

Свято Р. В.

ПРОБЛЕМА ЛІТЕРАТУРНИХ ПОКОЛІНЬ: «ПЕРІОД БЕЗЧАССЯ» І УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ 70-х РОКІВ ХХ ст.

Статтю присвячено українській поезії 1970-х років, а власне, проблемі співіснування різних літературних поколінь упродовж цього періоду. Через літературний аналіз авторка виходить до з'ясування етичних та естетичних відмінностей двох сусідніх генерацій, наймолодша з яких, здається, вже цілковито випадає з соціалістичної епохи.

Аналізуючи певний період в історії літератури — незалежно від того, більший (як століття або навіть кілька століть великого стилю) чи менший (як десятиліття або кілька років), — не можемо уникнути понять, що прийшли в літературознавство з інших дисциплін і мали б посприяти в узагальненні або, навпаки, в точнішій класифікації літературних явищ / процесів / імен / текстів у історичній перспективі.

Та головна проблема такої міждисциплінарної «трансплатації» в тому, що при переході в іншу сферу терміни й поняття зазвичай втрачають свою первинну дефінітивну точність; до того ж, різні автори починають трактувати їх досить по-різному.

Одним із таких дискусійних понять для літературознавства є слово з біологічною етимологією — *покоління (генерація)*. Його, попри всю відносність — як часову, так і змістову — вже довгий час використовують як одиницю часової періодизації мистецтва, в тому числі й літератури.

Особливо ж актуальним поняття генерації стає, коли аналізуємо ситуацію конфлікту між, умовно кажучи, «старшими» та «молодшими» митцями. Або принаймні якщо очевидним є існування принципової відмінності між ними. Саме в такому загостренні найчіткіше проступає те, що можемо назвати межею поколінь, яка інакше — при збереженні тяглості традиції — стає ледь зримою і, зрештою, не надто суттєвою.

Осмислюючи поетичну ситуацію 70-х років ХХ століття, відразу нашоухуємося на проблему дефініювання. Адже саме це десятиліття, — про що натякає навіть визначення «період безчасся», дане Іваном Дзюбою [1, 10], — свою специфіку здобуває, власне, через зіставлення (і протиставлення) з попереднім і наступним десятиліттями.

Попередники — *шістдесятники* — заявили про себе настільки яскраво, що шлейф їхнього впливу тягнувся й у наступні десятиліття (багато

з тих, хто починав у 1960-х, писав — навіть якщо лише «в шухляду» — і впродовж наступних десятиліть; багато ж дебютантів 70-х сформувалися під виразним впливом «знаменитих» попередників). *Вісімдесятники* ж існували вже в принципово інших історичних та суспільних умовах і в певному сенсі утверджувалися в протиставленні до традиції *шістдесятництва*.

Відтак одне десятиліття ніби й справді випадає з історії української літератури.

Нам зовсім не йдеться про те, щоб затвердити в обігу термін «сімдесятники», за аналогією до вже існуючих. Радше навпаки. Важко не погодитися з Оксаною Забужко, що спроби «орвелівського дроблення» «національної історії ... на декади («вісімдесятники», «дев'яностики», «двотисячники» в літературі) і на «п'ятирічки» (в політиці.— Р. С.)» [2, 607] — пережитки тоталітарного минулого, з його тяжінням до схематизації та прагненням утиснути все (мистецтво насамперед) у «прокрустове ложе» таблиць і цифр.

Мова про інше: чи справді період, який у суспільному плані був таки «безчассям» (масова хвиля арештів початку 70-х, без сумніву, паралізувала життя українського мистецького середовища), був «безчассям» і в сенсі мистецькому? Запитання це радше провокативне, адже відомо, що саме в 70-ті було написано «Відшукування причетного» Григорія Чубая, «Палімпсести» Василя Стуса, «Невольничу музу» Ігоря Калинця — вершинні тексти української поезії ХХ століття, витворені поза межами офіційної літератури.

Ідеться нам іще про таке: чи існувало насправді поетичне покоління 70-х, покоління з власним, не подібним на попередників і наступників, обличчям? Чи, кажучи про поезію 70-х, ведемо розмову лише про суму творів, створену окремими авторами впродовж одного десятиліття?

Якщо ж допустити, що це окреме покоління таки існувало, то чи достатньо буде лише хронологічного критерію, аби його окреслити?

Та спершу повернімося до суті самого поняття. Термін «покоління» вже не в біологічному, а в історико-культурному контексті поєднує, на думку російського культуролога С. Зенкіна, два моменти — формально-хронологічний та змістово-номенклатурний [3, 130].

У першому випадку йдеться про покоління як «одиницю часової періодизації життя суспільства чи культури». У цьому значенні генерація є чимось середнім між *століттям* («тривалим, відносно непорушним періодом») і *сезоном* («найдрібнішим періодом культурних змін», пов'язаним із поняттями «моди» та «хвилинного успіху»).

У другому — змістово-номенклатурному — значенні покоління є вже не так часовим проміжком, як певною *множиною людей*, поєднаних більш або менш однаковим віком. Або, як пише С. Зенкін, «покоління — це час, втілений у людях» [3]. У такому випадку генерація (на противагу «епосі» чи «періоду») передбачає співіснування і протиставлення в один момент історії різних соціально-культурних груп, одна з яких — найчастіше молодша — наступає на іншу. І якщо в класичній культурі стосунки між старшими й молодшими осмислювалися як взаємини учнівства й перейняття традицій, то з романтизмом на перший план виходять моменти перервності, розламу, пов'язані з пафосом оновлення й «естетикою протиставлення» (за Ю. Лотманом).

Уявлення про тривалість поколінь, згідно із С. Зенкіним, із часом суттєво змінювалися. Скажімо, Ф. Р. Шатобріан у «Замогильних записках» (1848) писав, що «покоління займає 33 роки», керуючись у своїх підрахунках насамперед земним віком Христа. Ш.-О. де Сент-Бев, натомість, відкидав будь-які хронологічні критерії, наголошуючи, що «кожне літературне покоління датується лише самим собою» («Думки та максими», 1869) [3].

Сучасний шведський літературознавець Рольф Лунден визначає тривалість покоління приблизно в 30 років (можлива похибка — півдесятиліття), наголошуючи, втім, що оновлення генерацій відбувається кожні 15 років. І саме завдяки цьому оновленню в певний проміжок часу можливим стає співіснування — інколи дуже плідне — відразу кількох генерацій митців [4].

І все ж зауважимо, що застосування вікових критеріїв є продуктивним далеко не завжди, адже вікову різницю не щоразу можна відчут

як різницю поколінь. До того ж, навіть із біологічної точки зору можуть відбуватися «накладки»: особи, належні до різних порядкових генерацій, можуть бути одного віку; або ж навпаки — між представниками одного покоління буває суттєва вікова різниця. Що ж до культурних генерацій, то подібні «демаркатори» стають ще умовнішими, адже неможливо точно вивести генераційну порядковість митців (та й чи потрібно це?). Тут на перший план виступають суб'єктивні критерії дослідника або ж самоозначення авторів, які часто самі виявляють бажання ідентифікувати себе з певним поколінням.

Про своєрідну єдність людей, належних до однієї генерації, писав і Ортега-і-Гасет у напівнауковому есеї «Про нашу добу»: «Представники генерації приходять у світ, позначені певними типовими рисами, що надають їм схожості, на противагу попередній генерації. В межах цієї ідентичності можуть бути до такої міри відмінні індивіди, що, будучи сучасниками й вимушені жити одні побіч інших, (вони) відчуваються іноді антагоністами. Але за найгострішим протиставленням «за» і «проти» погляд легко виявляє спільні ознаки. Одні й другі є людьми свого часу і, хоч би як різнилися, дедалі більше уподібнюються одне одному» [5].

З XIX ст. поняття покоління отримує негативний і дещо трагічний конотації: належність до певної генерації вже може сприйматися як вроджена вада (точнісінько так, як належність до «поганої раси», «поганої породи», «поганої крові»). Звичними стають розмови про покоління, народжене «запізно» або, навпаки, «зарано» для «чогось» (Хо се Ортега-і-Гасет називає це «щось» «місією кожної генерації», настільки самоочевидною в кожному окремому випадку, що відступ від неї сприймається як зрада свого призначення). Найповніше втілення такого трагічного розуміння бачимо в уже класичному визначенні Гертруди Стайн «втрачене покоління», яке нині застосовують чи не до кожної генерації.

В українському контексті, як пригадуємо, проблему протистояння поколінь вперше було чітко сформульовано Миколою Євшаном у часописі «Українська хата». У своїх майже революційних на ті часи судженнях він спирається на популярну книжку Ф. Кумера «Зміна літературних поколінь», що саме з'явилася окремим виданням у Києві (1911) і яку, в свою чергу, було написано під виразним впливом фрейдистської та дарвінівської теорій.

Цілком у дусі останньої звучить хоча б така теза М. Євшана: «Нова (генерація) нищить традиції старої, валить її богів, позбавляючи їх сили

в дійсному житті, і лишаються храми порожніми» [6, 147].

Не дивно, відтак, що й головною проблемою всієї української літератури, за Євшаном, була відсутність у тій нормальної «боротьби» між поколіннями. Всі процеси в ній, мовляв, протікали занадто нецікаво й «мляво»: «незамітно з'являлися нові покоління, незамітно проходили — так що про зміну покоління в повнім слова того значінню не можна говорити» [6, 147].

Розбурхати пристрасі, протиставити себе старшому поколінню, викликати дискусію (хоч би якими були її наслідки) — саме такою і є головна функція молодих, за М. Євшаном. У світлі міжпоколінневих конфліктів сприймаємо тепер (не в останню чергу завдяки дослідженням Соломії Павличко) і першу голосну дискусію довкола творчості Ольги Кобилянської, справжній «розгром» авторки Сергієм Єфремовим у статті «В поисках новой красоты» в журналі «Киевская старина» (1902) [6, 70].

Та зауважмо, що така позиція, хоч і стала панівною в сучасній суспільній думці (адже сьогодні, на відміну від XIX століття, відкидання й заперечення попередників стало справою більш ніж звичною), є не єдиною, а таки «однією з...». Скажімо, О. Забужко, не прийнявши, за її словами, «серйозної ін'єкції фройдизму», ставить під сумнів тезу, що «діти “з засади” мусять “пожирати” своїх “батьків”». Якщо ідейна боротьба поколінь — і справді неунікний природний процес, то чому — риторично запитує дослідниця — «всі попередні, не раз далеко серйозніші міжпоколінневі ідейні розходження, що випадали в українській інтелектуальній історії XIX ст., ніколи не переростали в проблему “батьків і дітей”» [2, 553]?

Відповідь її може видатися надто глобальною, проте таки переконливою. Як вона вважає, саме наприкінці XIX століття в українській культурі відбувся — фатальний, на її переконання — «перелом»: на зміну «інтелігенції традиції» прийшла «інтелігенція розриву» (першим свідченням такого «тектонічного зсуву» й була стаття Єфремова в «Киевской старине»). Якщо перша відчувала свій зв'язок із попередниками, як і приналежність до власної національної історії (за означенням авторки, вона була «лицарськи-аристократичною»), то друга, відірвавшись від традицій, поставивши під сумнів закони «історичної тяглості», могла без докорів совісті «возводити всяку “правду сьогодення” в категорію “вічних істин”» [2, 554].

Цікаво, що саме в 70-ті роки XX століття, час особливо інтенсивного «закручування гайок»

і переслідувань, митці, вимушені існувати по закутках, чи не вперше так сильно відчують потребу віднайти, а потім і виявити свою приналежність до перерваної традиції української культури. В. Стус починає досліджувати творчість Володимира Свідзінського та раннього Павла Тичини й пише літературно-критичні статті, які й досі вражають своєю глибиною та проникливістю — «Феномен доби» та «Зникне розцвітання» (вже не кажучи про спорідненість, чи навіть зрощеність, тюремної лірики Стуса та Шевченка). Ігор Калинець знаходить джерело для своїх поезій у нещодавно відкритій українській бароковій культурі.

Приклади можна помножувати. Та важливішим видається сам факт, що в умовах примусового (адже штучно витвореного радянською системою) розламу традиції спрацював зворотний ефект — почали відновлюватися, здавалося, втрачені ланки ланцюга. Ще пізніше в український культурний простір дедалі активніше повертаються тексти Богдана-Ігоря Антонича, неокласиків, поетів та письменників Розстріляного Відродження.

І чи не слід у цьому вбачати своєрідну спробу — радше інтуїтивну, аніж усвідомлену — здійснити, словами О. Забужко, «тектонічний зсув», проте вже в зворотному напрямку, повернутися до «інтелігенції традиції», відродити культурну тяглість і переглянути власне історичне підґрунтя?

Повертаючись до поетичної ситуації 70-х, зауважимо, що в цей час співіснували митці щонайменше трьох поколінь. Ті ж, для яких це десятиліття мало б стати піком творчої активності, часто не були присутніми в офіційній радянській літературі, поширюючи свої тексти самвидавом або ж узагалі пишучи в шухляду.

Чи не найстаршим у цей час був *Микола Бажан* (1904–1983), який, почавши писати ще наприкінці 20-х, 1973 року видає збірку «Ум а н ські спогади».

До найстаршого покоління належить і *Леонід Первомайський* (1908–1973), дебютант 1929 року, який у 70-ті видає два з трьох томів «Сузір'я ліри». Також у це десятиліття з'явилися його збірки «Древо пізнання» (1971) та «Вчора і завтра» (1974), остання з яких — вже посмертно.

Ліна Костенко, яку традиційно зараховують до «шістдесятників» (хоча активно друкувалася вона вже в 50-х), 1977 року видала одну з найцікавіших своїх збірок — «Над берегами вічної ріки», а через два роки з'явилася «Маруся Чурай».

Офіційно присутніми з-поміж власне «шістдесятників» у літературному просторі 70-х були

Іван Драч — збірки «До джерел» (1972), «Корінь і крона» (1974), «Київське небо» (1976) та «Сонячний фенікс» (1978); *Микола Вінграновський* — «Поезії» (1971); у збірку «Цю жінку я люблю» ввійшли також тексти, писані у 70-ті; *Дмитро Павличко* — «Сонети подільської осені» (1973), «Таємниця твого обличчя» (1974, 1979); *Борис Олійник* — «Відлуння» (1970), «Рух» (1973), «Сива ластівка» (1979). До згаданого середовища належали *Віталій Коротич* (1939 р.н.) — «Щоденник: поезії» (1973), «Біля витоків світла» (1976), «Гідність» (1977), а також *Павло Мовчан* — «Книга, якої нема» та «Зело» (1973). Близьким до них був і *Володимир Затуливітер*, у якого в 70-ті виходить збірка «Теорія крила» (1973).

Леонід Талалай, видавши перші дві збірки в другій половині 60-х, видає в 70-ті ще три: «Осінні гнізда» (1971), «Не зупиняйся, мить!» (1974), «Допоки твій час» (1979).

Ірина Жиленко, яку часто називають «молодшою шістдесятницею», більшість своїх збірок видає саме в цей час: «Автопортрет у червоному» (1971), «Вікно у сад» (1978), «Концерт для скрипки, дощу і цвіркуна» (1979).

Василь Стус, чи не найбільше з-поміж усіх поетів випадаючи за рамки будь-яких часових класифікацій (і не лише через фізичну неможливість датувати більшість його поетичних текстів), писати почав також у 60-ті. Та основу «Палімпсестів», за припущенням Юрія Шереха, складають тексти, написані впродовж 1971–1979 років [7, 125]. У 70-ті за кордоном було видано «Веселий цвинтар» (1971) та «Час творчості» (1972).

17 поетичних збірок *Ігоря Калинця*, який дебютував 1966 року книжкою «Вогонь Купала», об'єднано автором у два цикли — «Пробуджена муза» (тексти 60-х — початку 70-х) та «Невольнича муза» (1972–1981 роки). Не менш важливо, що Ігор Калинець — це також знакова фігура в культурному житті Львова 70-х років. Тож не дивно, що саме довкола нього починають гуртуватися й літератори молодшого покоління: Грицько Чубай, Олег Лишега, дещо пізніше — Микола Рябчук, Віктор Морозов та ін.

Цікаво, що навіть поети т. зв. Київської школи, чи не найяскравіші виразники естетики «тихої поезії» (характерної саме для 70-х років), писати та друкуватися почали також у другій половині 60-х. Водночас їхня відмінність — звісно, не вікова — була очевидною як для самих «киян», так і для їхніх старших колег, які від початку вважали Воробйова, Голобородька, Кордуну та Григоріва поетами вже іншого світогляду.

Як написав 1997 року в «Літературній Україні» В. Кордун, «поети Київської школи, безумовно, примикали до опозиційного крила шістдесятництва, хоча їхня громадянська позиція не мала такого безпосередньо декларативного характеру, як у їхніх попередників, адже вони вважали за неможливе улягати будь-яким ідеологічним схемам» [цит. за: 8, 15].

У кожному разі, перші «невдалі» дебюти «киян» припадають саме на 60-ті. *Микола Воробйов*, почавши друкуватися у черкаській періодиці 1962 року, 64-го подав ще кілька віршів до збірника «Молода пісня»; та після неуспішної спроби Віри Вовк вивезти його рукопис за кордон поет вимушено замовкає аж до 80-х. *Василь Голобородько* свою першу збірку «Летюче віконце» 1966 року підготував до друку, та її наклад було знищено; наступна ж — «Зелен день» — з'явилася лише 1988-го. *Віктор Кордун* дебютував 1967 року поетичною добіркою в «Літературній Україні», та, потрапивши до списку політично неблагонадійних, першу збірку «Земля натхненна» видав аж 1984 року. Подібно склалася ситуація й у *Михайла Григоріва*, який, хоч і не друкувався, та активно писав у шухляду від 60-х років; натомість його перша повноцінна збірка вийшла майже після тридцятилітньої перерви — «Спорудження храму» (1992).

Також і *Григорій Чубай* — один із найцікавіших українських поетів 70-х — писати почав іще в 60-ті. Навіть більше, в його ранніх творах (чи не найяскравіше в поемі «Вертеп») вплив «шістдесятників» — як на рівні ідеології, так і поетики — ще дуже відчутний.

Парадоксальна ситуація і з *Олегом Лишегою*, який після дебюту у львівському самвидавному часописі «Скриня» (1971–72), до якого причетні були Г. Чубай, В. Морозов, М. Рябчук і який було майже повністю конфісковано владою, замовк аж до 1989 року (збірка «Великий міст»).

Власне «сімдесятницею» годилося б назвати *Наталку Білоцерківець*. Адже їй — завдяки молодому віку й іще незаплямованій репутації — вдалося дебютувати саме в цей час: «Балада про нескорених» (1976), «У країні мого серця» (1979). Водночас світоглядно — і, зрештою, поколіннєво — авторка тяжіє вже до 80-х; дві ж згадані збірки сприймаються радше як перша проба голосу.

Інший виняток — поети Нью-Йоркської групи, що найповніше проявили себе саме в 70-ті роки. До того ж, «ньюйоркці» відкрито маніфестували свою відмінність із «шістдесятниками» (показова в цьому плані еміграційна полеміка Віри Вовк та Богдана Бойчука). Проте тут накладається

цілкова відмінність культурних і, зрештою, географічних та політичних контекстів, яка значно ускладнює загальну генераційну картину. Водночас сам факт належності Б. Бойчука, Б. Рубчака, Ю. Тарнавського, В. Вовк, Е. Андієвської та багатьох інших до української культури в жодному випадку не викликає сумніву.

Як бачимо, хронологічні критерії зазнають у нашій ситуації відчутного провалу. То ж, ведучи мову про поетичне покоління 70-х, лише частково керуємося віком авторів або ж часом публікації творів. Чи не головним об'єктивним мірилом лишається час написання текстів, хоча й він у багатьох випадках нез'ясовний (адже датування не є обов'язковим атрибутом поетичного тексту). Тож і тут часто спиратимемося на припущення інших дослідників, інколи інтуїтивні й не potwierджені конкретними доказами.

Залишається ще один критерій. Він, хоч і не такий очевидний та безапелятивний, проте для літературознавства, мабуть-таки, значно важливіший — світоглядно-естетичний аналіз самих текстів. Саме на поетологічному рівні можемо значно краще відчути й відчитати відмінність між Іваном Драчем, Василем Симоненком, Борисом Олійником, з одного боку (при всій неподібності їхніх індивідуальних поетик), та, скажімо, такими різними поетами Київської школи, Ігорем Калинцем чи Олегом Лишегою, — з іншого.

Водночас беремо до уваги і таких складних поетів, як Василь Стус і Грицько Чубай, чиє поступове виростання з «шістдесятництва», відхід від риторики своїх сучасників і рух в бік дедалі більшої герметизації текстів є в чомусь дуже подібними.

Х. Ортега-і-Гасет у згадуваній статті пропонував визначати суть певного покоління в протиставленні його до попереднього, точніше, — в зіставленні різних «місій» різних поколінь. Екстраполяція цієї тези на український контекст також може бути доволі плідною.

Вже стало певним загальником пов'язувати «шістдесятництво» з поняттями «опору» й «бунту» (показові в цьому плані такі означення дослідників: «бунт покоління» та «покоління бунту» Богуміли Бердиховської та Ольги Гнатюк, «філософія бунту» Оксани Пахльовської, «покоління опору» Георгія Касьянова тощо).

«Шістдесятники» і справді були насамперед бунтарями. 60-ті роки XX століття були, як пише Є. Сверстюк, «часом великих збурень у цілому світі», коли всюди «на арену виходила радикальна молодь» [9, 23]. Залишаємо для наступних публікацій питання про те, наскільки близьким це бунтарство було до екзистенціалістського бун-

тарства (пригадаймо хоча б «збунтовану людину»/«l'homme revolte» чи Сізіфа Альбера Камю). Головна відмінність, як видається, в тому, що українським митцям *доводилося* бунтувати, і не проти абстрактної абсурдності буття, а проти абсурдності конкретної радянської дійсності. Нетиповою для екзистенціалізму була і романтична віра українських «шістдесятників» у принципову можливість *побороти* зло, вийти переможцем із боротьби з історією (згадаймо Драчеве «*ми розквітаємося з горем // на рівні вічних партитур*» у «Протуберанцях сонця»).

Як слушно зауважує О. Пахльовська, чимало митців-шістдесятників відчували те, що можна б назвати «*трагедією срібного олівця*» [10, 75] (апелювання до «Снігу у Флоренції» Ліни Костенко). Поет — тут Джованфранческо Руссичі — прикутий до «галери свого часу», він вимушений сповняти історичну місію (!), хоча «*може, міг би срібним олівцем / птиць малювати на ляній тканині*».

Натомість поети Київської школи — і це дуже чітко визначив Віктор Кордун у вже цитованій статті — «спробували зреалізувати поійменовану тут триєдність свободи [свобода творення, свобода особистості, свобода народу.— Р. С.] у власне поезії, пишучи так, ніби те, за що ще тільки треба було боротися, а саме: національна і суспільна свобода — вже настали» [8, 12].

І якщо ціннісна система обох поколінь була, по суті, однаковою (лібералізм, гуманістичні ідеали, визнання неповторності людської особистості), то в розумінні мистецтва та в самій мистецькій практиці вони були в чомусь полярними.

Василь Симоненко писав свої тексти ще тоді, коли потрібно було декларувати очевидні для кожної (проте не радянської) людини речі: «*Ти знаєш, що ти людина*» або ж «*усмішка твоя — єдина, очі твої — одні*».

Не випадково й одна зі збірок Ліни Костенко має назву «Неповторність».

Уже Ігор Калинець, пишучи в ті-таки 60-ті роки, не потребує артикулювати самоцінність кожної людської істоти. Вона — самоочевидна для християнина, для якого навіть із ікон «*святі дивилися урочисто // на світ гарячо-жовтий // не візантійськими очима, // а малярів із Жовкви*».

Для Олега Лишеги, хоча прямо він цього ніде й не говорить, однаково цінним є кожне життя — не лише людське, а й рослини, тварини, навіть речі, також наділеної здатністю дихати й відчувати («*очерет уляк на коліна... // просить не добивати*»).

Апелювання до іншого «ти», таке типове для В. Симоненка чи І. Драча, відходить на задній

план у поетів 70-х. Єдиним «ти», що дійсно цікавить ліричного персонажа Грицька Чубая, є «постать» його власного «голосу», його власний «двійник», що ховається за кожним віддзеркаленням. Страх, якщо і приходить, то не іззовні, а зсередини; а найстрашніша візія — опинитися в «чужій зухвалій веремії», «де тінь моя мене не впізнає, // де голос мій — і той мені чужіє». Така зосередженість на своєму «я», невтомне докопування до власної суті, здійснення цілих «внутрішніх експедицій» в свідомості й, можливо, позасвідомому, зовсім не було властивим для поетів 60-х, які тільки починали називати прості речі своїми іменами.

Освідчуючись у синівській любові до України, Василь Симоненко потребує суцільної тиші, в якій його слова прозвучали б, мов грім: «Хай мовчать Америки й Росії, // Коли я з тобою говорю» («Україно! Ти для мене диво...»). Подібно до нього, і Драч не соромиться голосних заяв та окличних звернень:

*Вітчизно! Матірня любове!
Тобі, тобі, а не комусь
Чуття поета світанкове.
Поет в ній — серце пурпурове.
Тож для Вітчизни серцем б'юсь.*
(«Пурпурове серце»)

Вже зовсім у інакшій іпостасі з'являється патріотизм у поезії Ігоря Калинця. На відміну від, скажімо, поетів Київської школи, він таки пише про свою нелюбов до «бляшаної провінційки» і про любов до України, але любов це тиха, навіть інтимно-потаємна, про яку і говорити вголос ніби не випадає: «Змахнула Україна з ока потаємну слезинку» («Тренос над ще однією хресною дорогою»). Як точно сформулював це М. Павлишин, «політичний голос Калинцевої поезії не вимагає вигнання лихварів із храму. Як правило, дотримуючись засади “не суди, щоб тебе не судили”, він ухиляється від гучних вироків на адресу політичних злочинців» [11, 271]. І навіть поява у текстах «реальних» політично «неугодних» персонажів — В. Чорновола, В. Стуса, В. Мороза — не змушує його підвищити голос чи, тим паче, зійти до публіцистичних інтонацій.

Умовне десятиліття, що пролягло між 60-ми та 70-ми, — це також різниця між Драчевим романтичним захопленням здобутками НТР, роз-

щепленням атома («Атомні прелюди»), генетичними відкриттями («Балада ДНК»), трепетом перед розкриттям таємниць космосу («Я вже скоріше помру, ніж з ракети в авто пересяду») та тихою «позатехнологічністю» та «позасучасністю» Григоріва, Кордуна, Лишеги та багатьох інших.

У «Вертепі» ж Грицька Чубая (1968) бачимо навіть протилежну картину — загрозливого (як у фільмах жахів) наступу «безмежно щасливої цивілізації», що «рухається» до нас усіма можливими способами і пожирає все на своєму шляху: аж уся вулиця стає «суцільною втечею». Картина тим безвихідніша, що самому «світу немає куди утекти».

Подібних відмінностей можна б розшукати значно більше, хоча добре усвідомлюємо певну «провокативність» подібних спроб: чимало текстів і поетів лишилися поза увагою, адже хотілося підшукати найпоказовіше. Підсумовуючи ж, можемо віднайти спільний знаменник усіх цих відмінностей. Ним, на нашу думку, є належність до різних світоглядно-естетичних епох.

За визначенням В. Моренця, саме шістдесятники були останнім поколінням, яке «корінням, основами художнього мислення сиділо в соцреалістичному ґрунті» [8, 14]. У світоглядно-ідейному аспекті про це писав і Є. Сверстюк: «Філософсько-ідеологічна парадигма шістдесятників здебільшого включала всі гуманістичні маски та псевдоніми соціалізму і десь проходила краєм філософського ідеалізму та релігії, тобто не дуже виходила за межі легальності» [9, 27].

Натомість покоління 70-х (за віком часто тожне зі своїми попередниками) було першим в українській культурі, яке почало існувати поза межами соціалістичної ідеології та соцреалістичної практики. Втративши змогу друкуватися, автори — хоч би як парадоксально це прозвучало — здобули ту внутрішню свободу, якої бракувало їхнім попередникам. Вони не мусили вдаватися до езопової мови, вони могли писати про все відверто (в шухляду). Та — що дивніше — вони не потребували відгукуватися на реалії конкретної історичної дійсності. Поезія дедалі більше замикалася в собі, герметизувалася, шукала «внутрішніх», а не «зовнішніх» ходів. Так непомітно й починала стиратися межа поколінь.

1. Дзюба І. Сходження до себе // Чубай Г. Плач Єремії. — Львів: Кальварія, 2001. — С. 10–20.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Україна в конфлікті міфологій. — К.: Факт, 2007. — 640 с.
3. С. Зенкин. «Поколение»: опыт деконструкции понятия // Поколение в социо-культурном контексте XX века. — М.: Наука, 2005. — С. 130–136.

4. Lundén R. Literary Generations and Social Authority: A Study of American Prose-Fiction Debut Writers, 1940–2000. — <http://www.engelska.uu.se/research/lit.gen.html#anchor3>
5. Ортега-і-Гасет Х. Тема нашої доби // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. — К.: Основи, 1994. — С. 315–170.
6. Павличко С. Теорія літератури. — К.: Вид-во Соломії

- Павличко «Основи», 2002.— 679 с.
7. Шерех Ю. Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія: У 3 т.— Х.: Фоліо, 1998.— Т. 2.— С. 105—135.
 8. Моренець В. П. Слово, що випало з мовчання філософів // Григорів М. Сади Марії.— К.: Світовид, 1997.— С. 5—33.
 9. Сверстюк Є. Блудні сини України.— К.: Т-во «Знання» України, 1993.— 256 с.
 10. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту // Сучасність.— 2000.— № 4.— С. 65—85.
 11. Павлишин М. Герб меланхолії: поезія Ігоря Калинця // Павлишин М. Канон та іконостас.— К.: Вид-во «Час», 1997.— С. 255—275.

R. Sviato

THE QUESTION OF LITERARY GENERATIONS: «THE PERIOD OF TIMELESSNESS» AND UKRAINIAN POETRY OF THE 1970s

The article is devoted to Ukrainian poetry of the 1970s, and deals with the problem of the co-existence of different literary generations during this period. Through literary analysis the author arrives at a comparison of the ethical and aesthetic differences of two succeeding generations, the younger of which seems to have completely fallen out from the «socialist realist» epoch.