Океан” можна дивитись як на своєрідний щоденник. Поет систематично створює це враження субтельним монолітним розвитком “подій” та навіть сумлінно нотованими датами під віршами. Дивує частота написання цих віршів. Неймовірний струмінь творчої енергії майже ніколи не переривається: поет неначе постійно живе в атмосфері власної візії та на риштуваннях власної світобудови. Вірш щодня, вірш що два дні; нечасто зустрічаємо тижневу перерву, а тільки один раз — можливо, під час переїзду за океан — залишає автор роботу

аж на чотири місяці. Але, звичайно, “події” в цьому щоденнику можна збагнути тільки як легко-легко накреслену лінію, як не цілком явний рух десь на другому березі. Є в ньому натяки на трудну розлуку з батьківщиною, на терпку самотність емігранта; дати під віршами, до речі, збігаються із масовим переселенням української еміграції за океан. Багато виразніше зарисовуються лінії внутрішнього життя ліричного героя, що віддзеркалене в зовнішності “білого світу”. (Підкреслюю, що тут внутрішнє життя не поетове, а його ліричного героя.) Звичайно, цей “щоденник” — з його максимально контрольованою формою та рішучим дистансуванням події — це псевдо-щоденник, мистецький твір. Як же тоді трактувати всі ці точно записані дати під віршами? Збудувавши собі міцну формальну раму, Барка таки справді міг писати один твір на день; вряди-годи помітна навіть завелика поетова залежність від такої рами і тому певна автоматизація поетичного викладу (хоч варіювання деяких корінних образів — не автоматизація, як це Барці закидали критики, а свідомо вибраний засіб, який підкреслює філософію “дзеркалення”). Але це нас не обходить. в літературному значенні, дати під поезіями — частина їх самих, отже також свідомо вибраний засіб своєрідної образности, який має підняти дійсний хід часу до рівня духового процесу, створивши двозначність між актуальністю та символічністю мандрівки ліричного героя.

Традиції такого “псевдо-щоденника” — такого формально якнайсуворіше контрольованого діалектичного поступу стилізованих внутрішніх почувань, що в ньому тільки “як крізь тьмяне скло” пересуваються тіні подій — давні. Маю на увазі передовсім “Нове життя” Данте, де “конфесійність”, втілена в прозові пасажі, явно позована, з рівно ж позованою “випадковістю” віршів, що саджені в ці пасажі. Критика вже згадувала, що *Canzoniere* Петрарки складністю архітекtonіки подібний до “Океану” (4). Можна б тут теж назвати рене-

сансові зразки сонетних циклів дю Белле, Сіднея, Спенсера, Шекспіра. Хоч ці ренесансові твори назагал досить віддалені від “Океану”, можна проте помітити в Барки іронічний тон і навіть деякі елементи пародійної образності, що де в чому нагадують раннє барокко, особливо Шекспірові сонети. Можна ще додати, що численні вірші “Океану” подібні до сонетів не тільки переважним п’ятистопним ямбом та строфічною структурою, а ще й тим, що в їх останній строфі часто-густо помітний своєрідний формальний та тематичний поворот: коли корпус даного вірша, наприклад, викладений синкретичною синтаксою, в останній строфі синтакса вирівнюється та майже завжди включає присудок. А на тематичному рівні відбувається поворот настрою від безнадії до надії, або рідше — навпаки. Така формально-тематична “пуанта” створює для вірша своєрідний п’єдестал, що притаманний сонетові. Подібність між сонетом та типовим віршем “Океану” збільшується ще і тим, що строфа в обидвох формах (в випадку сонета, особливо в октаві) буває синтаксично та інтонаційно самозамкнена.

Але справді важливих подібностей між “Океаном” та поезією готичної чи навіть “куртуазної” традиції, а вже особливо традиції Данте і Петрарки, треба шукати на рівні тематичної структури своєрідного “сюжету”. Дозволю собі кількома словами реконструювати “дію” “Океану”, особливо подорож ліричного героя, що здалека нагадує подорож Данте в “Новому житті”, а вже особливо в “Божественній комедії”. “Океан” — “роман” про кохання. В першій частині ліричний герой і пригадує, і бачить свою кохану живою людиною (особу коханої я називатиму в решті статті її “фізичним профілем”). Треба, проте, мати на увазі, що кохану на всіх її етапах розвитку творить не тільки поет, але і його ліричний герой, як це також буває в середньовічній та ренесансовій, петрарківській традиції. Кохана в цій традиції виступає не як справжня жінка, а як символічний чи навіть ідеологічний постулат (5), що має служити резонато-

ром для складних почувань ліричного героя, або його своєрідним “дзеркалом Нарциза” (6). На поверховому рівні, Барчин ліричний герой неначе стає жертвою кривд, що їх йому завдає “жорстока” кохана. В відношенні до фізичного профілю коханої, він часом здається абсолютно пасивним, навіть до меж інфантильності ( називає він себе, наприклад, “ясенком”). Але ясна річ, що за цією позірною слабкістю він — всесильний бо ж вона живе тільки в ньому: як поети петрарківської традиції, він навіть їй натякає на те, що зброєю своєї поезії може кожночасно знищити її. І саме ця сила і влада ліричного героя над коханою дає йому змогу бачити за фізичним профілем її суттєве буття. Ця її “справжня” природа керує Коханням (що нагадує всесильного бога Амора, якого середньовічна традиція позичила в Овідія і по-своєму змінила). Воно витає в небі, близько Бога, бо ж походить від Нього як гармонія всесвіту. І саме з цим суттєвим буттям коханої з’єднана поезія героя.

Цілком, як у Дантовому “Новому житті,” але в оточенні українського села, ліричний герой вперше зустрічає кохану молоденькою дівчиною, коли вона йде з церкви:

Тебе від церкви серце сповило,  
як ти на блискавці лицем  
мене від серпня, в золоте село  
зустріла — бліднула тихцем.

Але суттєве буття коханої, що віддзеркалює в собі саме Кохання, родилось дуже давно — не те, що перед народженням її фізичного профілю, але навіть перед народженням фізичного всесвіту: “Як сонце ще родилося давно / до серця ти була жадана”. Це тоді, коли родилось слово-Логос, що втілене в словах поезії. Отож кохана, всупереч навіть власним бажанням, може спасти героя: вона може спасти його навіть від жорстокости свого власного фізичного профілю. Можна, отже, сказати, що так герой спасає себе самого, за посередництвом свого власного творіння.

Та нарівні свого фізичного профілю кохана не розуміє героєвого співу, отож вона не розуміє свого власного суттєвого буття. Цей його спів тому здається самому героєві небезпекою для земного кохання, що його він уважає за свою долю. Під святим медальйоном в грудях бушує божевілья; він сам собі в грудях власним співом копає могилу (тут діє полісемія слова “хрестик”):

Передчуваю, що любов покине —  
їй холодно від верховіть.

І божевілья болю солов'їне  
грудьми під хрестиком горить.

Відкидаючи героєве кохання, втілене у співі його поезії, кохана у своєму фізичному профілі грішить проти суттєвого Кохання, проти Бога, і проти власного суттєвого буття. Але ліричний герой спішить їй прощати, бо ж її гріх це гріх тільки її тіні або “сновиддя” її фізичного профілю, і тому стає гріхом “природним”, а не духовим. Простить їй герой, простить їй і небо, бо це небо його поезії: “На гріх поллється голубе прощення./ невмисний, мов сновиддя птаха”. Насправді, більший грішник сам герой, бо ж він у хвилинному, земному гніві на поведінку її фізичного профілю часто не добачав світла її суттєвого буття, і нехотя, ображав його. Але його гріх теж “природний”, бо вийшов із дочасности земного кохання: “Я грішник: ясенюк, що — в чорне листя./ й зубами місяцю скрипить”. До речі, “природний” гріх також фігурує в пасажах про фізичне кохання між коханою та героєм бо ж тілесна пристрасть, одуховлена Коханням, перестає бути гріхом і стає дослівно втіленням Кохання.

Ліричний герой залишив краєвид батьківщини, що його я називатиму тут “рідним краєвидом”, використовуючи глибші відгомони слова “рідний”. Його кохання в рідному краєвиді було своєрідним земним раєм, що тепер утрачений: навіть уже в перших віршах “Океану” рідний краєвид залишається тільки спогадом. “Дія” так званого “Трояндного роману” проходить мабуть західній Європі, десь над Дунаєм, де кохана

перебуває з ліричним героєм (не виключене до речі, що під “коханою” поет синтезує кількох дійсних жінок у житті ліричного героя). Але коли в героєвих спогадах із рідного краєвиду кохана ще має контакт із своїм власним суттєвим буттям, втративши зв'язок із благодійною енергією, що б'є з джерел рідного краєвиду, вона сама неначе “вироджується”, стає жорстокою і самолюбною.

Та незабаром герой мусить залишити навіть краєвид західної Європи, щоб переїхати в цілком уже відчужений краєвид над океаном, який в усьому протиставиться рідному краєвидові. Кохана залишається за морем. З відсутністю особи коханої, її фізичний профіль поволі меркне, а в спогаді зостаються відблиски її суттєвого буття, що зв'язані не так з образами західної Європи, як із глибшими спогадами про рідний краєвид. Ефект, до речі, майже той самий, що в “Новому житті” після смерті Беатриче; різниця тільки в тому, що герой Барки безнастанно плекає надії на прибуття коханої (символи вітрил, корабля), яку має принести до нього відчужений, байдужий океан, що символізує відчуження емігранта та, в загальнішому розумінні, відчуження homo sapiens від не-думаючої природи. Кохану океан нарешті приносить — це може бути й інша жінка, з якою (як і в “Новому житті”) герой намагається запалити нове кохання — але ця нова зустріч кінчається кризою і остаточним прощанням. Так ніби відчужений океан заразив своєю відчуженістю кохання: “Не ми! залюблені на островцеві.../ А ми чужі, тополь неначе тіні”. Після остаточної розлуки, герой великим зусиллям перемагає тугу за фізичним профілем коханої:

Прощай! Твій поцілунок, помсти перстень,  
чуття до крапельки поранив;  
та серце зворушило з крил нестерпне  
і слуха квітники від храмів.

Та, звичайно, героєве кохання не вмирає; навпаки, воно стає міцнішим, бо герой тепер посвячує себе цілком суттєвому буттю

коханої. Він відступає від щоденного життя з його дрібними турботами, з жаданнями та з заздрістю, у стан суворої аскези, неначе монах або мітичний герой, який пригтовляється до свого найтруднішого завдання. Таке віддалення остаточно вб'є його тугу: “Піду, пустельник, по дощах нещастя,/ погаснуть смутки в самоті”. Щоб не втопитися в відчуженому морі,  
І щоб не впасти, де плита не шепче  
до айстри карблені слова,  
щось кличе: в шастя відійде чернече! —  
мов море, світло приплива.

Дочекавшись припливу світла, герой покидає свій аскез:

Уже мені солодке сонце шепче,  
обмивши личко в океані,  
що вкрай достраждане життя чернече  
і круки самоти останні.

Керована всесильною владою героя-поета, кохана неначе вбиває власний фізичний профіль, щоб якнайбезпосередніше відкрити світло свого суттєвого буття. Зв'язок із суттєвим буттям коханої відбувається тепер у спокої — без жадання, без туги. Вона, як Беатріче в останніх піснях “Божественної комедії”, стає нарівні з Богородицею в своєрідному раю, що втілений у образах ідеалізованого рідного краєвиду: “Де поведу квіток моїх княгиню/ крізь вітер, при тополях бистрий.” Нагадую, що Пані Квітів — одна із середньовічних перифраз Богородиці, що його використовує Данте в описі саду Христового, в тридцятій пісні “Раю”. До речі, фраза “моїх квіток” може натякати, в Шевченковій манері, на вірші ліричного героя.

В другій частині циклу кохана виступає як уже цілком одуховлений символ, що допомагає ліричному героєві єднати землю з океаном, океан з небом, зовнішність і з внутрішністю. Подолавши гарячку погоні за героєвим особистим, земним шастям Кохання доходить своєї апотеози: воно тепер виявлене як музичний лад, як гармонія всесвіту. В останніх віршах циклу виступає вже не завуальований образ Богородиці

також Агнець Божий, а згодом і сам Христос, що Його стражданнями з'єднуються небо, земля й океан у вічному моменті надчасности:

Хто вірує, краплину неба прийме  
від ран Його: над ніччю спасся,  
над каменем, де буря бігла! незбориме  
життя палахкотить, як ласка.

Скрізь океани зрміються з росою,  
з травою споминами згаснуть, —  
крім сяєва, що чашу хвиль високу  
злива над скоєчками часу.

І в тому найвищому єднанні, яке починається в поцілунку закоханих, розлучений із рідною землею поет-емігрант нарешті знаходить свій дійсно рідний дім. Те, що почалося в дрібних стражданнях земного кохання закінчується найвищим стражданням, найвищою жертвою і остаточним спокоєм. Це мабуть і є те призначення коханої, що про нього говориться у “Відспіві”.

## 2

Тема “Океану” втілена в складному плетиві символів, що їх я спробую розглянути в цій частині статті. Як це буває в циклах літературної традиції, що про неї я згадував угорі, головні символи “Океану” часто мають значення, що освячені культурою; деякі з цих символів навіть наближаються до алегоричних або емблематичних фігур. До того, коло символів циклу доволі обмежене: ніколи не трапляється так, щоб якийсь із них появився тільки двічі або тричі, а такі корінні символи як “сонце”, “серце”, “крила”, “троянда” повторювані сотні й сотні разів у різних тематичних контекстах і метафоричних в'язаннях.

Система символів “Океану” накреслює три етапи розвитку: розлучення, дзеркалення, єднання. Як у Сковороди та в інших неоплятоністів, всесвіт у “Океані” поділений на видимий і невидимий профілі. Коли буття не може піднятися до висот, ці два профілі безнадійно роз'єднані (не треба тут нагадувати, що це є початок діалектики Гегеля, що джерела його філософії скриваються в нео-

плетонізмі). На дещо вищому рівні існування, невидима природа відбивається у видимій, неначе сонце на плесі води. Видиме, мовив Якоб Беме, носить “підпис” невидимого. Ці віддзеркалення чи, як їх назвав Сведенборг, а за ним Бодлер — “кореспонденції” такі складні, що все віддзеркалюється у всьому іншому; словами Барки, “все дзеркалює власну можливість досконалості, як теж і інші явища чи предмети та їх суттєве буття.

Невидимий профіль явища — його суть або суттєве буття (те, що Сковорода називає “сродностями”, а Барка “призначенням”) — це мета, що до неї кожне видиме явище прямує як до своєї власної ідеальної досконалості. Ця суть даного явища творить його символічний вимір. Це й є одна з причин на те, що майже кожне Барчине образоносне слово, а часом і службові слова, семантично перевантажене, промінюючи на свій контекст поліномічну енергію високого напруження: своїми можливостями, ця енергія має наблизити слово до своєї власної суті як до суті висловленого даного явища, а також показати, як це слово потенційно “дзеркалить” всі інші слова у циклі, так підносячи все плетиво мови циклю до рівня суттєвості або символічності.

На третьому, найвищому рівні буття; все видиме з’єднається із своєю суттю. Ставши зайвими, конкретні форми зникнуть, і всі явища, у своїй суттєвості, зіллються одне в друге, на що тепер натякає “дзеркалення”. Повторяю приклад: “Скрізь океани змріються з росою, / з травою споминами згаснуть”. Вічний момент надчасності, тепер репрезентований тільки індивідуальною смертю віруючого в потойбіне життя — стане дійсністю. До цього найвищого рівня прямує — не тільки тематично, але й формально — цикл Барки.

Вже була згадка про те що символи “Океану” освячені традицією. Барка нечесто вживає слова щоденного побуту, а навмисне підбирає “поетичні” слова-образи, що вже самі собою семантично переванта-

жені. Загально мовлячи, слова-образи в “Океані” походять з таких джерел: загально надбання культури людства, що його давньо-мітичне походження заслонене мрякою віків; європейська культура середньовіччя; літургічний лексичний фонд; українська народна культура та писана література (Шевченко, Тичина). Правда, символи вже самі собою сильно зближені. Але цікаво спостерігати, як ці символи поєднуються з українським фолкльором, а навіть із поганською мітологією. (Нагадую, що це вже робив Шевченко, часом у пародійному пляні, з Біблією та з греко-римською культурою). Вряди-годи спілкування атмосфери католицького середньовіччя з східно-слов’янським християнським світоглядом, як це теж трапляється у поезії Блока, створює незручні ситуації: елегантна, трохи навіть дистансована релігійність з одного боку та з другого глибоко екзистенціальні, до крові пережиті метафізичні імпульси часом творять дисонанси. Але, не зважаючи на ці нечасті винятки, майже завжди з різnorodних лексичних та ідейних елементів Барка тче суцільний килим неповторно власного поетичного стилю. В візерунках цього килима символи з різних лексично-ідейних сфер віддзеркалюють себе взаємно у цілком нових метафоричних узорах. Але несподіваний контекст ніколи не заперечує традиційного семантичного навантаження даного символа (як це часто трапляється в антипетраркістів, включно з Шекспіром у сонетах та ранніх комедіях) і навіть не змінює його значення, а відсвіжує та своєрідно очуднює символ раптовим віддаленням його від мертвої метафорики, що на ній основана щоденна мова. Інакше кажучи, в “Океані” — метафоричні та синтаксичні дистансування, що про них докладніше говоритиму згодом, викликають різні, часом навіть несподівані відгомони даного символа, але ніколи не ведуть його до границь самозапечення або пародії.

Система символів “Океану” суворо організує ідейну снасть циклю, себто заволо-

ваний у ньому світогляд. Барчин світогляд, як я вже згадав, оснований на “готичній” світобудові, наймогутніше втілений в “Божественній комедії” Данте; в Барки ця світобудова оживлена динамічною плинністю ренесансового неоплатонізму та вряди-годи (але не завжди) іманентністю трансцендентального в природі, що про неї говорили романтики-ідеалісти. Барчині символи організують світ “Океану” вертикально на умовний верх і низ та горизонтально на рідний і чужі краєвиди, що в них “віддзеркалені” дійсні краєвиди України, західної Європи й Америки. В іншому відношенні, спостерігаємо поділ на внутрішність психіки та зовнішність “білого світу”: кожний важливий символ із зовнішнього світу шукає прямої аналогії у внутрішніх переживаннях героя. Та треба пам’ятати, що всі ці напрями віддзеркалюють себе взаємно; такі віддзеркалення втілені в метафоричних в’язаннях символічного матеріалу. Отож, в остаточному рахунку ці напрями зводяться до одного організованого руху — руху вгору. Безумовно, сфера спогадів про рідний краєвид це важлива частина внутрішнього краєвиду героя і символізує іманентність трансцендентального в психіці людини. Далі, рідний краєвид часто безпосередньо втілює трансцендентальну сферу буття: коли, в кінці циклю, поет “піднімає” океан до його власних трансцендентальних висот, він це робить із допомогою символів із сфери рідного краєвиду. До того можна додати, що ці напрями не так просторові, як темпоральні, або точніше, що в таких символах час і простір відбивають себе взаємно: минуле спогаду протиставиться сучасному відчуженого життя емігранта, але минуле стає сучасним у найдалшому майбутньому, у найдалшій можливості, у найдалшому бажанні поета.

Уявімо два крайні постулати, до яких ніколи не доходить слово поезії, бо вони “несказанні”: абсолютний верх мовчання та абсолютний низ мовчання. Біля верхньої точки поставимо “небо” — спершу метафі-

зичне (“небеса”, “рай”, навіть “вирій”, який часом має значення і рідного краєвиду), а під ним фізичне (часто трапляються фразеологізми “за небом”, “за сонцем”, отже вище). В цій “верхній” сфері знаходимо символи Христа і Богородиці, символи Кохання та численні символи світла. Нижчим гіпотетичним рівнем буде земля, що її я поділив на рідний та чужі краєвиди. “Село”, “хата”, “стріха”, “степ”, “гай”, “поле”, “лан”, “нива”, “сніп”, “обніжок” — ось декілька емоційно навантажених символів рідного краєвиду. “Замок”, “башта”, “місто” — декілька символів західно-європейського краєвиду. Океан, що творить окрему сферу чужого краєвиду, поставлений у вічну діалектику з землею, а особливо з рідним краєвидом. Океан, проте, не статичний: він так драматично розвивається через цикл, що його можна навіть вважати за одного з героїв Барчиного “роману”. (До речі замітити, що вряди-годи поет уживає слово “море: це слово здається мені в різних контекстах циклю емоційно м’якшим та менш специфічним, ніж “океан”.) До сфери океану належать такі часто повторювані символи як “хвиля”, “прибій”, “чайка”, “скойка”, “морська зірка”. В сфері символів землі знаходиться група, що її я назву “символи зв’язку”; хоч усі символи в Барки “дзеркалять”, символи зв’язку особливо інтимно зближують небо з землею (вертикально) та рідний краєвид із чужими (горизонтально). Птахи, дерева і квіти майже завжди бувають символами зв’язку. Символічна сфера океану теж користується символами зв’язку: “корабель”, “човен”, “лодка”, “весло” зв’язують берег океану та героєвого екзилу з берегом рідного краєвиду та спогадами про кохану, а “чайка”, “вітрило”, “щогла” зв’язує, у вертикальному напрямі, океан з небом. “Острів” ще один символ зв’язку океану з землею; в своєму відокремленні, проте, він також символізує самого героя. Окрему групу символів творять образи, що зв’язані з водою як такою: “крапля”, “роса”, метонімічні образи “бризк”, “плюскіт”, то-

шо. Вода може бути цілюща (жива), або нищівна (мертва), залежно від того, чи вона походить із неба, як роса, з джерел рідного краєвиду, а чи з відчуженого океану; в цьому останньому випадку стадія метаморфози самого океану також грає важливу роль у емоціональному забарвленні символа води.

Як інші сфери символів, згадані вгорі, сфера глибини, що біля абсолютного низу, репрезентує не фізичний, а символічний напрям. Ця сфера, до речі, в “Океані” найслабше розвинена; разом із Тичиною та на відміну, скажімо, від Антонича — Барка поет повітря і плеса. Навіть “внизу” є порожній простір, а метонімія падіння виступає як безпосередня протилежність до літання. “Дно”, “глибина”, “безодня”, “круча” відповідають небу. Але різниця між цими двома протележними сферами — фундаментальна. Бо коли небо саме собою вже досконале, символи низу безперестанно намагаються піднятися вгору; отож вони (а особливо морське дно) не завжди негативні, а часом навіть доходять своєрідної благородності. Близько дна стоять символи сил, які сковують — “полон”, “тюрма”, “ланцюги” — та символи фізичної смерті: “могила”, “гріб”, “труна”. В просторах глибин вічна зима та ніч, хоч символ ночі може також репрезентувати втіхи фізичного кохання; як і в Данте, з глибин береться дощ (що в “Океані” майже завжди негативне явище), бурі, громи. Нижній простір заповнюють птахи, звірі та комахи, які виявляються “мінусовим” віддзеркаленням символів зв’язку неба й землі. З цією нижньою сферою існування межує пустинний берег океану, репрезентований символами нежиті: “пустеля”, “камінь”, “пісок”.

Треба завжди мати на увазі, що ця схема існування в ніякому випадку не статична: її сфери, разом із символами, що в них, схрещуються, зливаються, віддзеркалюють одна другу. Ці зв’язки втілені в метафорах. І так, небо часто сходить на квіти чи на плеси води саявом, блиском вогнем. В

таких нахлоненнях небо не тільки дає, але також бере. Вона уподібнюється до землі чи до океану: “вже небо м’ятне”, або “і небо до човна тече”. Хоч небо майже завжди благословить, часом його контакт із низом стає небезпечним для нього самого: “Чи ті забуті небеса в недолю / похилено, щоб погасити?” Та проте у зв’язках із землею чи океаном небо майже завжди залишається *mysterium tremendum*: воно відчужене, як і океан, тільки з протилежних причин. Воно — “краса нелюдна”.

Частіше на землю сходить сонце, хоч воно теж буває відчуженим. Сонце уподібнюється до птахів (“сизокриле сонце” або “Це все про тебе любо крильми віє/ рожеве сонце при листочках”) Сонце може прибрати форму дерева, як ось у наступному сильному образі, що зв’язаний з глибиною: “Не під корінням сонця, / ні при його суцвітті сурмнім”. Сонце особливо часто уподібнюється до квітки, як на народних візерунках: “квітуче сонце”, або образ, що знову зв’язаний з глибиною: “То вже мені святі пелюстки сонця / обсіпляться крізь ніч навіки”. Та в своєму цвітінні сонце також іноді зберігає своє містичне відчуження: “За світом сонце зацвіло”. Сонце часто зв’язується із сферою океану; як у старовинних українських мітах, воно має обличчя в морі: “Це вже мені солодке сонце шепче, / обмивши личко в океані”. Вкінці, у своєрідній “шевченківській” стилізації, сонце безпосередньо зв’язується із символами злих глибин, саме ставши зловісним: “І ворон сонця дзвонить на деревах, / що резеді могили риті”. як бачимо, символ сонця схрещується з певними символами в усіх сферах світобудови “Океану”. Сонце також допомагає втілювати діалектичний рух між зовнішністю та внутрішністю. Віддзеркалюючи аскетичний стан ліричного героя, “сонце, мов чернець, стоїть”. А ось сонце переживає героєве горе, в той же час, разом із рососою, зберігаючи свою відчуженість: “Сльоза невітська / на віях сонця поспала”.

Символ зірок особливо метафорично



продуктивний. Зірки, наприклад, схрещуються з птицями, вбираючи в себе їх тепло, а одночасно залишаючись відчуженими: “Зірка нетутешня/ тремтить, як жайворонок тепла”. Зірки одержують прикмети дерев: “Кохання в зірки листя колихало”. Ліричний герой порівнює власні поетичні твори одночасно до рослин та до зірок: “Тобі збирав клечення зір”. Віддзеркалюючи горе героя, зірки негативним рухом падіння з’єднуються з океаном: “Чи до загибелі зірок постою —/ спадатимуть, як чайка в хвилю”. А в крайніх випадках зірки символізують одверто ворожі глибини: “І світить смерть на ешафот зірчастий —/ душі, окутій до кісток”. Звертаю, до речі, увагу що в ситуації неволі розпачу, душа не тільки втрачає владу над тілом, але і сама спадає до рівня тілесного страждання.

В гієрархічному порядку неба та небесних світил, місяць займає найнижче місце. Правда, часто він виконує ті метафоричні функції, що й сонце. Нагадую, що сонце було метафорично схрещене з м’ятою, і з деревом, і з птицею: “А лиш під усміх яблуневий птиця,/ зелений місяць, м’яті красний.” Як сонце, місяць окрилений (“легкокрилий”). Місяць ідентифікується з квіткою: “При хмарі тихій місяця нарциз”. В діалектичному русі між зовнішністю та внутрішністю, місяць у Барки, як у численних романтиків, схрещується з людським тілом: повсякчас зустрічаємо образи пальців місяця, він “руки розгорта”, а один вірш так і називається “Обличчя місяця”. Але справа в тому, що місяць особливо часто відвідує глибини. Разом із “романтиками ночі” — хоч сам Барка аж ніяк не “нічний” поет — він часто дає місяцеві негативно-“готичні” риси (в розумінні не середньовіччя, а вісімнадцятого сторіччя). Холодний та тривожний, місяць має в собі образні елементи крайньо відчуженого красевиду нерості. “Срібний камінь виріс потойбічно”; місяць “затерп”; він “застиг” біля вишого символу небесних світил, себто “біля зірок життя близьких” (зірки тут можуть символізувати квіти, в протилежність до дійсних “дале-

ких”, відчужених зірок). А ось образ місяця як складового елемента найчорнішого красевиду глибин “Камінну ніч покину змію/ з півмісяцями відцвітань”. В наступній строфі дно та місяць діалектично поєднані запереченням самогубства в ім’я дерев, птахів та ранку, які у свою чергу символізують поетичне надхнення:

То я вже не збратая смерть і місяць,  
покинувшись до дна пилин;  
і груди знов березині помістять  
пташат, що досвіток пили.

Хоч, як ми побачили, символи верхів буття деколи “сходять” униз та метафорично зв’язуються із символами землі, океану чи глибини — найчастіше символи земного життя, а особливо символи зв’язку, поривають униз. Як можна сподіватись, із земних створінь найближче до неба перебуває все окрилене. Спершу коротко перевірю символ самих крил, що їх Барка теж називає цікавим неологічним узагальненням “крилля”. Нагадую, що сонце і місяць окрилені. Щодо напряму цього символу знизу вгору, спершу зустрічаємо “приземнені ” крила. Ось окрилений віддзеркаленням неба струмок: “Струмок бренить, жемчужиною точить/ казання любій синьокриле”. Древа бувають окрилені: “Крила дерева цвітуть”. Щасливий день стає своєрідною крилатою неділею: “І тільки нам неділя від крила/ свою нагідку додихнула”. Океан одержує крила: “Притихло море, крилля низько мивши/ собі”. Вітрила на морі перетворюються у крила кораблів: “Вже й море криллям кораблиним, не розрива в чайній скарзі”. А ось складний образ поєднання неба й океану середником сонця і крил: сонце “до білокрилля хмару й хвилю в’яже”. В глибині знаходимо “крукове крило скажене” або гротескне сполучення дерев і крил, в різкому контрасті до подібних в’язань між небом і землею:

Тоді й надій невиблагана сосна,  
що зірці й нам поворожила,  
докине тінь з потойсвіту, як сонна  
сова, що покалічить крила.

Про упавших ангелів, а може про драконів, поет говорить: “Чотирикрилля тьми в безодні — ворог”. І врешті, знаходимо такий простий і сильний образ: “Коли крилате зло кістками перетліє”. В діалектиці зовнішнього та внутрішнього, скрізь повторюється метафоричний зв'язок серця і крил: “Серце зворушило з крил нестерпне” або “Щоб серцю крильцями шеміть”.

Найактивніші символи зв'язку між небом, землею, океаном, глибинними просторами, рідним і чужими краєвидами та внутрішністю і зовнішністю — це птахи.

В одному образі невидимі птахи злітають навіть вище неба, біля абсолютної верхньої точки буття: “Вже забуваю, чи тобі з-за неба/ невстежений докрикнув птах”. Як у Коцюбинського чи в Тичини, в Барки “птиці промені прядуть”. Пташка щастя — центральний символ в образі, де земля і небо з'єднані втіхою тілесного кохання так щільно, що ми втрачаємо почуття напряду гори і низу: “І пташка щастя не зліта без тебе / до сяєв, що в траві найвищі”. Пташки постійно зв'язують небо і водні плеса. Пташка (тут, мабуть, символ серця), наприклад, хоче розкрити таємницю відчуженості океану, щоб зв'язати його з гармонією всесвіту, але океан продовжує мовчати: “На хмарі пташка сходить — поспита, / а море й відмову не вміє”. Але, як звичайно в Барки, серед символів птахів, помітний і відворотний напрям у глибину: “Пташа біди в годину окаяння / за смерчами синіє сказу”. Побачимо трохи згодом, що символи сови, ворона, крука, шуліки — як у фолкльорі чи в українській романтичній поезії — це символи тривожних глибин. В діалектиці внутрішності та зовнішності, ліричний герой вважає фізичне кохання за частину природи, що мов парування птахів, благословлена весільними рушниками неба: “Колись і ми, мов птиці, парувались, / де досвіт рушнички простяг”. А щонайголовніше, серце ліричного героя постійно виступає у формі птаха.

З родів птахів, а їх Барка називає бага-

то, найголовнішу роллю як символи зв'язку грають голуб, горлиця, зозуля, ластівка та чайка. Голуб в “Океані”, як і в світовій культурі, стає символом добра і перебуває постійно “при небі”. Ось як, у містичному образі при кінці циклю, голуб (можливо Голуб-Дух) перемінює земні потоки в небесні струмені світла: “Блаженний голуб розвіва потоки, / мов сурмок голоси при небі”. Голуби часто беруть участь у єднанні зовнішнього і внутрішнього, завжди символізуючи вершини душі. Наприклад, коли кохана завдає ліричному героєві болю, він їй дорікає: “Ти могла б і з голубом боротись, / аби лиш душу обпекла”. Часто зустрічаємо в Барки епітет “голубиний”, в якому звичне значення, від іменника “голуб,” посилене функціями прикметника “голубий”, що символізує відсвіт неба: “світло голубине”, “голубиний блиск”. Прикметник “голубиний”, у незвичному для нього ступенуванні, стає святішим явищем, ніж самі голуби: “Це голубиніше, ніж вуркотіти прийдуть / крилаті”. Епітет “голубиний” також входить в одну з центральних метафор цілого циклю: “І музики галузка голубина / гуде до Божої долоні”. Горлиця, разом із голубом, втілює небесне добро, де перебуває Кохання і тому суттєве буття коханої (горлиця, до речі, нагадує нам фолкльорні звороти до дівчини). Найчастіше горлиці, як зрештою і голуби, появляються у вибагливих метафорах містичного єднання всесвіту: “Оцвітані жезли, і в сні музичні, / і горлиці округ вінкові”.

Дивний символ зозулі часом зближається з функціями, що їх ця птаха сповняє в українській мітології. Та хоч там ці функції чисто поганські, Барка схрещує їх із християнською духовністю. Янголи, наприклад, перевіряють працю зозулі: “А часом янголи, йдучи, простежать / як долю нам зозулі сповнять”. В фолкльорі зозуля, що в ній знаходиться душа предка, стає символом зв'язку між ірієм та землею: в Барки також вона свobodно перелітає через абсолютні границі. У вертикальному на-

прямі вона — “зозуля неба”. В горизонтальному напрямі, вона стає посланцем із рідного краєвиду, себто з минулого часу: “Нехай через Дунай святі зозулі / крізь смуток золотий літають”. Барка декілька разів повертається до пророчого дару зозулі (мабуть тому вона і свята): “Передбача зозуля з хмар нелюту грозу, що берег нам прониже”. Тут, до речі, образ уже цілком символічний, бо ж цю скриту птаху побачити під хмарами не доводиться, хоч тут і зозуля, і гроза може бути “з хмар”. Принаймні один раз поет вживає образ зозулі в негативному значенні, іронічно пов’язуючи цей символ із фізичним профілем коханої засобом народного, звичайно згідливого, звороту до жінки (“от і зозулька!”)

А потім ти гарячий ніж метнула мені — де б’ють поеми в серце;  
вкінець, ласкава пальцями зозуля ще втиснула: хай смертю терпне.

Як і в українському та світовому фольклорі, в Барки ластівка — вістунка. В горизонтальному напрямі, вона приносить вісті з рідного краєвиду, від відсутньої коханої, прилітаючи до ліричного героя з його власного спогаду. Але ластівка також з’єднує небо і землю у вертикальному напрямі, особливо коли пригадаємо, що навіть сам рідний краєвид, у спогаді ліричного героя, з’єднується з небом, де царює Кохання та суттєве буття коханої: “Ні, ти не кинеш ластівкою вістки, / де тільки небо зве прости-ти”. В наступній строфі, суттєве буття коханої втілюється у ластівку формою майже барокового “кончетто”:

...ластівка лицем стократи  
гарніша, як була з коліски.  
Приткнула сонця дзеркало до хати,  
крилечком поправля зачіску.

До речі, тут — як і в випадку горлиці та зозулі — Барка конкретизує народне звернення до улюбленої жінки: “Ластівко!”.

Чайка — один із найчастіше вживаних символів в “Океані”. Йому навіть присвячено кілька віршів та найдовший підцикл “Прибуття чайне”. Появляється цей символ

уже на початку збірки, але входить у силу трохи згодом, коли починає розвиватися сфера символів океану та коли починає слабнути символ ластівки. І справді, у відчуженому краєвиді океану, чайка неначе переймає деякі функції ластівки (адже вона морякам заповідає недалекий берег), хоч також одержує свої власні. Їй головне завдання “чаяти” та тужити: можна сказати, що вона ластівка-емігрант. А що символи ластівки та чайки дійсно тісно зв’язані, і що один неначе продовжує другий, бачимо хоча б у наступній перифразі чайки: “Ніде не заміє хвиля в смертне — / блакитна ластівка хлюпоче”. Передовсім крик чайки символізує тугу самотнього мандрівника серед відчуженого краєвиду: “чайна скарга”, “чайний жаль”, “чайний плач”, “чайна печаль”. Тому, що чайки — діти океану і землі, вони бувають відчужені, як і сам океан, а одночасно близькі до землі, цим нагадуючи героєві його власну байдужу “відчужену” долю: “Та чайка, доля, до життя байдужа, / не спиниться і в синь кигиче”. Однак символ чайки частіше зв’язаний з надією, ніж із розпачем, особливо коли він сплетений із символом корабля, як ось у короткому замиканні “чайний корабель”. Частіше навіть, ніж у горизонтальних зв’язках океану з берегом і посередньо, з рідним краєвидом, — чайка бере участь у зв’язках вертикальних. Завдання символу чайки — зв’язувати океан із небом: “Розкішне чайчине купання й срібне / на грудях сонця хлюпотить”. В зв’язку зовнішності і внутрішності, серце героєве просто назване “чайчам небесним”. Часом із горлицями та голубами, чайки бувають метафорично пов’язані із важливим символом вінка, що в “Океані” натякає на містичний шлюб усього з усім. Звертаю увагу, що в наступній строфі вінок у свою чергу сполучений із мрією про поетичну творчість, яка має силу перевтілювати елементи рідного краєвиду в нові орнаменти:

І дзвони пісні, наче щастя, сняться,  
в чайнії вінки вквітають ...  
Хрещату шоглу, що в надсвіття знята,  
виводять з вишивки і з гаю.

Коли, в кінці циклю, чайка декілька разів названа “мевою”, вона тоді стає виключно “небесною птицею”: з назвою, що освячена козацькою традицією, вона втрачає також і специфічний зв'язок із ліричним героєм як емігрантом. Символ чайки дуже рідко зв'язується з глибиною. В наступному образі, наприклад, такий зв'язок посередній: “За чайками шепочуть хвилі добрі / без тебе в глибину холодну”.

В безпосередньому контрасті до птахів “високого літання” знаходиться символ ворона (крука). Коли голуб — символ чистого добра, ворон символізує чисте зло. Коли зозуля пророкує долю, а ластівка приносить вісті, ворон — чорний птах глибин — віщує тільки нещастя і руїну: “Там ворон часто викряче нещастя, / бурунами воно набризне”. Але на відміну від добра, що абсолютне, зло “смертне”; разом із всім живим, воно прямує вгору, до свого суттєвого буття, що не може бути зле: “Усе, що до гілок співає, смертне, / як навіть воронове зло”. В серці ліричного героя так багато кохання, отже добра, що

І навіть ворон світу — без зідхання,  
що вирива зоря з лілей, —  
нехай сіда на серце, бо кохана,  
нап'ється він, забуде зле.

З інших птахів глибин, шуліка відповідає позитивному символі орла, а сова птахам дня і світла, себто ластівці та чайці.

З комах, Барка охоче вживає символ бджоли, освячений стародавніми грецькими та українськими мітами й віруваннями. Бджоли звичайно виступають в “Океані” як символи сонця і світла, що зв'язує їх із мітичними символами меду. В наступній строфі, наприклад, бджола зображена як якась світлячна енергія:

Сама бджола нам догуде в світлицю,  
світлиння повну квіткову  
та пахошу — й завіє білолицю  
й тебе й мене, як день живу.

Бджоли часто асоціюються з щастям (“А кожний променя бджільник солодкий / всю

душу, мов бджолу, щасливить”) і, як голуби, з добром (“і вулик доброти не дрібне”). Навіть енергія глибин перетворюється в оксюморонному образі епітетом “бджолина” на благодійне явище: “Вишнева мрія при бджолиній тучі / всміхатися не відвикала”. В діалектиці нутра і зовні, особливе місце займає кілька разів повторений образ “бджолине серце” — своєрідна есенція добра і невинності, що сполучається із серцем героя: “І вже ні сонце не знаходить правди, / ні серце бджілки безневинне”. І вкінці, в синкретичному образі “щільник співзвуч”, поет втілює основний елемент свого світовідчуття: енергія світобудови та єднання окремих її елементів, що впорядковані як геометричний, а проте несвідомо-природний, щільник — це своєрідна пітагорейська музична гармонія всесвіту. В цьому образі бачимо теж “дзеркалення” зорового почуття у слуховому. Безпосередня “глибинна” протилежність до символу бджоли — зла оса: “І болем руки в вічне дзвоння скуті, / я й до осі не простягну”.

В різносторонньому і багатому застосуванні символу метелика, Барка цікаво використовує українську поганську символіку метелика як душі, що її він пов'язує з християнським символом хрестика. Ось як ліричний герой уявляє власну смерть:

Лежу і губи сизий біль калічить,  
на них мій хрестик підлетів  
метеликом з грудей: блаженний січень  
мовчанням припечатав спів.

Закорінені в землю та з високо піднятим до неба верховіттям, дерева — також важливі символи зв'язку. Поет просторів і вершин, Барка нерado знадує коріння: його куди більше цікавить злітання рослинного світу вгору. Як ми вже бачили, дерево часто буває окрилене: “Крила дерева цвітуть”. А коли поет і згадує коріння, він зв'язує цей символ із негативним простором глибин: “Крізь найгіркіші випари коріння”. Символ дерева також грає важливу роль в єднанні зовнішнього і внутрішнього світу. Дерева

вміють глибоко співчувати з героєвим го-рем. Щобільше, герой часто уявляє сам себе деревом: "Зідхну, мов дерево, що раптом з гаю/ все скобне втратило в неділю". Почуває він особливо близьку кривдність з ясе-нем. В уже цитованому рядку, він говорить про себе: "Я грішник: ясенюк". А про своє нещасливе кохання й екзиль він співає, що це "життя, як ясенюк, без долі".

Галузки — квітучі крила дерева — зай-мають особливе місце в системі символів "Океану". В найнижчій стадії приземнення, вони символізують героєвий смуток та мертвоту відчуженого краєвиду. В таких образах галуззя обтяжене "прозорими смутками" льоду, "гілля без крові". Галуз-ки можуть також зображати внутрішню глибину упадку, як ось у наступному, ціка-во динамізованому, образі: "Мені, як без коханої, до моря/ журби галуззя неспини-ме". В наступних рядках, галузка вже позитивно зв'язана з морською глибиною: "Чи вимовиться глибина, як гілка, / як чаєчка, до неба в очі". Але такі приземнені, чи на-віть "глибинні" функції галузки — винятко-ві. Гілки, що носять птиць ("до гілки: крильми птиці позовіте") стають символом орфічного єднання музики і вогню, перед-сократівської музичної структури всесвіту, а в тому і поезії:

Хай звіститься над грядкою негоди,  
хай голос від галузок просить,  
воно: з мелодії огню приходить  
при світі — при кленовім мості.

Коли кохана "приломлює" до героєвого серця галузки горя, навіть таке печальне віття його рятує, бо в гілці є завжди можли-вість воскресіння поезії через орфічну спі-вучість усесвіту:

Прошай серед галузок горя красних  
мені до серця приломила:  
дошистим листям лиха й воплю в празник  
скривається співуча сила.

Символ музичної гілки підводиться високо вгору, немов мітичне дерево життя або axis mundi, водночас тісно зв'язуючись із сим-

волом героєвого серця: "Вглибокім небі гілочка надсвітня / просвітиться, мов прав-да рідна". (Звертаю увагу на пов'язання верхів'я й глибини в конструкції "в глибо-кім небі".) Призначення всього живого "рватись гілкою світань вселенських / аж на життя дзвінких карнизах". Крім того, в пов'язанні гілки і птаха, часто знаходимо важливий метонімічний символ гойдання:

Ще ввечорі надій галузка дальня  
немов від ризи все жаріла;  
й співаночку понад життя гойдала  
до нас вістунка білокрила.

З родів дерев, яблуня та вишня стоять найближче до символічного прототипа жи-вого дерева і тому до тайн всесвіту та пое-зії. Яблуня, наприклад, схрещує захід сонця з кінцем світу, коли нарешті — запізно — герой зустрінеється з коханою: "Кохана: в час, як яблуня померкне: / прибуде, — дого-рить планета". Повільне заспокоєння води на споді водопаду та віддзеркалення в ній неба нагадує поетові, в синестезійній мета-форі, білі галузки яблуні та музику Брамса: вода "витерпівши, вірно в Брамса й яб-лунь, / небесний визерунок рушить". Разом з яблунею, вишня зв'язує країну Кохання з рідним краєвидом: "Любов, де квітнуть груди вишні"; "на грудях пахошами рідна вишні — / недужа ніжністю душа". Врешті, коли при кінці циклу ліричний герой усві-домлює, що океан — частина всесвіту, і то-му також благословенний, поет порівнює його хвилі до вишні в цвіту: "Самотній ме-вами! і образ вишень / прибрав, ридання відгремівши".

В протилежність до яблуні та вишні, сосна часто зв'язана з тривожною глиби-ною. Вона, наприклад, пророчить лихо: "А їй — проказані в вікні, провісні / сторінки з бурєю горнути". Сосна спомину шепче, але "тільки місяць їй повірить". І врешті, в уже цитованій строфі, сосна стає деревом зрад-ливої глибини:

Тоді й надій невиплакана сосна,  
що зірці й нам поворожила,  
докине тінь з потойсвіту, як сонна  
сова, що покалічить крила.

(Варто порівняти перший рядок цієї строфи з першим рядком строфи, що цитована вгорі: “Ще ввечорі надій галузка дальня”.)

Тополя — це передовсім символ горизонтального зв'язку, насажений фольклорними відгомонами рідного краєвиду; тільки на дальшому пляні тополя своєю стрункою висотою зв'яже небо із землею вертикально, але таке застосування цього символу трапляється нечасто. Після прощання з рідним краєвидом, душа ліричного героя “тополиного смутку повна”, а коли кохана відходить від ліричного героя і його спів занепадає, “тополі тужать, що кобзарські кроки, пов'яли на ромашках ниць”. Коли відчужена кохана зустрічається з ліричним героєм над океаном, вони обидвоє “чужі, тополь неначе тіні”. А ось образ протилежного до рідного краєвиду пустинного океану, який у своєму відчуженні віддзеркалює тільки “красу нелюдну” неба. “Як світло без хатинок і тополі: / надсвітний лан відколиває”. Щодо сполучення рідного краєвиду і висоти, його бачимо, наприклад, в образі “Де церква сонця в хорах тополинних”.

Поруч із деревами, інші рослини також з'єднують небо з землею та минуле з майбутнім. Навіть убога билина має благодійне завдання “вирости” понад простір і понад час:

Здогадуюсь: мов сребро в надпростір  
і добрістю в надчас горіло,  
де ця билина, що покійно просить  
від неба! від землі: в корінні.

Квіти (а їх названо в “Океані” дуже багато та багато віршів присвячено їм; є навіть вірш “Імена квіток і стежка”) служать передовсім як центральні символи зв'язку зовні і нутра. Найгірший стан героя це стан “безквіття”, на чужині, в розлуці. В безквітті його душа, що сама декілька разів названа

квіткою, мусить рости вниз, похилена до глибин:

А то нема мені й пилінки квіту  
на озеро на самоти.

Коханих рук зірками не зогріту  
схиляю душу доцвісти.

Високі й щасливі переживання героєві втілені у квітах. Спомин про кохану і про рідний краєвид називається “квіткою спомину”, а можлива майбутня зустріч із коханою це “квітка стрічі”. Важливість квітів у внутрішньому краєвиді героя частинно спричинена тим, що коли сам герой ідентифікує себе з деревом, він постійно порівнює кохану до квітки. Хоч ця образна традиція у світовій культурі вже давно стала трафаретом, Барка оригінальними метафоричними в'язаннями повертає її до її власної молодости. Прикладом цього може бути наступна бароккова метафора, що скриває в собі водночас і комплімент, і докір коханій: “Як я довірив серце, — ти, квітинко, / ще ні одній бджолині краплю”. Навіть мова коханої схрещується з квітами: “Вербена вся на озері безсмертно / вквітатиметься в шепіт милий”. А ось протиставлення, символами квітів, тілесної хоті (яка, можливо, влючає фізичний профіль коханої) з невинністю її суттєвого буття: “Кривавлять губи гострого цвітіння, / але твій скарб, як квітка, чистий”. Квіти, що символізують невидиме, самі стають невидимі, переміняючись у світло, щоб освітити темні риси профілю коханої, які могли б привести героя до остаточного духового упадку:

Тоді я, не впізнавши тінь обличчя  
на білій таємниці дня;  
при квітах, що не видно: білих свічак:  
навкі ніч не обійняв.

Поза безпосередньою сферою буття коханої, але безумовно зв'язані з нею, квіти також символізують верх і низ Барчиного всесвіту. В своїх найвищих символічних функціях, вони сплітаються із музикою, щоб (як музична гілка) метафорично втілювати енергію світобудови: “Мов градка

добрих арфох — цвітом тепле / незнане промовля в саду”. А ось у наступному рядку “стрій суцвіття” нагадує ”співзвуччя” — символ ладу світобудови, що його Барка так часто вживає в “Океані”: “Тому не бджілці не минути любо, / не нам з тобою стрій суцвіття”. Приклади метафорчних в’язань квіток із сонцем, зірками та місяцем ми вже бачили раніше в статті.

В зв’язку із символами сфери океану, Барка вряди-годи згадує підводну фльору, “квіти дна”, а також плесо, що на ньому небо віддзеркалюється блакитними квітами: “Гвоздички дна, крізь бурю великанську, / ви, добрі, небу віддастесь!” В наступній строфі висока містерія зір порівнюється до квітів та одночасно зв’язується із морськими зірками, що їх форма поетові нагадує квіти. Тому, що небесний простір “різділено” на фізичну відсутність коханої та на спогад про її суттєве буття, непогано взяти в життєву подорож вгору запас символів глибини, щоб приспішити перемену фізичного вигнання на духове єднання. Епітет “живі”, до речі, може навіть натякати на більшу живучість квітоподібних морських організмів ніж віддалених небесних світил:

З-за туч розділено горіння квітне,  
твоєї ласки наче зміст —  
про подорож, де сонце лук розвине:  
живі зірки глибин візьміть.

А ось ще тісніше розв’язання моря, зірок та квітів: “Тобі ж ні казка моря не зів’яне, гуртки зірок при ній, як рожі”.

Символи пелюсток трапляються в “Океані” на кожному кроці. Пелюстки найчастіше беруть участь в образах верхніх сфер буття, щоб зв’язувати ці сфери з землею. Зустрічаємо пелюстки зорі, зірок сонця, неба. Пелюстки теж часто виступають як складові частини символів із сфери океану: пелюстки хвиль, пелюстки чайок. В наступному образі, з допомогою паралелізму заперечення, символ пелюстки поєднує океан із рідним краєвидом: “То не пелюстка соняшника — парус”. А ось образ де, в контексті теми фізичного кохання,

символ пелюсток вживається антивізуальним, майже сюрреалістичним способом: “І причарує ніч як рожа щира, / між пелюстки всіх снів своїх”.

З родів квітів, безумовно найважливіше місце в образній системі “Океану” віддано троянді (також “рожа”, “роза”) та лілеї (також “лілія”, “крин”). Поминаючи загально-культурний образ-кліше коханої жінки як рожі, маємо в Барчиному символі троянди справу із могутньою традицією пізнього середньовіччя. Можна тут згадати французьку поему тринадцятого сторіччя *Roman de la rose* про Пані Троянду, яка в містичних метаморфозах являється одночасно і жінкою, і рожею (нагадую про первинну назву першої частини “Океану” — Трояндний роман”). Але найбезпосередніше джерело Барчиного символу троянди це “Божественна комедія” Данте. В кінці “Божественної комедії” не тільки Беатріче виступає як троянда, але і Богородиця (що її Беатріче репрезентує) з’являється поетові як троянда і як лілея. Показуючи героєві сад Христа — сад тріумфуючої Церкви — Беатріче говорить про Мадонну:

Там роза, що дала всім на відряду  
Святому слову плоть лілеї там,  
Чий аромат несе благу всім раду.

Трудно сказати, чи про Беатріче, а чи про саму Мадонну герої тоді роздумує з вдячністю:

Красива квітка — їй я ночі й дні  
Моливсь — своїм іменням спрямувала  
Мій дух на найвеличніші вогні (7).

Відомо, що це ще найвищий символ троянди в Дантовій поемі. В тридцятій та тридцятьпершій пісні Данте бачить Розу Емпіреана — Церкву як Наречену Христа — що в ній надприродним законом (“природні тут закони не при ділі”) розміщені та з’єднані силою Божої любови всі праведні душі. В кінці поеми, Беатріче засідає на самому верху цієї “рози-амфітеатру”, як її називають коментатори Данте, “в вінку яскравих, променистих зір”, разом із Мадонною та святою Лючією.

Як у Данте, так і в Барки символ троянди при своїх джерелах св'язаний із коханням та коханою. Про “гріх” фізичного кохання Барка говорить, що він освячений трояндою любові: “це все не гріх, трояндне від любови, / сама пелюстками священна”. В образі троянди схрещується не тільки кохана, але й середовище, що зв'язане з її суттєвим буттям — земне втілення раю, себто рідний краєвид:

А сонце крізь гілки, як плач огню,  
не вмре — прокинеться з коліски:  
коли, трояндо, від чужин вернусь  
до джерела твого схилитись!

Вже одуховлене “трояндним”, Кохання з'єднує небо із землею енергією співу троянди в саду (в якому? в саду Гійом де Лоррі чи в високому саду Данте?): “Як вся земля — все небо, так кохаю, / троянда заспіва в саду”. Перевищуючи саму кохану, символ троянди зв'язується з Мадонною, щоб переміняти героєвий дочасний смуток у надчасне щастя: “В Мадонни біля стіп щасливі / троянди — й скорбі в зорі стануть”. Вже цілком у неземних сферах висоти, троянда запалюється містичним світлом і горить поруч із сонцем: “Промінна / трояндо! поряд світла в світі”. А в наступному прикладі висока троянда “виростає” не з землі, а з нижніх сфер неба, де вона закорінена: “То з ґрунту, ніби думка, невмирущий / чарує птиць троянди корінь”. Отож, посередньо, троянда підвищує до висот саму землю. І врешті, лад, мабуть музичний, “конструкції” троянди нагадує небесну троянду Данте: “І в тім ладу збудовано троянду, / світанно складено пелюстки”.

Підвищивши троянду до небесних сфер, поет заставляє її піднімати туди й океан. Відблиск заходу сонця на океані, наприклад, з'єднує плесо води з небом блискавичним в'язанням вогню, плинну, троянди та морського створіння: “Затоплена в трояндний трунок скойка / підпалиться!” Скрізь зустрічаємо такі образи як “троянда моря”, “троянди моря добрі”.

Лілея (в Барки частіше “лілія”), а та-

кож крин, сповняють подібні символічні функції, що і троянда, з додатковою рисою абсолютної чистоти, так уподібнюючися до символів голуба та горлиці. Разом із трояндою, лілея передовсім ідентифікується з коханою: “як ти, лілеє, ти”. В цікавій оксюморонній конструкції, навіть негативні риси фізичного профілю коханої називаються “лілейними”, бо ж і вони походять із “лілейної” суті її буття: “Через твою без берега жорстокість / лілейного німого зла”. Але це єдиний приклад такого “схилу” лілеї бо ж її завдання — піднімати життя й кохання до небесних сфер (навіть коли це кохання тілесне), очищувати життя і кохання білістю своєї невинності:

Але, крізь усміх, райдугами димний,  
до лілії, що неодежна,  
пішла порогами зірок над ними  
стежинка пестошів прийдешня.

Лілеї беруть участь в оркестрі буття: “І лиш лілеї, як любов, відверті, / як сон, схиляються й співучі” (звертаю увагу на полісемію слова “відверті”, яка в іншому творі повторюється у протилежному значенні: “відвертість орхідеї грішна”). В далекому відгомоні текстів молитов до Богородиці, Барка пише: “Світися, / лілеє — й океан не згасить”.

В образній системі “Океану” місце навіть містичніше та трансцендентальніше, ніж лілея займає крин — особливий рід лілеї, що часто з'являється на зображеннях Богородиці і що в деяких католицьких країнах навіть називається “лілея Мадонни”. Також нагадую, що в поемі “Марія” Шевченко звертається до своєї героїні словами: “О ти, пречистая в женах! / Благоуханний сельний крине!”. “Заспів”, а тому й цілий цикл “Океану”, починається наступними сильними рядками, що звучать, як перші акорди увертюри: “Крізь крин — мов крилас — вечір; / світанок: корабель крізь крин”. Барка неначе заповідає, що і час, і ключеві символи циклу, будуть проходити і стануть видимі крізь цей одвічний символ добра. І справді, крин виступає скрізь у цик-



лі я символ високої, янголиної любови, часом безпосередньо зв'язаної з Благовіщенням. Як своєрідна прозора енергія добра, крин розкриває найвище буття поза часом і простором: “Розкриються, мов крин, світи гостинні”. В трьох віршах, присвячених кринові, Барка неначе підсумовує свій світогляд. Ось уривок, що поетично втілює у крині суттєве буття коханої: крин благовістить її народження, і вона посередньо (як і в Данте) порівнюється з Мадонною. Звертаю увагу на майже непомітне переливання індивідуальних рис образу із сфери квітки у сферу жінки, і навпаки:

Ти донею при лузі народилась  
моїй зорі: порум'яніти  
ріжечками, що келех, як світильний,  
шістьма посурмив до невісти.

Як виструнилися з глибинок красні  
пилкові стрілочки — збринять,  
що безталанню сірому припасти  
на їхнє золоте грання.

А через них, обвіяне свічок незримо:  
промовить віри джерело:  
молюся, щоб до серця зорним крином  
його дихання припливло.

Ще один важливий символ, соняшник, вказує вже не на кохану, а на ліричного героя — на поета, що завжди дивиться за сонцем. В горизонтальному єднанні, соняшник це квітка рідного краєвиду: так вона уподібнюється до ластівки та до тополі. Ось приклад, де використано сполучення між краєвидами та між зовнішністю і нутром: “А ти на вітерці терпкого болю... / під стріхою, що в неба, голубою, / як винний соняшник, мовчи”. Звертаю також увагу, що в конструкції “стріха неба” з'єднується висота з рідним краєвидом. На вищому рівні символу, соняшник бере участь у безпосереднішому та містичнішому єднанні неба й землі. Як троянда і крин, він може стати невидимою енергією: “Соняшник коштовний: / між нами невидимо виріс”. І врешті, соняшник символізує сонце, або й ще вищу точку буття: “Торкнути соняшник найвищий”.

Мак також символізує зв'язок внутрішності і зовнішності, рідного та чужого краєвидів і гори та низу. В деяких випадках ця квітка стає серцем ліричного героя, що його нищить кохана:

Над мак новонароджений все серце  
причасністю палахкотить.

Від нього з сміхом на цеглиння стерте  
і рвеш, і губиш пелюстки.

Мак символізує поезію ліричного героя: “Верхів'я пісні, що мов мак сіяло, / росисто в смутку доцвіта”. І врешті, у вірші “Мак”, ці квітки, як спогад із рідного краєвиду, включають поезію ліричного героя в пітагорейський стрій, у трансцендентальне містичне коло музичної єдності всього, що існує:

Звучати в крузі радості крізь тишу  
нечутно, як плянет сопілки —  
прозорістю прийти, нехай колишуть  
грози рукава! подих вільний.

Між нивами, в росі передсвітанку,  
скупаються — свічки квітучі —  
тоді в вулканний стрій вінків: і стануть  
рости на потойбічних кручах.

Переглянувши функції та споріднення вибраних символів неба і природи землі, підходжу до третьої символічної сфери — океану. Та спершу погляну на символи води взагалі. Плинність, разом із літанням і гойданням, виконує дуже важливе метонімічне завдання в “Океані”: в ритмах всесвіту, все розпливається і знову спливається, неначе вали на плесі океану. Ось приклад сполучення ритму морських хвиль із ритмом віддиху: “Дихання бризного безперестанку, / грудьми, як скрипку, жду давно”. А ось приклад єднання метонімії припливу та гойдання: “Весь день погойдує припливу чаша / блакить печалі крізь зірки”. Як океан, життя може здійснюватися вгору метонімією плинності: “До світлості життя хлюпнеться”. Внутрішні струмені крові та сліз стають невід'ємними частинами цієї всесвітньої плинності, як бачимо в наступному образі сльозини в очах коханої: “І від

очей чорніла пташка бистра, / що від води стріпнула крила”. А ось як метонімія бризку зв’язує символи роси, сліз, крові та вогню:

Я вже почув, як бризк тебе з жоржини,  
поранена, і в кров, під грім.  
І вже роса страждання йде єдиній  
незрима з вій, де ми горим.

Символ краплі застосований до багатьох явищ, які з водою як такою мають мало спільного, хоч вони — як і весь всесвіт — в стані плинності. В синестезійному образі, наприклад, з глибин “прокотиться, мов крапля грому, в думці, / що доля квіткова погасла”. Час ніжності і кохання теж символізований краплею: “Я ніжно жду її — як краплю, звану / часинку, що з ріжка на крині”. А коли життєдайні краплі всесвітнього кохання, всесвітньої ніжності, висихають, нерість глибин тимчасово опановує світ.” А майорану тінь, як дзвін, найкраща, / без крапель ніжності завмерла”.

Як я вже згадав, дощ виступає майже завжди як негативний символ, що йде від глибин. З другого боку, найбезпосереднішим позитивним середником між небом і землею є “небесний” плин — роса. На нижчих рівнях, цей символ ідентифікується з сльозами; рососою ридає кохана, а ще частіше душа героя: “Куди ж не кинеться, як грім — німа, / душа, а їй на дно зиниць рососою, / ридавши з зірки ...”. Назагал, проте, роса жива або цілюща вода: любови “роса жива оновить / людське благання і прощення”. В схрещенні з трояндою або лілеєю, роса стає особливо активним символом. Не диво отже, що відсутність любови символізована відсутністю роси і роз: “Я до вікна без рос і роз постукав”; з другого боку, висока любов це “росина в ліліях пречиста”.

На земному рівні, річка символізує першу горизонтальну межу між рідним і чужими краєвидами. (Вона теж грає важливу роль в образах спогадів про рідний краєвид.) Як незабаром побачимо, другу та остаточну межу в горизонтальному напря-

мі символізує океан. Як сама еміграція стає символом розлучення, що є наслідком духового упадку війни, так негативний профіль символу річки як границі стає символом розлуки на духовому рівні — розлуки людини від своєї власної суті. В цій ролі чинника розлуки, річка може бути посланницею від небезпечних глибин: “І сірі голося біди в одно / від ночі, біля річки круче!” або “Бо й річка теж до каменя, немирна, / нашібтує від скель нелюбе”. Та частіше річка, навіть у ролі границі, символізує воскресіння надії, як ось у наступному вибагливому кончетто: “Але надій посліплене каміння / ріка, розтоплюючи, пестить”. І врешті, відблиск на плесі річки з’єднає вертикальні протилежності гори і низу (цю функцію теж, в явно ширших розмірах, перебере океан): “То наше рідне, ще душі незнане, / ніжніє крилами на річці”.

Особливу ролью як середник горизонтального розлучення грає Дунай; відомо, що цю роль він грає теж і в козацькому фолклорі. Крім того, дія “Трояндного роману” відбувається мабуть в якомусь австрійському або німецькому містечку над Дунаєм. В Барки, границя між рідним і чужим краєвидом, що її символізує Дунай, стає границею між життям і смертю: “Крилом Дунай ще гробу не пригорне, / як і від сонця не втече”, або ще сильніше: “Нехай через Дунай святі зозулі, крізь смуток золотий літають”. Але тому, що Дунай — річка, що її плесо відбиває небо, він не може відмовитися від ролі вертикального єднання, хоч у наступних рядках “минеш” все таки зберігає враження розлуки: “Чи ти де сонце не минеш без мене, / воно як лебідь по Дунаю”.

В протилежність до символу річок, символ озера не виконує горизонтальних функцій розлучення, залишаючись виключно середником вертикального єднання землі з небом. В першому прикладі, озеро мовою універсальної поезії віддзеркалює небо, а в другому воно саме стає небесним: “Крізь листя, голубе, як дзвін — небесне, /

до нас на озері промовить”; “Це все, що йде — по передвістю йде / на озеро, на неземне”.

Символи річки й озера приготують нас до могутнього та складного символу океану, який з dna відчужених глибин піднімається до власної суті, себто до досконалости неба. Починаючи приблизно з п'ятдесятої сторінки книги, бачимо постійне зростання сили і складності цього символу: в другій частині циклу він навіть стає “живішим учасником”, ніж сама кохана, яка поволі перетворюється в досить статичний символ ідеалу. Заступивши функції річок та озер, які в другій частині циклу появляються цілком нечасто — тільки в ролі символів рідного краєвиду — океан спочатку символізує абсолютну границю відвічного розлучення. Але, в дальшому діалектичному розвитку символу, він піднімається до середника всесвітнього єднання: здається, що підняти океан до неба стає рівнозначним із ліквідацією часу та з початком абсолютного, суттєвого буття всесвіту. На горизонтальному рівні нещасливого коханця-емігранта океан роз'єднав його з рідним краєвидом, з фізичним профілем коханої та з земним коханням. Але на високому рівні всесвітньої злагоди, океан допомагає з'єднати суттєве буття ліричного героя — себто його поезію — з суттєвим буттям коханої на дальніх берегах призначення, де немає несподіванок, що їх нам приносить час.

На земному рівні розлучення, океан називається “синя розлука”. Він — інструмент лихої долі: “Нас доля — як не стали ще подружжя — / вже океаном розвела”. Ліричний герой боїться, що високий океан заслонить рідний краєвид, а з ним і кохану:

Бо знов лиш бідний день дозеленів,  
за острови вітрилом зник,  
розлука — і нема в життя ланів —  
пройти, обнявшись, через них.

.....

І білі ластівки, ласкаві руки  
коханої — заступить море,  
заступить стежку, що в шептаннях рути  
купається, як сон поборе.

Хоч герой свариться з океаном, навіть обвинувачуючи його в “зраді”, він скоро переконується, що океан не так злочливий, як байдужий, відчужений, інший (один вірш так і називається: “Океан: інший”). Море не з ласкавости, а з байдужости забороняє трагічні почування (“Заборонило всім ридати море”), бо воно не знає ні кохання, ні родинної чи дружньої теплоти: “Грудьми неніжне море / до грому рідне, мов до брата”. В своєму відчуженні, океан і його прибої порівнюються до аскетичного ченця, віддзеркалюючи аскезу самого героя (“Чернець несе, це океан, сувої, / і в літописі блиск знайти”) і вкінці хвилі океану порівняні не до суттєвого призначення неба, а до немилосердно-байдужого призначення глибин, які ковтають долю індивіда: “Забудь про мене! вже сніжинку в танці / ніхто від хвилі не відверне”.

В тількишо цитованому порівнянні океану до ченця, серце не розуміє мови, що написана на сувоях припливу; але все таки серце спостерігає блиск неба, що його океанові призначено відбивати. Океан, отже, “лазурне люстро”. Це й є та семіотика моря, що її серце не цілком розуміє, хоч все таки відчуває велич та можливості таємничих знаків:

Це будуть замкнуті найглибші двері,  
його старої з небом мови.

А діждеться, а буде крином жевріть  
світанок! і вікно наповнить.

.....  
Ведє крізь дим нелюдське, аж пожежне,  
а коло щиколоток нам  
воно з казок і риб: луски безмежність:  
огонь до мітри відміня.

Байдуже дзеркало океану, яке безпристрасно відбиває найвищий блиск, що цілком чужий фавстівському неспокоєві людського життя, “жмурять” пристрасні

людські намагання комунікуватися між двома берегами: появляються на дзеркальній поверхні такі традиційні символи порятунку як човен, корабель, вітрило, шогла, весло, а також уламки земного, якщо вже не рідного, краєвиду — острови. Береги, що їх намагаються єднати кораблі, символізують рідний та чужий краєвиди. Але тут уже йшла мова про те, що рідний краєвид, в єднанні минулого з майбутнім, піднімається до вишого, трансцендентального берега, до того світла, що його океан віддзеркалює безпосередньо. А тому, що цей світляний берег завжди в майбутньому, завжди в сподіваннях, поет-чарівник погляне на нього не як Просперо глядів на дивний берег свого безнадійного вигнання, а як людина сповнена віри у світле майбутнє, себто в майбутнє світла: “І не на берег чарівник погляне — / це злотне, — хрестик мов, за-світить. / І вже не вмере, в любові несказанне”.

На найнижчому рівні буття, що його символізують глибини, ліричний герой оплакує руїни кораблів на дні океану, проводячи аналогію між цим символом та своїм власним горем: “Чиєсь життя з молитвами розбите, / в морських невиплакане трав”. В байдужості до людських страждань, океан розбиває надії кораблів, бо він зайнятий оновлюванням тільки самого себе (8):

Його дозвілля погойда охоче —  
відламок корабля, від споду.

Іржавий киль, підвалина в ручицях,  
просотана до скіпки сіллю.

А хвиля каже, що, новітня мчить ся:  
“веселощі в пісках посію”.

Та проте, енергія самовідновлювання океану походить, як і все інше в природі, з джерела тієї енергії добра, яка оновлює все-світ. І тому, навіть “нелюдський” океан стає своєрідною етичною силою, що — розбиваючи корабель об скелю рівно ж відчуженого острівця — карає не тільки людей, але і чайок за те, що вони опинилися на його поверхні, яка прикриває зло його ж власних глибин:

І мов ревучий ворог — море, люто  
будівлю білу відвело,  
при острівці розбити, щоб ні люди,  
ні чайки не вінчали зло.

Найчастіше корабель на океані символізує можливість зустрічі з коханою. Кожний корабель, який проходить мимо, обіцяє таку зустріч, і ліричний герой навіть готовий “вернути” океан до рідного берега, себто до власного минулого, щоб “допомогти” кораблям повернути минуле поверненням коханої:

Тебе все жду; як чайка, мимо  
вже йде рожевий корабель  
і я не знаю: океан вернімо,  
благаючи, — я жду тебе.

Коли корабель нарешті приносить уже відчужену кохану, і герой прощається з нею востаннє, переконавшись, що минулого так повернути не можна, — цей символ тоді стає середником виключно трансцендентального єднання з вершинами існування та з суттєвим буттям коханої. Корабель як “ліричний кораблик” починає символізувати поезію; поет в тому ж дусі говорить про “кораблі співзвуччя” (тут застосовуючи один із своїх найголовніших метонімічних символів єднання). Врешті корабель стає своєрідним літургічним символом: “Кораблик незабаром / до нас прихилиться трисвічний”.

Символ вітрила розвивається подібно до символу корабля. Вітрило як “крилля корабліне”, проте, вже самі собою зразу пориваються вгору: “Вітрилом — промінь”. Вітрило зв’язується із суттєвим буттям коханої: “Бо скрізь твоє вітрило стане мріти, / і спомини — його вінчати”. Врешті, вітрило і шогла стає середником безпосереднього зв’язку з “надсвіттям”, як ось у наступній уже цитованій строфі, де цей вертикальний зв’язок знову поєднаний із горизонтальним зв’язком із рідним краєвидом:

І дзвони пісні, наче щастя, сняться,  
в чайні вінки квітають...

Хрещату шоглу, що в надсвіття знята,  
выводять з вишивки і гаю.

Серед відчуженої, рівної пустинности океану, острів це символ клаптика землі, що може навіть де в чому нагадувати рідний краєвид. Але відрізаний усюди чужим елементом океану, острів одночасно символізує безнадію розлуки і тому — поруч із чайками, що відпочивають на ньому — одночасно репрезентує самого героя-емігранта і вузьке, камінне місце його вигнання:

Я й сам не знаю! з каменя німого  
пісок не процвіте в барвінок,  
і вже при скельнім острові до нього  
накликучся, де квіт не виник.

Тільки туга серця може на хвилину підняти острів до висот: “На сірім острівці чайча небесне — / це серце дожида тебе”.

Коли завмирає туга за фізичним профілем коханої після останньої вирішальної зустрічі, — символи корабля, вітрила, острова перестають бути центральними, хоча вони аж ніяк не зникають. І так, в другій частині циклю ліричний герой все глибше занурюється в суть самого океану, в можливість духового порятунку безпосередньо від нього: океан як такий поступово стає символом трансцендентально-містичних висот. Хоч він ще — жахливе для емігранта перехрестя, на якому ліричний герой на марне шукає власного шляху (“Море все на вічнім перехресті / та все спливає в сиву тайну”) і хоч він вряди-годи нагадує героєві, “що синє в люстро відліта весілля, / при щоглі спомину в полоні” — океан тепер щораз частіше єднає, вінчає, в міру свого власного піднімання до висот. При кінці циклю океан зтирає власні перехрестя; єднаючи душу ліричного героя з суттєвим буттям коханої, він неначе єднає не тільки свої власні, але всі світові протиріччя: “В несказанне / надходить море — повінчати”. Або:

Коли, як голуби з пожеж: святіше —  
від хвилі, свіченої пряжі,  
горіти морю! дзвони скрізь сколише  
та в біле вінчання прокаже.

“Стара мова” океану нарешті стає зрозумілою: це мова мрії про майбутнє.

Ставши тепер середником не роз’єднування, а з’єднування, океан перетворюється в безформну енергію (“океан прилине”), що має силу віддзеркаленням “проєктувати” минулий рідний краєвид та двох закоханих у ньому у вимріяне майбутнє: “Океан прилине... / і молоді його пелюстки: згідне / двосвіччя віддзеркалять з хати” (звертаю увагу, що в народному ритуалі весілля, шлюбна пара репрезентована двома запаленими свічками, що внизу зліплені разом та зігнуті в підкову). В цікавому наступному пасажі, рідний краєвид кам’яніє у віддзеркаленні океану, коли сам океан перетворюється з байдужого у живий, неначе забравши все суттєве у рідного краєвиду, щоб воскресити себе його енергією — енергією завжди живого спогаду ліричного героя. Інакше кажучи, “фізичне” минуле мусить таки залишитися в минулому як у минулому залишився фізичний профіль коханої: тільки найвищі духові його елементи, поєднавшись із можливостями майбутнього, що їх поступово відкриває океан, стануть активними в “новому житті” ліричного героя:

Ось — поле, переоране в сторінку  
скорботну ! й скаменіли ріллі;  
ось — море, лебедині та з барвінку,  
хлюпнувши, береги відкрились . . .

І так, з допомогою колись ворожого океану, ліричний герой визволяється із свого статусу емігранта: піднявши границю океану до висот, він примушує сам океан підняти суттєве буття рідного краєвиду на всесвітній рівень. Залишивши ніби безвихідну тугу за “фізичним” минулим, ліричний герой прямує до найдалших граней буття: все стає домом у поетичній метафорі майбутнього. Океан, наприклад, синестезійно зливається і з об’єктом рідного краєвиду, і з високою музикою: “Ніж хустка музики, синіші води”. В апокаліптичних візіях останніх етапів циклю, “келех океанів” піднімається “до сонць”. Границя між небом і морем цілком зтирається: “Бо вогняне, бо вкриє всіх блискуче / небесне море, — болі

спинить”. І врешті, води океанів з’єднаються з небесною росою у візії остаточного очищення всесвіту понад часом. Дозволю собі повторити наступну ключеву строфу:

Скрізь океани змріються з росою,  
з травою споминами згаснуть, —  
крім сяєва, що чашу хвиль високу  
злива над скоєчками часу.

Тепер скажу кілька слів про символи глибини. Вже йшла мова про те, що коли вершинне буття у своїй досконалості залишається саме собою, сходячи в низини тільки на те, щоб благословити їх — низинне буття повсякчасно намагається піднятися до вершин: навіть глибина намагається злітати. Але все таки, безумовно, контрольний контекст глибини — негативний. Ми пригадуємо, що в розпачі ліричний герой нарікає на неспроможність підвищити смерть до місяця: вона мусить залишитися бездушним упадком та розтлінням. Коли, майже як у фізиці, піднімання означає єднання, спадання в глибину — це завжди остаточне розлучення:

Та тільки слід ноги твоєї синій  
сліпучу мертвоту порушить,  
де, наче змії, водяні рослини  
розділять наші тихі душі.

Глибина дзеркалить мертвоту: “Крізь мертве дзеркало, що дочорніло, / що моря дно: не буде звістки”. Хоч, що правда, глибина має власне світло, воно, проте, зв’язане з смутком: “Як скорб’ю до гранітів мшистих литись — / до світла, що зійшло з коралів”.

Однак, як ми вже бачили в нашому спостереганні руху окремих символів, в “діялектричній” глибині скриваються не тільки духові загрози, але й можливості порятунку. Вони, на взірць германських мітів, часто символізовані дзвоном. Дзвони глибин деколи тривожні, і їх заглушує кохання (“не дзвін глибин від дна повзе: / між ласками, і всі безмежні”), але найчастіше вони віщують майбутнє щастя, навіть коли шляхи до такого майбутнього трудні: “Нам до любови дзвін глибин тяжкий, / а з нього

серце все чита”. І врешті, з допомогою слів поезії, дзвони глибин пророкують всесвітнє єднання:

То по дорозі дзвони від безодні,  
мов лук напружуючи гомін ...  
що всім любов! що Божа воля зводить  
світи святі й волошки скромні.

Іноді дзвони глибин заступлені дзвінками на кораблях: “А дзвін рятунку не луна по хвилях: / блаженна — невидима мідь”. І так, сама глибина поволі піднімається до власної майбутності, до власного призначення в висотах, що його зображає наступна строфа весільною метафорикою:

Та відколишеться з гвоздиком спокій,  
дотчуться рушнички світучі:  
на дно душі спадатимуть, аж поки,  
відбившись глибині, заручать.

Врешті, в майбуття поетичної мрії, глибина, схрестившись із містичним символом гілки, відкриє нам свою таємничу мову: “Чи вимовиться глибина, як гілка, / як чашка до неба в очі”.

Поет руху, лету і перемін, Барка передовсім образотворець метонімічний. Я хотів би заторкнути деякі метонімічні символи, що своєю дією єднують різні рівні буття. Про найважливішу в циклі метонімію дзеркалення я вже досить сказав угорі. Я теж згадував метонімії плинності й гойдання, а довкола метонімії лету і падіння я організував усю мою бесіду про символи зв’язку. Тепер згадаю комплекси метонімічних символів відкривання, ткання, вінчання, музики, та мовлення.

Скрізь у циклі знаходимо символи зв’язані з процесом відкривання та зворотним процесом закривання. Вже на самому початку, крізь сум спогадів про минуле, відкривається майбутність суттєвого буття, що буде домінувати образність в кінці циклю: доля “за криком чайчиним тобі відкрила / конвалії, що небо тчуть”. Метонімія відкривання на початку циклю передбачає єднання неба й океану, що стане головною метою його другої частини: “І лиш любов, що їй моря відчинять, / мене втіша, над

сонце щедра”. З метонімією відкривання зв’язаний містичний символ ключа. Наприклад, хоч кохання “не знайшло ключів” до земного серця коханої (“ти не знайшло і в скарбівниці сонця, / до серця не знайшло ключів”) — герой плекає надію, що небесні сили принесуть йому ключ до її суттєвого буття:

Та буду вік рукавами благати,  
щоб янголя в зелений час  
від гір докликнулось тобі на втраті,  
не забуваючи ключа.

Вікна і двері — особливо поширені символи з комплексу метонімії відкривання. Рух символу вікна починається при землі, але зразу ж піднімається вгору. В уже цитованому рядку, обезбарвлене вікно фізичного профілю коханої символізує брак любови: “Я до вікна без рос і роз постукав”. Символ вікна показує діалектику нежиті фізичного профілю коханої та освітленої благодійності її суттєвого буття: кохана “війнула світлом від вікна пустині, / відкривши, кароока, близько”. І справді, в багатьох метафорах вікно коханої зв’язане з цим благодійним світлом, що часто втілене в квітах. Світляні квіти на її підвіконні натякають на безконечність: “Від глечика квітки, немов знічев’я, / в вікно палають на просторне”. В синестезійній конструкції, що знову зв’язана з квітами, поет застосовує символ своєрідного вікна не в простір, а в час, щоб поглянути в минуле щасливого кохання: “Лиш ніжні, як жоржим дихання чули / ми вікон спомини торішні”. На вищому символічному рівні, вікно зв’язується з сьйвом сонця та квіткою рідного краєвиду чи точніше, вікно стає квіткою, а квітка вікном: “Вікно соняшникове знов просвітить / світанок над хмаринну втечу”. Символ вікна зв’язується з квітами та впливає в символ неба: “Оце любов моя: останній квіте, / для вікон неба я плекав”. І врешті, зустрічаємо символ вікна в зв’язку з всесвітнім символом гілки, який з’єднує висоту з глибиною: тут він виступає як традиційне “вікно душі”:

В глибокім небі гілочка надсвітня  
просвітиться, мов правда рідна.  
Сама, з сонцями служить! в скорб сповита  
душа; й вікно прозріє ридма.

Подібний шлях можна накреслити і символів дверей, з тією різницею, що він починався б куди глибше, ніж символ вікна, бо двері непрозорі, і тому краще підходять до втілювання негативного процесу закривання (“камінні двері скорби ненависні”). Коли ліричний герой вирішує піти від фізичного профілю коханої в “чернече” життя, він її сповіщає: “І самотності чавунні двері / від тебе в смуток зачиню” (звертаю увагу на “непрозорість” епітетів “камінні” і “чавунні”). Емігрантові та нещасливому коханцеві “біля дверей нерідних більший біль, / ніж серцю на стеблині квітній / дозволено нести”. На вищому символічному рівні, двері з’єднуються функцією з вікном: “Вже там, де розчиняються в незнане / лазурні через світло двері” (звертаю увагу на полісемію слова “розчиняються”). І врешті, символ дверей також піднімається до неба: “Прощаємось, і чує серце нині: / при дверях неба не стрічатись”. Символ брами виступає нечасто і майже завжди в біблійній традиції. Ось приклад із негативним емоційним насаженням: “І зором заgrimить залізний янгол / в останній брамі до суда”, і з позитивним: янголя кохання ліричного героя “як спів, на золотій хустині / до брами раю принесло”.

Тепер коротко перевірю, групу символів, зв’язаних з метонімією “ткати”, що до неї належать теж метонімії “прясти” і “плести”. Зайво й згадувати, що ці метонімії вже самі собою натякають на єднання. Поет часто зв’язує метонімію “прясти” із світлом променів та птахами, що нагадує Коцюбинського і Тичину (про корінний вплив “Intermezzo” на образність Тичини доведеться порозмовляти іншим разом): “Птиці промені прядуть”. Морські хвилі він теж декілька разів називає “пряжею і навіть “свіченою пряжею”. Багато важливіша в циклі метонімія “ткати”. Як метонімія

“прясти”, вона також найчастіше зв’язана з світлом (пригадуємо образ “конвілії, що небо тчуть”). Дією ткання пtiчий лет єднає землю з океаном: “а пtiця промені шовкові ширить / на кросні між водою й небом” (пор. із пtiці промені прядуть”). В цікавому синестезійному образі, метонімія “ткати” зв’язує світло з поетичним словом: “І тчеться слово світла непорочне / до неба”. А в кінці циклю знаходимо складну метафору, що параболічним рухом відбивання в’яже верх і низ із допомогою метонімії вінчання: “Дотчуться рушнички світучі: / на дно душі спадатимуть, аж поки, / відбившись глибини, заручать”.

До метонімії єднання належать численні символи, зв’язані з вінчанням у до-слівному розумінні, себто з накладанням вінка, та в важливішому метафоричному розумінні шлюбу. З невдачі земного шлюбу між коханою та ліричним героєм виникає шлюб його душі з її суттєвим буттям, що врешті символізує весілля вселенної. “Вінок”, “перстень” а вже особливо “рушники” — наголовніші символи цієї метонімічної групи. Тема фізичного одруження героя й коханої починається на рівні земної природи: “Колись і ми, мов пtiці, парувались, / де досвіт рушнички простяг”. Але природа, яка “вінчає” закоханих, скоро стає одухотворена, в міру піднімання її самої та кохання до висот суттєвого буття. В романтичній традиції, одуховлена природа перемінюється в храм:

Не горлиці небес летять окремі,  
а скарбу соняшного пасма.

Заходьмо в храм: трояндою в надзем’ї  
весільний грім, моя прекрасна.

І врешті, метонімія вінчання стає метонімією всесвітнього єднання — шлюбу зорі та моря — що оточені символами квітів, дзеркала, світла:

Зоря надземна з рути воскресає,  
мов наречена! при свічаді  
та свічниках досвітніх: в несказанне  
надходить море — повінчати.

Рушники як символ вінчання ми вже бачили в численних цитатах з “Океану”. Поліземічна плідність цього символу в тому, що рушник натякає на рідний краєвид, що рушник відбиває природу (особливо квіти) в мистецькому орнаменті вишивки, що рушник тканий, що колір та форма рушника нагадують пасма світла, що розмір рушника натякає на продовження, що рушником у весільному обряді з’єднана молода пара, та що рушники — головна частина посагу молодої, її дару.

На вищому духовому шаблі у групі символів вінчання, ніж рушник, знаходимо перстень: він стає символом високого містичного єднання. Перстень зв’язаний з лілеєю, (“Ще й лілія несе рожевий перстень / тобі в заручини шовкові”) та з сонцем (“сонце там як перстень”). Небо стає перснем (“Де в персні неба ясність янголина”), і вкінці шлюбний перстень світлом єднає вселенну:

Обручки золото! Замкни — горюче —  
як сполох серця, що без краю ...  
що світло чотирьох світів сполучить,  
коли в недолі зустрічаю.

Хоч під образом “світло чотирьох світів” Барка, можливо, мав на увазі аналогію до якоїсь із гномічних чи герметичних систем поділу вселенної, або врешті до чотирьох вітрів (адже вітер у нього протиставиться світлу), — цей образ вкладається в мою гіпотетичну реконструкцію Барчиного космосу як неба, землі, океану та глибини.

Ще сильніші містичні відгомони, ніж перстень, поширює на контекст символ вінка. В сфері культури, вінок натякає на єднання не тільки золотом і світлом як перстень, а теж квітами та метонімією плетіння. Символ вінка нагадує читачеві вінок молодої, вінок Беатріче і самої Богородиці в кінці “Божественної комедії” і врешті терновий вінок Христа, який сплітає всесвіт в одне ціле. На іншому пляні, цей символ також натякає на вінок поета-співця. В Барки символ вінка починається на рівні глибин: зло вінка ночі (який, можливо, сплетений з



відчужених зір) ліричний герой силою своєї поезії перемінює в своєрідний зодіак, так вимовляючи, і тому “освоюючи”, відчужені тайни всесвіту:

Усі з зеленого заліза іскри  
що на вінчатко ночі куті —  
в одвічних знаках стануть незловісних  
бо я заворюжу прелюті.

На вищому рівні символа, вся видима природа у вінках: хвилі океану “в світляних вінках”, “вічні розкоші волошки”, “горлиці округ вінкові”. Навіть небесні світила вінчані. Ось як вінок перемінює зірку в сонце: “До зірки в найбільшому вінці / опівдні серцем загорись”. В діалектиці внутрішності і зовнішності, вінок, поруч із перснем, стає найвищим символом героєвого кохання:

Вже над березами рожев'я персня  
від пальців вечора — мов дим.  
Мовчу; хоч білий біль цвіте: не сердься  
і ніжності вінок вернім.

В контексті цієї діалектики внутрішності і зовнішності, символ вінка важливий ще й тому, що ліричний герой часто зв'язує з ним власну поезію (нагадую, що “заспів” та Відспів” замикає цілий цикл у перстеневи, “вінечну” структуру):

Та тільки рими до долонь Дунаю  
прочитані тобі, — припурхнуть  
вінками, що в свічках, я так благаю! —  
огніти в любу даль пурпурну.

При кінці циклю універсальне єднання раз-ураз символізоване вінком, що у цих контекстах називається “вінець”, так натякаючи ще виразніше на шлюб і на завершення. Такий високий вінок навіть вищий від поезії, мистецтва чи кохання: “Все від вінця, що просієє вище, / ніж квітка про кохання кожна, / ніж казка й визерунок”. Літургічний символ Христа, “Агнец чистий”, появляється “при вінці світів”. І врешті, зустрічаємо цілком уже містично настроєну строфу, основу на символі осяяної апотеози Христового тернового вінка:

Скрізь: свічення вінця, трисвітле в сплесках  
скрізь: на горі за нас розп'яте,  
що кров від терну — вмерла і воскресла,  
скрапаючи, в рятунок звати.

Вже йшла мова про те, що метонімічний символ музики — це символ найсильнішої єднальної енергії в циклі. Безумовно, в сферу музики (або в музику сфер) включена й поезія. Найвища і найнижча точка руху символа музики — тишина: внизу тишина, як розлучення, а вгорі — як єднання. Ось приклад нижньої сфери тишини — краєвиду пустині — висловлений у синестезійній метафорі: “І мертва музика, жорстокість сіра, / посиплеться в степи стихати”. Але музика в Барки, як і в Тичини, найчастіше життєтворча енергія. Наприклад, призначення всесвіту рости і вдосконалюватись віддзеркалене на квітах музикою: “Свій образ музикою доля зводить / на шовку Божих васильків”. Також кохання відображає себе музикою на квітах: “Любов — в мелодію, мов голуб молить / конвалією світляною”. Але найбільше музики в ритмах примиреного та “піднесеного” океану: “Ніж хустка музики, синіші води”. Музика зв'язує океан і квіти: океан заспокоюється після бурі, “в мелодію ясинову скипівши”. Як ми вже бачили, енергія музики часто з'єднується з містичним символом всесвітньої гілки, і в такому сполученні може символізувати поетичне надхнення: “Але галузка волі — вся навіки / тебе кохає й не загине. / Та грає!” На найвищих рівнях буття, метафоричні в'язання, що основані на музиці, символізують музику сфер. Це особливо помітне в символі співзвуччя, що виступає в ідейно ключевих позиціях: “Співзвуч підніжжя, витайнених-вірних”.

Специфічна метонімія співу майже завжди символізує поетичне надхнення. Дуже часто співає ліричний герой, хоч при вивершенні символа співає і всесвіт. Нешасливе кохання знову і знову загрожує героєвому співу: “Без тебе ніжно сиплеться в зелене / дерев печаль, — не я співаю”. Але спів поезії перемагає зраду фізичного про-

філю коханої, ведучи героя в країну її суттєвого буття:

Як трепет океану, вся спромога  
пісенна — від грудей, що з горя  
вже кров'ю милого життя до Бога  
при всіх трояндах проговорять.

Отож, навіть коли поезія особистого обдарування вбита горем, її спів звучить у містичних виявах високого буття:

Одно мені тепер — лежати в смерті,  
німа галузка серце мучить.  
І лиш лілеї, як любов, відверті,  
як сон, схиляються й співучі.

Таємничий спів це вияв не тільки мистецтва поезії, але поривання всього буття до власної ідеальної досконалості: “Усе, що до гілок співає, смертне, / як навіть воронове зло”. Такий спів єднає весь світ музичними ключами, які є рівночасно ключами до найдальших дверей таємниці: “Розкрита сива таємниця / ключами співними”. І врешті, герой підводиться із суттєвим буттям коханої “в співучий рай”.

Барка повсякчас уживає символи різних музичних інструментів. Мабуть на першому місці в його “космічному оркестрі” стоїть скрипка. До скрипки порівнюються квіти (“І наче скрипка, квітка незриданна”), дерева (“Тремтить печаль на скрипці золота” або “А як від скрипок сосон пригадаю”), вічні ритми океану (“Дихання бризного безперестанку, / грудьми, як скрипку, жду давно”). В наступному образі скрипка цікаво конкретизує поезію, пов'язуючи її з рідним краєвидом: “Коли я йду в скрипкові села / своїх дзвінких, шептань своїх”.

Інтимніше відношення до надреального світу, ніж скрипка, має арфа, — щоправда стандартніший поетичний реквізит. Цей символ, у сполученні з символом квітів, негайно в'яже природу з надреальним світом: “Мов грядка добрих арфок — цвітом тепле / незнане промовля в саду”. Часто арфа поєднується із світлом та з небом (“арфа променя”, “неба арфа”).

Ще один улюблений інструмент Барки — сопілка: додатковий вимір цього символу це зв'язок із рідним краєвидом. І так, на перших етапах розвитку символу сопілки, її звук нагадує героєві юні хвилини в рідному краєвиді: “Не буде вже грудей мені кохати / сопілка молода від гаю”. На вищому шаблі, сопілка, в синестезії, стає символом світла та поєднується з символом містичної галузки: світло на морі “як галузка Божого ясиину, / сопілки з діаманту будить”. Врешті, символ сопілки, зв'язаний з символом макового цвіту, безпосередньо торкається музики сфер. Дійшовши своєї суттєвої досконалості на “потойбічній кручі”, маки будуть “звучати в крузі радості крізь тишу / нечутно, як плянет сопілки”.

Особливе місце серед символів музичних інструментів в “Океані” посідає освячена народною традицією кобза: цей символ відкрито зв'язує не тільки ліричного героя, але і самого автора “Океану” із спадщиною Шевченка. Ось як символ кобзи (що в цьому образі натякає і на дощ, і на скорбну поезію) — у метафоричному пов'язанні з символом сироти, що висловлене безпосереднім зверненням до читача — “перестроює” Шевченкову образність: “Забудьте приструнтя, що хмарне, сплаче / від кобзи — в пальці сироті”. В наступному уривку, кобза поезії вже перемагає хмари і стає аналогічною до соняшного проміння: “Як кобзи ясности крізь сизь хмару, / недавні радості говорять” (звертаю увагу на фолкльорний епітет “сизу”, мабуть свідомо підібраний для обрамування кобзи). Врешті ліричний герой називає себе кобзарем, що відсутній у рідному краєвиді: “Тополі тужать, що кобзарські кроки / пов'яли на ромашках ниць”.

Близько до співу знаходимо метонімію мовлення. Як і в випадку музики, внизу та вгорі мову касує мовчання: теоретично, смуга мови в Барки, як в декого з пізніх романтиків, не така вже і широка. Епітет “несказаний” появляється скрізь у циклі, зупиняючи струмисько мови, коли поет хоче да-

ти відчути читачеві містерію високого буття або найнижчого жаху. Але навіть коли високі таємниці зволють говорити, ми не розуміємо їх мови, як не розуміємо “старої з небом мови” океану. А німотність низів — найважче прокляття поетове: “Розлука знов, німіша, ніж крижина”; шум бурі це “голоси мовчання, з хмарою зміїсті”. Навіть музична галузка “серце мучить”, коли вона німа. Найбільша трагедія для поета, це коли він сам німіє, уподібнюючись до глибин. Між мовчанням верху і низу буття, поет шепче ( метонімія шептання, разом із співом, найчастіше символізує поетичну творчість. Згадуючи рідний краєвид, він каже: “Де води не голублять рідний ліс, — / мого шептання вже немає”. А в найчорнішому розпачі: “Німіший, ніж листок без бурі в’яну / й до голуба не обізвусь”. Поет мусить шептати, бо слово для нього — найприродніший засіб зв’язку. В горизонтальному напрямі, метонімії “звати”, “кликати”, “слати вістку”, які трапляються щоразу, це поетові намагання перекрити людським голосом пропасть океану, пропасть еміграції, пропасть відсутности. А в вертикальному напрямі, поетове завдання, разом із завданням цілого “Океану”, ще важливіше: віддзеркалити на плесі людської мови таємничу мову всесвіту, вимовити те, що “несказанне”. Це особливо важливе, коли незрозуміле людям слово як світотворчий Логос падає світлом із верхів’я буття, чи це буде таємниче світло вище неба, а чи проміння сонця ( “А сонця річ не перестане”). Віддзеркалюючи Логос по-своєму, природа своєю мовою його повторяє: лілеї, наприклад, “словами неба поговорять”. В системі “дзеркалення” всесвіту, завдання поета — “віддзеркалювати” Логос по-своєму, себто перекладати його на вбогу мову людей, на чарівниче “шептання” поезії.

Не можна закінчити розмову про систему символів “Океану”, не резюмувавши декількома словами структуру внутрішнього краєвиду ліричного героя. Він побудований подібно до зовнішнього краєви-

ду, бо ці два світи в безнастанних діалектичних взаєминах. Верхньою сферою — як у середньовічних та ренесансових моделях людської постаті — володіє душа, яка вкінці “одружується” з суттєвим буттям коханої та активно спричиняється до містичного єднання всесвіту. Внизу пливе кров — таємничий, темний “океан”, в глибинах якого живуть сліпі пристрасті ( символ крові ще влючає кровопролиття, часто зв’язане з осіннім листям, але це мене на цьому етапі статті не обходить). Саме кров найбільше “тужить” за фізичною присутністю коханої: “І зве крізь кров ласкаве нетерпіння / зустріти знов тебе без тайни”. Та як і все інше в Барчиному всесвіті, кров також піднімається до висот, в цьому випадку до душі. Адже в єднанні духового з фізичним, фізичне кохання, включно з пристрастями, не відкинене, а сублимоване:

То чую, що душа гіллясто в вічність  
всю світну силу голубину  
тобі на груди прикликає в стрічі,  
я кров’ю від палання гину.

В образі ще тіснішого співвідношення між душею і кров’ю, душа неначе втілюється в кров: душа “вже до тебе з-за серпа розлуки / через морозну вічність горя / докрикне кров’ю”.

Та найголовнішим символом у цьому комплексі, як і одним із найголовніших символів у цілому “Океані”, є серце. Коли Сквороду називають філософом серця, Барку можна назвати його поетом. Весь час рухаючись між горою душі та низом крові, серце стає посередником у петрарківському конфлікті між духовістю та почуваннями. Воно також зв’язує зовнішність і внутрішність: як у “Новому житті” Данте, воно “вивознюється”, стає неначе явищем окремим від буття ліричного героя, а навіть своєрідним центром усієї природи. До речі, в ролі серця природи, воно часто-густо сусідує в тих самих строфах, а навіть рядках, зі сонцем, так зв’язуючись з ним не тільки тематично й образно, а навіть і звуково: в одному місці сонце так і називається “серце не-

ба”. Зрештою, серце в постійних метафоричних зв'язках із буквально всіма головними символами “Океану”. А це тому, що серце — орган любови та, мовив Микола Куліш, “орган, що передчуває”; воно має силу не тільки віддзеркалювати, але і вміщати в собі всесвіт. І так, воно часто зв'язане із символами птахів ( “чайча небесне — серце”), з символами дерев, а особливо гілки ( “серце ранене, подзвіння жовте / півзіркою від гілки лине”), з квітами ( маківку “серце / стеблом пісенним підняло”). В антивізуальному образі, воно вміщає в собі поле (“Чого не зміряти огнем: то — поле / в просторах серця, кров'ю клонить”) та стає океаном (“на серці — дужім океані”). Декілька разів у циклі серце схрещене з символом вікна: “Чуття до тебе, наче в серця з вікон / відкрилося, рожев'я любе”. Доводиться прийти до висновку, що серце — чиста енергія любови, яка може прибирати якнайрізніші форми і навіть не намагається бути візуально вірною формі фізіологічного органу з тією самою назвою.

Як можна сподіватись, серце найчастіше зв'язане з коханою. Ми вже бачили, що в першій зустрічі, кохану “серце сповило”. Ми також бачили, що серце любило її суттєве буття від віків, ще при народженні сонця. Коли, втративши моральний ґрунт рідного краєвиду, кохана обертається проти героя, вона насміхається з нього не “за плечима”, як каже ідіома, а “за серцем”, всупереч бажанням його, а можливо й її, серця. А ось як жорстоко вона нищить героєве серце. Звертаю увагу, що в наступній строфі серце “горить причасністю” (причастям, себто участю в тайні), нагадуючи полум'я не серце на католицьких святих образах:

Над мак новонароджений все серце  
причасністю палахкотить.

Від нього з сміхом на цеглиння стерте  
і рвеш, і губиш пелюстки.

Після зради коханої, серце не може вже злетіти в небо піснею: “Лежу, бо вже як птиця під горою, / при небі серце не стріпнеться”. А коли, поборовши розпач, душа єднається

із суттєвим буттям коханої, серце бере участь у цьому єднанні: “До серця стрепенеться й прошепоче / любов велика як планета” (звертаю увагу на метонімію “стрепенутися”, яка часто парується із серцем). І врешті, серце бере участь в найвищих містеріях буття. Зірка

на серці до жертовника розілле  
прозору тугу, звіє з персня —  
під стелю, де вже серце кармазинне  
до неї принесе безсмертя.

Цікаво, проте, що в останній частині циклу, серце втрачає свою центральну символічну позицію. Це місце тепер займає душа: тільки вона, цілком незаплямлена земними пристрастями, не “кармазинна”, а біла, може довершити остаточне єднання низу і висоти:

І небо випроміниться іконне,  
і — голуб, що при світлих грудях;  
уста води, відходячи за сонце,  
до рідної душі потрублять.

### 3

Ми не можемо зрозуміти Барчиної філософії розлучення, “дзеркалення”, та єднання без хоча б мінімальної уваги до його формальних засобів. Звичайно, я не беруся тут досліджувати цієї складної проблеми, бо такі досліди вимагали б окремого довгого есею. Навіть ямб “Океану”, що на перший погляд може здаватись досить одноматнітним, побудований на таких цікавих та витончених варіаціях інтонації і синтакси, що ця одна тема вистачала б на дисертацію. Барчині формальні засоби, як і все інше в “Океані”, можна пояснити своєрідною орфічною мовою, своєрідним “коротким замиканням” логічного семантично-синтаксичного викладу, яка безумовно походить із традиції романтиків, а вже особливо символістів. Вирвавши слово з його звичного контексту, відтявши його від мертвих метафор щоденної мови, Барка не так дає слову нове значення ( що, зрештою, неможливе), як з'єднує його з його первинним коренем, з його суттєвим буттям. Як поба-

чимо трохи згодом, дуже добрий приклад того — конкретизація дії або явища, що у втертій ідіомі давно втратило свою конкретність. В нотатках до деяких віршів “Трояндного роману” Барка цей процес називає своєрідним сердечним пізнаванням дійсності, своєрідним знанням світу:

В “безглуздій” вимові серця затираються саме логічні границі, що їх серце можливо не знає, можливо взагалі не хоче знати. Коли серце в русі гойдання, йому здаються куш квіток і небо зір однаковими явищами неподільної цілоти”(9).

Щодо самої проблеми поетичного слова, Барка пише при іншій нагоді: “Шукання такого слова, звільненого від пісків і намулів звички, а тому близького до святої ширости дитячого мовлення, було завжди в найглибшій поезії і в ній навіки зостанеться” (10).

Мова серця починається вже на рівні ритміки, бо ж ритм — складова частина філософічного наснаження “Океану”. Як а згадав угорі, тисячі рядків написані ямбом рятуються від можливої монотонности сміливими інтонаційними переборами. Але це тільки один із способів освіження ритму. Інший та можливо цікавіший — це вибаглива тканина алітерації та фразеологічних паралель. Знову, тут не місце на докладне обговорення алітераційних узорів “Океану”. І ще раз доведеться обмежитися на кількох загальниках. І так, алітерація в “Океані” не зупиняється на повторюваннях одного чи двох початкових звуків слова: вона постійно організує звуки в більші групи, що часто-густо наближаються до внутрішніх асонансів. Буквально кожний рядок циклю якоюсь мірою охоплений цими вибагливими сітями. Наведу цілком випадково знайдених пару рядків:

А тайна поривання в небі синя  
І в тіні — ми в привітнім місті.

Треба б витратити декілька сторінок, щоб докладно описати співзвуччя в цих рядках, а важливість співзвуччя в системі символів

“Океану” ми пригадуємо (тайна-синя; поривання-синя; тайна-поривання; тайна-тіні; поривання-тіні; синя-тіні; тіні-привітнім; поривання-привітнім; привітнім-місті; синя-місті, і т.д., і т.д.). Безумовно, м’якість звуків у цьому прикладі підкреслює — а до певної міри і творить — їх самантично-емоційне наснаження. А ось як Барка не тільки образно, але і синтаксичними та звуковими паралелями, зв’язує символи поля і моря:

Ось — поле, переоране в сторінку  
скорботну! й скаменіли ріллі;  
ось — море, лебедині та з барвінку  
хлюпнувши, береги відкрились.

Безумовно, сильно виділені квазі-цезури в другому та четвертому рядках допомагають встановити цей паралелізм.

Тепер подам приклад куди субтильнішого формального в’язання океану, землі та неба звуково-синтаксичними паралелями просто бароккової віртуозности:

- 1 Веде Торбанів гомін — не про спокій
- 2 каміння марного з пісками...
- 3 життя: конвалія росинку скотить
- 4 про ластівку в світанок тканий.
  
- 5 Веде небесний колос — не про спомин
- 6 каміння мирного з струмками:
- 7 досвітня горлиця свічадо сповнить,
- 8 як сни, з мережок приласкали.
  
- 9 І відцвітати вже не буде в нетрах
- 10 сузірні в течії вітрилець...
- 11 як думка, ватри кров, як колихнеться
- 12 про жертву: на тім боці мріє.
  
- 13 І погасати вже не буде щедрість
- 14 обіймами ріднивши серце...
- 15 як — полум’я джерел, як невичерпних,
- 16 троядами долонь простерте.

Прошу уважно порівняти рядки 1 і 5, 2 і 6, а на дальшому пляні 3 і 7 та 4 і 8, включно з римами, що їх зв’язують. Прошу при тому звернути увагу на семантичні паралелі — особливо на контраст між відчуженим та рідним краєвидом у рядках 2 і 6, що зосе-

реджений на епітетах “марного” та “мирного” і на цілковитій зміні емоційного забарвлення символу “каміння”. Прошу теж замітити як Барка віддає слову “веде” його незвичне значення “говорить”, зберігаючи при тому щоденне значення цього слова і так створюючи складну полісемію. Також, образ “небесний колос” метафорично зображає те, про що я тут говорю у формальному аспекті. В останніх двох строфах паралелі слабше розвинені: звертаю увагу на паралелі між рядками 9 і 13 та 11 і 15, які теж римовані асонансами. Також варто відмітити, що фраза “як сни” в рядку 8 відкриває нову серію в останніх двох строфах, “як думка” (рядок 11) і “як полум’я” (рядок 15). Теж повторене “як” із паралельними фразами в рядках 11 і 15 стає середником роз’єднання між підметом і присудком (рядок 11) та іменником і прикметником (рядок 15).

В римах “Океану” бачимо (а) позірну однаковість, що межує з монотонністю; (б) величезну, але витончену різnorodність у сміливому варіюванні приблизних рим; (в) вище єднання сіті рим цілого циклю, тепер уже дуже далеке від монотонности. Рими Барки звичайно звільнені, і в деяких з них співзвуччя досить ризиковне. Але це аж ніяк не з “лінивства”; відрухових, автоматизованих рим у циклі майже немає. А коли трапляються точні рими — вони вже аж занадто “точні” та “повні”, експериментально ангажуючи всі склади слова: “смертне — смеркне”, “океану — окаянну”. Зустрічаємо теж повні слова-асонанси, де всі склади пари заангажовані, але в приблизному звуковому відношенні: “тримить — грудьми”, “пестить — хрестик”. В циклі особливо багато так-званих “лівих” чи початкових рим, де не останній, а передостанній, або навіть якийсь дальший наголошений склад слів формує точну риму: “скромних — скронях” “посухи — послухай”. Барка іноді знаходить рими з попереставлюваними звуками: “птаха — хатах”, або ще точніше: “різкий — зірки”. Зустрічаємо пари, де два коротші слова відповідають римуючому довшому:

“говорять — від горя”; або пари, де енергія рими простягається назад на два слова кожного члена пари: “блаженне почуття — не прочита”. Багато в Барки строф, де римуючі пари творять між собою асонанси, звуково єднаючи всі чотири рядки строфи:

І привиди, мов кораблі, минали —  
 мого пропашого кохання;  
 чужі слова: без крапельки конвалій,  
 коли веселка в ній слухняна.

Бачимо, як пару “минали — конвалій” збагачує “кохання”, а пару “кохання — слухняна” підтримує “конвалій”. Теж звертаю увагу на допоміжну функцію внутрішніх асонансів у цій строфі.

Хоч ці чисто поетикальні проблеми “Океану” захоплюють самі в собі, мене тут більше цікавлять формальні аспекти метафоричних та синтаксичних в’язань символів, що про них, на тематичному пляні, я говорив у другій частині статті, і саме цим питанням збираюся присвятити решту бесіди. Барка не боїться епітетів (на відміну від деяких сучасних поетів, які їх забобонно обминають). Барка навіть не боїться трафаретних епітетів: є в нього “терпкий біль”, але є і “сизий біль” (домежно точна синестезійна конструкція) та “зелений під снігом біль” — епітет, що не тільки з’єднує почуття синестезією, але і в перифразі каже нам, що це біль рослин зимою. Барка — поет абсолютного слуху і тому точно відчуває, як чергувати трафарет із блискучо оригінальним образом, щоб дати цьому образу тло, замість накопичувати образні новотвори в тісних серіях, які врешті, через свою надмірну оригінальність, могли б стати нудними. А власні Барчині епітети — таки справді оригінальні: вони вміють раптово поєднувати слова з різних значених сфер і так, формально, доводять, що “все дзеркалить”. Часто вони побудовані на переміщенні метонімічних процесів та функцій, що включає і синестезію. До трафаретної синестезії в щоденній мові “я чую гостро”, наприклад, ми глухі. Але свіжа сине-

стезія в епітеті “я чую тяжко”, що його знаходимо в “Океані, зупиняє нашу увагу, блискавично з’єднавши не тільки чуття слуху: ліричний герой слухає важкі кроки або важкі слова. В конструкції “полуцвітки, в узорах крильця карих” епітет з точно визначеної семантичної сфери (колір очей) блискавично змінює звичну семантику інших слів у образі, хоч і не занурює її цілком: злегка зворушені очі коханої віддзеркалюють квітки з метеликами чи бджілками. В рядках: “Та чорному і від білих уст берези / до тебе, мов дощем, докір”, гра між двома протилежними епітетами кольору загострюється ще й тим, що епітет “чорний” належить до абстрактної етичної категорії, втягаючи в цю категорію і конкретний зоровий епітет “білий”. але в той же час “доровий епітет “білий”. Але в той же час “докір” конкретизується фразою “мов дощем” і своєю чергою конкретизує епітет “чорний”.

Ще один засіб, що його — на відміну від багатьох сучасних поетів, — не цурається Барка, це порівняння. Як відомо, в нашій мові існує порівняння “паралельне”, з’єднане сполучниками “як”, “немов”, тощо, та порівняння “відмінков”, звичайно метонімічне, де єднання dokonane з допомогою відмінка, особливо орудного. До того ще можна додати типово фолклорні порівняння запереченням, з “не”. Все три роди порівняння широко використані в “Океані”. Барчині порівняння не часто бувають зорові: воне радніше основані на метонімічній функції чи на блискавичному перехрещенні функцій. Їх незвичайність у тому, що ці функції не завжди висловлені, і тому єднальна енергія порівняння часом занурена. Але тим, хто ознайомлений із світобудовою “Океану”, не трудно цю єднальну енергію знайти. Наприклад, в порівнянні “душа все вірна, як сузір’я” метонімічна єднальна енергія скривається в Барчиній концепції призначення: сузір’я і душа вірно визначають долю людини. Безумовно, поверхова значенева верства натякає на високе, “не-

бесне” становище душі, де все вірне.

Не всі Барчині порівняння так легко пояснити. Ось складний образ-порівняння, висловлений синкретичною синтаксою, де єднальна енергія натякає на кілька значень одночасно; її навряд чи можна “перевести” мовою логіки:

Ніж вії свічки, вся ти золотіше  
на пориві, крізь вітер, вірна,  
як до грудей мені горіти: дише  
крило, що в ластівки — і пір’я.

Прислівник “золотіше” модифікує прикметник “вірна”: Кохана золотіше вірна, ніж вії свічки. “Золотіше вірна”, проте, поєднано не тільки з “ніж” у першому рядку, але і з “як” у третьому: “золотіше вірна, як до грудей мені горіти”. В “логічній парафразі” перші три рядки строфи можуть бути пояснені так: Ти гориш золотіше на пориві (звертаю увагу, що “на пориві” — калямбур) свого вітряного життя — ти йому “золотіше вірна” — ніж спокоеві моїх грудей, мого кохання. При тому мусимо не забувати, що на пориві вітру свічка гасне: цей парадокс створює ще один значеневий вимір, що торкається невдачі життя коханої, і літургічне навантаження слова-образу “свічка”, разом із “золотіше”, обертається ві іронію, теж нахилиючи до іронії прикметник “вірна”. Іронія скривається ще і в решті строфи — в епіграмно висловленій метафорі, що вже не належить до даного порівняння: в неспокійних поривах “дише” високе крило ластівки — символ зв’язаний з суттєвим буттям коханої. Але крило ластівки покрите дешевим пір’ям: це її фізичний профіль, ознака її легкодухости.

Не уникає Барка і періфрази — ще одного “табу” сучасної, та й навіть романтичної, поезії. Періфраза це своєрідна поетична парафраза, що включає групу реторичних фігур, які називають предмет або явище посередньо. Різниця між метафорою і періфразою в тому, що ця остання основана на поетичному “дотепі” і вона завжди дає одне значення в рамках певної культурної традиції, тоді коли метафора полісемічна й її не

можна “перевести” на “логічну” мову. Нас може здивувати, те що Барка — в трактуванні поетичної мови чистий символіст романтичної основи — вряди-годи послуговується такою цілком інтелектуальною методою образотворення як перифраза. Але справа стає ясна, коли пригадаємо, що перифраза — улюблений засіб поезії середньовіччя та раннього ренесансу: тут отже Барка вірний своїй традиції, як і вірний він традиції алегорії. Найпростіший вид перифрази в Барки, що його також бачимо у фолкльорі, це вживання самого тільки постійного епітета: “кигуча”, наприклад, завжди означає “чайка”. В складнішій перифразі, чайка теж називається “блакитна ластівка”. Вітрила це “крилля корабліне”, а корабель — “біла будівля”. А ось гожа бароккова перифраза на улюблений об’єкт бароккової культури, нагробник: “І щоб не впасти, де плита не шепче / до айстри карблені слова”: ліричний герой, словом, боїться втопитися в океані. Як бачимо, “розшифрування” Барчиних перифраз полегшується інформацією про світоглядovu раму “Океану” та про систему його символів.

На найвищих рівнях свого розвитку перифраза лучиться з метафорою. Барка, звичайно, майстер метафори і вираховувати його метафори в цій статті означало б переписувати “Океан”. Ми вже, зрештою, бачили в другій частині статті приклади справді яскравих метафор. Тут я хотів би тільки зробити декілька теоретичних завваг. В цілості циклю, Барчині метафори стають невід’ємною частиною густої тканини стилю і до деякої міри неутралізуються контекстом. Інакше кажучи, вони спливають одна в одну, їх границі зливаються одна з одною: треба часом ізольовати дану метафору, щоб побачити її багатогранний блиск. В своїх найкращих метафорах Барка творить цілком унікальні семантичні поля, що в них осад звичної семантики слів дає образів певний загальний ідейний напрям і творить певне емоційне середовище, але ніколи не дозволяє на логічну парафразу. Прочитавши образ “Ще сонні шуми духів садів-

ничих / підпалювали плід на осінь”, ми абсолютно не цікавимося тим, що шуми не можуть нічого підпалювати, що плід не так легко підпалити, або що ми не цілком розуміємо значення фрази “підпалювати на осінь”. Ми просто відчуваємо, що цей образ має якусь глибоку слушність, що він висловлює якусь глибоку правду про певний момент героєвого життя, який стає нашим власним часом, що він врешті втілює суттєве буття осені — глибоких тіней, запаху диму, червіні достиглих яблук осінньої меланхолії. Всі ці спостереження читача кружляють довкола метафори але не заторкують її серця, яке нам далі залишається “незрозумілим”, але яке завжди відкрите і доступне на інших рівнях сприймання. Перемістивши центр образонесних слів із їх звичного семантичного значення на їх емоційне навантаження, поет використовує ті “несказанні” гармонії, що їх творять емоційні відгомони окремих слів, коли вони зустрічаються в несподіваних комбінаціях та починають впливати одне на одне. Також і в тому скривається формальна сторінка Барчиного “дзеркалення”.

Мова вже йшла про те, що Барчині метафори часто оперті на метонімічній енергії: Барчин бо світ у безнастанному диханні, гойданні, бризках і сплесах — у безнастанних метаморфозах. В персоніфікації сонця: “Лиш сонце привіталось крізь скорбі, / черпнуло з вихора в долоню” — “черпнуло з вихора” виявляється центральним образотворчим елементом. А в наступній метафорі, цілком віддалені образні елементи “руки” та “зірки” єднаються тільки метонімією “не зогріту”: “Коханних рук зірками не зогріту / схиляю душу доцвісти”. Барка здобуває цікаві метонімічні ефекти, які до речі також включаються в теорію “дзеркалення”, відчуженням дії. В рядках “Негоди сподівання в крик відхилять, / щоб серцю крильцями шеміть” таке відчуження тільки частини і основане на емоції. Дієслово “відхилити”, що містить у собі значення і відкривання, і заперечення (відхилив заслону, відхилив пропозицію) — це досить спо-



кійний рух. Саме цей спокій руху, який говорить до нашого тіла, вступає в різкий контраст із сильними іменниками “негода”, а вже особливо “крик”. В другій метонімічній конструкції цього уривка, дія “шеміння” відноситься до “серця”, а не до “крилець” (ми вже бачили, що окрилене серце — постійний емблематичний символ “Океану”). Отож, “шеміти крильцями” відчужує дію на те, щоб тим інтимніше дійшло до читача почуття шеміння серця: дистансуванням, поет ще шільніше з’єднує. Вже сильніший ефект відчуження — не тільки емоційний, але й семантичний — зустрічаємо тоді, коли поет вживає метонімічну дію у значенні відворотному від звичного: “То серце, чуючи біду, що близько, / безодню сльозам обіця”. Звичне значення дієслова “обіцяти” тут дистансоване іронією, що ще більше загострює героєву трагедію. Ще один засіб дистансування метонімічної дії — це зміна префікса на протилежний до звичного: “І це вже з безконечности відхмарить / холодний сутінок на вишню”. Не тільки бачимо тут зміну слова “захмарить” на неологізм “відхмарить”, що залишає в читача думку про хмари хоча б через їх відсутність але фраза “з безконечности” надає дієслову “відхмарить” якогось руху приходу, прибуття, так натякаючи на заперечення префікса “від”, який у свою чергу заперечує невисловлений префікс “за”. Барка любить переставляти дію суб’єкта на об’єкта, як ось у персоніфікації “океан, гірку біду надпивши”. В герметичній метафорі “Вже досвітом на глибині відчаю, / де риза пориває вічно” — дієслово нагадує нам, що у відчай колись рвали ризи, але одночасно воно має другорядні значення почуттєвого поривання або поривання на вітрі. В погоні за активним дієсловом, Барка вряди-годи відбирає в зворотного дієслова його прикмету зворотности. І так, в “Океані” знаходимо новотвір “вквітатися” (“вербена вся на березі безсмертно / вквітатиметься в шепіт милий”), що мабуть побудований на з’єднанні слів “квіти” і “вплітатися”. Але в іншому образі читаємо: “І дзвони пісні, наче

щастя сняться, / в чайнії вінки вквітають”. Ще драматичніший приклад такої активізації пасивности дієслова позбавленням його суфікса зворотности бачимо в рядку “не прийде й не всміхне до раю”.

Ми вже помітили в багатьох наведених уривках, яку важливу роль в “Океані” грає засіб персоніфікації, теж засуджений модерною поезією: океан надпив, сонце зачерпнуло долонею, і таке інше. А персоніфікація так важлива для Барки тому, що вона допомагає з’єднувати зовнішність і внутрішність. Ця функція єднання особливо помітна тоді, коли енергія персоніфікації скерована в напрям протилежний до звичного: кохана й ліричний герой стають частинами природи. Пригадуємо, що часто кохана стає квіткою, а ліричний герой — деревом. Серце героєве стає сонцем — серцем природи. Особливо кохана “оприроднюється” повсякчас і частини її тіла, як у деяких фольклорних текстах, розсипаються по краєвиді: її очі стають волошками, руки листям, тощо.

В процесах подібних до персоніфікації, Барка часто з’єднує абстрактне з конкретним: “дзеркалення” в таких метафорах стає особливо наявним. Деколи ці в’язання основуються на готових семантичних конструкціях (“вікна надій”), але найчастіше вони дійсно метафоричні: “зернинки горя” (образ, що як видно з контексту, натякає також на тінь), “пальці нещастя кошлатих”, “присліплена біда” (вийнятоково точний і хвилюючий образ: біда не цілком сліпа), “морозна вічність горя”. Як усюди в Барчиній образності, метонімічні структури тут найцікавіші: “біда, як птах, нежданна”, “пташка щастя не літа без тебе”, “і не цвіте моє страждання”. А ось строфа, що в ній конкретизовані протилежні почування спільним знаменником рослинности:

Мені, як без коханої, до моря  
журби галуззя неспиниме;  
ні росяна ні в грядці, наче вчора,  
вже біла радість не цвістиме.  
(Звертаю увагу, що в “дзеркаленні” мета-

фор “Океану” і страждання і радість можуть цвісти.) До цієї категорії образів належить велика група метафор, що в них прикмета об’єкта, висловлена загальниковим іменником, стає найактивнішим елементом образу, а сам об’єкт відступає на дальший плян, підпорядковуючись цій прикметі, як наприклад в образі “берез олтарна білість”.

Тепер згадаю два способи образотворення, де несподіване сусідство слів докорінно змінює їх звичні значення. Маю на увазі синестезію та оксюморон. Ми вже бачили як багато образів у Барки побудовано на синестезії, що в ній одне чуття описане модальністю якогось іншого. Найпростіші приклади синестезії в “Океані” ангажують чуття зору та слуху в епітетній конструкції, що в ній колір служить за епітет: “зелені крики”, “білий крик”, зелений шепіт”, “білий грім”, “сірі голоси”, “сиве ридання”, “мідяне ридання”. Але, як можна сподіватись, Барка воліє трудніші синестезійні конструкції, які можливо не блищать раптовими ефектами, але мають тривалішу образну вартість, що запрошує читача повертатись до них знову і знову: “крапля грому” “співзвуч підніжжя”, “спів на золотій хустині”; як звичайно, найцікавіші синестезійні конструкції — метонімічні: “і зором загримить залізний янгол”, “то серце ... слуха квітники від храмів”. А ось приклад подвійної метонімічної синестезії: “як кобзи ясности крізь сизу хмару, / недавні радості говорять”. Часто трапляються в Барки метонімічні сполучення, що їх я назвав би “потенційною синестезією”: “арфа променя не поговорить”, “тепло не бризне”, “в свічадному мовчанні / добре море”, “розлука знов німіша, ніж крижина”.

На діалектиці роз’єднання’єднання основані численні Барчині оксюморони, які часто зв’язані синестезією. Додам, що оксюморони, а особливо такі, як “льодовий вогонь”, “холодний жар”, тощо, були дуже поширені в петрарківській традиції і передавали глибоке організмичне замішання і безладдя, спричинене жорстоким богом

Амором (11). Ось кілька прикладів Барчиних оксюморонних епітетів: образи чистої петрарківської традиції “найсолідші муки”, “любови болі білокрилі”, “лілейне зло”, клясичний приклад оксюморона “голоси мовчання”, а далі складніший образ “ворон сонця”, цікаве контрастування кольорів на основі емоцій “блакиття чорне”, та іронічний оксюморон, оснований на метонімії: “Кохана вірна / вітрила приспіша нескорі”.

Поруч із оксюморonom можна згадати техніку семантичного контрастування строфи. І так, в багатьох випадках строфа поділяється семантично (а також часто і синтаксично-інтонаційно) на два-плюс-два рядки. Ось приклад войовниче-негативного ставлення до долі в перших двох рядках, яке швидко переходить у погідну злагоду:

А тут на грудях, де в’язав крицеве  
зусилля проти зору смерти, —  
лиш тиха нитка, що трава постеле  
і квітка крильця кине в тремти.

(Звертаю увагу на контрасти “В’язав крицеве зусилля” — “тиха нитка”; “зусилля крицеве” — “квітка ... кине в тремти”). А ось протилежний напрям: плюсова настанова в перших двох рядках переходить у мінусову в останніх двох (“золоте світло” — “дощ”; “світло” — “зіниці застила”):

Пожду, що крихта золотого світла  
впаде від Божого стола —  
щоб, мов крізь дощ, кохана, ти не блідла  
зіниці жовтень застила.

Як я вже згадав на початку статті, часом цілі вірші так поділені: плюс звичайно знаходиться в останніх строфах, або таки в пуанті. І врешті, я теж намагався показати, що динамічна структура цілого “Океану” прямує від мінуса до плюса.

Явний приклад розвантаження звичних семантичних значень для їх оновлення — це “сусідство” двох семантичних сфер всередині одного слова: маю на увазі численні Барчині полісемічні слова типу калямбурів. Безумовно, кожне образонсне слово, а часом і допоміжні слова, в чистій

метафорі перетворюються на своєрідні калямбури, бо ж кожна справжня метафора — полісемічна. Але, з другого боку, немає сумніву, що в додатку до таких “природних” ефектів метафори, Барка творить калямбури цілком свідомо, а навіть і в душі своєрідної гри. Подаю кілька калямбурів-епітетів. В назві довшого підциклю “Прибуття чайне”, епітет “чайне” — звичний прикметник, що його менш поширений синонім, “чайчине”, теж знаходимо в “Океані”. Але, в контексті, “чайне” також натякає на слово “чайти”: чайка — символ сподівання (“і не чекає чайка чиста”), а підцикл трактує чекання на корабель із коханою. В рядку “і не зворушені зірки хрещаті” маємо аж два калямбури. Простіший, “хрещаті”, натякає з одного боку на хрест, а з другого на єднання зірок із рослинами (хрещатий барвінок, звичайно, також зв’язаний із формою хреста, але в цьому випадку навряд чи така асоціація виникає в свідомості сама собою). Складніший калямбур, “не зворушені”, відноситься до постійного місця зірок у небі, але також до їх високої відчуженості та байдужості до людської долі.

Тепер побачимо як калямбур віддає слову його первинне значення. В образі “пісок різкий” поет повертає епітет до його конкретності (“що ріже”), не відмовляючись проте від мертвометафоричного значення, яке це слово має в щоденній мові. Знову ж у образі “а де в душі вікно, / все випадку гілля сліпуче” епітет взятий передовсім у своєму первинному, конкретному значенні (те, що сліпить, заслоняє бачення), а вже потім у втерто-метафоричному (зимове гілля, покрите блискучим снігом або льодом). В рядку “відвертість орхідеї грішна” первинне значення знову дослівне — фізичний вигляд квітки, що може натякати на деякі аспекти тілесного кохання; аж потім приходять значення повної явності, нескритості предметів природи. В образі

І білі ластівки, ласкаві руки  
коханої — заступить море,  
заступить стежку, що в шептаннях рути  
купається, як сон поборе,

“заступить” означає передовсім “заслонить”, а вже потім метафоричне “замінить”. Також треба згадати десятки калямбурів, “заступить” означає передовсім “заслонить”, а вже потім метафоричне “замінить”. Також треба згадати десятки калямбурів, що в них поет конкретизує розмовні звороти, особливо народні звороти до коханої жінки. В наступному образі, наприклад, вислів “кохана рибка” конкретизується словом “трепет”: “Чи найсолодше небо в грудях стане / по трепеті коханої рибці”. Численні приклади конкретизування ідіом, де схрещуються пташка і жінка, ми вже бачили. А ось як поет конкретизує прикметник “безмежний”, “безграничний”, включаючи цю конкретизацію в центральну систему образів, зв’язаних з океаном: “через твою без берега жорстокість”.

Звертаю увагу на спосіб образотворення, близький до калямбурів, де одне слово стосується до двох фраз одночасно, тим знову творячи витончену багатозначність “дзеркалення”. В рядках “А я від скрипок сосон пригадаю / до пристрасти тебе прихильну”, фраза “до пристрасти” належить і до “пригадаю”, і до “прихильну” (“пригадаю до пристрасти”; “прихильну до пристрасти”). Ця остання конструкція підкреслює трактування фізичного профілю коханої в цілому циклі. Також хочу вказати на квазі-калямбури, де друге значення підказане подібністю, але не тотожністю, слів: “весільний грім” зразу ж нагадує “весінний грім”, що й оправдане контекстом. А новотвір “світуче” нагадує “цвітуче”; ця подібність уже сама собою зв’язує світло і квіти.

І врешті, погляньмо як маленьке допоміжне слово “все” непомітно змінює своє значення в ході строфи:

Криваве листя, як моє нещастя,  
все в трепеті, все ластовине;  
все не до берега, все вікна сняться,  
де ранок вишивки прокине.

Перші два “все” — займенники середнього роду. В третьому випадку приналежність слова до займенників захитується, а в четвертому воно стає явним прислівником.

Треба б мабуть посидіти за робочим столом зо два роки, щоб написати “Граматику мови Василя Барки”; я, певна річ, не збираюся братися за таку трудну справу. Хочу тільки звернути увагу на два-три явища, які показують, що ця “граматика” це ще один засіб “дзеркалення” та діялектики роз’єднувань і єднань: Барка часто-густо розсаджує морфологічні та синтаксичні лади, щоб роєрганізувати мову синкретичними “короткими замиканнями” для блискавично-моментальної, а одночасно тривимірної комунікації. Подаю спершу кілька прикладів із сфери морфологічних порушень. В образі “над пасмочком, нічнішим змію” бачимо другий ступінь порівняння прикметника, “нічніший”, що його в мові немає, і давальний відмінок “змію”, замість родового, “змія”. В логічній парафразі, потік чорніший від змія: давальний відмінок тут діє за аналогією з фразою “подібний змію”. І ступенування прикметника “нічний”, і давальний відмінок “змію” єднає ніч із змієм та творить нові значеневі виміри, яких не можна парафразувати, а можна тільки відчутти (наприклад, ніч належить до змія; також “нічніший” це щось більше, як “чорніший”). Подібну конструкцію знаходимо в образі: “Клонний колосок на розцвіт / і золотий промінню в віях”. Не тільки колосок подібний до проміння, але його китка відповідає промінню. Далі, “вії” зв’язують промені з світлом в очах людини, можливо коханої. Така конструкція з давальним відмінком цілком зрозуміла в тих випадках, де збережене дієслово: “Не на великдень золота росина / горіла сергою троянді”.

В рядку “кохання в зірки листя колихало” бачимо не тільки дію колихання зірки-дерева енергією кохання, але відчуваємо підтекст своєрідних відвідин кохання у зірки чи перебування кохання біля зірки. Близьке до цієї конструкції порушення відмінка зустрічаємо в образі: “Небо в глибинну криничну / згорає”. Тут, як і в конструкції “смеркне на берег”, поет граматичними засобами передає вічну динаміку всього,

що існує. Барка також цікаво дистансує орудний відмінок. В образі “блідий руками” маємо явну аналогію до “гарний собою”. Але ця аналогія стає досить далекою в такому образі як “крильми ніжні”, а тим-більше в рядках: “Та чайка смутками неперестанна / і гілці в моря повно струнок” (в другому рядку бачимо також дистансування відмінків давального та знахідного).

Заперечні частки “не” і “ні”, та префікс “не-” поет дистансує скрізь у циклі. Також і ця практика зв’язана з тематичною рамою “Океану”: слова заперечення відокремлюються переміщенням на те, щоб тим ясніше в свідомості читача постало твердження. Спершу погляньмо на префікси на взір таких слів як “недоля”. Барка так буде буквально сотні неологізмів: “нежиття”, “нерайдуга”, “невітрильник”. Але коли надibuємо такий дивогляд як “ненене!” — боїмось, що він уже ближчий до афазії, ніж до поезії. (Цікаво, що в англійській мові такі неологізми, основані на приростку “up”, любив уживати Каммінгс. Шляхом поезії вони попрямували в дешеву рекламу: “The Uncola”. В Барчиних прикметниках-епітетах бачимо “щастя нечерниче” або узагальнене “і в некольоре / брентить метелик”. В синтаксі, Барка залюбки ставить “не” перед предметом речення, хоч воно там все ще залишається прислівником: “Не дроздина скорб огорне, / мов квітку порох від копит”. Читач хоче запитати “а що огорне?” і в тому теж скривається частика філософії “Океану”. Подібні конструкції маємо з “ні”, в яких бракує йому пари: “В грозі нещастя ні бджолине серце / невже при небі не здригнеться”. В протилежній стратегії, поет часом подвоює заперечення, бо хоче залишити відгомін заперечення у стверджувальній фразі, наприклад “а де не без небес пройду” (звертаю увагу на сильну внутрішню риму в цьому прикладі), або: “Не промине в огні мене не річка — / любов ...”. Цей рядок фонічно комплікується ще парою інших “не” (“промине”, “мене”): я певний, що вони, хоч непричетні до заперечення як такого, мають посилювати його. В рядку “де я

до тебе не прийду”, “не” звучить дивно через точне окреслення місця часткою “де” (навіть не “куди”). Це створює враження місця з мінусом відсутності.

Ще однією особливістю Барчиного стилю є дистансування прийменників місця “над”, “на”, “при”, “під”, “за”, особливо “до” і “від”. Відчуття місця (рідного краєвиду, океану, умісцевлення трансцендентального в природі) — дуже важлива тематична риса поезії Барки: зрештою, це дуже важлива риса поезії емігранта, поезії еміграції. Таке “умісцевлення” та “відмісцевлення” довершується з допомогою цих прийменників. Діалектика між прийменниками “до” і “від” особливо важлива. Ціла ж бо книга про відсутність і гін до присутності (включно з містичною причасністю), або до сутності: фізично від коханої та рідного краєвиду, духово до коханої та ще ріднішого краєвиду всесвітньої трансценденції. І так, постійна гра прийменниками “до” і “від” неначе “граматично втілює” тему цілої книги. “Від” часто накреслює рух від центру до периферії або згори вниз; в наступних рядках маємо аж два приклади цього явища: “Бо серце день від серця чуло, / і тільки нам неділя від крила / свою нагідку додихнула”. Прийменник “до” часто вживається в протилежному напрямі до прийменника “від”: від низу, від периферії до верхів, до центру. В наступній строфі знову маємо аж два такі приклади дистансованого “до”:

Рослини віщі — сяєвом на стеблях  
до жайворонка в небі ставши,  
з долонь поклінно подають до тебе  
бальзам у ворожбі найстаршій.

А ось приклад напряму до центру глибин:  
“Неніжне море / до грому рідне, як до брата”.

Якщо граматику мови Барки треба писати приблизно два роки, то на синтаксис довелось би витратити принаймні півтори. Здогадуюсь, що таку класифікацію згущень речення, перемішень його членів, зробити можна, бо вбачаю тут також певні на-

прями та узори. Але в цій статті залишається мені навести жменьку майже випадкових прикладів. Барка найчастіше згущує синтаксис, пропускаючи якийсь важливий член речення, що його читач мусить “дописати”. Часом члени речення пропущені, так сказати, в конвенційному порядку, і такі пропущення не особливо дивують. Ось приклад, де присудки пропущені для динаміки “збудженої” мови: “При шибці про любов — при зірці, / й тополі, й поцілунку: в трави”. Але в більшості випадків, наслідки цієї практики куди несподіваніші та драматичніші. Коли такі виключення справді метафоричні, ми не можемо знайти “загублене” слово, і навіть не потребуємо його шукати: “Блакитні спомини в світах святих — / ше клятву воскресити вірну” (звертаю увагу, що такий різкий перехід до інфінітива, як у цьому прикладі, трапляється дуже часто). Що тут пропущено: “мають”? “можуть”? Або ще один приклад пропущення присудка: “Не шепіт вічності, що парус лодки / невидимий на берег ниви”. Чи шепіт — парус лодки, а чи шепіт жене парус лодки? Знову, відповідь непотрібна. А ось два приклади пропущеного предмета з перехідним дієсловом: “Бо в берегах — біда, як птах нежданна, / річками блискавок закрила”; “Ще незабудьками відкриє радість, леле! — / твоя над берегами тучі”. Думаю, що орудний відмінок у цій парі прикладів має заступити предмет. Безумовно, вживання дієслів “відкривати” та “закривати” як неперехідних — також глибоко вкорінене у філософії “Океану”. Подам ще приклад пропущення сполучного елемента: “Прощай серед галузок горя красних / мені до серця приломила”. До речі, різні можливості “дописування” таких синтаксичних “бланків” уже самі собою створюють цікаві потенційні метафори.

Переставлення частин речення в Барки програмове, зумовлене не римою чи ритмом, а скоріше діалектикою роз’єднання та єднання. В багатьох випадках, проста парафраза, з переставленням членів і частин ре-

чення на їх “логічне” місце необхідна, хоч в такому процесі втрачаємо багато з полісемії цілого образу:

Вітрилом — промінь і мені, мов човен,  
останній на лазурі день . . .  
і рукава твого, як квіт, парчове  
крізь спомин сяєво пряде.

В перших двох рядках переставлені функції променя і човна, з відсутністю присудка в другому рядку. Підметом для двох наступних рядків залишається промінь, який пряде крізь спомин перчове сяєво твого рукава, що як квітка. Але справа в тому, що човен має “впливати” у промінь, що квіт має належати і до сяєва і до рукава, щоб блискавично, в одному образі, віддати і захід сонця і тугу за коханою, бо ж “усе дзеркалить”. Рядки “Бо сяйва в поцілунку від потоку / такого й айстер я не знаю” можемо парафразувати так: бо сяйва такого я не знаю навіть, коли потік віддзеркалює айстри (захід сонця?). Але ми не цілком певні, куди віднести “в поцілунку” і яка функція “й айстер”. Отже, як бачимо, логічна парафраза генайно вбиває взаємне “дзеркалення” слів, що знаходяться в нових синтаксичних позиціях оригіналу; наприклад, вона ліквідує підтекст “в поцілунку”, який налягає на відносини між ліричним героєм і коханою. А саме в таких підтекстах та багатозначностях скривається Барчина філософія єднання: сама синтакса, що по-новому організує досить звичні “поетичні” слова-образи (сяйво, поцілунок, потік, айстри) творить неповторне метафоричне поле.

В Барчиних експериментах із синтаксою помітні два цікаві напрями. Поперше, остання строфа вірша часто, хоч аж ніяк не завжди, висловлена синтаксою, що вирівнюється в порівнянні до корпусу твору. Особливо важливо, що в таких випадках збережений присудок. Це дає цілому віршеві своєрідний інтонаційний п’єдестал. А по-друге, хоч у другій частині “Океану” образи назагал стають складнішими, синтакса там куди “нормальніша”, ніж у частині першій. Цей процес “вирівнювання” зв’язаний із

спокійнішою строфічною структурою, що про неї я говорив на початку статті. Питання, що його я там поставив, можна повторити і тут: чи, доходячи до замирення з призначенням ліричного героя, з призначенням коханої та з призначенням всесвіту — сама мова бажає спокійним струменем довести (до-вести, до-казати) можливість цілковитого замирення, що на самому вершку існування було б рівнозначне з цілковитим мовчанням?

Як бачимо, Барчина “граматика” це ніщо інше як складовий компонент чи, точніше, допоміжний процес організму єдиної суцільної метафори, якою є цикл “Океан”. Бо ж, не зважаючи на філософські чи теологічні основи світогляду самого Барки, метаморфоза фізичного профілю коханої в її суттєве буття, переміна рідного краєвиду в краєвид краєвидів, піднімання океану до суті небес — словом, напрям цілого динамічного всесвіту “Океану” до найвищого єднання, де й сама поезія буде неможливою і, врешті, непотрібною — все це ніщо інше як суцільний метафоричний процес переміни реального світу в лагідну мову поезії. Як у Данте, так і в Барки (та й, зрештою, в багатьох інших письменників і поетів) всесильний поет-маг творить для себе прядивом слів не тільки власну кохану, яка стає досконалістю земної коханої, що він її втратив, але і власний дім, який стає досконалістю втраченого дому. Чарівничою метафорю змінюючи та поєднуючи елементи реального світу, поет примушує слова стати ідеальним, досконалим оточенням, в якому він віднині буде жити.

Цю статтю прошу вважати за репортаж із більш-менш уважного прочитання “Океану”. Ми ще не готові на справді глибинні, експериментальні інтерпретації цього великого твору, що на них ми вже приготувані в випадку текстів Шевченка, Українки, Коцюбинського чи Тичини. Покищо, ми ще читаємо “Океан” — займаємось таксономічною класифікацією його образів і

засобів — а справжні інтерпретації Барчиної творчості мусять і надалі залишитися

справою майбутньої української критики і, до великої міри, її долею.

## ПРИМІТКИ

(1) Василь Барка, *Океан* (Нью-Йорк: Слово, 1959). В цій статті реконструюю темпоральні ритми циклю у нові ритми, намагаючися знайти те тривання, яке було більш або менш усвідомленим надхненням поета. Коли я говорю про якесь явище чи образ, що починається ось тут, а кінчається он там, — в тексті часто стоїть перед початком. З цієї причини прошу вибачити за відсутність посилань на сторінки тексту.

(2) Ігор Костецький, “Критика і бібліографія: Прогулянка книгарнею”, *Україна і світ*, ч. 19-20 (1959), стор. 106.

(3) Wassyl Barka, *Trojanden-Roman 1949/1950: Eine Ukrainische Liebesdichtung ins Deutsche ubertragen von Elisabeth Kottmeier* (Mannheim: Kessler Verlag, 1956). Деякі тексти віршів перейшли авторову редакцію від “Трояндного роману” до “Океану”.

(4) Костецький, там же.

(5) Особливо корисне дослідження ролі жінки в літературі середньовіччя це: Joan M. Ferrante, *Women as Image in Medieval Literature: From the Twelfth Century to Dante* (New York: Columbia University Press, 1957).

(6) Про це дивись: Frederick Golden, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1967).

(7) Данте Аліг'єрі, *Божественна комедія*, переклад з італійської та примітки Євгена Дроб'язка (Київ: Дніпро, 1976), “Рай”, XXIII, 72-75, стор. 494; XXXIII, 88-90, там же.

(8) Порівнюючи протилежні один до одного жанри літератури, звертаю увагу, що океан, який грається формами, не зважаючи на людську долю, і тому репрезентує своєрідне відчужене Божество, це тема роману наукової фантастики польського письменника *Solaris*.

(9) *Trojanden-Roman*, стор. 95. Переклад з німецької мій.

(10) Василь Барка, *Земля садівничих* (Сучасність, 1977), стор. 31. Есеї в цій книзі, особливо в другій її частині, необхідні кожному, хто хоче серйозно читати “Океан”.

(11) Про такі оксюмори в Петрарки та його традиції, дивись: Leonard Foster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism* (Cambridge: At the University Press, 1969).



“Вірші Віри” М. Дмитренко із збірки БІЛИЙ СВІТ

## НОННА

Лежать, на мумії крайсвіття схожі,  
батьки покійні; долі, на рогожі,  
лежать в нетопленій світлиці  
її матуся’батько темнолиці.  
Три дні промовчала лелітка Нонна;  
а їй світлиночка одновіконна,  
то прожовтна, то біла, то червона,  
нагадує про нескорений світ.  
Насилу встала! йшла — торкнула гніт  
світільничка, що, тьмавий, на столі;  
до печі подивилась і в золі  
брудну голівку вгледіла кошачу ...  
— Чи недогизена? візьму, побачу;  
а! хай їй! ой, як страшно легко йти! —  
до кого ж я піду? боюсь! святий  
мій Боженьку, хоч ти ж бо захисти!..  
Обіруч двері всилу прочинила

сінешні і — надворі; срібнобіла,  
як пух, спадає з хмари тиха сила.  
В дворі бур’ян торішній притрусилася,  
запорошила світ. І видно Нонні:  
на порозкривані, на безвіконні,  
пообколупувані й чорні хати,  
сади позрубувані — сніг лапатий,  
рябіючи, мигтючи в очах, пада ...  
І снігові і світові нерада,  
попростувала, бідна, навманя;  
і хоч відчула слабість, проганя —  
хворобу злу, що підтинає ноги.  
Та от несилася: тихо, близь дороги  
присіла мучачись і до землі  
прищулилась, бо холодно малій.  
А сніг сліпий притрушує дитину —  
мов смертний саван, пада безупину...

1943



## МАТИ

Засвічена лампада дня прадавня;  
блаженні ті, що пломенем страждання  
поранені! їм — небеса спасіння.

Душа стара, хустина синя,  
в тумані сивому людина рання,  
в досвітнім лісі ходить, як причинна.

Росою світиться ліщина  
і на дротинах огорожі  
радіють сонцю птиці гожі.  
З попаленого хутора бабуся тиха  
шукає сина скрізь, — чужина люттю диха;  
чужина! сторона німа, квітками зла родюча.

Ненависти над нею туча.

Шукає мати сина в таборі лісному;  
чи взна, що смертно мучать? розп'яла  
держава жаденюща, вкравши з дому,  
розбивши їй однісіньку старечу  
надію материнську! повезла  
на каторгу, стріляючи про втечу...

рабом до князя ночі з знаменом страшним:  
блищить обличчя смерти, а під ним —  
убивства знак; нема хреста! є знак з кісток!  
і — лихо витерпля синок.

Скалічений, ступа на дно геєнни-печі.

Горять, як дрова, душі соколіні,  
горять живими: кості молодечі,  
на порошок попалені, — по глині  
розвіються, під корінець рослині.

А на піску, в могилі гуртовій,  
лежать постріляні; ох, світку мій!..

сичі кричать над кров'ю,  
пролітою при місяці; при сонці  
пролітою - крумчать, чорнющі нелюбов'ю  
до світла, ворони смертопоклонці,  
черви шукають між короночками цвіту  
і кличуть зло на землю на розриту.

Над колючками терну й огорожі  
повідцвітали зорі Божі.

Та й стала в сірих очах тінь  
як крейда — біла, чує ясновидиця, що син  
згора за павутиною дротин,  
що він в останнім полум'ї земних терпінь.

Туман розвіюється й тьма,  
лампаду ангел підніма —  
храм сонячний! а милосердя на землі нема.

Нема. Наказано правдивих повбивати ...  
приймає смерть, без вічного хреста,  
білявий син селян; а сива мати,  
повижниця проста,  
при сході сонця стоя  
на росяній поляні людожерця,  
відчула враз, як зброя полонінна, як  
промінна зброя  
ввійшла у кров самого серця.

Упала мати на траву в цвіту, траву невинну,  
рукою шарпнувши ялину.

А крізь терни залізні світоч сяє  
і день благословляє.

1945

## БОЖЕВІЛЬНА

Біженка, як птиця біла,  
вбитому від бомби вплач кричить:  
— я на соняшній на рині  
перейду потоки бризні.

Біженка біля беріз і зілля  
привидові нареченого кричить:  
— ніжні ніжки раню на камінні, —  
перейду потоки бризні.

Зводячи долоні, ластовіла,  
серед блиску, з-поміж хвиль:  
— по страшнім земнім терпінні  
стрінемося рідні ...

в тіні — вічному ямині —  
радості нетлінні.

1946

## На мотиви з Біблії.

### ПОДРАЖАНІЄ СОФОНІЇ

#### Глава I.

Об'явлено Господень суд і гнів:  
...зернину-гріх і колос, що поспів,  
я спопелю! З лица землі згублю  
і пребезумну і презлу  
людину-переступницю; спалю по норах  
марюк морозних, від сичання хворих,  
і гнізна чорної черви; щенят  
понищу зінських ... і, що аж дзвенять  
в стерні — комах, і риб німих, і птиць  
кигучих і коріння смоківниць,  
що кожна з них над злодієм листвіє  
і зерна зради в світі сіє  
з вітрами; і безвірних, — всіх понищу,  
правицю в Лавру простягну найвищу,  
в Дніпро повергну ідола-Ваала,  
де хвиля вже повирувала.

\*

І високорозумний, що Творця  
собою замінити обіця  
і в душах вимордовує небесну суть,  
завіє! — ребра князя понесуть  
голодні ворони в димучий сніг,  
що в нім він совість окувати зміг.

Аж на Замості зойкнуть, на Подолі,  
скарбниць володарі, серцями голі.  
Ой, голосіть осліплені! руйнуйся, брамо  
і башто міста, бо керує прямо  
і тріскає зернина лиха, міна  
найпренесамовитіша, — як і провина.

#### Глава II.

Держави димом куряться, як чорний сон,  
і виповітряється язва духу,  
і визаконюється лжі закон  
алмазноскіптровий, Нехай послуха  
душа, як дерево плачу страшного  
в дощі шумить над річкою — шумить  
над річкою німотною! від чого  
той біль? від злочину! Ви прагніть сонця  
науки-мудрости, що вчить, як жити,  
як розбивати царство злопоклонця  
та відвівати плевели від жита.

Й, можливо, є надія вам говіти  
в день гніву, в день Господнього суда.  
Дивіться: он Моаб, що мучив всіх на світі,  
між ямами — руїна, стінами руда.  
Отак і ти погибнеш, Ніневіє,  
що похвалялась: “я й від Бога дужча”.  
Навіщо нишила, державо завидюща,  
жінок і немовлят? Огонь завіє  
возмездя над безхресними церквами  
й серцями невпросимими. Пустиня  
простелиться, снігами синя,  
ялинами темнозелена, сосни, вами  
гудуча над вечірніми льодами.  
А вдосвіта, в рожевій благодаті,  
вмиватимуться туркоти, птахи лапаті,  
на царській сидячи гарматі.  
Колиско сяйва! сповниться спокута,  
і неотюрмлена прокинешся, нелюта  
в окрасі нескривавлених зірок  
і сонць, — і заспіва садок.

#### Глава III.

Хіба ж то люди винні, що князі  
рикають із палаців їм, як звірі?  
Я мерзооких виб'ю на грязі,  
а в світі, — зеленолазурному подвір'ї,—  
затверджу чесний суд, закон поставлю,  
з концтабору звільню і одержавлю  
дітей негрішних. Зірко-айстро, стань,  
супутнице світила преблагого,  
опівночі до вікон стань і строго  
достежуй миру! Новочасну брань  
від досвіта почнуть народи вірні,  
відчувши в грудях бурі безнемірні.

\*

По сфері духу демон-твердокрил,  
кажан гріха, як блискавка, ширяє ...  
приб'ється! в Лаврі віддзвонитись має  
за дня тріумф очисних сил.  
Без “надлюдей”, смиренні Божі діти  
серцями-ліліями променіти  
непогасимими почнуть, святими,  
і арфи неба гратимуть над ними ...

хваліть Творця, сини Славути-Бористена  
і дочки Чорномор'я, діти всіх  
джерел південних! радуйтеся: ти, зелена  
красо, Карпатська горо, і, країно стріх  
завятих з зброєю, Галичино,  
і ти, хоробра, щира душами Волинь,  
і ти, Поділля, трудний краю, горя дно,  
сердечна й мирна Буковино — синь  
і зелень дня, Полісся й Холм побожні  
та працювиті, — радуйтеся! возхваліть  
Творця й на олтарях сердець неложні,  
офіри осіянні принесіть!  
Веселощам віддайтесь, браття-браття,  
зневажені здобудуть славу, а недужі  
по ріках попливуть, як лебеді, серед латаття,  
стрічаючи корони білі. Добрі душі,

розточені по берегах нерідних,  
зберуться в світлошах вікна, в краю  
— соборі,

де фіміямові кадил диміти;  
а до дверей берези яснокорі.  
Врянніє квітень людства! в тіні дуба,  
що в вітах повно птаства та яскриння,  
і вивірка метнулась гострозуба,  
і “сонечко”, комаха повесіння,  
майдрує по корі, — коло коріння,  
на моріжку, що став, як килим зеленіти,  
там діти щебетатимуть, мої ромашки  
дальні! —

там жолудями й крем'яками діти  
втішатимуться безпечальні.

1946

### ОСЕЛЯ

Моляться соняшники.

Грім на хмарі Біблію читає ...  
тополя пошепки: страшний який  
твій плач, Ісає!

Моляться соняшники.

Голод; мати немовля вбиває ...  
тополя закричала: он який  
мій рай, Ісає!

### ОКЕАН

Приносить мушлі в шумі і помшлі,  
помшлі камені здвигає океан.

Дрімає гір синьонаметний стан;  
стосвічні служки: вишні вийшли.

Слухняний дня в роменовім вінці —  
бурун, мов лев: удар! наприкінці  
кипінь - свічадний сміх, як і раніш.  
Свободо корабельна, день у день добріш  
багатострунними біжучими бриниш,  
мов менестрелі з мармурових ніш, —  
бриниш і знов мелодією молодою,  
від світла синьою: бризкучою водою  
летиш над злою глибиною.

А буревісник блискавки склика  
з дощами до колиски колоска.

1947

### СИМВОЛ

Ти непідкупна: чи несуть вісон,  
чи скриню скарбну! ти суддя;  
і пташка на руці — з висот,  
про білий трон оповіда.  
Мов до присяги, ти відверта,  
і випростана, мов до стремена;  
зникає тінь, лукавство промина,  
коли — сердечности безсмертя,  
коли вивірюють на голоснім  
і голубім сіянні — шпаді  
весінні сили, притаманні всім,  
і кволості, що листопадні.  
Мов голос квіту, голос непорочний,  
серця стрічає! в розпачі не тоне,  
і хрестиком з-під білої сорочки  
з грудей просвічується сонце.

1948

## ТРИВОГА

I

У лихоліття світу —скрізь гудуть премудрі,  
щоб ми відмовились від “привидних”небес.  
І от божок біжить у золотій полуді,  
стає на ринку, сокорить: “— і я воскрес!..  
і я воскрес, і сяду на вселенським троні,  
і квіти щастя засвічу, самі півонні.

II

І сталося так; на всій, ланами молодій  
планеті — на зеленосиній, що при корді,  
в ладу світлинному леліється — на всій  
родились деспоти прелюті та прегорді,  
що возбранили в серці мати цвіт лілей,  
нехай, як бик, людина знає: гей! та гей!

III

Між небом і землею сіру павутину  
газетну нап'яли й колючу дротяну;  
в щасливих тюрмах люди роблять  
безупину,  
окрадені, знебоженні, без миру-сну.  
Замісто брам собору, вже сто брам різниці,  
куди течуть смертельники зеленолищі.

IV

На білі янголи, й на ті висока сіль  
поставлена, щоб, як піймаються, то в гарби  
впрягті, поганяючи: везіть! везіть! —  
прискорити привіз заліза, цегли, фарби  
на будовання, що його ховає ліс  
і он багнет: тригранний, три століття ріс.

V

Немає тайн! самі безодні: знизу синя,  
океанічна, і міжзоряна вгорі;  
І Бог є “міт”, І Божого шукали сина  
в людині — марно, “вчені” стали на порі,  
щоб чортового сина швидко розшукати  
в людині, і возплач, о бідна людська мати!

VI

Здається людство, ніби темна комашня,  
з містами-мурав'їшами сповзає в прірву,  
в димучу прірву для душі, вона страшна —  
така, що аж пророк волає: “— очі вирву  
собі, щоб зникла, щоб її забути зміг,  
бо в ній огніє пекла вічного поріг ...”

VII

А десь у вічнім городі, жертовнім димі,  
священик і мудрець — при сході приклика,  
гука при сході сили душ непоборимі,  
і піднялась нероззолочена рука,  
щоб хоругов рятунку в небі показати,  
коли від князя тьми прийшли знамена й  
грати.

VIII

Собори-кораблі виходять в океан  
гріха, гріха, що бризка на трояндний лан  
і нестемними лілії; і парус добрий  
збира і провожа в біловишневий обрій  
заморених і хворих від скорбот і ран ...  
о вірні пастирі! о світочі мирян!

А з п'їтьми —злости слово:“—в кішлі осмію  
за катафалками руїн печаль твою.”

I.1947

## ДОРОГА

У горах побуту роботою дзвінкою  
руду виломлюю, — від килима відвик;  
і світова дорога сірою рукою  
пилини кидає на черевик.

Кобзарський день, мов соняшник, з обличчя  
в саду всвітлів над пасікою слів;  
сонцями крапляють Бажі семисвіччя,  
я гілочки поєм до них підвів.

А мовлення з малини недогоже,  
все — в гнізда зложене коло Дунаю,  
і при оркестрі змовкнути не зможе,  
то я, флейтарячи, його минаю.

Південні привиди і села милі  
з трояндною розрадою говорять;  
біля дороги — небо в творчій силі,  
і яблуні неділь проходять поряд.

IV. 1948

## НАДІЯ

Сплеснеться в небо степ воскресний,  
і забілють біля стріх  
всі вишні — вінчиками сестри:  
від храму! без плачів страшних.

Вдові та сироті — в заслоні,  
як щит обкований: закон.  
А князь кайданів, ворог сонний,  
серед пустелі в тінь замовк.

Дім правди: скатертями чистий,  
і скіпетром, що зло роздер;  
на древньому холмі примістить —  
і місяць при різьбі дверей.

Бо книгу життя відкривають  
долоні досвіту в садах;  
при ній: серця дітей від храму —  
мов з грядки місяця, глядять.

1966

## ВИНОГРАД

На молитві: тиха святість! —  
без гріхів життя збагнуть;  
і серця обмиє скляті —  
Дух: і суду і огню.

Тайно сонця час продзвонить,  
як вінець планет дощів;  
з літа повногрозні лози  
підведуться в добрий звіт ...

допрозориться Господня  
в небі літоросль одна:  
віти, мов річки, виходять,  
крізь покров зірок щодня.

Проти смерти з дня пустині,  
помережить намет.  
Гроза до кровин достигли,  
хресний викуп спом'янем ...

слава Отча з світлозводів  
сповнить зори! — всі збагнуть,  
як серця спасти сподобив —  
Дух: і суду і огню.

1966

## З ПОЕМИ “КАФА” розділ XV

Стугін: від тьми копит, землетрус! —  
грошяться ратища, дення рвуть...

січа — засівами іскор, лезо! обсіпся;  
січа: клинками з несамовиття.

І не колосками з вихорів котить нива — звід  
задвиготів,  
січа, — Зіновій, правиця, як віття дубів,  
мечучи вістря: з огневиць, що вікна  
сліплять, —  
на мармазинних! — бо в жилах: мов магма  
кипить неспита.

Списом: снопи розсипа зизоокі,  
саблею: зерна червоні в розбризк.

Скорб рукавами день закрила!..  
січа — степ хитає, небокруг розрива в  
горючих гривах,

січа — до незримих зірок дзвениться:  
“... порох у порохівницях!”

Рука козака: правістю громовиця,  
з неї — гарматна кара;  
в роїт пишалів семип'ядних присуд  
повірікала...

в прибій списів гробовища доробить  
з грудей драпіжан кособрових.

Болі забуто; терези в середині неба горять,  
кара за стерзаних матерів і немовлят.

Спадає по краплях правда судів:  
багриста — в чорнозем, барвою звіроїв  
зійдїть,  
ні! маками плачів схлинатись — по рідних,  
смерть колосся до трун прорідить ...

в ранах Зіновій! навхрест руки;  
пожар на полі: завії кружить.

## СОНЦЕ

Прихилене і хризантемне — розсилає  
пилوک палання від сліпучих  
від кучерів, що німб шумить, русяве,  
і жалоші в собі сполучить.

Розкриє хмар крилату скойку: чиста  
з завіс рожевістю родилась  
перлина — квіткова зіниця! вчися,  
тінисте серце, смутку зілля.

Поставлено навік провістя Боже —  
приносити дихання правди...  
гілля думок, де процвіте, спроможне  
і вовчу кров вітрів прорвати.

Прообраз горній — люстра, що в світлиці,  
малюнок духа: пташка сіє  
сіяння. звідки барвами проліті  
барвінки крізь тепло весінне.

Блаженний голуб розвіва потоки,  
мов сурмок голоси при небі,  
з блакиттю — в океан журби, аж доки  
зберуться розквіти червневі...

в затон приклониться любити смертне,  
де зморена троянок риза, —  
але вінець ні в трунах не померкне,  
ні вишні скрапати наблизять.

Як доторк від апостола — не скелі.  
а щирому вікну, і вірність —  
огню, що з крові горнеться: поселить  
прощення над квітки надгірні.

Само в небеснім серці, в світнім складі  
як іскра: з милосердя родить;  
пророче джерело! зустріне раде  
дитя, що заспіва сьогодні.

## МИНУЧІСТЬ

Не знаю вже, чи наче листом красне  
та тихе деревце, зустріну —  
тебе, коли крізь ліс і небо гасне,  
як щастя без стрункого крину.

Не знаю, чи під крилля хмарне прийдеш,  
де церква сонце прийняла  
в вечірні двері, мов з колиски рідне  
і любе для твого чола.

А як від скрипок сосон пригадаю  
до пристрасти тебе прихильну, —  
зідхну, мов дерево, що раптом з гаю  
все скорбне втратило в неділю.

І в пам'яті, де ніби в нетрях ватра,  
замріє між нешумних ризниць:  
надія, що тебе побачу завтра,  
серед думок зоріє різних.

Вже забуваю, чи тобі з-за неба  
невстежений докрикнув птах,  
і образ твій, — лиш сяєво на стеблях  
у тіні від берез вита.

Усе, що до гілок співає, смертне,  
як навіть воронове зло ...  
як чорнобривці навіть, коли смеркне,  
над ранок іней привело.

І навіть, як моя до тебе стежка  
спішить, палаючи, мов свічка  
метеликів, що їм і ніч безмежна  
не так, над самогубство вічна.

Ще може поцілунок твій помітять  
берези місяця над сном:  
його крізь шепоти північні з квітня  
передадуть фіялки знов.

## НЕСМУТОК

Я вийду з ненадії — листя тепле  
зеленим обливає душу;  
все спомином про тебе море стеле,  
нехатній чайці котить мушлю ...

пролине й сквилить: блискавка, що сгасла:  
в сердитий вернеться приплив.  
Від тебе йде по надбережжю щастя,  
благаючи в фіялки слів.

Ще в сонця не вулканове дихання,  
і океан, як лан сопілок,  
ще жду: твоя долоня не в останнє  
до уст мені від весен білих.

Від весел не в останнє сміх хвилює  
за чайкою перлистим слідом.  
І все, що — поцілунок, світлом любе,  
обвіє в зелені, де підєм.

Забудеться: не дзвін від дна позве:  
між ласками, і всі безмежні —  
біда камінний пінить острівець,  
мов чорний корабель з пожежі;

... забудеться! і вінчик хвиль посвітить  
а почуття з вітрилом кине;  
рожевим вибухом розбризне віти  
нам деревце, що сиротинне.

*I. V. 1951*

## ДЖЕРЕЛО БІЛЯ ЧАСОВНІ

Сліпучі хмари: крізь сновидний обрис,  
приходять з грозами, мінитись —  
до гаю — теплістю і тінню добрий,  
і тишина сплива, мов ниви.

Що там дорожчу, над кришталі, скарбність  
і над бажання плином бистру,  
побачити у скелі з уст, як справді —  
джерелового повні змісту.

Бринить його зідхання: весь — морозний;  
чуття, як хто напивсь, відновить.  
І так пашіннями прокажуть рози  
коло каплички ширу сповідь;

глядять! хто цілий день стежинку чесно  
(свою впокорюючи гордість)  
шукав, до джерела на перехресті,  
що з серця світового родить ...

хто бідні болі взяв собі в частини,  
хто від любови, мов від горя,  
тому: в Мадонни біля стіп, щасливі  
троянди — й скорбі в зорі вгорнуть.

*7.IX. 1952*

## ПРИБІЙ ХОЛОДНИЙ

Це — потяг срібла перекине з бігу  
і спалить на піску: в кипучість;  
тоді мелодію ланів побідну  
на клявішах пограс й змучить

А птиця промені шовкові ширить  
на кросні між водою й небом;  
як час димить на кучугурах сірих  
пісків! і скоєчка де-небудь.

І нива йде за нивою: тривожна,  
а враз відчинить сонце двері ...  
то не радіти вже мені не можна,  
як небеса навек відверті.

Як чашу принесе й фіялку хвиля,  
то розгориться добрим сміхом.  
І що було святе, єдина — мила,  
благословлю в казанні тихім.

Пророчити з свічада буде море,  
в нім до краплинки долю видно.  
Це — камені горять і вже не змовкне  
грози бажання висповідне.

*8.X. 1953*

## МАК

Наймолодіші сполохи з тонкого  
стебла поклоняться пташати,  
бо, як і місяць, славлять — коло нього —  
незримих: кличучи втішати.

У затишку свічіє, вірі рідний  
з причасного благословення,  
мов рани, теплий, мов любов, горіти —  
дарує ниточка зелена ...

та жертва, що з хустинки сяйва, в душах,  
відкрилась по вечірній хвилі;  
та огник церкви, що змію подужа  
гримучу і неволю схилить.

Звучати в крузі радості крізь тишу  
нечутно, як плянет сопілки —  
прозорістю прийти, нехай колишуть  
грози рукава! подих вільний.

Між нивами, в росі передсвітанку,  
скупаються — свічки квітучі —  
тоді в вулканий стрій вінків: і стануть  
рости на потойбічних кручах.

7.VI.1954

## ВОДОСПАД

Усе — несамовите, що корінню  
кривавленому миє гнотик  
і гоїть! і ромени соколіні  
над лев'ячий огонь відносить ...

і срібних бризок зерно, не доснитись  
сльозами грозоними — годі,  
ні мідними тюльпанами з дзвіниці,  
як горе від грудей відходить.

Враз кучеряві блискавки найглибше  
в тумани звалено: на вістря.  
що з скелі в скаргах — вихорами дише  
геєнна звірів, хмара бистра.

А витерпівши, вірно в Брамса й яблунь,  
небесний визерунок рушить;  
там, душі в жовтім полум'ї об'являть —  
живу веселку пройдуть душі.

5.VI.54

## КВІТ

Легкозелена дужка і вгорі  
чотири чашечки в росинах.  
розквітлі повно! — їм в огні згорніть  
гноти свічні, то не розсиплять.

А далі, невиданно в світнім місці,  
жаринка жевріє опівдні:  
леліє з стрілами поломениста.  
як мрехтіння — ледве видно:

як іскор курява через безодню,  
що значення з'являє судне,  
що — символи чуття прийдешні вводить,  
здобуті в запашній посуді.

Навколо порадіє небо тайне,  
прообраз крові дарувавши  
в пелюстках пурпурових — кружма стане  
і скрикне: щастя в очах ваших.

28. VIII.1954



## СВІТАНКОВИЙ ЛАН

Як грудям рідний хрестик, і сторінка  
жовтіє колоскова: ширість.  
Бо серцю найсвітліша! вже дозріла —  
в блаженній жертві всіх примирить.

Що виблагана; бо шалені діти  
докоять братогубство давнє.  
Щільник співзвуч в іконі неба свідчить  
і крапає, немов ридання.

А димні йдуть події над холмами  
та мармуровий промінь віє;  
та все мені — вікно, що думку манить,  
що шепчеться, як ранок, вірне ...

Що хмара, від берізок бравши в росах  
дитинне сонце, болі скаже;  
що сяйво вінчане, з плачами просить,  
де колоскове горе справжнє ...

Що мучиться душа моя при краплях  
з лілового самотних квіту,  
що з громом вересня, вже очі тратять  
і айстрове життя привітне ...

Що ні в сонатах та скрипкові ручки  
не стануть на піску врочисто,  
як росяні ялини! та як зрушить  
голубокриле з них ячіти ..

що на доріжці, в серце моря, сипле  
від золотих гнотів пшениця.  
І сам господар — в небо, вже росисте,  
виходить: з розпачу звільнити.

11.X.54

## ТЕПЛО

Тепло блаженности приносить серце,  
що й ангелам — олтар! крилате;  
що списом терзане і в смерть простерте,  
рятуючи, шептало: “брате”...

Замучена світомість світла — з гробу  
встає, несмертно всіх любити;  
не привид! Князь, що в осередку зроду  
царює святістю, над битви.

Хто вірус, краплину неба прийме  
від ран Його: над ніччю, спасся,  
над каменем, де буря бігла! незбориме  
життя палахкотить, як ласка.

Скрізь океани змріються з росою,  
з травою споминами знаснуть, —  
крім сяєва, що чашу хвиль високу  
злива над скоєчками часу.

5. X. 1954

*Вихід:* КОРНВОЛ, РЕГАНА, ГЛОСТЕР,  
СЛУГИ.

ЛІР Обом вам добрий ранок.

КОРНВОЛ Здоровим вашу милость.

*Звільняють* КЕНТА.

РЕГАНА Я рада бачити величність вашу.

ЛІР Регано, думаю, що — так. Причину  
знаю:

чому це думать. Якби не рада,  
то я розвівся б з домовиною твоєї нені,  
коли хоронить перелюбницю.

(До КЕНТА.)

О, ти вже вільний?

Про це на другий раз. Регано, люба,  
твоя сестра — нікчема. О, внизала тут, Ре-  
гано,  
недобрість гострузубу, як стервятник —  
тут!

*(Показує на серце.)*

Я ледве говорю з тобою. Не повіриш —  
якого в ній розбестя вдачі — о Регано!

РЕГАНА Прошу терпіння, пане. Я надіюсь  
вам знати менш ціну її заслуги,  
ніж їй обов'язком своїм збідніти.

ЛІР Скажи: це ж — як?

РЕГАНА Не змислю, що сестра знедбала  
й дрібку

з її повинности. Як часом  
спиняла розрух ваших послідовців:  
то ґрунт такий, і ціль корисна,  
що зовсім визволя з догани.

ЛІР Мої прокляття їй!

РЕГАНА О пане, ви — старі.  
Природа в вас аж на крайниціях  
її межі. Вас кермувати мусить і вести  
чиясь розважність, ваш пізнавши стан  
гарніше, ніж самі. Отож прошу —  
до нашої сестри верніться,  
скажіть: ви скривдили її.

ЛІР Просити, щоб простила?

Але завваж, як це достоїнності пристане:

*(Навколішках.)*

“Кохана дочко, каюсь: я старий.

Вік ветхий — зайвина. Уклякнувши, прошу  
— помилостиви одяг, ліжко, харч.”.

РЕГАНА Вже, добрий пане, годі. вам! Цей  
жарт не личить.

Верніться до сестри моєї.

ЛІР *(підводиться)* Нівчас, Регано!

Вона зітнула вдвічі почет мій.

Гляділа чорно, язиком жалила  
якнайзмійніше посеред серця.

Усі впадять, назбирані відплати неба,  
на голову її невдячну! Бийте юні кості,  
ви, пошесті ядучі, — з кульготою!

КОРНВОЛ Фей, пане, фей!

ЛІР Мчіть, бистрі блискавки, осліпний  
плам'янь —  
в її презиркуваті очі! Заразять красу,  
болотно-виссані тумани: гнані сонцем  
дужим,

впадять і виязвять її гординю!

РЕГАНА О небеса блаженні, це клятьба —  
й мені,

як найде гнів на вас.

ЛІР Регано, ні! Ні вік не будеш клята  
мною.

Не призведе ласкавно-складна вдача  
до строгости! У неї очі люті, а твої  
втішають і не палять. Не тобі —  
мою скрадати радість, почет мій врізати,  
всипати слов сварок, низити пожиток  
і наслід — загородити засув  
мені вперек приходу. Знаєш краще  
послуги вдачі, в'язані з дитинства,  
звичаї чемности, подяки борг.

Півкоролівства ж не забула,  
де наділив тебе.

РЕГАНА Добродію, до суті справи.

ЛІР Хто в колодки слугу мого забив?

*Трублять поблизу.*

КОРНВОЛ Що — то за сурми?

РЕГАНА Я знаю, сестрині. Як свідчить  
лист,

вона небаром буде тут.

*(Вихід: ОСВАЛЬД.)*

Чи пані прибула твоя?

ЛІР Це раб, чия вдарем позичена гордота  
гніздиться в бринській ласці від тієї, за  
котрою в'ється.

Мерзото, геть з моїх очей!

КОРНВОЛ Що значуєте, ваша милість?

ЛІР Це хто вколoduвав мого слугу? На-  
діюсь,

Регано, ти не знала?

(Вихід: ГОНЕРІЛЯ)

Хто іде? О небеса,  
як любите старих, як ваша мила влада  
слухнянство схвалює, як ви самі — старі,  
то розсудіть! Схиліться й допоможіть мені!

(До ГОНЕРІЛІ.)

Не соромно на бороду мені дивитись? —

Регано, подаси їй руку?

ГОНЕРІЛЯ Чому ж і ні? Яка образа в  
мене?

Не все — образа, що з негречности посу-  
дять,

а дітвоумство так назве.

ЛІР О груди, ви аж надто кріпкі!

Ще — держитесь? Як мій слуга попав у  
колодки?

КОРНВОЛ Я посадив, а власні бешкети  
його

ще й меншого підвищення достойні.

ЛІР Ви? Це — ви?Л

РЕГАНА Прошу: зглядайте, батьку, на  
знемогу вашу.

Як, доки вам цей місяць добіжить,  
повернетесь — побудете в сестри моєї,  
півпочту відпустивши, то й ходіть до мене.  
Тепер ще не домую тут, і окорму нема,  
що спотребується — приймати вас.

ЛІР До неї поворот, півсотні відпустити?

Ні, радше всіх дахів зречусь: волюю  
з ворожістю негоди битись,  
дружити з вовком і совою —  
нужденство в гострий стиск! До неї

поворот?

Тож, Франції король палкий, що безпо-  
сажну взяв,

моє дитя найменше: також можу впасти  
під трон його навколiшки — як наймок, пай  
просити,

аби злиденно вижити. Вернутись?

Радніш намов мене в раба і в'ючака  
цьому огидному лакизі.

Показує на ОСВАЛЬДА.

ГОНЕРІЛЯ Ваша справа.

ЛІР Благаю, дочко, не доводь до боже-  
вілля.

Не потурбую вже, дитя моє. Прощай.

Не стрінемося, не побачимося більше.

А все ж ти, дочко — плоть моя і кров моя.

Або, скоріш, недуга в плоті,  
що звати змушений своєю. Ти — нарив,  
болячка морова чи спухлий веред  
в крові моїй гнильній. Не посварю ж тебе.  
Хай сором, коли схоче, йде тобі: не кличу ...

Я кари не прошу від громовержця —  
високосудному Юпітеру не скаржусь.

Поправся, коли зможеш. Краща будь, собі  
в нагодах.

Я в силі стерпіти. Зостанусь при Регані,  
і — сотня лицарів моїх.

РЕГАНА Не зовсім так.

Я вас не сподівалась, не готова —

в прийом, як слід. Послухайте сестри,  
бо ті, хто ваші спалахи промішує з резонаном  
зважати мусять, думаючи: ви старі, і отже—  
але сестра вже зна, що робить.

ЛІР До речі ти говориш?

РЕГАНА Клястися смію, так! Півсотні  
почту:

невже не досить: Вам навіщо більше?

Чи й цих не надто, бо загроза і коштовність  
— такий множині перечать? Як же в домі  
під владами двома багато люду мусить  
любезно жити: трудно, чи і неможливо.

ГОНЕРІЛЯ Чому б призор вам не прий-  
няти

від званих слуг її або моїх?

РЕГАНА Чому ж і ні, мій пане? Як зне-  
дбають вас,

ми вструним їх. А прийдете до мене  
(що вже загрозу завбачаю), — я прошу  
вести лиш двадцять п'ять. На більше  
я не вділю ні місця, ні пригляду.

ЛІР Я все вам дав.

РЕГАНА І це дали ви вчасно.

ЛІР Мені опічними, мені довірними поста-  
вив вас,

а право застеріг — на почет отим числом. Чому я мушу йти до тебе при двадцяти п'яти, Регано, — так сказала? РЕГАНА І знов кажу: не більше — в мене. ЛІР Оті лихі прочвари видаються красні, якщо лухіші — другі; бувши не найгірша, стоїть в якомусь ранзі шани.

*(До ГОНЕРІЛЬЇ.)*

Йду з тобою:  
півсотня — все ж бо вдвічі двадцять п'ять,  
і вдвічі ти миліша.

ГОНЕРІЛЬЯ Слухайте, мій пане?  
вам нащо двадцять п'ять? чи десять? або  
п'ять? —

услугувати в домі, де і вдвічі більше  
накази мають вас глядіти?

РЕГАНА Для чого і один?

ЛІР О, не доводь потреби? Жебраки най-  
нижчі —  
все ж мають назлиднішу річ: як надмір.  
Заборони натурі, що їй не потрібно,  
й життя людини вже — як звірове. Ти жінка:  
якби лише в теплі ходити розкішню було,  
ну, то натурі зайве все в твоїй розкішній  
ноші,

що ледве й гріє. А в потребу справжню —  
мені терпіння дайте, небеса! Терпіння треба  
тут бачите мене, боги — старий та вбогий;  
похилий з горя й віку: жалкий від обох.  
Якщо це ви розбурили серця дочерні  
супроти батька їх, мене не опослідьте

надто, —  
щоб кротко зніс. Пройміть шляхетним  
гнівом,  
не дайте, щоб жіноча зброя — водні краплі  
— сплямили щоки мужа! Ні, відьми несвітні  
вчиню такі відплати вам обом,  
що будуть на весь світ — такі діла вчиню! —  
я ще не знаю їх, — а будуть  
страхіттями землі! Заплачу? — думаєш.  
Ні, не заплачу.

*(Гомін грози зближається.)*

Хоч повний призвід плакати, проте — це  
серце  
розіб'ється в сто тисяч часток —  
раніш плачу мого. О блазню, я збезумлюсь!

*Відхід: ЛІР, ГЛОСТЕР, КЕНТ, БЛАЗЕНЬ.*



“Ясність” М. Дмитренко із збірки БІЛИЙ СВІТ

### ПЕРЕДМОВА ПЕРЕКЛАДАЧКИ

Wasył Barka “Trojanden Roman” переклала на німецьку мову Єлисавета Коттмасер 1955 року. “Троянський Роман” друкувався як перша частина циклу віршів “Океан”.

Переклав з німецької мови:  
Роман Крохмалюк

### Океан II

Орел зелений клекотить  
і посила до лану вісті.  
я жду: стокрильці хмар пір'їсті  
в блаженну прилетять блакить  
і тінь окрие лихо в місті.

орел зелений клекотить ...

ні, небо, в повну ластівок руїну  
пролий проміння безупину —  
до всіх, що подолали гріх.

Хай скрізь: молитва за людину  
в вишневих олтарях твоїх.

/“Океан II” 1946./

Автор цих віршів, Василь Барка, походить зі старої козацької шляхти; він народився на Полтавщині. В роках 1921/22 коли на Україні панував голод, він був примушений перервати науку і йти, як поет це сам назвав, на “заробкові мандри” ... Опісля

він закінчив студії філософії. Обдарований здібностями до чужих мов, поет вивчив італійську мову, з наміром перекласти “Божественну Комедію” на українську мову. Судьба однак не дозволила йому по сьогодні взятися до цього перекла-

ду, на що ми всеж таки надіємося. Під час другої світової війни поет був ранений в голову і плечі та зівстав перекинений з Кавказу до Берліну. У 1945 році, по короткому побуті в Ваймарі, Барка переїхав до Авґсбургу. Тут жив він у ДП-таборі відки виемігрував у 1949 році — не з легким серцем до ЗСА. “На душі у мене було якесь гірке почуття...” писав мені пізніше. Та опісля погодився зі своєю судьбою: “хай буде так як воно є Богом записане на золотій плянеті.”

Барка цікавився німецькою мовою вже від 1925 року. Він знає її тільки у письмі, бо майже немає нагоди нею говорити. Як найбільш чистий об'яв німецької культури Барка цінить середньовічне лицарство, будівлі готики і, “Фавста.” Поет бачить усе це на свій лад, хоча знає зокрема середньовіччя теж чисто науково: він же на цьому самому факультеті на якому студіював, читав опісля історію європейської середньовічної літератури.

“Боже, Боже, я так любив кожний камінь у старих німецьких церквах як у власній батьківщині; ціла чудова готика була немов би святим світлом освічена ...” — “Скільки радості переживало моє серце, коли в моїй уяві поставали образи німецької лицарської старовини, візії з часів середньовіччя ...” “Багато віршиків я там над квітистими берегами прошептав і записав. Вістка, що вже дехто бажає деяку частину цих віршів перекласти на німецьку мову, причинилася до цього, що глибоко в моєму серці я замирився з країною “Фавста”.../ З листа Василя Барки 9 грудня 1950 року до українського мистця-малювача Юрія Соловія./

Коли я перший раз почула від Юрія Соловія про Барку — поет і мистець не були ще знайомі. Тоді саме Юрій Соловій порівняв поезію Барки до площинного малювання, в якому цілево не має центральної перспективи. Багато часу взяло Барці досягнути цей спосіб поетичного вислову і можна очікувати, що поет дасть ще багато нового / не у формі модерних одноднівок / і свіжо

створеного. Моєю “найбільшою вчителькою” писав мені поет у 1952 році “була наша стара пісня, що товаришувала нам від нашої вчасної молодости. Її радо співала моя мати:

Із-за гори камяної  
Голуби літають .....

Я сную мої поезії на подібні теми ...

Пісня “Слово о Полку Ігореві” навчила мене висказуватися образиво з музичною підбудовою, яка має віддати це, що поет відчуває. Крім цього наші чудові думи — ці природні барокові оповідання у формі пісень. Там находимо скарбницю живих ритмів ...”

З таких саме українських поетичних форм шістнадцятого і сімнадцятого сторіччя Барка створив поезію як н. пр. у 1945 році “Батько і Син”. “Я почав писати поезію під впливом частих спільних переживань потрясаючих сцен правдивих людських обставин, як плач селян та жінок викликаний чужим та власним горем; милосердя, щирі слова, одним словом все це що наповняє серце і чого співучий голос роками не може висловити. А крім цього чудова природа наших сіл і селянських господарств є немов би аквалелею для поезій. І завжди воно є так, би, неначе ця природа переживає те саме що люди на своїх полях та у своїх хатах.” ( з листа Барки до перекладачки. 1952 року.)

Не лиш західні європейці відчують деколи в його віршах небезпеку в яку Барка — людина впроваджує Барку — поета. Ця загроза постає звичайно з найсильніших реакцій поета, в Барки між іншим під впливом його вражливості. Вислідом цієї вражливості є його чутливість, яку поет перекладе тематично і звуково аж до остаточного розв'язання.

Барка згадує як важними залишилися для нього на далі Данте, Шекспір, Метерлінк, Вергарен, Гоголь, Вітмен, Бальзак, Достоевський та Павло Тичина. “Та мабуть найближчий мійому серцю і моїй вдачі є Сковорода ... Тільки один був подібний

до нього, коли йдеться про наставлення до світу та ясності душі: це був Франціск з Асісі.” — “Неабиякий вплив мала на мене теж орієнтальна поезія ...” У своїй молодости Барка захопився великим персом Фердусі так далеко, що перебуваючи на Кавказі, вивчив перське письмо так, щоби мати змогу читати зі словником його вірші в оригіналі. Вплив цього поета на Барку залишився до 1934 року. Ближч споріднений чується Барка з кавказьким поетом Саят Нова (1712-1795) — “Саят Нова”, писав мені Барка, “це анальфает, мандрівний поет кавказьких гір. Він творив пісні в чотирьох мовах а саме, перській, турецькій, вірменській та грузинській ... На коротко перед війною я взяв до рук том поезій Саят Нови в перекладі на російську мову і без меляодій; та там не було вже нічого чарівного. Це дивно, що в Західній Європі не знайти ні одної згадки про Саят Нову. Він був всеж таки могутнім князем співацької поезії.” — Барка цікавився теж довший час азербейджанським поетом Нісамі Ганджеві;\* він читав його поезію “Лайля і Меджнун” у російському перекладі. Барка оцінює грузина Руставелі з деякою резервою, як такого, що знаходиться “не по той стороні поезії де є моє захоплення ...” У мистецтві орієнтальної поезії, маю зокрема на думці Саят Нову, Барка навчився від нього, йому вроджене — я сказала б вегетативне багатство образів перетворювати на арабески, та подавати у формі мистецьких фігур як бажані ним постаті. Це бачимо у “Троянському Романі,” цій любовній поезії, що її показує нам Барка у формі співучого водопадку. Тут діє усе так якби виростало само зі себе. Але в його ліриці немає нічого випадкового, вона не постала з простої наївності\*\* але зістала створена поетом. Барка, мистець лірики, не дозволяє завести себе своєю багатою інтуїцією на манівці, він працює ділово.

Зовнішні життєві обставини поета не були легкі. Рана в плечах з 1942 року, утруднювала роками його заробітну працю

прибиральника в Нью Йорку. Про це знаходимо нарошно згадку у “Троянському Городі”. Так вже склалося у життя цього поета, що заробіток на щоденний хліб, впихається поміж його мистецьку творчість. Тепер однак Барка пише історію модерної української літератури, для українського видавництва в Америці.

\* Знаменитий переклад Барки фрагменту з Хусров і Шірін появился в альманасу “Україна і Світ”, ч. 15: 1955 .

\*\* У звязку з цим пригадую собі доповідь Готфріда Бенна про “Проблеми Лірики виголошену в Марбургу 21 серпня 1951.

У Нью Йорку поет вивчає англійську мову, та цікавиться Америкою. “Тоді ми ще не знали Америки” — пише поет. “В Україні американська техніка та інженерійне мистецтво виглядали фантастично так, що їх не можна перегнати. Там представляли Америку як країну техніки, приблизно тридцятого століття. Як це показала дійсність Америка на загал так виглядала. Та мене не цікавила ця супертехнічна Америка. Мене цікавила Америка Вітмена, що був у моїх молодечих літах одним із моїх хресних батьків. На жаль цю Америку я ще не цілком прослідив ...” — “Але ця Америка Вітмена дійсно існує. Я бачив кілька пєс Шекспіра, це майстерні твори театрального мистецтва світового маштабу. Так н. пр. “Кінг Лір” з Люї Келгерном у головній ролі, в театрі на Бродвею ... Американці мають всеж таки свого власного Шекспіра. Або на пр. “Парсіфаль” у метрополітальній опері був для мене цілком новою подією.” — Барка пише дальше про музеї, бібліотеки, про книжки взагалі і продовжує у своїому звіті: “Тут відчувається електризуюча спонтанність абсолютно вільного і пульсуючого життя; а це має значіння живої атмосфери для душі поета в часі його творчих пошуків у нових обставинах; також коли всі є фізично і нервово змучені. Я прийшов до цього переконання, обсервуючи себе самого тут в Америці на протязі двох і пів року... Найбільшим з американ-

ських винаходів не є наукові праці про будову атомів! Ні, ним є абсолютна воля коли говоримо про життя індивідуальності людини. / З листа до перекладачки, 1952. /

Погляди на лірику Барки розходяться. Надаремне було б шукати у “Трояндному Романі” за дрібними згадками про щоденні турботи поетичного мистецтва. На еміграції натрапляємо на українців, що є рішучими противниками поезії Барки а є теж і німці, що не мають для нього зрозуміння. Так воно мусить бути і не повинно бути інакше. Не варто змагатися, щоби досягнути єдність у критиці та мистецтві.

В інших українців та німців мистецтво Барки викликало великий подив. Коли один німецький студент почув у перше заспів “Трояндного Роману” / а через кілька місяців другий і третій раз, / він кожний раз сказав: “Єгипет — !” “І в дійсності слова Барки можна порівнати квалітативно до правдивого образного письма. Звукова композиція у його найкращих поезіях замінює на тони саме те, що нам дає образове письмо. Я особисто відчуваю музикальність поезії Барки як многозвучність. У “Трояндному Романі” поет творить у формі східних можливостей європейську лірику, так близьку до країни сходу, як його мандрівна батьківщина над берегами Кубані. Показати цей скарб у рямцях нашої великої європейської поезії є саме бажанням перекладачки.

Поет написав “Трояндний Роман” у роках 1949/50. Тут він є поданий перший раз

оригінальному тексті. Є це перша частина великої поезії Василя Барки під назвою “Океан”. В роках 1950/51 Юрій Соловій і я зробили перший дослівний переклад “Трояндного Роману” а опісля я почала опрацьовувати перенос на німецьку мову в поетичній формі. У 1952/53 році, я враз з Ігорем Г. Костецьким відомим українським письменником і критиком та досвідченим перекладачем перевірили повний текст мого поетичного переносу, відносно правильної передачі поодиноких поезії. Деякі мої відхилення від дослівного перекладу вийшли переважно на користь мистецької дзвінкості. Я не все додержувалася віршового метрум. Використовуючи можливості німецької мови, я старалася додержати дзвінкість Баркових поезій.

Дякую усім тим без яких помочі було б мені неможливо цей переклад зробити. / Відомо, що навіть українцям мова Барки є місцями загадочна. / В його поезії я найшла одне: майстерне формування, та найвищий ступінь певності на службі інтуїції.

Нойштадт ан дер Айш,  
19 листопада, 1953.

“Троянда” це рожа. Ще заки перекладачка довідалася, що автор бажає задержати цю назву при перекладах на чужі мови, вона вирішила це саме. Літом 1953 Барка погодився на мій переклад. Цей переклад є доказом, що поет має в Німеччині приятелів, хоча він нас ніколи не бачив.





“Голубиний Міст” М. Дмитренко із збірки БІЛИЙ СВІТ

## ЖОВТИЙ КНЯЗЬ

### I Частина

Мряка, що облягала сніжний простір, почала розточуватись, як розірвана намітка на окремі невстижимі волоконця. Вони помалу відмирили, відступаючи перед сірою виднотою з східного обрію. Небо — в сивих хмарах, повних тіні.

Похід хліборобів розділився на окремі течії; від сусіднього села теж кілька потоків людських сунуло через сніг. Обидві сторони, зустрівшись, постояли трохи і повернули в напрямку до млина.

Щодалі, все дужче розділялися стрічки того спільного руху — на ряди, ланки, гуртки. Зрештою, людська множина, зовсім розпорошена, темносірими постатями всіяла степ, що виднів і ставав, проти хмар, білий, як березова кора, і рівний, як празникова скатертъ на столі: без видимого кінця.

Рухалися селяни через холодну просторинь в одну сторону, однією думкою, про яку свідчив мішечок чи його подіб'я різного роду в кожного.

Кволо починався рідкий зніжок і скоро стихав.

Надходячи до млина, людський рух звужувався в передніх низках, як хвилях, що повинні навкруг обгорнути прибережний камінь.

Степ — ніби рівний, але для хідця приберігає численні горби і пагорбки, рівчаки і водолінки, вимоїни і менші скривленості ґрунту, вкриті в сніг.

Мируну Даниловичу випав, як нарочито, безперервний збір нерівного місця, що виснажував серце і роз'ятрював досаду. Поки доплуганиться чоловік, то борошно розберуть, якщо пощастить проскочити в млин. Або — перші вхоплять, а пізніших обаранить варта, прислана на підмогу: вистріляє чи арештує.

Невиголоджений, він би випередив багатьох, — сьогодні ж, охлявши, відстав і мляво борсається в сніговинні.

Із-за горбів млина не видно: дряпайся або виходь навкоси. Скрізь сліди; тут походжено і зрито сніг і землю, в розшуках городини. Зайшла тривога: і до кагату теж можуть добратися, хоч то — в другу сторону від села. Але скоро сподіванка здобути борошно знов заповонила серце. Відчував селянин, що він інша істота, ніж був, виходячи з двору. Тепер ніби повідь виносить в обшир, проходжений людьми. Недовідома досі почуттєва пружина запанувала над його намірами, мов закон. Якби спитали попередку про її присутність, він би плечима знизав з дива: про що спитали? — не знає. Вона взяла собі, проти гострого хвилювання, всі рушії свідомості, мов видноти, звідки обкинулося значення в довколишній світ, щоб відати його чоловікові, будучи собою. Здається, дужча, ніж сама воля, якраз стала на місці неї і діє однаково, з необхідністю і також, з надією, що тут — порятунок для всіх в хаті. Страшно багато це означає для душі, що замкнута серед глухої покинутості, і тільки той милий острівець зберіг радість: від бачення при спільних вікнах, де поділено також нещастя в дожданнях. Як

гніздо птахові, там схоронок для серця і майбутність його; і так — кожній з темносірих постатей, що мовчки поспішали до млина. Не здобудуть хліба, — знищиться світло життя: тобі і гуткові рідних істот, при обмерзлих дверях.

Вибравшись на рівнину, Мирон Данилович загледів на млині прапор. Червність підсилена проти сніжного обширу, дико горюча, враз привіяла грішну погрозу і стала нею зростати відчутно, вже як хижість, розлючена до того, що от метнеться вчинити біду в цілому житті. Миттю ж і пригасла нею, додавши селянинові до нетерпливості пекучий страх. А люди йшли і йшли безупинно. Близько млин.

Спершу сторожа біля брами, побачивши селян, тільки трохи ворушилася. Ждала, з гвинтівками навпереважки, коли ряди спиняться; бо невідомо: чи то — неслухняний вихід, чи можливо, сільські керівники кудись переганяють населення через степ. Вона звиклася з неприродною і неглуздою владушістю начальства: не могла відразу збагнути, що супроти його волі виник вихід. Як дотямила, захопилася з надмірною сполошеністю збивати.

Боючися зброї селян, одні вартові зникли за брамні стовби і звідти відкрили обстріл; інші лягли на сніг, де перед ними були горбки: там пристрілювалися в голодних, передні ряди яких почали вже бігти до млина. Дехто наблизився так, що якби мав револьвер че “обріз”, напевно міг би поцілити пришулених вартових і проскочити в двір. Але сторожа з близької відстані розстрілювала безоружних підряд.

Перші відразу впали, вбиті на місці; інші корчилися і стогнали, конаючи, дехто ж, ніби здивований, зупинився, приклавши долоню до прострілу в грудях і обпускався на розкришений сніг.

Напад продовжувався з розгону: підбігали новіряди, в яких, мабуть, рідко хто усвідомлював, що сталося — так раптово вчинено розправу з передніми. Селяни поспішали до брами, здається, гнані завією,

дужчою ніж страх. Діяла відчайність громади в безвихідді її, приреченої з сім'ями на скін, коли перед очима — будівля, звідки можна брати свій хліб: близько вона ...кожен, хто поспішав до брами, надіявся вбігти туди і насипати собі повно борошна в приготовлений мішечок. Бо вернутися з порожніми руками, це — болюча загибель, як досі.

Слідом за передніми, що впали, натовпилась така хвиля людська, що котивши швидко, грозила затопити вартових. Вже так підбігла, що постріли з гвинтівок не могли її всю покласти, — через декілька хвилин люди, охоплені розпачем, прорвуться в двір.

Але збройні “круки”, як їх називав брат Прокіп, вискочили на браму; досі, причаївшись, стояли по обидва боки її, за огорожею. Начальник із-за стовба визирав і примірявся, коли треба спиняти найгустіший натовп. Визначивши мить, він подав знак і враз бігцем винесено ручні кулемети “дегтярєви” до передбрам'я: вправо і вліво. Зразу ж засточили вони; одночасно станковий кулемет почав бити з ворітної протулини. Всі хлібороби, що туди бігли, трапляли під бічний вогонь від менших кулеметів і прямий — від більшого. Вартові, як охоронці, розстрілювали кожного, хто наближався з боків, до передніх кулеметів.

Мов косарі-крадіжники, поспішаючи, кладуть колосся чужої ниви, так кулеметники стріляниною косили ряди селян. Білу поверхню вкрили собою снопи, звалені завчасно, в беззаконних жнивах. Кров'ю змокши, протавав сніг, коли стогін останнього болу пройшов крізь безгоміння поля і наповнив той світанок.

Посудомленими пальцями дядьки, вмираючи, брали зніг і дряпали промерзлу землю. Дехто пробував підвестися, щоб вийти з місця погибелі, — того дострілювали, і вже падав назавжди. Без милосердя косили, навіть тих, які не дійшовши близько, спинялися і стояли приголомшені: втекти не було сили, а лягти не здогадалися; не ду-

мали, що також їх, далеких від брами, вбиватимуть.

Розстріл проходив перед очима Мирона Данилевича, як в сні — як марення, коли вмить повиднівся один з односельчан: кількома рядами попереду пішов близько до брами. Його поранено, і врустив щіпочок, тонкий щіпочок яким нікого не можна не вбити, ні скалічити ... впустив і стоїть, мов прислухається, що таке? що — коло його серця? ніяк не зрозуміє. Але відчуває: далі вже не піде, — трохи відвернувся від млина, блідий, як сніг, на якому стояв. Кров збігає з кутика вуст. І більше, мабуть, з відрухів душевних, ніж з розмислу, виразив побажання своє. Підвів порожній мішечок, різними клаптями полатаний, що виразно прозначилися — руді і темні, — підвів однією рукою мішечок і держить, а другою рукою сам на нього показує перед вартою і після того відводить в напрямі села. Хотів сказати: — я борошна взяти мушу для тих, що там, у селі, бо мруть, а я не винен, я можу і так згинуть ... то для них мушу взяти: ось — у цей мішечок. Раптом розлігся черговий постріл і селянин упав; один тільки короткий рвучкий рух відбув ліктем, і кров, як струмок джерельний, линула з рота враз; побагрила сніг і облила мішечок, мов би показуючи відповідь: он що дано тут, для тебе і твоїх дітей! — дано в мішечок: неси, коли піднімешся.

Дальні трохи рушали вперед, поки виразно побачили, що там — розправа над безоружними.

Одна недостріляна ланка ближнього ряду повернулася і побігла назад з останніх сил, — тоді, захоплені її рухом, почали швидко відходити рештки.

Відступ обернувся в безладну втечу; люди металися по степу, без перерви.

Куля поцілила Мирона Даниловича в бік: під плече. Він взяв костур в ліву руку, притиснув виразку — правою, просунутою під ватник. Поспішив назад і знайшов свої попередні сліди на снігу; “могло в серце влучити!” — все повторював собі, перебіга-

ючи через видолінки і обминаючи горбки. На западистій дорозі кулі проминали вгору: поки віддалявся від млина; потім стали рідші. При горбовинах, пригнувшись, Мирон Данилович прискорював крок, як тільки міг. Через високу згортку ґрунту переповзав, чувши над головою подзизкування, раз-у-раз. Далі відходив глибокою вимовиною і міг навіть спочинути.

Спершу кров викрапувала крізь одіжку, а згодом запеклась. Навіть біль притих, що дивувало Катранника. Тоді, ж коли він різко рухнув лівою рукою, — враз вколело в м'язах коло ребер. Згадався він: прострелено наскрізь; куля вилетіла, і виразку можна загоїти без лікаря.

Стрілянина вщухла. А скоро потрусив сніжок; “ще б не збитися і не наскочити на кулет!” — боязко подумав чоловік. Хуртовина, зненацька набігши, не завіяла дуже і скоро вгамувалась.

До села близько, а чує Катранник: неспроможний далі ступити; притуляється до стіни безверхового сарайчика — віддихати. Закривши очі, побув як у сні, щоб через спочинок перемогти неміч і спинити морок перед очима. Втома, ніби чад, зробила недужим і треба виповітрити її з крові, бо, крок підрізавши, звалить на сніг. Таки пересилив її Мирон Данилович. Розкрив очі, що слабували з недокрів'я, і обернувся поглядом

до степу. По білості сніговій темніли одягами люди: жертви домагання; мов крихти гречаного хліба на святковому обрусі.

Дивився недужий, — болісно було на серці; і ніби сам теж серед неживих: уже почуттями вбитий! Чи зготований до гибелі. Тільки тінь його істоти пробує відійти від рудої стіни, так трудно! — з гіркими зусиллями в кожному кроці. Крізь недужість як полон, примарюється щось від вирішеності, ще невідомої, але вже відсвіченої в глибині відчуття.

Всилу добився до хати; впав і накрившись старими одіжинами, заснув, як в домовину покладений. Ні сновиддя, ні чуттєвих примар! тільки, здається, неозначима і неформна струна, провівшись в обширі, все беззвучно тремтіла: з неспокою, що супроводив сон.

Прокинувся над вечір і обторкав виразку; прошило підпліччя, без широких розривів; кров, запікшись на обох відтулинах, закрила їх. Одіжка пристала і треба її віддірвати, але — боляче. Він скип'ятив води і наливши в миску, набирає долонею: відмочує полотно. Згадав, що збереглася в хаті скляночка з решткою йоду, на самому дні. Коли старший син, босий пішовши в сарай, наступив на дошку з цвяхом, то зразу ж купили в аптеці йод — мазати прокол. Потім викрапували на дрібніші виразки.

---

## ЖОВТИЙ КНЯЗЬ

### II Частина

Потяг став на глухій станції, коло перелісків, і враз пройшла чутка: довідки перевіряють. Недалеко від дверей будинку, на пероні, збився натовп під вартою — самі селяни з торбами. Від потяга весь час приганяють народ.

Почалася втеча, хто куди! Спершу вартові переслідували, а потім відстали, бо

надто багато збігців між кушами і деревами. Можливо, хотіли вартові схопити хоч невелику частину і показати, як справно стережуть, ганятися ж довго були неохочі. А люди в перелісках пересиділи до вечора; потім одні пішки подалися до спокійнішого місця, другі вернули до станції, гадаючи, що стихло.

Мирон Данилович минав кушовиння, переярки, пагорби, сподіваючися набачити якусь поживу, аж поки вийшов на берег річки, біля якої сіріла руїна — рештка оселі, видно, заможної. Скрізь бур'яни, як бор. Тишина мертва: не обізветься не тварина, ні птах, і нема голосу людського. Пустка, що жахає. Тільки кістякуватий чоловік якийсь, мов Адам — голий, підійшов справа наліво до піврозваленого будинку і відхиливши бур'яни, поліз у віконну відтулину, ніби нору.

“... Тепер — печерні! от куди завернено”, — огірчувався Катранник, відходячи геть.

Обережно підступав до станції, де вже потяга не було, як і озброєної варти також. Рідко сходилися подорожні застоювати чергу: на цілу ніч, безконечну ніч, що змучувала на смерть. Потрібен був сон, щоб відсвіжити сили, але сон тікав від очей притуленого долі до стін, бо і величезна тривога облягала незримою хмарою.

Прибув потяг, а нікого до вагонів не підпускали. Знов — дождання, якому, здавалося, нема кінця. Аж над вечір пошастило влізти в вагон, відчайсно штовхаючи сильніших, через що навіть забув чоловік спитати про дорогу, і повезло в несвій напрямок.

Катринник почував, він — зовсім хворий, хоч міг трохи рухатися. Мусів пересідати; в вокзальному мурашнику, затопленому димом від газетно-махорчаних “самокруток” і їдкою пилюкою, ломило груди і тьмарило зір. А уява, недужа і збайдужіла, відзначила, що в істоті життя вичерпано — так корінці рослини знищуються в ґрунті, надовго zostавлені без поливання і дощу. Коли скроплювані, то надто скупі: слабнуть і зрештую, втрачають снагу і всихають.

Якби тільки додому прибути, до стін, з якими звикся. Їхав далі в вагоні, мов сон бачив. Добіжи потяг просто до рідних околиць, Мирон Данилович мав би силу мірно до хати дійти. А от — нова пересадка, з цілонічним жданням: докатувала остаточно!

Він пропавший висів на своїй станції.

Близько село; а йти він не може! Зібравшись з останніми силами, робить кроки, однак, не пройшовши третини відстані, лягає на збочині дороги, коло всохлих билинок.

В той час начальство, що так любить роз'їжджати, котило мимо станції вантажною машиною, з ящиками, пакунками, натоптаними лантухами: ніби до МТС чи до сусіднього радгоспу. Нешвидко бігла тягарівка, бо вибоїни на дорозі з вигурком підкидали шохвилини. Попереду, в тому ж самому напрямку, потрусили два драбинчасті пси. Машина, хоч наздоганяє їх, але пережене: вони, наддоючи ходу, тюпають першними/ Один — короткошерстий сірко з білою латкою коло вуха, другий — волохач і рудаець весь, при піскуватому відтінку. Бігши, вони обнюхували бур'янці і колії; часом не мить придержували лапу, а потім знов пришвидчували, мов би пам'ятаючи про якийсь обов'язок свій. За ними сунула автомашина: погуркуючи і виторохкуючи на заглибинах дороги і твердих горбовинках.

Мирон Данилович чув гуркотнечу, але не зважав. Коли пси добігли до нього, вмить зупинилися, нерішучі; не знали, що — далі. Підняли голови і оглянулись на “грузовик”, потім обидва, спершу сірий, за ним рудавий, зійшли з дороги набік: до лежачого. Носами повели по одежі, після чого торкнули ними сухі билини поблизу. Обнюхавши, стоять — не зрушаться з місця.

Порівнялася тягарівка. Окулярник, що сидів коло шофера і димів папіресою, недбало зиркнув крізь прямокутник віконця на лежачого. А два дрібніші, гойдані при вантажі, повели непогідними поглядами, ворухнувши губи в такому виразі, ніби лежачий страшенно образив тут і скривдив їх своєю присутністю: обох, які проїжджають з важливими речами. Підкидаючися з ними, швидко проминули, — тільки помигтіли на картузах їх приржавлені зірки.

Старший партієць, надумавши, подав шоферові знак — стати. Вискочив на обочину і підступив до селянина. З першого ж погляду, кинутого зблизка, переконався: він! той самий, хто знає, де чаша; хто зневажливо посвічує очима, мов сова, — він! .. до чого дійшов? .. погас! погас остаточно, він — доходяга, йому кінець. Стримуючи нерви, одночасно відчував Отроходін, що незвична прикрість ніби виросла в сумну помилку, а чию? Після втіхи, стишений, аж до блісного пережиття, зберіг, однак, суворий вигляд. Підійшов зовсім близько, — тоді пси, косо глянувши, відступили набік; водять носами по траві, а часом піднімають їх в напрямку автомашини і втягують повіви відтіля, чуючи привабливий запах.

— Чого ти лежиш? — питає Отроходін.

Селянин мовчить, припавши на правий бік і глядячи безвиразно через дорогу: в простір поля.

— Знов мовчиш? Бач, намовчався до чого!

Селянин, мабуть, хотів щось відказати, бо рухнувся, але — чи відчув велику слабкість і застиг, чи роздумав ...

Отроходін теж примовк: дивиться вже навіть із жалем, досвідчивши собі, що це — останні години життя для лежачого; дивиться, а чомусь його починає вражати і прикрити рослинка біля селянина. Недалеко від голови, вона рівномірно і лагідно коливається в вітрі і коливається, ніби припадає до вмираючого. Все схиляє свою дрібну, до мізерности дрібну квітку, дрібну і такого кольору, як борошно, тільки не біле, а сірувате ... вона нервує Отроходіна, бо з ритмічною постійністю гойдається і з такою живістю, мов тріпочучи, мов спочуваючи: все хилить квітку; мов побивається з жалю. А селянин мовчить і знати на лиці давній вираз — впертий і замкнутий, вираз незгоди, тільки вже без гострої риси, болем зломленої.

Отроходін думав, що ж тепер питати? І тільки одно виринуло з глибини його чуття — в свідомість, як переконання,

пройняте відразу: що селянин повинен просити його; так просити, і в цьому була непохитна певність!.. просити прощення повинен в нього, Отроходіна, навіть стати на коліна. Тоді можна щось зробити в поміч. Інакше — ні! Коли ж пробачення попросить, на колінах, можна буде змінити все.

Отроходін знає, що міг би довести селянина до станції, або їдучи ввечорі назад, довести до села, навіть відрізати трохи хліба. Взавалі, буде зовсім інше становище, яке? — очевидно, небагато краще. Бо все спикрилося. Треба щось сказати.

— Це в останнє тебе питаю, — відкарбовує Отроходін, ще ближче підступивши — питаю в останнє: де чаша? Дістанеш зерно і борошно, яке тобі показано і обіцяно. Ну, не будь божевільний! Ти ж на краю прірви. Я жду ...

Селянин відвів очі від поля і хворісним поглядом зупинив їх на Отроходіні: довго розглядав, ніби впізнаючи і зосереджуючися думкою. Здавши собі звіт, хто перед ним, скорбно поворушив губами і після зусилля, зрештою, вимовив — без злости, без презирства, тільки з бажанням не бачити, — вимовив, злегка махнувши долонею від себе:

— Іди !..

Це і образило Отроходіна — в його прихильному намірі, і обурило; він зімняв папіросу в пальцях і зв'язав губи в настирливий вираз. Круто повернувся і твердими кроками попростував до свого місця в тягарівці. Не оглянувшись, не сказав ні слова.

\*

Коли тягарівка покотила далі, таки випередивши псів, ці останні підійшли до селянина. Постояли непорушно, потім, знічені, померехтівши очима і знов торкнувши писками одягу і траву, знов потрусили дорогою. Там нюхнули гумовий слід тягарівки, потім відхилилися від нього до сухих бур'янів, стоптаних людськими ногами.

Катранник лежав, аж поки нагодилися хлопці з села, що їхали возами: вони лаго-

дили шляхи і діставали харчі за роботу; з того жили. Побачивши лежачого, спинили одну підводу і питають:

— Де ти взявся?

— Вертаюся, хлопці, з заробітків, — хрипко відказує їм Мирон Данилович, — іти не можу.

Помогли йому сісти на підводу і повернувши до села, повезли. Біля околиці він зліз, а хлопці, скрутивши на бокову, коротшу дорогу, подалися доганяти своїх.

Мирон Данилович ішов недовго; не може ніяк! Знов лягає — коло самих хлібів, що листками в вітрі мирно і лагідно шелестять, мов хлюпають в зеленій ниві, нахиляючись до селянина. Він назривав листя і почав їсти: пожувавши трохи, зовсім знеохотився. Приліг і заснув. Прокинувся жахливо слабкий.

Якраз тоді хлопці, що підвозили, верталися пішки додому, — знов побачили лежачого і обступили його.

— Чого ти й досі тут?

— Не можу йти ...

Було йому зовсім недалеко: спершу вниз через видолинок, а потім на півзгір'я, звідки навпростець — до хати.

Підождали хлопці; коли надійшла їхня підвода, знов Мирона Даниловича підвезли: вже до його двору. Висадили недалеко від воріт і поїхали далі. Він, як став на землю, хоче рушити, але тяжко йому, — спинається, пройшовши кілька кроків. Два односельчани, батько і дорослий син, проходили і поздоровилися. Старий говорить:

— Довго тебе не видно було; думали — пропав.

— Може, те й станеться, що думали! Аби дома.

Вони завели його в двір, а самі пішли своїм напрямком, через бур'янища на вулиці. Тоді постояв він і не маючи сили триматися рівно, ліг на шпориші. Був смертно недужий. Хоч бачив перед собою поріг, а дістати не міг, — не міг навіть рукою ворухнути. Відвів очі від порога, подивився

на небо і подумав: “якби на дітей глянути...” Раптом в серці проблиснув короткий, але невмолимо сильний біль, і все навкруги зникло відразу.

Якраз тоді з хати вийшла родина, бо крізь вікна повиділося, що хтось прибув і в дворі ліг. Діти дивляться: то їхній тато лежить і вже видно — неживий.

— Татусю! — закричала Оленка, як не при собі, гинучи від болю душевного, а потім обернулася і знов криком: мамочко! — і стала бити себе рученятами в груди, раз за разом.

Мати, побачивши, що дитя її пропадає від нещастя, вхопила Оленку і пригорнула до себе:

— Перестань, рідна моя! перестань, підожди!..

А синок, збагнувши, що сталося, не міг нічого вимовити: йому кругом почало плавати, — він заплющився і нахилив голову, мов під чийсь помах, застигнувши коло матері.

Вона ж, взявши їхнє горе, вже сама чує, що от-от підкоситься на місці, як стеблина. Їй все з світу стало в очах грізне і страшне, і ніби валиться крізь морок. Ось, вона — сама з дітьми, перед найлютішим лихом, від якого повороту нема. Схилилась до Мирона Даниловича: дивиться на обличчя його, аж землисте, на очі, що позападали. І потеряна, не добре, що робити?.. але, як подумала: “може він опритомніє”, враз наказала дітям:

— Поможіть мені!

Взяла мужа під плечі, щоб до порога тягти; а діти плачуть, не рухнуться.

— Не бійтесь, може тато ще житиме, — помагайте!..

Вони беруться, але підмоги мало. Втягли Мирона Даниловича в хату і поклали на широкій лаві, коло вікна; і внесли торбу.

Дарія Олександрівна пробує пульс на руці в чоловіка — не б'ється! Взяла тоді дзеркальце: перевірити, чи ще є дихання;

підносить до уст лежачого і так тримає. Через хвилину оглянула поверхню стекла — там немає сліду від пари, тільки відсвітілася сірість стіни, мов стіни могильної: в глибині дзеркальця.

Дарія Олександрівна спершу не довідомила собі цілком, що це означає, коли це через мить ясно визначилося в її думці, всім значенням своїм, вона мало не зомліла. Вронила дзеркальце, яке розбилося на два більші кусники і багато дрібних скалок, вузьких і нерівно видовжених, з косими і гострими обрисами: так, мов світ серця її впав і розбився навіки.

Тяжко їй стояти; обпустилась на діл коло покійного і шепотіла: “Мироне мій, бідний Мироне!” — сховала обличчя на його рукаві і затихла.

Діти плакали, але вона не чула. Здається, пройшов вік, Вона підвелась; постоївши трохи, набрала води в миску і взяла рушник. Злякані діти глядять то на неї, то на мертвого тата, — в очах сльози, мов застигли.

— Подерж рушник! — Сказала мати до Оленки.

Обмила покійникові обличчя і руки. Посилає сина:

— Принеси щітку!

Вибрала посвідки з кишені і поклала в скриню: як коштовність. Обчистила одержу на чоловікові.

Коли посутеніло, вона знайшла напалену свічку — ту, що для мами горіла во похороні, — і поставила до рук покійника. Огник брався тонкий, мов голубиний дзьобик, напроти ночі докруг, звідки пільма напливала і тяжко обложила, ніби кам'яна, хоч і не спромоглася то свічення вбити. Стояв огник: такий сумирний! Ледве, ледве поривається на боки, синястий при зігнутому гнотику і — мов кривавий вгорі, в вістрі прозорої пелюстки. Посередині він ясно білів дрібною зіркою. Розходилося від нього трохи світла кругом — до кістлявих, аж воскуватих пальців небіжчика і до сірого

обличчя, затопленого глибокими тінями.

Вже діти послули, не питаючися їсти, але мати все сиділа коло покійника; відходили хвилини, а з ними — всі її сподівання на життя. Зосталась навколо велика і чорна пустеля, і якби не діти, вже на світі для неї не було б нічого. Тільки їхні серця ще тут, при ній: в хаті, як на остярівці, серед моря смерти і темряви.

Погасила свічку, що догоряла. Вийшов місяць; прокинув крізь просвіт між хмарами і крізь хрест віконної рами — струмок блілого холодного світла на обличчя чоловіка. Воно ж тоді знов вирізнилося з ночі: в рівності кожної риси, означеної проти тьми, і в таємничій врочистості, ніби під час дивного сновиддя. Але скоро місяць сховався і той вигляд погас.

Дарія Олександрівна, відходячи на сон, все повторювала собі: “він був такий добрий до нас”. Лягла, але не могла заснути, і знов повторювала в думці: “тихий і добрий до всіх ...” А все тяжчі почуття напливали, наче кінчалися всі часи і міри існування, і надходило саме нещастя. Так, буває, повідь з нічною кригою переливається через поріг і вже хлюпає до шибок.

Однак — тиша в хаті, глибочезна тиша, мов на дні могили, накритої стелею.

\*

Вранці діти прокинулися раніше, ніж Дарія Олександрівна, але ще не зіходили з місця — довго сиділи мовчки, в великому страхі перед покійним татом. Потім вони, нешумні, мов примарки, але вже дверима збудивши матір, вийшли за поріг і притулилися до почорнілої стіни: мружили очі від сонця, що зійшло світле, аж сліпуче. Почали заступати його хмари і скоро зовсім заслонили — день сумутний настав при них, схожих на попіл, полосканий негодою і обвітрений.

Мати, прибравшись, стала знов коло мертвого. В нього обличчя так страшно занепало! По підборіддю, давно не голеному, взялась просивиною порось, хоч



вуса були без неї. Закриті очі, посеред великих і темних ямок, опуклилися сірувато. Найстрашніший вираз мертвого ліг на чолі: в відтінку навиразимо іншому, ніж завжди був, і прикро вражаючому несхожістю на звичайний вигляд. Особливо — при потоці огистого світла з шибок, що проливалось на обличчя. Але зберігся давній відзнак думки, такий знаний за багато років. Хоч тепер тлін, ніби з підзем'я піднявшись, пройшов під сірий покров тіла і проступав загрозливістю: для того навіть, хто гляне! Але вона не боїться; бачить, що крім грізної прикмети, яку тлін поклав, — все мріється інший стан. Спостерігає на вустах, що розгладилися і міцно застигли в незрушій обрис, — там, крізь сухість мертвоти, позначився спокій; глибокий спокій і добрий, далекий від давніх думок, і тяжко збагнути його: спокій, як буває в тихих дітей. Обличчя дивує зміненістю і поруйнованістю образу: чуже в іншості і втеряне для світу, де вже і сонце знов закрилося, а хмарна тінь заслонила шибки. Настала така скорбота! Найдорожчий в житті, хто лежав під тінню, був їй незрозуміло відчужений, мов стали тут і розділили погибельністю назавжди - невидимі мури. Подолати їх ніякою силою людською не можна і не можна нікому, нікому відпроситись. Відчувши, що ніби сама вже скована в незбагненій і невмолимій неволі всього лиха, вона заплакала: з такою великою розпукою, що забирає душу, як буря — кущик. Без крику і стогону, без шепоту навіть, а з сльозами і судомою всіх грудей, мов воплем, якого людське серце вже не витримає. Знов присівши навколішки, вона раз-по-раз стукалася чолом об край лави, біля ліктя покійникового; як потеряна, шепотіла: “ми з тобою ж не сварилися ніколи і гарно жили, нехай діти коліска скажуть; а не судилось нам тут зостатися ... і я чую — піду слідом за тобою, бо немає сили мені ... побуду з малими, поки зможу! — прости, якщо кривду вчинила, а ти ж ні в чому проти мене не винен ... зустрінемося там, де Бог покличе”.

Вона, підвівшись, поцілувала чоло покійникові і руку. Як вийшла за двері, — покликала:

— Діти, будем нашого бідного тата хоронити!

Боязки глянули вони і підходять: хлопець спокійніший, ніж Оленка, що починає тремтіти: дрібно, як недужа; збивається з кроку, наче не бачить нічого перед собою. Але очі широко розкриті. Мати вводить малих — прощатися з покійником:

— Просіть тата, щоб вибачив, коли гнівали його, і цілуйте руку!

Вони пошепотіли і торкнулися устами до татової руки, як мати велить. Були такі непорадні, що вона мусіла шокроку провадити їх. Коли сказала їм:

— Моліться, щоб Бог помилував тата! — посхиляли вони голови, знаючи, як треба в думці проказувати прохання.

Мати вивела їх в сіни і тихо загадала:

— Ходімте могилу копати!

Взявши дві лопатки, пішла в сад, а діти слідом за нею. Вибрано місце поряд бабусі і старшого сина. Мати поволі копала, часто спочиваючи; помагав Андрій — при другій лопатці, а Оленка вигрібала землю, коли інші спинялися. Пів дня рили, хоч яма неглибока.

Прийшов час хоронити покійника. Стали коло нього в хаті, — як виносити? Мати думала: чи класти на рядно і волочити, бо підняти неспроможні; чи сунути з лавою, мов з нарами? вона вербова і суха, нема ваги, - так і вирішено. Взлася мати тягти за важчий край, а діти помагали їй, штовхаючи лаву, коло татових стіп. Довго так пересувалися, зовсім повільно, з відпочинками, поки дійшло до могили.

Труни нема. Принісши дошки, на розпал бережені, встелили ними дно ями, а в голови покладали подушку. Обпустили покійника і накрили його простирадлом, замісто савана; накрили і почали кидати перші грудки. Але зразу ж і спинились. Коли земля впала на мертвого, почався плач; діти,

припавши до Дарії Олександрівни, аж зайшлися і ніяк не могли втихнути ... жаліли тата дуже: був світлий словом і серцем до них, як при небі, — ніколи не чули окрику недоброго.

Стишилися малі, і мати наказала півголосно: загортати могилу. А ще довго не могли зважитись вони. Як скінчили похорон, поставили, збитий з двох планочок, хрест над свіжою землею могилки.

Стояли втрюх, тісний гурток, — несила їм відійти; і вже не знали, зоставшись самі слабі, без кормителя свого і оборонника, чи можна їм вижити на світі.

Коли верталися в хату, сунули лаву назад, бо хтось міг взяти вночі і порубати на дрова. Мати лягла, почувавши, що вже вона теж — як мрець. Лежала безтямна з годину; раптом глянула на дітей: дивно! вони все сидять і дивляться на неї, але так жалібно, що в неї серце стрепенулось.

— Їсти хочете! — промовила вона.

Діти, голодні люто, мовчать собі, не скиглять і не просять нічого: німо терплять, мов сама стареча. Пішла мати до торби покійного. Знайшла хліб кукурудзяний і відкраяла скибки, — діти на них очима вп'ялись! потім трішки зніжковіли: ждуть.

— Беріть: це тато нам приніс. Добивався з останніх сил, щоб нам дати. Спом'яніть, дякуючи, так годиться!

Дала дітям їсти хліб і відвернулась, ховаючи свій плач. Почала гріти юшку. Хлопець обачливо їв — так, що стеріг кожну крихтину, з долоні брав її устами; в той час, коли Оленка з'їла половину своєї скибки і поклала недалеко від себе.

— Чого, дитинко?

— Вже не можу.

— Як же так?

Оленка мовчить; але згодом питається:

— А ви, мамо?

— Я потім, я вже — потім.

Незвичайною стала доня. Байдужна і вже з іншою відчутністю ніж завжди: ще

сердечнішою, але вже дальшою і чужішою; ніби відділена від всього; як світелко, що тріпочучи, пригасає вранці.

24

Ніч випала темна — нерозглядима; і досвіт видався безсвітний, з хмарками на всьому небі, наче димучими, що бігли і бігли без кінця. Зрідка накрапав дощ і скоро перестав.

Збудилась мати рано і почала варити незмінну юшку: з решткою кукурудзяного хліба можна поснідати. Андрій поворушився з одяганням і пішов до води — випив пів кухля; поникавши по хаті, говорить до сестри. Потім питає здивовано:

— Мамо, чому Оленка не відкриває очі? — не прокидається ...

Раптом різко заболіло в грудях матері, ніби хто вдарив. Моторошний здогад пронизав її свідомість; вона задрижала, обернулася від стола і йде до Оленки, а ноги їй підтинаються і не можуть ступати. Подулавши неміч, мати кинулась враз до маленької, — та вже почала застигати ...

— Оленко, що ти з нами зробила!

Пригорнулась мати до півтеплого трупика і тільки повторює:

— Донечко моя нещасна, моя нещасна!

Замовкла, коли відчула, що в неї серце от-от зупинеться. Так чорно стало вдень. Подумала: “тепер нам без тебе, моя зірочко, життя немає”.

Брала її тоненькі вже неважучі руки — собі до обличчя і обмивала сльозами. Все побивалася і не могла втішитись; тихо примовляла: “моє дитя - таке любе, ніколи не пам'ятало мені кривди ніякої, і все мені прощало, і таке блаженненьке моє і чисте, як зірочка мені: чого ж ти впала з неба, і вже не зійдеш мені ...”

На серці тяжко було, ніж могла терпіти. Не було вже в неї плачів. Підвелась і стояла, як з каменя січена; без мови і рухів; хоч вся душа її западала в незмірний морок, як, буває, птиця — з крилами, покаліченими грозою, обпускається в гірську ущелину, де

візьме потік і віднесе в чорну безвість.

Надворі сутеніло; знов накрапав дощ і стихав. Пускався і торохтів по шибках, збігав: крапля за краплею, що приставали на мить, а потім ще швидше спадали, зоставляючи притінені сліди. Під кінець дня вшух дощ і в синьому повітрі розлилося огненне світло; смугами прорізалося крізь вікна.

Мати ніяк не збереться хоронити Оленку, навіть боїться думати, що треба винести дитя в садок і загорнути в ґрунт.

Але пересилила сама себе.

День похорону був безвітряний. Вирили яму і на дні помістили верх від маленького столика, що досі в другій, холодній, хаті стояв. В голови поклала мати маленький ранчик; його з книжками любила носити доня: “нехай, що любила, — буде з нею!” Один зошит зоставила собі, той зошит, через який було стільки болю.

Обпустила Оленку в землю. Перед тим, як загорнути, оглядається мати навкруг, —

скрізь бур'ян, тільки одна єдина ромашка зацвіла поблизу; невеличка, але з чистою білістю; зірвала її мати і поклала Оленці в руки. Як загортала з сином той похорон і могилку насипала, отямитися не могла: мов сновида. Недалеко був камінь і просиділа до вечора, здавалося, сама теж застигла, як він.

Син приходив: щось сказати, чи кудись покликати. Але гляне на маму і змовкне, постоявши поруч, до порога вернеться.

Вона ж, опритомнівши, — враз, як при блискавці, побачила, який світ став страшний!... дикий, мов пустеля, де володарюють змії, живучи з горя людського. А свої відійшли: зоставили тут двох — сиротами нерозрадними. Незліченні душі в погібелі падають навкруг. І кожний з живих має горя повно. Безталанні! — всіх оточено стінами — з наказу нічних каганів, щоб замучити несвітською напастю, і щоб ніде голу про це ніхто не почув.

---

## РАЙ

### ГАЛЮЦИНАЦІЯ В МУЗЕЙНІЙ ЗАЛІ

В незглибній примиреності з світом походжає недужий Антон Никандрович по залах першого поверху, стіни яких обвішані темними прямокутниками в багетах. А з трьохсотлітнього мороку добрі фарби мерехтять: висвічуються лица, дерева, річки, хмари, заходи сонця з багрянозолотою куравою на дорозі, по якій серед великопишної рослинности, проходять череди і пастух виграє на сопілку, і вторить йому круглогруда птиця. Творчий екстаз передається в кров; захват від споглядання успіху, з яким людина покоряє поглядами своїми довколишній світ — пізнає його, виچارовує його на полотні, повторює своєю всепобідною волею красу його і робить

власністю душі. Одна картина полонила потоком вражень, любих до замирання серця: стихії світові затихли, розласкались, мліють, як троянди в жароті, хоч від недалекого моря припливає свіжість; повітря з золотаво-кришталевою прозорістю; здається, сама радість невидимим привидом присіла на камені, милує непорушний цвіт; нечутно говорить: “як тут гарно...” Пташки, відчувши близькість її, цінькотять, сюрлять діамантовими свирілочками, а звуки падають, ніби напровесні краплі з стріхи. Ллються в сяєві. Велика, щаслива безтурботність процвітання! Природа передчуває запліднення, від того так солодко дзюркотить у повітрі щebet і так пристрасно роз-

криваються квітчасті уста рослин. Небеса зацімрили, слухають, як б'ється серце землі від п'яної нестямности.

Кладучи шорстку долоню на дерево поруччя, Антон Никандрович мармуровими сходами піднімається на другий поверх. Зиркає на антирелігійні плякати, почеплені в коридорчику; он — червоний трактор грізно насунувся на тонконогу фігурку в рясі, вона ж випручується останніми силами зпід переднього міжколісся і обома руками піднімає вгору хрест. Тракториста намальовано в білій сорочці; замість обличчя, загальна пляма жовтогарячого кольору. В далені піднімаються доменні печі коло ниви: вони становлять фон для сцени переможного наступу на страхітливу силу “ворога”.

Як людина дивиться на ближнього, що потерпів каліцтво чи смерть від нещасливого випадку, в душі її змішуються: страх перед жорстокістю неволі (нерозбірлива, кого наосліп поцілить, того скрушає — треба берегтися) і відносний спокій, бо небезпека проминула, а то самому б довелось лежати; виходить: я присутній тут ніби після своєї можливої загибелі; з'являється цікавість до нещасливого випадку на вулиці, цікавість до надзвичайного, така сильна в нас. Тільки в найсокровеннішій стороні серця говорить, мов би огонь заплаканих свічок — милосердя, спочуття до муки людської ... воно само; воно наодинці; відокремилось, ридає; його терпіння виходить за межі нашої фізичної особи, приєднується до незнаній нам духовної стихії життя, найтоншої з тих, що існують невидимо.

Приготувавшись, інстинктивно до спротиву — в тому випадку, якби хто-небудь спробував зненацька закинути близькість чи спорідненість із осмішеною фігуркою під трактором, Антон Никандрович повертає в залю сучасного малярства. Зупиняється перед портретом Туркота-Семидзвонника, поета, що з першими збірками виступив під час революції. Вірші його прозвучали, як гомін на кобзі чарівника,

з'єднавши в собі гармонію української пісенної мови — з драматизмом серця, розкритим через безконечно милі та оригінальні метафори на зоровому матеріалі всесвіту. Ритми його сприймалися, мов танковід квіток у сні. Була весна в українському житті — вона торкнула струни в серці поета.

По довгій і тернистій еволюції гросмайстер віршу став бардом режиму. В дряній клітці офіційної ідеології висвистував сірі, наче штукатура на касарнях, частушкоподібні балалайковотонні штукенції. Сплекатизовані метафори мали смак табурета, який з наказу треба гризти в шкільних хрестоматіях.

Душа народня розп'ята на Голготі; а Туркот-Семидзвонник висвистує одочки можновладцям, затуляє просвіт у храмовій завісі — стандарною мішковиною, витканою з ідейок, що їх сатрапи вижували, нудячись над брошурою. Зрештою, Туркот-Семидзвонник остаточно закрив рану свого серця орденом і з непорушним обличчям сів у фотель міністра.

Волосся в просивинах випружинюється з рівної зачіски і обрамлює чоло. Вираз видовженого, чисто виголеного обличчя — гордий; за неоправленими шкельцями, в близькозорих очах, затаїлась думка, що звикла сягати далі, ніж телескопи. Краватка, туго стягнута, чорною прямою різко контрастує з сніжно-білими сколинами комірця; також різко визначається, аж огніє, на темносиньому шевйоті орден. У всій фігурі замкнутість. Випростаність. Внутрішня, чисто духовна напруженість. Переповненість іскрами в нервах як буває в чутливих людей, коли проходять по вселенських терасах перші акорди Бетговена.

Всяв крісло Антон Никадрович, сів напроти портрета і пильно дивиться; дивиться безкінечно довго — так довго і так зосереджено дивиться, аж поки на полотні обличчя здригнулося і губи щось промовили.

— Що ти собі заподіяв? — шепоче Антон Никандрович.

— Знаю, — відповідає портрет; — знаю, що думаєш. Так треба було...

— Ой, ні! помиляєшся. Навіщо освячуєш торттури для духа, що сам його ж пробуджував. Ти звав до справжнього призначення.

— Тш-тш — поет підняв палець і кинув поглядом на сторону; — тихо говори, бо кожне слово стежать. Вони вмайстрували в стіни апаратики.

— Мовчу.

Через хвилину Антон Никандрович говорить так тихо, ніби Божа коровка до сусідки:

— Ну, хай би ти руками рухав, мов би освячуєш; а навіщо ж протинародні думки впинаєш у гарну форму і калічиш її?

— Побудували механізми, що відзначають кожну думку під черепом.

Портрет з нестерпною мукою скривлює уста.

— Гаразд. То міг би хоч почування зберегти, а ти й їх віддав на службу.

— ... Відзначають тремтіння краплинки крові в серці ...

Портрет заплюшує очі від страждання.

— Що ж робити? — в розпуці вишіптує Антон Никандрович; — зрештою, міг би хоч віру сховати в тайнику душі.

— Неможливо. Вони й віру віддзеркалюють. Я в залізнім перстні. Благаю: ні слова.

— Зараз скінчу. Твій дух пішов проти сумління народного ...

— Ні! Не так! — протестує портрет, — я маю глибоку рацію, віддаючи душу на загин.

— Яку рацію?

— А от прошу. А маю інстинкт, як птах ... я чую, звідки гроза; чую, як кують гармати, кулемети, гвинтівки на погибіль Україні ... вистругують шибениці, — вішатимуть. У ворожому стані на Заході постановлено; знищити український народ; викоринити його з чорнозему, а поселити німцями. Чую: смерть підходить до границь. Кличу, кричу, попереджую!.. Бачу: лжехра-

ми в Німеччині височіють, служба правиться — сатанинська служба; замість Євангелії, книга з чорною готикою ... і заповідь накреслена: "Вбий кожного ненімця; якщо ж зоставиш жити, — оберни собі в раба! Всіх одури, бо це дозволено; і над всіма знущайся, бо це дозволено: ти надлюдина!.. Забудь милосердя! Полюби кров, що дзюрчить із простреленого серця кожного, хто ненімець; зроби злочин чесотною... Насмійся з святого! Роздави совість, як гадюку під залізною п'ятою, бо вона — отруйний забобон, бо вона розслаблює волю надлюдини — пана! Будь, як неспотворений твір природи, тигр — взірєць твій! Будь, як тигр: насолоджуйся криком жертви, сій руїну і смерть ... Накреслена заповідь, потверджена печаткою — знаком черепа. Цілують книгу, клянуться на ній; і того, хто склав її, називають: пророк. Бачу, чую і от напинаю вітрило на кораблі самопожертви, кораблі порятунку. Іншого виходу нема. Північний режим протиставляю смерті. Народ рятую!..

— Помилка! — вишіптує Антон Никандрович, — ти ж бачив голод тридцять третього року; отакою мукою північний режим нищить народ і одноково ж відкидає милосердя, зневажає людину, як худобу; вона для нього — нікчемна, треба вбивати, щоб рештки зробити слухняними слугами і кинути світ до підніжжя червоного трону; впроваджує заповідь сатани; насмійся з святого ...

— Правда! — сумно згоджується Туркот-Семидзвонник, — і тому розділимо ролі: я кликатиму до війни з німецькими жандармами смерті; ти — з московськими.

Антон Никандрович водить пальцем направо і наліво:

— Ні-і, так не можна ... Треба разом опиратися проти обох, бо буде братовбивство.

Поникає головою портрет — говорить:

— Завдання перевищує мої сили. Якби

ти знав, як важко триматися мені проти одного ворога. Змушений виймати душу свою з грудей; робити кобзу з неї; струни натягати з нервів свого серця; обвивати їх золотою ниткою думок і награвати мелодію в тон команді — мелодію в тон скаженому скреготінню володаря, що мучить людину. Роблю так, бо смерть московська розтягнута на століття, і можна надіятися на несподіванку долі; а німецька смерть швидка: за десять років сконає остання українська людина.

— Уявляю, як вам тяжко!

— Страшно. Рятую тільки інстинкт самозбереження: я буду з нього шибеницю собі самому; високо вішаюся — віддаляюся від пащеки дракона, що роззявляється внизу. Петля туга; зтягається зовсім помалу. І тому я маю час вигравати на кобзі мелодію, приємну потворі. Слухає вогняного язика і спиняється. Треба вам знати, як я її зачаровую: нарочито співаю з справжньою ширістю; відкупну мелодію творю, як свою власну найзаповіднішу мелодію, бо інша ні до чого. Перестаю собі вірити. Вбиваю в крові свого мозку, в надрах свого “я” — останній опір, бо навіть іскорка його зрадить мету: як загину на порозі нового світла, на порозі сонячного раю, що робиться дійсністю; раю, до якого прагнуть знедолені; держави трудящих, в якій немає жодного паразита. В ній — радісний труд. Честь. Пошана до гідності “сірої людини”. Соціальна справедливість. На брамі — вартувий з полум’яним мечем. О, моя мріє золота! Стою на сторожі коло тебе непорушний, як скеля. Мені судилося скласти перший хорал в ідеальному суспільстві, що про нього думали світочі людства. Рвуться з кобзи акорди мої — серпневий грім ... соняшні мечі снопами летять, прошивають гідру варварства.

Останні слова, повні гніву, звучали так патетично і дзвінко, як залізо на заводі — луна пішла по залах.

Портрет примружив повіки; застиг мов мармур: ні рисочки почуття, тільки

грозова ненависть і презирство. Згодом обличчя см’ягчилось. Губи здригнулись від болю.

— Вони закатували б моїх братів і сестер з дітьми. Так і сказали: ваше ім’я настільки відоме, що коли буде не з нами, то становитиме силу, ворожу для нас. І ми вас знищимо з усіма родичами. Якщо хочете врятувати їх, робіть вирішальний крок: все буде гаразд. Почесті, нагороди, багатства посиплються на вас, як дощ. Так і сказали і я, щоб порятувати рідних, навіки зазнав свою душу. Тільки той, хто має ніжне серце, зважиться на мій страхітливий вчинок. Тонучи в пекельній воді, я душа пропаша, знаю, що рятую найдорожчих ... Осудіть! Прокляніть! Благаю вас! — застогнав портрет від душевної муки.

— Чоловіче! — раптом звертається Антон Никандрович, притишуючи голос до нот, слабших, ніж торкання пелюсточки об пелюсточку, ви перехитріть ...

— Ш-ш! — розширює очі і піднімає брови портрет; підійдіть сюди, я щось скажу!

Антон Никандрович припадає до рами і наближає вухо аж до полотна.

— Я складаю дрібненько писані твори в бляшані темночервоні коробочки з-під індійського чаю. Вночі виходжу в сад. Копаю глибокі ями й зариваю коробочки на дні; а зверху яблунька насаджую ... В саду, коло моєї квартири, довгі ряди дерев, що виростаючи, під своїм корінням ховають скарб. Жива сітка обплутує — земля закриває крики моєї душі ...

— Де ж ви пишете? Скрізь — апарати.

— О, я винахідливий! У саду були гробки — там спочивали предки колишнього домовласника. Заціліла тільки одна могила з гранітною плитою і дерев’яним хрестом. Я перебудував її: вийняв кістяк і поховав по сусідству; вичистив домовину, — вона чудесно збереглася!.. обклав її старими газетами. От підходжу, піднімою плиту і влізаю в могилу. Опустивши плиту,

вмошуюся в домовині, як звичайний мрець. Накриваюсь віком, поставивши поруч свічку; падає світло на папір, і я тоді блаженствую.

— Коли ж рукописи викопаєте? — цікавиться Антон Никандрович.

— А навіщо? Як пропадуть під корінням, то й добре.

— Не розумію ...

— Дуже просто: бляшані коробочки поржавіють, розпадуться під тиском коріння, що розширюється. Припавши до тліну від моїх папірців, воно всотає їхню сутність і з соками винесе нагору, в гілки в листочки. Як закиплять яблуні молочним цвітом, то в кожній пелюсточці аж засвітиться все, що родилося з мого серця. Будуть люди приходити, дивитися, говорити: “чудесний цвіт!”. І поети з-посеред тих людей відчують неодмінно, що світиться, промовляє, шукає собі живого слова. Змушені будуть відтворити зміст і красу мого чуття, що похоронене на віки. Запевняю вас! Я й сам так би зробив.

Портрет говорить, а сам блідіє, ніби розтає в імлі. Антон Никандрович відхиляється від нього і випростується; золотисті цяточки масою пливуть перед очима.

Пересиджує в кріслі старий, поки цяточки згасають, а тоді спішить до виходу, до цілюшого повітря. Він собі розмірковує, йдучи додому: “в надмірному збудженні почав я перебирати відтінки того враження, що справляє портрет і хай йому абищо! — доморочивсь до галюцинації. Властиво Туркот-Семидзвонник задкує до безодні і прославляє свого терзателя. Пісенна сила діє в зворотному напрямку, а однак і в казенних творах зберігається мова: незвичайна, як заклинання; з таємничою могутністю, як ворожбитство; і прекрасна!.. Ні!, без небесного світла краса тільки облуда, інструмент зла, чортівська справа!”

Що кроку Антон Никандрович правою рукою тяжко спирається на трость, а ліву широко відкидає на сторону; машинально зриває листочок з липи, нарівні з капелюхом, і пучками обторкує пухнату зелень.

---

## ВЕРШНИК НЕБА МАТИ ПРОРОКА

Материнське серце — велике перед судом Божим; це відчували народи з давніх віків.

Східня легенда оповідає, як душа померлого візиря, сановника високого, правувалася перед Судією коло брами в рай. На одну шалю терезів покладено діла візиря: мости, фортеці, мечеті, школи, скарбниці тощо, — їх ціла гора! А на другу шалю покладено дрібну, як горошина, річ: сльозу вдови, що приходила просити хліба для своїх дітей. З наказу візиря, її виштовхано на вулицю, і вона плакала, вертавшись ні з чим. Сльозинка вдови переважила гору будівничих справ візиря; він був осуджений.

Легенда відзначає два різні шляхи і закони в суспільстві: перший по смиренному серцю материнському, а другий — по амбіції володаря. І тут є також освітлення для сучасності. Бо вона звернулася в такі побільшені справи безсердечного візиря, через які пролито було ріки материнських сліз, або, по слову Шевченка, “не ріки, — море!”

В материнському почутті — найближча присутність Бога, як сонця любови. До нього найбільше подібне, на землі, серце матері. Її любов має джерелом своїм Дух Божий. Він, як і мати, клопочеться за душі “зітханнями неізраїльськими ” і єсть —

“яскравоогненна і мила любов”, — за висловом праведника.

Ніхто з людей не знає цих зітхань, як мати. Вона, в Україні, оспівана від Шевченка, “молилася, турбувалася, день і ніч не спала, своїх діточок непевних звичаю навчала”. Руки струдить, стерпить недугу і горе — ради дітей. Вона і хресну смерть за них прийме.

Мати — великий ангел, даний людині на землі. І коли втрачено її, тоді допомога сиротам так багато важить перед Богом, що за неї, по об’явленню пророка Ісаї, великі гріхи прощаються: коли б, як пурпур, були, — обмиються, ніби вовна — білими.

Материнська молитва спроможна міняти рішення Боже: це показано в одній з євангельських подій. І в Старому Заповіті — багато прикладів із силою цієї молитви.

В І. “Книзі Царства”, Анна, жінка Єлканова, довгі роки бездітна, була доведена глузами і знущаннями до розпачу. Але смиренно молилася в храмі в м. Сіломі. Якраз там оббирали святиню і кривдили народ два сини первосвященника, Хофні і Фінегас — горді і злі, ніби візир з легенди.

Скорбна молитва кроткої Анни з обітницею, якщо народиться син, то посвятиться Богу, — була прийнята. Новонародженого Названо Самуїл, у дослівному значенні Богдан. На службу в храмі його 12-річним відвела мати. Посвятна молитва її склала полум’яну сторінку в Біблії: з висповіддю смиренної віри і остереженням проти гардині. Ось — декотрі речення: “Господь зітре тих, що противляться Йому; з небес возгремить на них”. “Стопи святих своїх Він береже”. “Робить жебраками і збагачує”, з праху піднімає Він бідного” і “престол слави дає в насліддя”. Смиренність материнська прихилила небо: Самуїл був вибраний навіки “священником вірним”. Як благословенний пророк, син зневаженої, спасав народ від погибелі.

Цей приклад нагадує про дивну зміну в українській історії. Шевченко теж — син упослідженої вкрай. Згадаймо вислів письменника В. Стефаніка, з промови про поета, в 1911 році: “Кріпачка зродила Тараса і викормила кріпацьким кормом, а він видвигнув мужицький народ на висоту, по якій тепер ступаємо”; — Шевченко “сидів 10 літ у неволі: за огненне своє слово, котрого всі царі докупи задушити не годні”.

Це правда, — мати Тараса, як Анна з “Книги Царств”, випросила йому дивний талант:

Вночі

На свічку Богу заробляла;  
поклони тяжкії б’ючи,  
Пречистій ставила, молила,  
Щоб доля добрая любила  
Її дитину...

Хоч її саму “нужда та праця положила” в передчасну могилу, а син її карався за талант пророчої поезії. Також і вся Україна, як означував Сковорода, — була покладена в домовину. Селяни гинули в кріпацтві, а верхи, розпечені привілеями, в чужій службі, були сліпі до народного страждання.

Шевченко “огненным словом” збудив з домовини народ, який піднявся в новій історичній силі і розбив ланцюги, накладені царями.

Згинули царі, як злі гордеці Сіломські, жінка одного з яких, Фінегаса, вмираючи, родила сина і назвала його: Іхавод, себто Безслав’я. Сповнилося століття, як Шевченко написав віщий вірш: “врага не буде, супостата, а буде син і буде мати, і будуть люди на землі”. Вже супастати короновані шезли. Здійсниться вершинне пророцтво з “Кобзаря”, як наріжний камінь для життя в Україні: по закону від смиренности материнської, супроти амбіції жорстоких, складатимуться відносини в суспільстві, як в родині — з любов’ю і правдою добрих людей.

І духовну пустиню тоді знов “опанують веселії села”.





“Рідні Душі” М. Дмитренко із збірки БІЛИЙ СВІТ

“ЗЕМЛЯ САДІВНИЧИХ”

Василь Барка

## ЖИВИЙ СПАДОК

Як прочитати філософський діалог з античності чи есей наймодернішого богослова, а після того послухати кобзарської думи чи пісні XVII століття, знайдем той самий етос: для найпросвітленішої людяності. Здається, сліпі діди, неписьменні та вбогі, могли б бути далекі від тієї високости, а от, їхня співана, при музиці, філософія морального життя піднімається до найдозріліших вершин думання. Кожна їхня

правда вчитана була з книги життя, де тіснились вражаючі події, і кожна виростала в великому духовному досвіді. Якщо зрячі, співці бували в козацьких походах, маючи при собі кобзу — рівнорядно з зброєю; а невидющо мандрували на всіх дорогах, постукуючи костурами; забрідали в татарські міста Криму і в турецькі міста на чорноморському побережжі.

Обдаровані музичним талантом, мали

віщу силу; зорами серця бачили речі, часом сховані від просвіченого погляду.

Вони зберегли для пам'яті народу — найдорогоцінніше з історії; живий дух її, якого ніякими аналітичними дослідженнями не відтворити. Але несхибленими віддано також і самі кожночасні події історичні, чи то з селянської війни проти варварсько-лядської кормиги, від ранньої козащини до колівщини включно; чи з великого антиімперського визвольного руху; все відмальовується в дзеркалі кобзарства правдивими і живими образами.

Служили кобзарі в добу лихоліття — як герольди Запорожжя: скликали хатників здобувати чести і слави лицарської в січах, обороняючи мир хрещений, свою вітчизну.

Годиться з нашої влячності берегти їх справу і не дати, щоб здобуток їх мистецтва видихався в забуття. Не менша причина вивчати кобзарство — в живій силі їхньої мелодії і мови; бо спроможна розбудити і вдержати духовне горіння в наших серцях. З нею відсвітився високий огненний дух козацької волі, схоронений в степових могилах під червоною китаюкою. Час і пора перед ним, розбудженим, — стати в нашому нащадстві для його правд. Він обкидає полум'яним диханням наше серце, допомагаючи рятуватися від сірого прогибання в сутінках побуту. Обдарує всіх, хто вчиться кобзарства, тим одним найдорожчим, що підносили запорожці над всякі скарби земного світу: лицарським станом духу і душевного життя — тим святим огнем подвигу і самопожертви в ім'я ближніх, який найбільше наближає нас до небесного Бога.

Як свідчить кобзарство всіма думами і піснями, при тому стані предки не мирилися ні з якою неправдою: ні в себе, ні в других. Зневаживши всі земні коштовності, були цілком люди хрещеного миру; великі в січах, приготовані до смерті в кожную годину, але і найсмирненіші в покаянні, в спокуті перед небом Христовим — в його церкві, під саявом Покрови. Тому немає в їх кобзарстві ніякої гордої войничості.

Перебенді знали найвищі правди, серцем чули їх і перевіряли; їм дано було такий зір духовний, з яким ставали зрячішими в справах вічної долі душі, ніж сучасний світ з його всіма далековидними спорядженнями з наук.

Кобзарство заключило в собі вищий світ, і має в собі, в співній мові і струнно дзвенюшій красі музики — чудесний бальзам проти духовних недуг нашого часу.

Тут — живлюще джерело козацьке, джерело тієї цінності безнемірної, що тепер всюди втрачається, а без нього сучасність, навіть при найповніших побутових забезпеченнях і матеріальних багатствах! — не має собі щастя. Ця цінність — моральне здоров'я. Вона тим дорога, що при ній душі ясно бачать: де гріх, а де праведність; і мають свої зібрані, не скалічені нічим і не засліплені, душевні сили, щоб протистояти спокусі, коли до гріха пориває. Мають постійно готовність серця: пожаліти ближнього в біді і допомогти йому. Також зберігають правдиве відчуття краси Божого світу і радість від прославлення його: в пісенності та орудній музиці. Щирі вони і в виспіві власного нещастя, чи втішення і веселости, чи свого осуду або надії на будучину.

Живі душі того часу відсвічує в своїх свічадах кобзарство; і нас по правді жити вчить, як ні один філософський трактат чи красна книга повістарства в світі.

Бо забирає все наше серце і привчає нас жити такими, якими повинні бути: на наших дорогах до невідклонимого для всіх звіту — в смерті і Страшному Суді.

Незверх кобзарство невеличне, але воно краще лікувало душевні рани і світило в духовні дороги, ніж подекуди береться “симфонія веселобрячна” з грандіозности модерного композиторства.

Прикметно, що якраз дужість духу козацького вигомонілася музично — не через громотрубні звуки, а милодзвонною рокітністю кобз або бандур: як супроводу

для мови, повної драматичних картин чи ліричного вислову.

Вивчення кобзарства, даючи радість від проникненої і лагідної краси з музики і співу, — ріднить нас найглибше із предків-

ською долею, лицарськістю в житті, мрією і всією духовністю, звідки приходять жива снага для нашої душі, ошляхетнює і збагачує її, підготовляє до вищого ступеня її життя.

---

“ПРАВДА КОБЗАРЯ”

Василь Барка

## 8. ВІДНОВЛЕННЯ СЕРДЕЦЬ

Ключ до світогляду Шевченка дають віроісповідні вірші, написані в душі і стилі Псалтиря.

Діла добрих оновляться,  
Діла злих загинуть.

Для поета існував основний і вирішальний поділ, незалежно від станової, клясової, маєткової різниці; поділ людей — з погляду їх особистих моральних вартостей, прикмет їх серця: добрі і злі, “тихолюбці” і “мучителі”, “кроткі” і “неситі”, “вбогодухі” і “розпинателі”, “правдолюбні” і “лукаві”, “преподобні” і “людомори”.

Що мав рацію Шевченко, ділячи так, видно в сучасності: червоне панство з партквитками не краще від давнє-колишнього, навіть гірше. Впровадило “ягодівщину”, “єжовщину”, “беріївшину”, “сталінщину”, “хрущовщину”, з мільйонами замучених, ясирні концлагері, поспільний шпіонаж до родинного огнища включно, масовий терор з тортурами, дикішими від середньовічних, — скрізь по всіх підвалах таємної поліції, в кожному місті, — заборону вільної думки і вислову, преси і громадської діяльності, а також переслідування релігійного життя: страшні справи, до яких не додумалося панство старого часу.

Шевченко, при основному поділі, на обох сторонах виділяв найхарактерніші прошари. Насамперед, гуртував окремо

“підлих рабів” людоджера, серед яких чимало земляків-українців, привілійованих в “самоотверженій” службі, разом з “міністрами-рабами”. Над ними “препогане” панство з вельможами і князями завершує свою чорноту в “кумирові” — “ідоліві”: в цареві, “катові вінчанному”. Це все “рід проклятий”, “лихий”, “скажений”, не через зовнішнє становище в житті, а через своє злобне серце, яке виявило свій нахил в “дні беззаконія і зла”. Про всіх “мучителів” сказано:

Людей!

Незлобних, праведних дітей,  
Жрете скажені!.. Мов шуліка  
Хватає в буряні курча,  
Клює і рве його.

Чи не пророчі рядки про новочасний стан в Україні: з хмарами червоних “шулік”? Всім лиходіям протистоять люди-“незлобні, праведні діти”. Гречкосії і козаки, кобзарі-перебенді і горожани. Княжна В. Репніна, якій присвячена поема “Тризна”, російською мовою, і юнак, герой тієї поеми. Письменниця Марко Вовчок, що її поет назвав своєю донею. Великий церковний діяч, провідник віруючих чехів, Іван Гус. Офіцер, приналежний до кляси дворян, Яків де-Бальмен, названий в присвяті над поемою “Кавказ” (“Искреннему моему...”) Генерал-поміщик, отаман чорноморсько-

го козацтва на царській службі і український письменник Я. Кухаренко, — йому присвячена поема “Москалева криниця” — він зостався назавжди вірним другом поета і помагав йому в біді. Родина російського графа Толстого, що клопоталася про звільнення Шевченка з заслання. Вихователь царевича, поет В. Жуковський, що сприяв визволенню Шевченка з кріпацтва. Український гетьман Павло Полуботок. Друг поета, маляр В. Штернберг. Еврейська убога сім’я, чиє майно Шевченко помагав виносити під час пожежі. Кріпацька сім’я самого поета. Всі ті, що їхнє добре серце звеліло стерпіти горе, а не дозволило піти дорогою здобичництва і кривди; або, коли народжені серед заможности і станули при владі в службі, вживали багатства і силу для справи милосердя.

З-посеред всіх поет виділяв подвижників і лицарів духу, борців за перемогу добра. Серце людське розітнеться духовною зброєю, “ножами обоюдними”, що виростуть з поетового засіву: засіву сльозами-піснями. Ця зброя увінчується вицвітом.

Між тими

Між ножами рута  
І барвінок розів’ється —  
І слово забуте,  
Моє слово тихосумне,  
**Богобоязливе,**  
Згадається.

Символічні значенням “ножі обоюдні”, рівнорядні з мечами ободними — надсвітною зброєю праведних, — розітнуть зникчменіле серце.

Надходить одна з осередніх світоглядних метафор “Кобзаря”, що її розгорнуто в містичному видиві: відродженні серця з заміною його крови. Замість літеплої сукровиці похилих невиліковних, прогнилої від кривди і гріха, вливається жива кров козацька, що пориває до боротьби за перемогу добра і правди, чиста горіннями в богобоязливих людей. Тут — сокровенна таємниця Шевченкової філософії життя: таємниця відродження кожної людини, коли

тільки відгукнеться на засів з пісень добрих і правдивих, повних братерськими жалями-словами про нашу спільну страшну долю. Відгукнеться і прийде до них: з них невидимо промінні мечі ввійдуть в серце і сповнять містерію переміни і відродження. Сповнять — в кожному, хоч би яке занехаяне і погане, гниле і трудне серце було. Аби тільки він прийшов і станув, з доброю волею і твердою думкою, до світлого засіву, що поет виконав в своєму “Кобзарі” в ім’я “правди безталанної”. Тут — вірний шлях, що увінчається розквітом народного життя, як рути і барвінку: “*встане правда*” на світі.

Не сокира, згадавши про яку, сам поет відчув зойк свого серця в передбаченні нового лиха, — ні! не вона збудує добрий світ. А оці промінні, увінчані квітом, оновлюючі “мечі обоюдні”, що як могутність духовного переродження людини, становлять найвищу, над всіма топорами, ключову зброю Кобзаря: для перемоги над злом світу і для побудови “омріяного майбутнього” з “праведним законом” незлобних людей.

Оновлююча дія починається незабаром, як зрість кожного засіву в ниві і як розквіт рути: в людях, чиє серце просить “*святої правди на землі*”.

Нива виорана “новим лемішем і череслом”, викутим із слова поета: “тихого слова”, “слова тихосумного, богобоязливого”, — не з того слова, яке кличе до вбивства, — але тільки з повного любови, правди, **відваги**, надії і передчуття великої і чистоті радості.

Слово моє, сльози мої,  
Раю ти мій, раю!

Воно має силу збудити всю вітчизну, що на її руїнах ходить поет з плачем, ніби гебрійський пророк на румовищі святого міста.

Заснула Україна,  
Бур’яном укрилась, *цвіллю зацвіла*.  
Її серце в “калюжі” забруднене.  
В болоті серце прогноїла  
І в дупло холодне гадюк напустила.

Але воно прагне світла, що повинно бути на всій землі. Тому і здійсниться відродження, “сонце встане” — “встане правда на сім світі”; замісто цвілля буде хрещатий барвінок.

Через п'ятнадцять років після “Чигирину”, поеми чудесного відродження “падших” сердець, провіщено ідею “Неофітів” і шлях освячення сердець через самопожертву в вірі. Вже нова, свята кров освітлить горінням, світло від якого перемагає “тьми і тисячі поганих”.

Тільки на цьому шляху возходження

людей, звільнення від бруду і гnilости світу, що “лежить в злі”, можна, в духовній свободі від нього, одержати над ним перемогу і збудувати порядок життя в добрі і правді.

Коли ж одну наругу подужувати кривавим топором і вживати це знаряддя також для побудови замінного строю, то з'явиться друга наруга — ще гірша, бо зле насильство, яке подужує попередню силу зла, неодмінно буде зліше від неї.

Так, як совітчина значно кровожерніша від чарщини.

---

*Василь Барка*

## УВАГИ ПРО ПОЕЗІЮ СТАРОВИННУ І СУЧАСНУ

“Поезія є, так би мовити, внутрішній огонь всякого таланту”.

(Ф. Достоєвський  
“Щоденник письменника”)

Віriamo цій правді; її знали гаразд усі могутні творці, з ними Бальзак, що в одній статті визначив:

“...На нашу думку, живописець, музика, скульптор, оратор і складач віршів являються мистцями лишень тією мірою, якою вони являються поетами”.

Найвитонченіший естет, відомий в історії українського письменства, Михайло Коцюбинський, скарби якого ми, вдячні нащадки, стали так скоро забувати, накреслив гостру, в її точності, формулу:

“Поезія жити не може на смітнику, а без неї життя — злочин”.

Країни, що мали перед собою півстоліття чи цілий вік визначної майбутности, спромогалися на розквіт поезії, занепад якої віщував історичний декаданс або прихід суспільного нещастя.

Поезія становить собою один з найдорогоцінніших дарів Духа людині, щоб уті-

шити її в клопотах, понурості і темноті матеріального існування.

Часто прорікає вона початок відродження народів з їхнього гіркового лихоліття.

Той, хто з-посеред земних був наймудрішим вчителем, ап. Павло, пильно читав твори грецьких поетів; з прихильністю цитував “стихотворів” Арата і Клеанфа — їх свідчення про Бога (Діяння 12:28): “ми Його і рід”. Святий апостол благословив поетичне уявлення про людей, як про “рід Божий”.

З такою ласкавою прихильністю, мабуть ніхто серед учителів життя тепер поезію не читає, та й сама поезія здебільшого втратила відчуття близькості Бога, себто свою сутність.

Про безмежну таємницю поетичного слова писав в “Книзі семи замків” Ruysbroeck, якраз — як про таємницю наближення Божого до людини.

Споконвіку в поезії звучить ніби “нечутна поезія”; недарма висловився Бетговен, що “мелодія є почуттєве життя поезії”.

Майстер Henry Peacham (XVII в.) згадував приказку з Італії:

“Кого Бог не любить, та людина не любить музики”.

Як до всесвіту, так і до поезії ключ — музичний.

Карлайл гадав, коли проникнути думкою в найглибшу таємницю речей, неодмінно знайдеться внутрішня “гармонія єдності, що складає душу всього існуючого”. “Серце природи, — писав він, — виявляється у всіх відношеннях музичним якщо тільки ви зумієте добратися до нього”.

Ось слова Джемса Аллена з його книжки “Життя Небесне”:

“Життя є більше, ніж рух, воно є музика”. “В центрі людської істоти є музика, що впорядковує і зірки — вічна гармонія”.

Для глибинного мелодизму Хуан де ля Крус в “Духовній Пісні” дав назву “безмовної музики”. В ній для мислителів-містиків середньовіччя (Сейса, Ролла, Екгарта, Данте, Люллія, Гертруде Мюр) приходять божественна любов; вони ставили в короні всього містичного бачення світу — образ Христа розп’ятого: як сонця всепереможної любови до людської душі і джерела всякого життя.

В поетичному мистецтві, в його найвластивішому виразі, що мають скажім: “Чистилище” Данте, “Неофіти” Шевченка, “Утрачений Рай”, Мільтона, “Сад Божественних пісень” Сковороди, вірші молитви Франціска Ассізького, віє світло від того джерела — в самому видиві і переживанні поезії.

Джованні Папіні, автор чудового “Життя Христа”, ствердив цю істину в “Листі до поетів”: “Кожен великий поет був християнським поетом навіть тоді, коли жив до Христа або далеко від Христа. Гомер є християнин, коли велить Прямові плакати навколішках перед заплаканим

Ахіллесом. Есхіл є християнин, коли співчуває Прометееві, прикованому до Кавказьких скель. Софокл є християнин, коли описує сестринську любов Антігони. Вергілій є християнин — пророк віщун Різдва чудесної Дитини і відродження світу”.

І далі:

“Всі поети цілого світу до Христа і по Христі, несвідомо і навіть проти своєї волі, є на ділі проповідники Євангелії”.

“Ви повинні в новому світі зобразити спасенну і могутню візію Божого Царства, тієї Небесної Держави, яка, правда, лежить у прийдешнім, але може швидко здійснитися, якщо люди спостережуть, що мають її в своїх серцях, як про це говорив мій Господь Учитель, що водночас є також і ваш”.

Своє найвище покликання і призначення: бути голосом, що підготовляє здійснення Царства “в нас самих” — поезія виконує через свою подвижницьку відданість правді, ради якої кожна жертва — не надто велика.

Музика і вино радують серце, писав Блаженний Гайнріх (1295 - 1366), учень Екгарта; але любов до правди вища над те і друге. Ось — речення, що Вічна Мудрість говорить в творі Гайріха: “Одне дрібне слово, висловлене моїми солодкими устами, значно-значно перевищить співи всіх ангелів, музику всіх арф, гармонію всіх милих струн”.

Справжня краса — від божественної правди.

★

В найвищому обов’язку поезія повинна бути виразницею ласкавого поклику Божого: до кожної душі, — через видива, картини, описи світу і душевного стану, вільно, в згоді з уподобаннями вибрані. Не всі чують поклик, з причин життєвої заклопотаності; але, знайшовши його в поезії, впізнають його: його світло, тон, характер, і навчаються чути в своїй власній душі.

З усіх мистецтв поезія, дякуючи найглибшій духовності свого засобу — живого

слова — найсприйнятливіша в відчутті повности Божественної любови.

Вершинна творчість в поезії завжди виходила з внутрішнього відчуття живої духовної правди, навіть якщо для неї треба було поетові зректися всього в житті і обернутися в старця з загрозою голодової смерти.

Побічне, що відводить від правди і намагається само визначити творчість, наприклад: самолюбство, заздрість, помста, корисливість, політичний переднамір тощо — спричиняє поразку автора як поета, хоч, можливо, перемогу його в щоденності.

Згадані спокуси, перемагаючи, приводять до сатанізації творчости, свідками чого ми і являємося сьогодні: виникає і розкорінюється антимистецтво, як боговорожа і підмінна творчість, піднесена в чин мистецтва і його роллю.

Ця дияволізована творчість намагається скривити весь твір Божий.

Супроти сказаного в Мойсея (І — 31): “І бачив Бог, що все, що створив, було вельми добре”, — супроти того, вона зображує все, як вельми погане: без краси і мудрої доцільности в священій первооснові, як також без великого життєвого змісту, радісности і почуттєвого багатства.

Тюрмою і знерадісною пусткою викривлює прекрасний образ природи.

Душу людську серед неї ставить глухою до Божого поклику, як стовп. Без віри й істини. Без мети духовної.

Поезії обертає в антипоезію.

Прищеплює найпоганіший смак.

Серед всіх трагедій людини найглибша — трагедія її гріховного відділення від Бога.

Вона неминуча для вершинної творчости: зокрема “Фавст” Гете, “Пекло” Данте, “Злочин і Кара” Достоевського, поезії Шевченка на мотиви з Біблії та інші.

Сьогодні вона, в її повноті, сама випала або штучно її виключено з сфери творчости, щоб не оглядалися душі, простуючи

до урвища.

За небагатьма винятками, сучасна творчість вільно чи невільно відділяється від “янгольського хліба” — від найзмістовнішого і найпрекраснішого духовного космосу, для життя в якому покликане людське серце на землі: від Біблії; а цей безмежний і святий космос духовний зведено під поняття про “одну з книг”.

Сковорода казав:

“... Біблія утворена Богом із святих і таємних образів”.

Сучасник Сковороди і далекий духовний брат, найглибший містик в християнстві XVIII ст. на Заході, Сведенборг, вчив про Біблію:

... “Святе Письмо є мов дзеркало, в якому вона (людина) бачить Бога, кожна — власним чином”.

“Слово в своїх надрах є духовне”.

“Ті, що в читанні Слова споглядають Бога, через пізнавання, що вся правда і все добро від нього, і ніщо не від себе, — ті просвітлюються і бачать і відчувають, яке добро від слова. Це просвітлення — від світла небесного”.

Сучасна література до крайности зневажила Біблію, що служила для письменства клясичного, наприклад, для Сковороди і Шевченка, — найвищою школою духовної могутности слова.

Тому, здебільшого, така сіра, млява серцем і образом, така літепла і безживна, така безсоняшна, сонна, деревослівна теперішня творчість.

Обікравши себе і занепавши, вона тужить великою тугою духовною серед сутінків, потворства і порожнечі.

Нидіє: відвернувшись від духовного космосу, чудеснішого, ніж видиме небо з сонцем і місяцем, сузір'ями і райдугами.

В багатьох родинях колись батьки з дітьми шовечора читали вибраний розділ з Біблії.

А тепер?



Один старий вірш учить — не сподіватися розгадати божественні таємниці поезії, користуючись книгами мудреців.

Але спроби відбуваються постійно: гострі, дотепні, проникливі, — розгадати! — від Арістотеля до останніх днів. Успіхи в аналізах колосальні. Складають бібліотеку. Кожен засіб поетичного вислову або ритмічний хід виокремлено і означено терміном; декотрі назви звучать, ніби імена допоміжних робочих духів віршу.

Сама ж краса диханням досить не залежна від їх “тварности”; і при штучному вжиткові їх аромат поезії видихається, мов з пелюсток, що відірвані від живої квіткової корони. Треба знов шукати в незайманому полі. В народнопісенному мовленні, незнайденому з системами:

“Ой, зацвіла синя квітка . . .”

Поезія — вільна птиця, що відмовляється співати, коли її зроблять “ручною” в підручниках.

Виривається з грандіозної клітки, побудованої за віки. Підкоряючись відразу до капища, втекла на галузки, де ніби немає жодної закономірності, придатної для системи.

Насправді, є — але інша! Ще не вивчена.

Треба самому поетику знов будувати з початку.

Волт Вітмен, творивши нову поезію, чув окрик від крейдяного Альбіону: глумливий і злий, з погрозою нагайками. Від нагаєчників поезія втікає найдалі. Вона — в найкращому вицвіті — як і кожний інший рід мистецтва, з’являється, коли переборює упередження; це добре знав старий обачний Матісс, який писав (звертаючись до комісії ОН):

“Мистець має дивитися на життя без упереджень, — так, як він робив, коли був дитиною. Якщо він втрачає ту здібність, він не може виразити себе в оригінальному, себто особистому шляху”.

В наші десятиліття, повні духовних руїн, хвороб думки, моральних конвульсій і суспільних катастроф, відбувається також занепад великих творчих сил мистецтва, але якраз — одночасно з звільненням його від маси упереджень, які прищепилися в минулі періоди європейського життя.

Існує таємниця поезії, — її джерела і ґрунту для коріння творчості, — в самій почуттєвій природі мови. Повіви поезії з тоєї природи можуть відкритися в талановитих людей навіть тоді, коли писатимуть без “поетики”. Так часом буває. Але здебільшого за цим криється особлива поетика, наново творена для цілого періоду.

Старонародна пісня говорить:

Із-за гори кам’яної голуби літають ...  
Можна знайти певну “інструментацію” — в звуках приголосних з голосівками вкупі: гори — голуби; голосних окремо: і - а - о и - а - а - а - о і - о - у и - і - а - у, з відступами, що вносять різноманітність, — тут ідуть чотири попарно схожі групи, починаючися подібно і закінчуючися однаково в двох групах попарно; визначаються також інші порядки; близькі до розвитку мелодії. В них заховано чар ліризму від самої мови. Але не в них остання загадка: вона — в поетичному видиві і вимовлені, що здійснюється в течії всієї пісні і проникає кожний рядок, як також в настрої цілого твору.

Крім того, що поезія виражається через тропачні, ритміко-синтаксичні чи ефонічні чи інші складники, вона знаходить собі найглибший вираз у творі — через його органічну цілість, повний склад і образ. Коли цілий склад і образ виконані надхненно і з любов’ю до праці, тоді виникає “душа” твору, його поезія, що при обдарованні автора, зможе жити і в вірші, написаному супроти “системи”.

В Шевченка “система” була, і в ній означився глибокий вплив народнопісенної поетики, її особливого віршового кодексу. Але, нам здається, немає в світовій літературі іншого поета, який, помимо поетич-



ности складників, з такою титанічною могутністю і глибокою повністю володів би таємницями вираження поезії через цілість твору.

Дар “цілісного” вираження в поезії — найчарівніший і найтаємніший: від нього походить вершинний вицвіт її.

Шевченко надав йому такої зворушливості, ясної правди, сердечного світла, що став найпоетичнішим із світових поетів, хоч наприклад, Фірдовсі, Вольфрам фон Ешенбах, Данте, Мільтон чи Гете написали

твори значно ширші й універсальніші зримими картинами. Поетичністю тільки одна книга в світі переважає — і набагато переважає — “Кобзар” Шевченка: це Біблія. Даремно в нас іноді, в запалі захоплення, намагаються поставити Тараса Григоровича, як поета, над древніми пророками, чия поезія самого слова Божого. Змагаючися тут, можна окривіти, як вийшло з одним праотцем, що став на прю з небесною силою.

Сам Шевченко благоговів безмежно перед книгами пророків.

“УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА”

ч. 5/ 1958

## БІБЛІОГРАФІЯ

Багато поезій автора появилось як першодруки у багатьох журналах, газетах та інших виданнях, нині майже недоступних. Опісля ці твори увійшли у книжкові видання і збірки видані в пізніших роках.

- “АПОСТОЛИ” - поезії. Авґсбург 1946, 64 стор., видавництво “МУР”, обкладинка проф. О. Повстенко.
- “БІЛИЙ СВІТ” - поезії. Післяслово. Ю. Шевчук. Мюнхен 1947, стор. 179, видавництво “Українська Трибуна”, мистецьке оформлення М. Дмитренко.
- “РАЙ” - роман. Джерсі Сіті - Нью Йорк 1953, стор. 309, видавництво “Свобода”, мистецьке оформлення. Ю. Соловій.
- “ЖАЙВОРОНКОВІ ДжЕРЕЛА” - есей. Нью Йорк 1956, стор. 24, видавництво “Слово”, обкладинка Л. Кузьма.
- “ПСАЛОМ ГОЛУБИНОГО ПОЛЯ” - поезії. Нью Йорк 1958, стор. 32, видавництво “Слово”, обкладинка С. К. Пастухів.
- “ОКЕАН” - цикл віршів. Нью Йорк 1957, стор. 236, видавництво “Слово”, оформлення Я. Гніздовський.
- “ПРАВДА КОБЗАРЯ” - есей. Нью Йорк 1961, стор. 288, видавництво “Пролог”, обкладинка Я. Гніздовський.
- “ХЛІБОРОБСЬКИЙ ОРФЕЙ” або клярнетизм, есей. Мюнхен-Нью Йорк 1961, стор. 87, видавництво “Сучасність”.
- “ЖОВТИЙ КНЯЗЬ” - повість. Мюнхен-Нью Йорк 1962, стор. 211, видавництво “Сучасність”, мистецьке оформлення. Я. Гніздовський.  
/ Першодрук у журналі “Сучасність” ч. 7-11 /1962/.
- “ВЕРШНИК НЕБА” - есеї. Перше видання Нью Йорк 1965, стор. 114, мистецьке оформлення С. К. Пастухів. Друге видання 1972, мистецьке оформлення Я. Гніздовський.
- “ЛІРНИК” - вибрані поезії. Нью Йорк 1968 стор. 301, видавництво “Слово” мистецьке оформлення Ю. Соловій.
- “ЗЕМЛЯ САДІВНИЧИХ” - есеї. Нью Йорк 1977, стор. 189. видавництво “Сучасність”, мистецьке оформлення і портрет автора Л. Гуцалюк.

Переклади:

“АПОКАЛІПСИС” / для українського видання Біблії у Римі/.

“КОРОЛЬ ЛІР” Шекспіра, Штутгарт Нью Йорк. 1969. Коментарний апарат і мистецьке оформлення Ігор Костецький.

З недрукованих творів:

Строфічний роман “СВІДОК” / чотири п'ятсотсторінкові томи. Готуються до друку у видавництві “Сучасність”.



“Світання” М. Дмитренко із збірки БІЛИЙ СВІТ

## РЕЦЕНЗІЙ, ОЦІНКИ (ВИБРАНЕ)

### СВІЙ БІЛИЙ СВІТ

*Юрій Корубут*

А Р К А

число 3 - 4 — березень - квітень 1948

Наприкінці січня поточного року гурт мюнхенських студентів, що носить назву “Група суспільного гуманізму”, скликав на вечірку дібране товариство прихильників мистецтва. Художня програма вечора теж була добірна: музика Дебюссі, граціозний есей Чапка, уривок з нової п’єси Косача. Не зважаючи на вишуканість цієї маленької програми, вільної будь-чого з того галасливого й несмаковитого, що звичайно домінує на наших літературних вечорах, поезія Василя Барки, що її автор читав тоді в ході програми, прозвучала дисонансом. Щоправда, його високий і різкий голос, який на конференціях МУРу, відбуваних завжди в якихось перелітних залах, раз-у-раз переходить у фальцет, ультрафіялковий фальцет протопопа Авакума, смішний або нечутний

для збіговиська ніконіянців, — тут, в інтимних стінах баварського льокалю, звучав повнодзвонно й ваговито. Але мистецтво цього голосу випадало з тону вечора. “Заtoplений собор” Дебюссі, чітко і з чуттям виконаний молодією студенткою, зосередив увагу на майстерному плетиві імпресіоністичного звуковидовища. Чарівна новелетка про однорога в садку викликала асоціацію чогось запахущо-рожевого. Юрій Косач вкрай розвеселив усіх ядерними образами своєї комедії. — Барка втягнув на мить слухачів у цілком іншу сферу, в орбіту іншої планети, і якщо те почуття, з яким сприймано його поезії, теж можна назвати радістю, то це була радість відмінного порядку.

Барка читав між іншими новими свої-

ми поезіями деякі з вміщених у великій збірці “Білий світ”, що недавно, як мурівське видання “Української Трибуни”, вийшла на книжковий ринок. Ця книжка, більшість поезій якої особисто мені відома задовго до появи їх у друку, викликає в мене враження якогось колодязя, отого “вікна” білоруських дреговин, яке, як вірить народ простромлює всю землю наскрізь. Я пам’ятаю Барку в його ваймарському періоді життя. О шостій годині ранку, на весні, ходив він до парку, де попід горою стоїть літний будиночок Гете, і слухаючи різноголосих виспівів пташок, складав свої вірші, в росі, над потоком, в якому, самотник і фантазер, принагідно прав свою сорочку. Він подарував мені тоді Казімірову Едшмідову книгу подорожі Середземним морем, і я ходив за ним день-у-день, ловлячи кожне його слово і вірячи в нього, як вірить араб у таїнство намазу. А Барка розповідав у ті часи багато. Розхристаний і розпатланий, у допотопному легесенькому плащі, на гудзику якого висіла на шворочці Біблія в перекладі Куліша і Пулюя, він ходив парком або лягав долічерева на грубезний, повалений бомбою стовбур і розповідав — про пожежі в Берліні і про поезію раннього Тичини, про будову космосу і про конституцію майбутньої Української Держави. Нас був невеличкий гурток, до якого ще входив короткочасно д-р. М. А., з яким Барка був на ти, і молодий композитор Юрій Фіяла, який переживає в цей момент свої перші тріумфи в Бельгії. Наш вигнанський гурток називався “Бродячий собака”. З духу “Бродячого собаки” виникли поезії, що у збірці, по довгих роздумуваннях і багатьох варіантах, дістали загальну назву “Білий світ”.

Не смійтеся з “Бродячого собаки”. Як зворушливо вияснив Чапек, собака раз-у-раз відзначається властивостями, що їм може позаздрити людина. І перша з них — щирість. Щирість дитини, що бачить навколо і собі первозданий світ. Щирість книжника і древнього мудреця, що всотав у себе стільки чужих думок і не ним поштовхнутих світоглядних систем, але при кож-

ному ударі з зовнішнім світом відчуває себе душею і тілом належним до нього, зовнішнього, бо не розтратив сам ані краплини себе, отож спроможний дати в дар йому свій власний, в душі зачатий і зведений у високу кульмінацію білий світ. З душі в довколишнє середовище він вривається інколи різко і незвичайно, стрясає щоденний порядок і спиняє усталену інерцію. Але саме цей момент і означає мистецьку творчість.

Поезія Барки викликає заперечення з різних сторін. Філістер, спіткнувшись об димінутив: **“Дівчатко попаса гусей - - в зеленому платті: — серафименяточко на землі”**, — зводить брови, гигає і мершій заходжується писати пародію. Знавців поезії разять прозаїзми Барчині (**“Лілії підмінні самому сонцю збрешуть”**), Барку з усієї сили намагаються появити читацькій публіці як позбавлений смаку примітив. “Реаліст” з обуренням вишукує в лексичній тканині Барчиної поезії “церковнослов’янізми”. То з того, то з того боку пробують підважити й без того дуже проблематичну популярність Барчину, переконати, що його стиль — це щось незрівняно нижче за стилі класичні.

Якраз у цій ділянці це замах з негодящими засобами. Ось вийшов “Білий світ”, перший великий твір Василя Барки, розкішно оздоблений мистцем Михайлом Дмитренком у стилі київського необарокко. Це вже не та маленька збілочка “Апостоли” (1946) з нашвидку змонтованим змістом. Це не поодинокі вірші, розсипані по мистецькій і немистецькій періодиці. “Білий світ” дає змогу судити про Барчин дотеперішній доробок повно і безпосередньо, а не за уривками, не за чутками, перетлумаченими коментарями до доповіді Ю. Шереха на першому з’їзді МУРу. Так, Барчин вірш дуже легко пародіювати. “Цього мистця не треба пародіювати, він сам це найкраще робить” — такої приблизно думки був критичний загал, коли з’явилися на світ “Юдіт” Геббеля і Вагнерові твори, так приблизно висловлюється і наш критичний загал з приводу Барчиної творчості. В цьому вели-

ка частина рації. Але — тільки рації. А рація — далеко ще не істина. Барка став на дуже небезпечний шлях, став від самого початку і цілком свідомо, але не в тому, що його творчість раз-у-раз межує з самопародією, полягає небезпека. Скажемо одверто: біда поетові, якого не можна спародіювати, бо спародіювати можна все, крім порожнього місця. Всі такого роду закиди не беруться Барки. Барчине “вістря ножа” в іншій сфері.

На композиції Генрі Кернера, що носить назву “Пророк”, зображено людське обличчя з несамовито роззяленим для крику ротом в оточенні щоденних пласких фізіономій, вирази яких становлять певну скалю: від наївного спочуття до образливого глузування. Це не космічний “Крик на світанку” Людвіга Майднера, не роголобий надлюдський Мойсей Мікель-Анджельо, не готично-аскетичний “Пророк” Нольде — це вища форма мистецького виразу, де трагічне невіддільне від смішного й найбуденнішого, тобто — це чистий гротеск. Тут людина корчовим рухом встромлює руку в задній плян з якоюсь храмоподібною будівлею і загрозливим обрієм, і з людини цієї можна реготати до болю в животі, а разом з тим, можна їй поклонитись. Усе залежить від того, якими очима дивитись на неї.

Усе залежить від того, якими очима дивитись на поезію Барки. Для одних він — уже завершений етап, вершина по той бік сумнівів. Для других — усього лиш “хибно наставлений талант”. Для мене він — людина з картини Кернера, назва якої не знати, поважна чи іронічна. Поза всякими сумнівами для мене Барчине ЯК, тобто — його мистецтво, його поетичне мистецтво того першого періоду його творчості, підсумок якого являє собою “Білий світ”. Хіба можна брати насерйоз зауваження обивателів з виразу обличчя від наївного спочуття до образливого глузування, коли читаєш або слухаєш такі рядки:

**Душа стара, хустина синя,  
в тумані золотім людина рання,  
в досвітнім лісі ходить, як причинна.**

**Росою світиться ліщина,  
і на дротинах огорожі  
радіють сонцю птиці Божі.**

Будова цього вірша (“Скорбна мати”) — залізна, чіпка, майстерна. Композиція звучання голосівок — бездоганний зразок до кінця усвідомленої власної сили, що надає витворові тієї чи тієї динаміки ритму (а,а,и,и, — а,і,и,а — і,і,о,и — о,і,и — и,о — і,о,и,о). І якщо найвищою властністю мистецького вміння є пластичність — пластичність виразу взагалі чи пластичність виразу видава, залежно від того, “абсолютне” це мистецтво чи “програмове”, — то з погляду пластичності словообразу Барка справжній сучасний поет, на сто вісімдесят ступенів відлеглий від неоклясицизму.

Справді бо, наша літературна доба з її претенсією на синтетичність не може пройти повз такі здобутки пластики рівноваги й заокругленості, як “Сонетаріум” Миколи Зерова, як “Парнас” Василя Устрицького, але її стрижневим, наскрізним, провідним прагненням є прагнення збагнути сферичне, так би мовити: кривизну слова. Пластичність у мистецтві втрачає для нас значення принципу й системи, значення абсолюту, а має вартість лише як релятивна якість у різних і відмінних взаєминах, як вразливий деталь, як закономірна ваговита пляма в потоці хаосу. Лише в контрасті ритму, у перетині напливних плянів абстрактного й конкретного (“стара душа”, “синя хустина”, “золотий туман”, “рання людина”, “досвітній ліс” і т.д.) пластичність стає цим закономірним, хоч і на перший вигляд рапто-вим мистецьким засобом (пташки радіють сонцю “на дротинах огорожі”). Коротше кажучи: ми не хочемо вивершеного мистецтва, ми хочемо мистецтва становлення. Завершене мистецтво, всякого роду клясицизм, рафаелізм, фідіїзм потрібні замкненому побуту, впевненим у своєму завтра, міцно осілим на місці міщанам. Ми ж — громадяни всесвіту. Вчора ми купалися в теплих хвилях Тихого океану, сьогодні мчимо поспішним поїздом Мюнхен —



добрий вчинок, але, повернувшись по тому додому, він помічає на обличчі портрета нову, незнану доти риску — зморшку лицемірства. Ця Доріянова зморшка не давала спокою багатьом навіть з-поміж найсвітліших душ. Щоб її випрасувати на собі, Толстой вбирився в довгу сорочку і ходив сам поле орати. Дарма праця! Ганді й Шевченко або відразу вроджуються, або свідомо знаходять себе на тій межі, де абсолютний самовияв стає ідентичний з абсолютним самозреченням. Порода Толстих ніколи не доходить цієї вершини, бо в момент найширшої сповіді вона все таки тримає збоку дзеркальце, щоб бачити себе в три чверті.

Але я не мораліст, і мені йдеться винятково тільки про мистецьку ширість. Мистецька ширість не тільки не забороняє, а, навпаки, всебічно приймає в себе елемент маски й містифікації, елемент гри і омани. Я люблю елементи гри в мистецтві, коли вони ширі, тобто: коли мистець має мужність “хиби свої перетворити на чесноти”. Кажучи: **ширість**, я зовсім не вимагаю Союри для поезії — ні, я вимагаю Валері. Стилістичне зухвальство Майка Йогансена (з ім'ям письменниковим включно), Косачів декоративний удар шпадою і фільмову гру плянами волю над безнадійні маніпуляції “збагачених реалістів”, що з усієї сили вдають справжніх простачків. І тому я за Барчине барокко (“**Я в найгранітнішому дому князівства скель і сосен синьооких**”) і за його оголену публіцистику (“**бо б'ємся за волю і честь і родину, бо б'ємся за землю нашу соборну**”), якщо він спроможеться зробити їх елементами себе,людину-стилю, не оглядаючись на людину-стиль — Осьмачку. І я за кожний інший стиль, якого зуміє надати собі Барка в майбутньому — якщо не намагатиметься будь-у-кого позичати ширости.

І тому я за дзеркальце, в яке поет сам себе бачить у три чверті. Чи було таке дзеркальце в Барки? Було. Воно не дісталось у спадщину поетові з фамільних

графських дорогоцінностей, його він знаходив на поверхні ваймарської річечки, що протікала повз літній будиночок Гете. І коли мені дехто радить: вкажіть Барці на його хиби, скажіть йому, що він переживає кризу, як товариш, скажіть, — то єдине, що я можу, це порадити поетові якомога частіше видивлятися в своє дзеркальце.

Що Барка переживає творчу кризу, я знаю. Я знаю, що він довго не може закінчити перекладу Гоголевої “Страшної помсти”, яку він назвав: “Несвітська помста”. Знаю, що він зробив прекрасний переклад з Нізамі і складає нові вірші, декілька з яких читав оце недавно студентам, але водночас пише довжелезний роман прозою і нікому його не наважується показувати. Знаю, що він пошив собі новий плащ з американських коців, а Біблію в перекладі Куліша й Пулюя відв'язав від гудзика і десь сховав. Знаю що, з усім старанням намагається не відлучатися від дому більш як на один день. Це все безсумнівні познаки кризи. Але я занадто люблю Василя Барку, незвичайного поета і незвичайну людину, я люблю його **досить** для того, щоб нічого йому не радити, щоб визнати за ним, хто замахнувся обійняти ціле людство і цілий світ, право жорстоко ставитися до себе. Він, я вірю, достатньо мужній і достатньо сучасний, щоб збагнути, що його ширість на ім'я:неспокій. Так, як він збагнув уже, що те саме ім'я носить і його поетична форма. Неспокій передчуття зла, на яке треба вирушити в лютий бій, — неспокій, як його відтворено в чудесному сонеті Барчиному р. 1938 який називається “Розсвіт” і який я дозволю собі тут навести повністю:

**Зима, зима! — у час переддосвітній  
я прокидаюсь і свічу огонь,  
і я шепчу йому: прогонь — прогонь  
холодні тіні, тіні чорноцвітні!**

**В вікно погляну: синь і срібнотонь  
оповила дуби — В морознім квітні  
красуються ряди берез тендітні,  
вінці діставши з світових бездонь.**

Удосвіта в просторі степовому  
далекі вікна ніжно-золоті,  
як серцю перші радості в житті.

Ясніє світ! Виходять люди з дому,  
а над снігами, крізь рожеву млу,  
сміється лжепланета: бути злу — —

Чи тебе ж переконувати, щирій поете, в то-  
му, що на обов'язку товариша лежить тіль-  
ке одне — сказати: якнайчастіше, поете, ви-

дивляйся в своє чарівне дзеркальце, там бо  
простягся твій білий світ.

- 
1. Г. Шевчук, “Ключі до скринки з кипарису” Іннсбрук, “Звено”, вересень, 1946.
  2. О. Запорізький - “Поезія обпаленого серця” - Авгсбург 21/III 1948, “Наше життя.”
  3. Юрій Корибут - “Свій білий світ” Мюнхен “Арка” ч. 3-4, 1948  
Юрій Косач “Похвала нетлінній радості” Фюрт, “Час”, II /IV 1948.
  4. На моїх очах відбувається це чудо творення, свідків якого ой як же ж небагато бу-  
ло в історії роду людського. На моїх очах — і в моїх вухах, та навіть у моєму чутті  
мюху — слова пружаються, вибухають і розквітають, слово народжується в слові і  
розгортається в слово: “крізь крин — мов крилас — вечір — світанок: корабель крізь  
крин —”. Або в цьому наскрізь сюрреалістичному образі: “і човен спомину з веслом  
зеленим, і постаттю, що в сонця снах, — над ними голубиним гобеленом поголубі-  
ла далина”.

Я зачарований. Зникла всяка небезпека імітації під думи з її підкреслено дієслівним  
нагнітанням рим. Рима стала добірною, вишуканою, шляхетною.

Ігор Костецький. Гостина в печерників. “Українські вісті”, Н. Ульм, 29 грудня 1949.

5. Василь Барка “Trojanden Roman” переклала на німецьку мову Єлисавета Коттмаєр  
Ансбах 1955
6. “Океан”, Із ряду відгуків на видання I частини “Океану” німецькою мовою, під  
назвою “Trojanden-Roman” (з паралельним українським текстом), в перекладі  
Е. Коттмаєр, — Kessler Verlag, Mannheim, 1956:

Журнал “Welt und Wort” “Як найбільш східня можливість європейської лірики,  
поезія В. Барки має в собі елементи і Сходу і Заходу; вона висловлює в багатих  
формах повторів по-східньому схоплений ландшафт і одночасно посідає  
стилетворчі сили готичної і бароккової західньої патетики. Так читаємо ми  
перехресно римовані чотирирядкові строфи, доосновний рух яких ... повинен визво-  
лити “змисл слуху” і мова почуття в яких виходить понад логічне в картини-сни. Де-  
які вірші зворушують безпосередньо, інші вимагають, для правильного сприйняття,  
терпеливості і вслухування читача”.

Часопис “Frankische Landeszeitung”

“Це є заслуга — перекласти на німецьку мову український ліричний твір і умож-  
ливити знайомство з таким чужинним співцем із Сходу. Василь Барка має в своїй мові



щось від рапсодів минулого, коли він створює розкішно оформлені і душовно поглиблені картини, доступ до яких не є легкий, але — коли його знайдено — ущасливлюючий”

#### **Часопис “ Morgen ”**

“Поетка Е. Коттмаєр подала конгеніяльну інтерпретацію, переборовши всі труднощі перекладу складного поета з музикальністю його мови, багатством метафор і новітнім словотворенням, і цим вона збагатила новою дорогоцінністю наш літературний масток”.

#### **“Українська Літературна Газета” (Мюнхен)**

“Цілість і гармонія задуму “Трояндного роману ” гідні подиву. Потім — низка високої концентрації думки і гострої образности зернинок-знахідок”.

#### **Радіо “Liberty”, в передачі про “Океан” — на Україну**

“Ми можемо сказати, збірка Василя Барки “Океан” стала першою в українській поезії книжкою океанічної лірики і одною з краших у світовій поезії, поруч Гайневого “Північного моря”.

7. Б. Рубчак “До високих околиць”, Чікаго, “Овид” ч. 10/57.
8. К. Пастухів - На шляху до великої літератури”, Чікаго “Овид”
9. О. Лятуринська - “Псалом голубиноного поля”, Філядельфія, Київ, ІХ, ч. 5/1958.
10. Григорій Голяян - “Письменник, філософ”, Буенос Айрес, “Овид” 3/ V,1959.
11. “Океан” виріс у величезну будову петраркїчного виміру. Тепер ось, по десятиох роках, він вийшов у світ повнотою\* і став набутком нашої культури. Йому будуть присвячені коментарі й аналітичні праці великих поколінь критиків.
12. Ігор Костецький. Прогулянка Книгарнею. “Україна і Світ”, Ганновер, зошит дев’ятнадцятий-двадцятий, 1959, ст. 106:
13. Якби хотілося підсумувати Шевченків ювілей тут і там з того погляду що від нього залишиться тривале в українській культурі, довелося б широ сказати: далєбі нічого.

При цих підсумках настирливо нагадують про себе лише дві появи: умисне засуджена на забуття там і спопуляризована тут поема Івана Драча “Смерть Шевченка” і, навпаки, більш належно оцінена там, ніж тут, книжка Василя Барки “Правда Кобзаря”. Написана з зовсім спеціального штандпункту, ця книжка так оригінально освітлює постать Шевченка, що їй надовго в шенченкознавстві буде забезпечене зовсім окреме місце. Не дармо так трудиться Леонід Новиченко, спростовуючи Барку у всіх своїх ювілейних писаннях.

*Іван Кошелівець / “Сучасність”, серпень 1963*

\* ) Перше, скорочене видання першого тому. Тепер двотомний “Океан” закінчено.

# WORLD LITERATURE TODAY

A LITERARY QUARTERLY  
OF THE UNIVERSITY  
OF OKLAHOMA  
NORMAN, OKLAHOMA  
73019 U.S.A.

*From the Autumn 1977 issue*

Vasyl' Barka. *Zemlja sadivnycyx*. Munich. Sucasnist'. 1977, 190 pages, ill.

The author (b. 1908 in the Poltava region of the southeastern Ukraine) is a prominent emigre poet, prose writer, literary critic and essayist presently residing in the United States. He has to his credit several collections of poetry, essays, novels, a movie scenario and an extensive evaluation of Shevchenko's art. The volume under review contains twenty-two essays on a variety of Ukrainian and foreign topics: literary, artistic, philosophical, religious, ideological, cultural. The items represent Barka's critical prose since 1943. They reveal the author's mastery of language in its most modern form, bringing to the reader artistic innovations in the field of lexicology, word formation and style. Barka's style is of a poetic nature, with his highly polished prose occasionally taking liberties with language.

All of Barka's essays are permeated with deep religious feeling; the interpretation is strictly from a Christian philosophical point of view. A characteristic example of Barka's treatment of historical facts may be found in a 1964 essay entitled "Tradition and Modern-

ism." He views the development of social thought in the Russian Empire during the second half of the nineteenth century as a factor indicative of things to come. There was a conflict of two philosophical tendencies, the North versus the South, with Nikolaj Chernyshevsky (1828-89) being the exponent of the materialistic doctrine and Pamphilus Yurkevych (1827-74) representing the Christian view. In the author's opinion, it was the materialistic philosophy favored by the thinking intelligentsia of the time which predetermined the society characteristic of twentieth-century Eastern Europe.

The essays vary in length and are somewhat uneven. Some are very short and general, especially those evaluating the creative work of the younger generation of Ukrainian poets. Others are considerably longer and more penetrating, with pertinent and original comments, such as the articles on the work and personalities of Skovoroda, Shevchenko, Pasternak, Dante, Rembrandt and Goethe. The volume is a contribution to Ukrainian literary and artistic criticism and as a whole merits the consideration of its readers.

Victor O. Buyniak  
University of Saskatchewan

## ЛИСТИ ДО РЕДАКЦІЇ

І знов Вам старе українське “Спаси-Біг” за п’яте число Вашого цінного журналу присвяченого Я. Гніздовському. Воно цінне змістом і гарним графічним виконанням. Гратулюю широко!

Радістю сповняється душа, що навіть у наших часах грубого матеріалізму, на щастя-як казав Бабай є в нас люди, хоч їх не багато, які розуміють значення літератури й мистецтва в житті суспільности. Доказом цього — п’яте число Вашого неоціненого “Терему”.

Гарна стаття В. Барки про “поетику дереворитів”, влучна про “Книжкову графіку” Гніздовського, але — на мою некомпетентну думку — найважливіша стаття Б. Стебельського про Гніздовського як “малювач своєї доби”, бо він з’ясовує істотне, кажучи: “Гніздовський належить до тих мистців, що висловлюють не лише себе, але що важніше, людей свого часу, людей того оточення, в якому знайшлися, з якими живуть ... свій світ ... і ті ідеї, якого вони є продуктами”. / стор. 38/.

І ще одна думка: чи не були б Ви в змозі, колись пізніше присвятити одне число “Терему” котромусь з наших мовників? Н. пр. з живих Шевельову, з мертвих Ковалеву; друге число; історикові / Оглоблинові чи Чубатому /; третє літературознавцеві / Чижевському, чи Лужницькому /. Подумайте над тим.

З християнським привітом

*о. І. Назарко ЦСВВ, член АДУК.*

Вправді це неперіодичний журнал, але за 15 років існування Інституту Української Культури в Америці, поява всього 5 чисел за той час такого потрібного і культурного журналу, таки трохи за мало. Видавайте частіше і Щастя Вам Боже!

*д-р Роман Барановський*

Дуже дякую за найновіше число “Терему”, яке прийшло в дуже добромому стані й дуже гарно презентується. Долучую чек на дол. 10.00 як заплату за це число, а решту призначив я на “видавничий фонд Вашого цінного журналу.

Бажаю багато успіхів у Вашій, так потрібній праці, та вітаю сердечно.

*д-р. Ілярій Домбчевський*

Дякую Вам за листа, а з окрема ж за чудесний дарунок — ч. 5. “Терема” присвячене Гніздовському. Що за диво Боже цей мистець — милується і не можеш намиливатися.

Та на жаль, у мене нема ніякої змоги цю коштовність будьде зрецензувати. Я давно вже не маю ніякого стосунку до української преси, взагалі до українських кіл — тим то й Ви не зустрічаєте нічого про мене у газетах чи журналах. Мені просто бракує душевного контакту до земляків, коли я бачи, скільки енергії і грошей витрачається на речі порожні, безглузді, речі, які не мають жодних виглядів, — а справа культури нидіє з кожним роком, і дедалі менше має перспектив.

Єдине, що мені хотілося б, це видати таки “Наше містечко” у зредагованому перекладі Зенона /Тарнавського — “Терем”/. Ось тепер помер і сам автор, Торнтон Вайдлер, — а справа цієї нашої книжки усе лежить й лежить.

Але на її реалізацію нема й надалі можливостей. За ці роки кошти друку дорожчають катастрофічно, і тієї суми, яку я свого часу від Вас одержав і яка лежить у залізному фондї, у безпорадній надії на якесь покращання становища, не вистарчило б сьогодні, якби її й п’ятикратно побільшити. Потрібно було б щонайменше 1100 - 1200 дол. А що їх нема, — ну, то й маємо наше становище у наявности. Аж серце розривається.

*Ігор Костецький*

Хочу висловити Вам мою подяку за те, що Ви вмістили в 5-му числі “Терему”, листа отця Назарка. Це особиста сатисфакція. Ніби дрібниця, але людина потребує якоїсь підтримки. Тим більше, що у мене це вже постійний досвід: напишу щось, навіть потім обороняю свою думку і готов — як кажуть — іти на двобій, але згодом, після навіть гримасу, зростає сумнів: може справді не так. А сумнів повалює і найцікавіші поривання.

*Остан Тарнавський*

Дуже Вам дякую за листа. Хоч він був датований 5-го січня, але поштовай штемпель був з 10-го лютого. Отже не мені занадто вибачатися за спізнену відповідь. Хотіла дочекатися “Терему” а вже потім подякувати за все разом. “Терем” прийшов минулого тижня і я раділа що таке видання появилось і що воно взагалі ще можливе у нашій діаспорі. Разом з тим уболіваю його недотягненнями ...

Як шкода, що не можна було помістити більше кольорових репродукцій. Та ж Гніздовський це епоха в нашій культурі!

Жалію також що не дістала коректи своєї статті / мені її обіцяв маестро Г./ . Там багато змінених і пропущених слів. В одному місці пропущено цілий рядок і получила повна нісенітниця. Тепер лишається доказ для майбутніх поколінь, яка я була дура остання. Але вже пропало! Вітаю Вас і бажаю здоров'я, сили і енергії до дальшої сизифівської роботи.

Ваша

*М Рудницька*

Чи не думаєте Високоповажані Панови що випадало б котресь із Ваших чисел присвятити мистцеві П. Андрусіву. Він чи не одинокий з наших мистців, який відтворює нашу славу історію в своїх картинах, у мене чудово розмалював церкву й іконостас.

*о. М. Харина*

З повагою прочитав я Ваше повідомлення в пресі про публікацію “Терему” присвяченого В. Барці. Дійсно він варта цієї уваги. Чи не можливо було б Вам випустити одне число присвячене 60-літтю державности, помістивши важливіші вірші поета Олеся, та може ще когось із письменників, які склали поезії нашій державности 1917/20 років. Так дуже бракує тих творів на нашому ринку, коли прийдеться вшановувати академії 22 січня, чи інші державні свята.

Бажаю успіхів.

*В. Трембіцький*

Несподівана пересилка “Терему” ч. 5 мене приємно заскочила. Нарешті знов появился журнал, який в першу чергу вказує на велику естетично-технічну дбайливість навіть у такому деталі, як опакування посилки. Він заповнює ту прогалину, яка заіснувала після “Арки” і “Українського Мистецтва”, які закінчили своє існування з еміграційним розпорошенням наприкінці сорокових і на початку п'ятдесятих років. Широ гратулюю.

Головний редактор здається є автором цінної праці “Бої Хмельницького”. Слово Б. Нижанківського на стор. 69 має вольтаж “Серед снігів” В. Мороза і жар звернень Івана Вишенського.

Бажаю успіхів і якнайбільшого кола читачів.

*Роман Федевич*

Що до Ваших видань, то хоч я люблю і ціну творчість Гніздовського, то я думаю, що про нього є відносно досить багато публіковано і може було б краще написати про когось, що не має зовсім, або менше публікацій про себе.

*Д-р. М. Дейчаківський*

Журнал “Терем” одержав вже давно. Дуже гарне і цікаве число.

*Осип Байко*

*Дуже дякую за два авторські примірники видання: воно радує думку і зір-взірцеве, злагоджене з любов'ю і знанням справи. Вже собою: саме воно! — встановлює найвищий "стандарт" для збірників цього роду.*

*Василь Барка*

Сердечно Вам дякую за листа з дня 5 січня ц.р. і за присилку "Терему" присвяченого масстрові Гніздовському. "Терем" робить під кожним оглядом дуже гарне враження, так коли йде про його тематику як й мистцьке оформлення. Та й мимовільно відтверджує моє старе враження, що справжні досягнення нашої еміграції в ділянці культури, мистецтва і науки, це найчастіше вислід заходів і зусиль індивідуальних, а не колективних праць. Таким тривким досягненням і є "Терем".

Ваша подяка мені як авторові статті — дуже приємний комплімент, але вона скоріше мене бентежить, бо це я Вам, а не Ви мені повинен бути за те вдячний. З подвійних причин: Ви мені дали нагоду, шляхом такого культурного видання як "Терем" додати і мою скромну оцінку мистецької творчости нашого визначного мистця. А друге, причинилися для популяризації мистецького твору, намогильника моєї бл. п. Дружини. Як мені за це не бути Вам вдячним?

*Євген Пизюк*

Дякую за надіслання мені журналу "Терем" ч. 5. Мені зокрема цієї примірник цікавий, бо я великий приклонник Я. Гніздовського і його творчости. А в загальному журнал оформленням і тематикою належить до рідкісних в нашій дійсності. Бажаю дальших успіхів.

*М. Болюх*

Ваші видання гарні і культурні, дуже дякую за пам'ять.

*Д-р. Антін Жуковський*

Дякую за надіслання дуже гарно редактованих чисел "Терему".

*Іван Базарко*

Перші чотири числа були однакові розміром, а це п'яте дуже велике і ніяк не підходить до попередніх. Змістом дуже цікаве.

*Д-р. Н. Гребеняк*

Ваш журнал мені подобається, бо це є цінне й корисне видання.

*Д-р. Петро Глаткий*

I never saw a sloppy job of editing as in your TEREMS. You ought to be ashamed ...

*Marie Halun Bloch*

Видавайте якнайбільше!

*Леся Храплива-Щур*

...мушу повідомити Вас по преше: я ніколи не просив, Вас, мені присилати такий журнал, по друге я ніколи не чув і таким не цікавлюся, по третє в моїй бібліотеці такий "Теремок" ніколи і нігде не знайшов би собі належного місця. Моя порада Вам: Як що пишете і надсилаєте листи українською мовою — мусите виправляти граматичні та ортографічні помилки в ньому. Неграмотний лист говорить про "солідність" Вашого журналу "Терем". З відповідною пошаною

*М. Садовський*

Широ дякую, останнє число Терему добре висвітлило доброго майстра!

*Богдан Бойчук*

Дякую за повідомлення про появу п'ятого числа журналу "Терем". Чи не варто було б помістити хоч коротку розвідку про всіх визначніших сучасних малярів у діяспорі? Преса друкує дещо, однак не має послідовности, а критика не завжди об'єктивна.

*Анна Бумбак*



80112

1111  
840  
495

