

**Міністерство науки та освіти України
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова**

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

Шарагіна Ольга Володимирівна

УДК 821.161.2–1–9 (477)”1960-1980”

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ «ТИХОЇ ЛІРИКИ»
60–80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних
досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

_____ О. В. Шарагіна
(підпис, ініціали та прізвище здобувача)

Науковий керівник:
Бледних Тетяна Юріївна,
кандидат філологічних наук, доцент

Київ – 2020

Анотація

Шарагіна О. В. «Феномен української „тихої лірики“ 60–80-х років ХХ століття» – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література. – Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. – Київ, 2020.

Дисертацію присвячено дослідженню «тихої лірики» – поетичного феномену др. пол. ХХ ст., який у міжнаціональному контексті радянського літературного простору номінується *поетичним рухом* крізь призму модерної творчої свідомості та індивідуального стилю митців. Адже поняття «рух» не співвідносне із прогресом, а тому не прочитується адекватно в час його створення, не має локальних проявів, йому властиве поєднання традицій та новаторства, нормативів і творчої свободи, пасеїзму й експериментаторства.

У контексті українського літпроцесу осмислено суспільно-громадянську й творчу позицію «тихих поетів», естетична програма яких полягала в суб'єктивізації незалежності літератора від політичної догматики та насаджених «згори» ідеологічних критеріїв творення поетичного тексту. Зазнавши «внутрішньої міграції», митці об'єдналася навколо тріадної концепції «традиція-природа-естетика», з якої виокремилися самобутні риси «тихої поезії»: в ідеологічному ключі – це «*аполітична відстороненість*», «*творчий маргіналізм*», «*ідеологічне мовчання*»; у морально-естетичному – «*натурфілософічність*» та «*художня „тихість“*»; в особистісно-емоційному – «*екзистенційне одинакування*». Систематизовано та диференційовано ідейно-образну систему «тихої лірики», яка на основі екзистенціалізму, кордоцентризму, натурфілософії, естетизму та гуманізму актуалізувалася в *релігійному, етнографічному, натурфілософському, кордоцентричному, естетичному, медитативному та екзистенційному* кодах.

На підставі синтетично-аналітичного вивчення концепту безголосся, домінантного у віршах митців, встановлено: тиша (*naturalis silentio*) й мовчання (*homo silentio*) не лише статично декодували навколишній світ, позбавлений

динамізму, розвою, та сприяли розкриттю психоемоційного стану, а й демонстрували загальносуспільну ситуацію та завуальовану громадянську позицію автора. Наголошено, що концепт безголосся у «тихій поезії» вісімдесятих унаслідок поступових змін радянської дійсності втрачав актуальність, що зумовило появу мажорних мотивів і риторики національних сподівань.

Ключові слова: «тиха лірика», тиша (*naturalis silentio*), мовчання (*homo silentio*), код, натурфілософія, кордоцентризм, екзистенціалізм, естетизм.

Abstract

Sharagina O. V. “Ukrainian phenomenon of “silent poetry” in 60–80-ies of the XXth century” – Manuscript.

Dissertation to receive a candidate's degree in philological sciences, specialization 10.01.01 – Ukrainian Literature. – National Pedagogical University named after M. Drahomanov, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2020.

This thesis is focused on “silent poetry” – a poetic phenomenon of the second half of the XXth century, which is nominated by our poetic movement in the context of the generational approach. The researcher examined the social and civic position of poets in the context of Ukrainian literary process, whose aesthetic program consisted in the independence from political dogma that imposed ideological criteria for the creation of poetic text. As a result, a significant number of poets suffered from “internal migration” and united around a triad aesthetic conception of “tradition-nature-aesthetics”.

We singled a group of representatives of “silent poetry” without claiming to be classifiable and exhaustive. Narrowed the representation is narrowed, highlighting the creative personalities of I. Zhylenko, S. Yovenko, A. Kychynsky, V. Pidpaly, L. Skyryda, L. Talalai, P. Movchan, D. Cherednychenko.

We systematized theoretical framework of the “silent poetry” based on such philosophical principles as existentialism, heart centralism (or philosophy of heart) and natural philosophy, that evolved into a code system with the domination of religious, folk, natural-philosophic, heart-centered, aesthetic, meditative and existential codes.

We determined distinctive features of “silent poetry”: in the ideological significance it is “apolitical detachment”, “creative marginalism”, “ideological silence”; in the moral and aesthetic significance – “natural philosophy” and “lyrical silence”; in the emotional significance – “existential loneliness”. The poems characterized by restrictions on patriotic rhetoric, lack of cosmic motives and “pseudo-civilizational” results of scientific and technological progress. Therefore, the receptive decoding of the poetic works of “silent” poets actualized the eco and critical approach, by means of which realized a veiled rebellion realised against the system that destroyed the environment. Poets denied the external construction of society and the social experiment of the USSR.

In the process of a comprehensive study the role of folklore motives, individual and group dominants of poetic interpretation of religious ideas, motives and images through the prism of natural philosophy have been investigated. The lyrical paradigm of landscape, seasonal and daily landscapes have been systematized. We comprehended the meditation and the imperative of ontological truths in the hermetic poetry and substantiated the paradigm of existential perception of reality of “silent poetry”.

Concepts of voicelessness marked with philosophical, religious and non-verbal orientation were focused on the formation of human consciousness and became a means of representing the ideological and aesthetic position of the author. Based on the synthetic and analytical study of the concept of voicelessness, there have been established established dominants in the poetry of poets – “silence” (“*naturalis silentio*”) and “silence” (“*homo silentio*”). It didn’t only decode the statically world, which hadn’t dynamic development, it helped to reveal the psychological and emotional state of the man and his thoughts. They demonstrated the latent civic position of the author. It is emphasized that the concepts of voicelessness of “silent poetry” in the 1980s due to the gradual changes in Soviet reality lost its relevance, which actualized patriotic motives.

Therefore, taking into consideration the key characteristics, there has been formulated the following definition of this phenomenon: “silent poetry” – a poetic movement of the 1960–80’s, devoid of political rhetoric and ideological didactics, characterized by lyrical modeling of ontological reflections on mental origins and

human existence in society and beyond it, appeals to humanized and spiritualized nature as an integral component of harmonious existence on the earth, the priority reproduction of the psychological and emotional state of a man, his moral conceptsphere. The subject of their lyrical manifestation is the concept of voicelessness, focused on the triad “tradition-nature-aesthetics”.

Thus, the poetic phenomenon of “silent poetry” became a kind of reaction of Ukrainian poets to the political and cultural situation of the USSR. XX century demonstrated the syncretism of modern creative consciousness. It formed on the basis of the cultural experience of previous generations (H. Skovoroda, representatives of the Shot Renaissance, neoclassicists, etc.), developing common principles for the organization of ideological and thematic and artistic material. An alternative to glorifying the ruling regime of the gerontocrats and the scientific and technological revolution was the appeal to nature, value moral orientations, popular experience and spiritual origins of culture. The leitmotives of “silent poetry” didn’t concern ideology but aesthetics, they traced a deep understanding of human existence.

Key words: *silent poetry, silence (naturalis silentio), silence (homo silentio), code, natural philosophy, heart centralism, existentialism, aestheticism.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Шарагіна О. В. Художня концепція тиші в елегіях Володимира Підпалого. *Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. 2014. Т. 27 (66). № 1. С. 219–224.
2. Шарагіна О. В. Трансцендентні виміри тиші у філософській ліриці Василя Стуса. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2014. Вип. 47. С. 176–180.
3. Шарагіна О. В. Інтерпретація феномену тиші у творчості Василя Симоненка. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2014. Вип. 50. С. 136–139.
4. Шарагіна О. В. Художньо-семантичне осмислення концепту тиші/мовчання в поетичній палітрі Григорія Чубая. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2014. № 19 (296). С. 157–161.

5. Шарагіна О. В. Інтерпретація феномену тиші у компілятивних жанрово-стильових модифікаціях творчої палітри Василя Симоненка. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2015. Вип. 31. С. 243–253.
6. Шарагіна О. В. Художнє моделювання тиші та мовчання в поетичній палітрі Миколи Вінграновського. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2015. Т. 1. № 15. С. 84–87.
7. Шарагіна О. В. Темпоральні виміри тиші та мовчання в натурфілософському коді «тихої лірики». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. 2016. № 1 (17). С. 285–292.
8. Шарагіна О. В. Генезис «тихої лірики» (1960–1980-х рр. XX ст.) в літературному процесі слов'янських народів (Україна, Росія, Болгарія). *Наукові праці: науково-методичний журнал*. 2016. Т. 277. Вип. 265. С. 92–97.
9. Шарагіна О. В. Естетичне призначення митця у поетичній творчості «тихих ліриків». *Теоретична і дидактична філологія: збірник наукових праць*. 2016. Вип. 23. С. 186–193.
10. Шарагіна О. В. Феномен «тихої лірики» як зміна провідного канону 60–80-х років XX століття. *Вісник Львівського університету*. 2018. Вип. 67. Част. 1. С. 43–49.
11. Шарагіна О. В. Художні паралелі естетичних пошуків у поетичному доробку неокласиків та «тихих ліриків». *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. 2018. Вип. 10. С. 102–107.
12. Шарагіна О. В. Світоглядно-філософські та ідейно-стильові домінанти літературного феномену «тихої лірики». *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Т. 3. Вип. 3. С. 29–34.
13. Шарагіна О. В. Кодова парадигма «тихої лірики» в українському літературному процесі 60–80-х років XX століття. *East European Scientific Journal. Wschódnoeuropejskie Czasopismo Naukowe*. Warszawa, 2016. Vol. 3, №1 (5). Р. 110–115. – Польща.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
 РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ФЕНОМЕНУ «ТИХОЇ ЛІРИКИ»	
1.1. Генеза та характерні вияви «тихої лірики» в українському літературному процесі	13
1.2. Рецепція «тихої поезії» у теоретичних та історико-літературних осмисленнях	43
1.3. Кодові домінанти художньої системи «тихої лірики».....	59
Висновки до розділу І.....	81
 РОЗДІЛ ІІ. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ ДОМІНАНТ «ТИХОЇ ЛІРИКИ»	
2.1. Художнє відтворення етнічного та релігійного універсуму «тихої лірики»	
2.1.1. Естетична специфіка літературних етнографізму та фольклоризму.....	86
2.1.2. Самобутні проєкції християнських мотивів.....	102
2.2. Натурфілософські та кордоцентричні рефлексії «тихої поезії»	
2.2.1. Світ природи: поетика пейзажних мініатюр.....	115
2.2.2. «Філософія серця» у творчості «тихих поетів».....	132
2.3. Естетичні та екзистенційні модуси «тихої лірики» 1960–80-х рр.	
2.3.1. Естетика «тихого» слова.....	144
2.3.2. Філософічність «тихих»: індивідуальні осяги.....	156
Висновки до розділу ІІ.....	171
 ВИСНОВКИ.....	 178
 СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	 185

ВСТУП

Актуальність дослідження. Лірика 60–80-х років ХХ ст. в українському літературознавстві розглядалася в поетологічному аспекті крізь призму стильових тенденцій з урахуванням досвіду найбільш помітних літературних індивідуальностей. Вивченню ж суспільно-політичних, культурно-ідеологічних і художньо-естетичних аспектів поетичного феномену «тихої лірики» приділялася співмірно менша увага. Вітчизняні студії концептуальної парадигми «тихих» ґрунтувалися на паралельному чи антитетичному порівняльному аналізі творів цього феномену й творчого самовираження чільних поетів-шістдесятників, представників «гучної» поезії. Такий підхід зумовив наукову необхідність спеціального вивчення «тихої лірики», сутність якої полягала насамперед у творчій самореалізації митця як апологета «Вічного Слова». «Тиха поезія»¹ тяжіла радше до естетичної, аніж суспільно-політичної площини, через ідеологічну позицію її авторів.

Важлива роль у творчості «тихих ліриків» належала ідейно-естетичним константам самоідентифікації, морального вдосконалення, переосмислення гуманістичних засад, що потребувало відчуження митців від навколишньої суєти, налаштування на глибинне самозосередження. Про це свідчить домінування натурфілософських тенденцій у морально-етичній площині їхньої поезії, а в особистісно-емоційній – відчуття тотальної самотності. Саме у 70-х років ХХ ст. спостерігаємо певну зміну широкоформатних технологічних образів і реалій космічно-індустріальної доби на конкурентні – культурологічні, аксіологічні, екзистенційні, натурфілософські, кордоцентричні себевияви, медитативні рефлексії, на той герметизм, який спонукав до вишуканості стилю, філігранності авторської метафори. Відбувся перехід від «космізму» до морально-філософських мотивів буття конкретної людини та утвердження естетичних засад її існування. Такою була природна реакція поетів-нонконформістів на реальність брежнєвського СРСР, у якому Всесоюзний з'їзд письменників 1971 р. фактично

¹ За браком одностайності у номінуванні поетичного феномену обираємо усталену дефініцію «тиха лірика». Для її синонімічного ряду вживатимемо дефініцію «тиха поезія» та похідні форми від них.

заборонив писати про будь-що інше, ніж про «досягнення радянської людини», «іншими словами, говорити про людину взагалі» [44, с. 192] – [переклад з рос. і польської та ін. тут і далі наш. – О. Ш.]. Популяризувалася партійна та космічна тематика для прославлення технократичного прогресивного суспільства, колективізму та соцреалізму.

Серед вагомих літературознавчих праць, у яких осмислювалася «тиха лірика», обґрунтовувалися деякі її специфічні риси, – колективна монографія «Діалектика художнього пошуку: літературний процес 60–80-х років» (1989) [62], а саме розділи В. Дончика «Поступ і суперечності» [67], Ю. Коваліва «З одного джерела» [101], В. Моренця «Поезія трьох десятиліть» [148]. Е. Соловей у монографії «Українська філософська лірика» (1999) [206] виокремила потужні поетичні течії ХХ ст., їх натурфілософські та міфологічні тенденції, – осердя медитативних рефлексій представництва «тихої лірики». Світоглядні орієнтири літпроцесу другої половини минулого століття, зокрема філософські аспекти української літератури, стали предметом колективної монографії «Людина в часі» (2001) [130].

У дослідженні Л. Тарнашинської «Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління» (2010) [206] артикульовано умовний поділ на «гучних» і «тихих» та висвітлено особливості їх творчої манери. Рецептивне декодування поетичного «нетрибунного» слова в 1960–80-их рр. визначило науковий «профіль» роботи В. Моренця «Оксиморон» (2010) [147], який у ній особливу увагу приділив аналізу творчості Л. Талалая. Художній концепт безголосся (а саме природна тиша та людське мовчання), що популяризувався в представництва «тихої лірики», фахово проаналізований у наукових працях М Зубрицької «Ното legends: читання як соціокультурний феномен» (2004) [79] та О. Сливинського «Феномен мовчання в художньому тексті (на матеріалі болгарської прози 60–90-х рр. ХХ ст.)» (2007) [203]. У монографії Т. Пастуха «Київська школа поетів та її оточення» (2010) [163] ґрунтовно схарактеризовано модерні стильові течії української поезії 1960–90-х рр. і провідні домінанти «тихої поезії» (натурфілософічність, естетизм та етнографія). «Тихій ліриці» присвячено

частину монографії А. Третяченко «„Хіба ж даремно вік було прожито, як є між нами на землі місток...“: творчий профіль Володимира Підпалого» (2016) [210], де запропоновано деякі продуктивні підходи (етнографічний та натурфілософський) до аналізу філософської та художньої систем поезії.

Серед дисертацій, у яких дотично аналізувався феномен «тихої лірики», вирізняються дослідження В. Моренця «Сучасна українська лірика: (особливості розвитку і логіка саморуху)» (1994) [152], Л. Кулакевич «Концепція світу і людини у творчості С. Йовенко» (2005) [121], Т. Кременя «Концептуалізація історіософського міфу у ліриці 1960–1980-х рр.» (2005) [112], Н. Поколенко «Східноукраїнський поетичний „канон“ (за творчістю В. Сосюри, Л. Талалая, В. Стуса, П. Вольвача)» (2006) [88], О. Каленченка «Поліфонізм поетичного дискурсу шістдесятників (В. Симоненко, М. Вінграновський, В. Підпалій)» (2008) [83], В. Крупки «Поезія Володимира Забаштанського: (проблеми творчої еволюції)» (2010) [117], А. Третяченко «Проблематика і художня своєрідність поетичної творчості Володимира Підпалого» (2014) [220].

Отже, актуальність дисертації зумовлена необхідністю системного та комплексного дослідження особливостей світоглядно-естетичної платформи, ідейно-мотивної та художньої системи української «тихої лірики» 1960–80-х рр. Осмислення цього знакового поетичного явища поглибить уявлення про художню неповторність вітчизняної поезії, її осяги в літературному житті України минулого століття.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах наукового напрямку кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова в площині наукової теми «Шляхи розвитку української літератури XVII–XXI століть». Тему дисертації затверджено Науковою радою Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 3 від 04.11.2014 р.).

Мета роботи – висвітлити самотність художньо-естетичних домінант «тихої лірики», дешифрувати її кодову систему в ідейно-мотивній та художній площинах.

Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**:

- дослідити витoki й генезу «тихої лірики» в українському літпроцесі й теоретично обґрунтувати цей поетичний феномен;
- окреслити рецепцію «тихої поезії» літературно-критичною та літературознавчою думкою кін. ХХ – поч. ХХІ ст.;
- з'ясувати ідейно-мотивні та художні константи й домінанти ліричного письма «тихих поетів», специфіку творення їхнього поетичного універсуму крізь концептуальну систему кодів;
- розкрити роль і функції фольклорних мотивів; індивідуальні й спільні особливості поетичної інтерпретації релігійних мотивів у творчості «тихих»;
- систематизувати поетику пейзажних ландшафтів крізь призму натурфілософії та кордоцентризму «тихої лірики» 60–80-х рр. ХХ ст.;
- визначити специфіку морально-естетичних потлумачень «тихими ліриками» ролі поета та поезії.

Об'єктом дослідження є українська «тиха лірика» як феномен нонконформістської поезії та естетичні координати «негучної» дикції митців др. пол. ХХ ст. (І. Жиленко, С. Йовенко, А. Кичинський, Л. Талалай, П. Мовчан, В. Підпалій, Л. Скирда, Д. Чередниченко).

Предмет дослідження – філософія, естетика та художня система «тихої лірики» 60–80-х рр. ХХ ст. як поетичного феномена.

Теоретико-методологічну базу дослідження склали філософські розвідки, присвячені проблематиці кордоцентризму (Г. Сковорода, П. Куліш, П. Юркевич, М. Костомаров, Д. Чижевський), ідеалізму (М. Шлемкевич), семіотики (Р. Барт, У. Еко), екзистенціалізму (А. Камю, С. К'єркегор, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс), герменевтики (Г. Гадамер, М. Гайдеггер, П. Рікер, В. Ізер), а також наукові студії, присвячені проблемам теорії та історії літератури, фольклористики, естетики й поетики художнього твору, авторства І. Дзюби, В. Дончика, Ю. Коваліва, В. Моренця, В. Погребенника, Є. Сверстюка, Е. Соловей, Т. Пастуха, Л. Тарнашинської, А. Ткаченка, частково А. Гризуна, М. Домчук, О. Каленченка, Т. Кременя, Н. Поколенко, О. Рарицького, А. Третьяченко та ін. авторів.

Наукова реалізація визначених мети та завдань роботи зумовила застосування низки методів дослідження, зокрема: *культурно-історичного* (посприяв розкриттю зв'язків феномену з середовищем, яке його породило) та *порівняльно-історичного* (допоміг окреслити процеси взаємозв'язку й індивідуальних особливостей «тихої лірики»), *феноменологічного* та *герменевтичного* (дали змогу відповідно вирізнити автотелічну основу поезії, зінтерпретувати її), *біографічного* (став у пригоді при з'ясуванні впливу реалій життя автора на його літературну творчість), а також *методу реценсивної естетики* (розкрив естетичну сутність системи «автор-твір-читач»).

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше системно та цілісно здійснено аналіз «тихої лірики» 1960–80-х рр. як поетичного руху, вивчено особливості дискурсивних практик митців, їх ідейно-естетичного світу та вагомості внесків у творення вищої культури поетичного письма. Продовжено спостереження дослідників над своєрідністю авторської поетики «тихих ліриків», виявлено світоглядно-мистецькі паралелі української, російської та болгарської поезії др. пол. XX ст.

Практичне значення дисертаційної роботи полягає у придатності використання її результатів при підготовці та реалізації університетських лекційних курсів із історії української літератури XX ст.; розробці спецкурсів і спецсемінарів, присвячених літературному процесу другої половини XX ст.; написанні підручників і навчальних посібників; при підготовці бакалаврських та магістерських робіт; застосуванні при здобутті шкільної літературної освіти, а також при реалізації едиційних проєктів.

Апробація результатів дослідження. Наукові концепти і висновки дисертації були обговорені на засіданнях кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, висвітлені у статтях і наукових доповідях на наукових конференціях різних рівнів: *Міжнародних* – «„У тридев'ятому царстві“: феномен казки у літературі, фольклорі та медіа» (Бердянськ, 25–26 вересня 2014 р.), «Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення» (Одеса, 24–25 квітня 2015 р.), «Нове у

філології сучасного світу» (Львів, 12–13 червня 2015 р.), «ІІ Таврійські філологічні читання» (Херсон, 20–21 травня 2016 р.), «Слов'янські студії» (Миколаїв, 24–26 травня 2016 р.), «Сучасний вимір філологічних наук» (Львів, 15–16 липня 2016 р.), «Теоретична і дидактична філологія: надбання, проблеми, перспективи розвитку» (Переяслав-Хмельницький, 4–5 жовтня 2016 р.), «Таврійські філологічні наукові читання» (Київ, 27–28 січня 2017 р.), CXLVI International Research and Practice Conference «Objective and subjective factors information of linguistic mechanisms in the age of domination of liberal values and priority of personal identity» (Лондон, 19–25 липня 2017 р.), «Корифеї української літератури і науки: фундаментальний внесок неокласиків» (Київ, 10–11 листопада 2017 р.), «Формування європейських стандартів, цінностей та безпекового простору – стратегічний напрям української держави» (Київ, 14 березня 2018 р.), «Мова, література, культура: Актуальні питання взаємодії» (Львів, 11–12 жовтня 2019 р.); *Всеукраїнських* – «Актуальні проблеми культури української мови та мовлення» (Острог, 24–25 жовтня 2014 р.), «Феномен шістдесятництва в контексті літератури ХХ століття» (Острог, 1–2 квітня 2014 р.), «Філологія: сучасний погляд на вивчення актуальних проблем» (Запоріжжя, 17–18 лютого 2017 р.), «Україна в світових війнах та людських конфліктах ХХ – на початку ХХІ століття» (Харків, 20 листопада 2019 р.), «Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства» (Суми, 16–17 квітня 2020 р.).

Публікації. Основні теоретичні положення та практичні результати дослідження викладені у 13 статтях, 12 – у фахових виданнях України, а одна – у закордонному виданні.

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається з анотації, вступу, двох розділів (з відповідними підрозділами), висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (270 позицій). Загальний обсяг дисертації – 202 сторінок, із них –184 основного тексту.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ФЕНОМЕНУ «ТИХОЇ ЛІРИКИ»

1.1. Генеза та характерні вияви «тихої лірики» в українському літературному процесі

Світоглядні засади «тихих ліриків» стали основою їхнього естетичного «будівництва». Ідейна позиція пасивності та споглядальності компенсувалася філософським змістом творів, який майстерно збагачувався інтертекстуальністю. Можливість щасливого існування в УРСР ліричний герой осмислював радше емоційно, аніж раціонально. Ідеологічні постулати вважалися неприйнятними, оскільки нівелювали морально-естетичні пріоритети «тихих».

Українська «тиха поезія» 1960–80-х відзначалася *кордоцентричністю*, ідеями «релігійного гатунку» (Д. Чижевський) [244], – духовного очищення й удосконалення особистості. В осерді національної світобудови постало серце – основа гармонійного життя, що активно популяризувалося філософською традицією. Твердження про те, що цей орган є емоційним центром, належить іще Макарієві Єгипетському [72], Іоанікію Галятовському [41], Г. Сковороді [198], П. Юркевичові [257]. Їх світоглядні концепти стали осердям творчості «тихих поетів», підкреслили риси українського менталітету, чуттєвість нації.

Філософія «тихих ліриків» найближча до мислительських орієнтирів Г. Сковороди, котрий, осмислюючи внутрішній світ людини, виділив категорію «глибокого серця» [198] – сублімовану естетичну домінанту. Вона, за його переконанням, суттєво впливала на людство, апелюючи до єднання з Богом і природою, опосередковувала зв'язок людини з суспільством. Один із головних компонентів філософії мислителя, «макрокосм», розкривав природу як верховну сутність (натурфілософія). Тео- й антропоцентричний «мікрокосм» Г. Сковороди, артикульований у «тихих віршах», апелював до мистецької самореалізації через усвідомлення себе невіддільною частиною довкілля.

«Тихі лірики» осуджували нівелювання особистості, підкреслювали проблеми буття людини у протистоянні із суспільством, зображаючи її емоційний стан та контакт із природою в діахронному зрізі. Увага митців акцентувалася на зображенні двонатурності людської природи – реальної (конкретні вчинки в соціумі) та ірреальної (морально-етична й естетична складові особистості), глибоко вивчених Г. Сковородою та його послідовниками. Така екзистенційна роздвоєність людини – «як себе у собі віднайти» [183, с. 352], у «тихих поетів» викликала дилему «література – життєве покликання», майстерно презентувалася у їхніх віршах. Унаслідок цього значна увага приділялася спроможностям інакомовлення в художньому творі, яким лірики формували критицизм щодо культу правителя-генсека, вульгаризації мистецтва, колективізму, що знеособлює.

Г. Сковорода апелював до *духовності*, яка, на його думку, формується під впливом моральності та естетизму. Мислитель синтезував християнську та язичницьку релігії, ототожнивши Господа із Всесвітнім розумом – мірилом моральних якостей людини, та природою. Концепти «Бог»-«мораль»-«природа» філософ збагатив екзистенціальними станами відчаю та страху, що зумовлюють самотність людини. Не даремно у поетичній збірці «Сад божественних ідей» [197] лейтмотивом віршів постає життєва мета людини досягнути стан духовності, здатної усунути відчуття тотальної самотності. Така внутрішня гармонія здобувається насамперед у світі природи, поза межами урбаністичного світу, що прикметно для «тихої поезії».

У XIX ст. натурфілософські, кордоцентричні та морально-естетичні погляди Г. Сковороди активізуються в романтизмі – художньому напрямі, який утвердив культ почуттів, відновив інтерес до фольклору, релігії та природи, що згодом освоїли «тихі». Як стверджує З. Генік-Березовська: «Сковородинівське розуміння світу й людини включало в себе стільки передромантичних елементів, що нова українська літературна генерація <...>, скористалася значною мірою його етичними поглядами та емоційним сприйняттям світу» [46, с. 98].

Романтики активно апелюють до національної свідомості, адже українська нація зазнавала постійної дискримінації: скасовано автономію Гетьманщини,

знищено Запорозьку Січ, асимільовано козацтво, запроваджено кріпацтво. Митці протестують проти політичної узурпації прав і вольностей, ввівши у поетичний текст образ співця – кобзаря – народного месника, який оспівує славні часи козаччини, підкреслюючи суспільне лихо від поневолення сусідніми державами й дегуманізації («Співак» [9] О. Афанасьєва-Чужбинського, «Бандура» [144] А. Метлинського, «Золота бандура», «Лірник» [144] Я. Щоголева тощо). Це свідчить про домінування у літературі XIX ст., за М. Яценком [261], історичної та «фольклорно-побутової» стильової течії українського романтизму («Ластівка», «Явір, тополя, береза» [111] М. Костомарова, «Лілея», «Русалка» [247] Т. Шевченка).

Національно-культурне пригнічення активізувало увагу до фольклорних мотивів, які були властивими і для поетів доби Розстріляного відродження (М. Філянський, В. Свідзінський тощо), студіювалися неокласиками (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, М. Рильський), стали провідними у представників Київської школи (В. Голобородько, М. Григорів, В. Кордун та ін.), модернізувавшись й у «тихих ліриків». Митці зображали минуле крізь призму етнографізму, вдаючись до завуальованого спротиву системі.

Окрім етнографічної тематики в українській поезії XIX–XX ст. активно функціонували натурфілософські мотиви. В. Погребенник, аналізуючи творчість М. Філянського, слушно відзначив, що його фольклорний, а також пейзажний темарій втілювалися у віршах представників «п'ятірного грона»: «Романтичністю і поетизацією національної природи» митець «готував ґрунт для діяльності неокласиків і творив вищу, більш рафіновану культуру модерного неофольклоризму» [173, с. 52]. Так, у творчості «парнасівців» артикулюється національна самоідентифікація через відстоювання свободи Батьківщини. У «тихих поетів», на відміну від попередників, патріотичні мотиви практично відсутні, увага фокусується на поетизації українських традицій.

Медитативні рефлексії ліричного героя як романтиків, так і «тихих», олітературюються в релігійному контексті, що підкреслює світовідчуття *релігійного екзистенціалізму* [35] з посиленою увагою до Абсолюту-Бога, який

постає кінцевою точкою людського існування. У праці «Бути і мати» (1933) [132] Г. Марсель поділив світ на дві окремі субстанції: матеріальну – це володіння чимось або фізичне задоволення, та трансцендентну, у якій домінує концепт «бути», що постає істиною Божого призначення людини на землі, впливає на формування високоморальної особистості, здатної досягнути таємниці буття, відмовшись від земних благ і подбавши про духовні. Поети-романтики, а також «тихі лірики», вважали, що Господь створює людину відкритою до сприйняття моральних якостей, які обираються самостійно і не можуть насаджуватися суспільними нормами.

Характерним для поетів-романтиків, зокрема Я. Щоголева, є зображення християнських мотивів («Батюшка», «Ікона», «На дорогу труну», «Псалма Давида», «Суботи св. Дмитра» [253] та ін.), що, як і в Г. Сковороди, органічно трансформувалися з релігійної літератури у світську, сповнену патріотичної риторики. М. Ткачук, аналізуючи творчість романтиків, проводить паралелізм їхніх віршів із християнськими мотивами й образами-символами: «окреслюється еквіваленція Україна=Єрусалим, Вавілон=«тюрма народів», Російська імперія, що поневолила Україну...» [216, с. 65]. Внаслідок нелегких суспільно-політичних реалій доби мотив поневолення у «тихих ліриків» розкривається приховано в інтертекстуальному аспекті.

Зображення реальності, у якій людина відчуває марноту людського життя крізь релігійну призму, спостерігаємо в поезіях О. Афанасьєва-Чужбинського («Безталання») [9], В. Забіли («Нащо, тату») [225], М. Костомарова («Дівчина», «Зірочка») [111], А. Метлинського («Кладовище») [144], М. Петренка («Батьківська могила») [225] тощо, які сакралізують перехід в інший буттєвий вимір, опоетизовуючи екзистенціаль смерті. Активізується художня рецепція молитви, домінує концепт безголосся – форма невербального спілкування з Усевишнім (М. Костомаров, «На добраніч» [111]; Я. Щоголів, «Чернець» [253] та ін.), що згодом набуває актуальності й у «тихій ліриці».

Цю естафету на поч. ХХ ст. перейняв, зокрема, М. Філянський, який також удавався до релігійної тематики: «в поета поняття бога – це поняття не

християнське, не магометанське чи якесь інше, а швидше філософічне, бог – це образ космосу, природа, її саморушні закони, які гармонійно визначають рух земний і впливають на людське життя» [250, с. 22]. Під впливом суспільно-політичних реалій поч. ХХ ст. митець, запозичуючи релігійні мотиви з Біблії, культивує художньо «пантеїстичне світобачення» [246] (І. Шапошникова), характерне для української ментальності. Тому погоджуємося із думкою О. Кобелецької, що поетове «розуміння Бога й божественного начала втілюється через думки про безкінечний круговорот у природі, всесвіті» [99, с. 240]. М. Філянський у віршах на релігійні мотиви сповідував естетичні принципи краси природи. Адже, на його думку, саме вона поставала Абсолютом, до якого звертався ліричний оповідач («Я не молюсь давно...», «Я до молитви не вернусь...» [227]), за що в тодішньому літературознавстві зазнавав нищівної критики. Загалом у творчості М. Філянського реалізується «проповідь кордоцентризму, тема історичної пам'яті, функціонування християнської образності, елегійні настрої самотності ліричного героя, його проминальності на тлі вічної природи» [42, с. 74] (збірка віршів «Calendarium» [227]). У ліриці митця посилюється поетизація пейзажних крайобrazів, які постають місцем здобуття спокою та душевної гармонії людини, порушеної суспільно-політичною ситуацією чи взаємостосунками, що успадковується «тихою поезією».

Усвідомлюючи своє місце поза тим суспільством, яке призводить до деградації духовної сфери, ліричний герой як Г. Сковороди, так і поетів-романтиків, також прагне перебування у світі природи. Так, Я. Щоголів «досить часто вводить у свої поезії яскраві описи природи, на тлі яких розгортаються події, пейзаж <...> гармонує із переживаннями героя, допомагає виразніше розкрити психологічний стан людини або виступає контрастом до її настрою» [180, с. 19–20] – «Багато мочі і краси», «Квітка», «Марево» [253] та ін. Автор ідеалізує природу, ліричні описи якої стають проєкцією внутрішнього світу ліричного героя, котрий прагне усамітнення у безлюдному довкіллі. Це підкреслює домінування у творчості романтиків кордоцентричних та натурфілософських тенденцій. Адже, за словами Ю. Регуш, «інтерес до

внутрішнього світу особистості, любов до природи – це ті основні моменти, які сприяли утвердженню українського романтизму як провідного напрямку першої половини XIX століття» [180, с. 18–19]. Справедливо й М. Наєнко наголошує на тому, що в романтиків «виявилось захоплення природою, людиною та суспільною історією лише в їх чуттєвому вираженні» [154, 79–80]. Центральне місце в їхній персоносфері посідає ліричний наратор, який сприймається як всебічно розвинена особистість у неподільному зв'язку із природою.

Близькими за ідейно-мотивним змістом та художньою системою для «тихих поетів» стала «психологічно-особистісна» [261] ідейно-стильова течія українського романтизму, провідною концепцією якої було «осмислення складності внутрішнього світу людини, його невичерпності, його творчої могутності» [236, с. 346–347]. Поети зосередили увагу на психоемоційному стані ліричного героя, який під впливом суспільно-політичних та інтимно-особистісних обставин самоізолювався від соціуму. Маємо на увазі вірші О. Афанасьєва-Чужбинського («Прощання» [9]), В. Забіли («Туга серця» [225]) А. Метлинського («Розмова з покійними» [144]), Я. Щоголева («Серденько» [253]) тощо, у яких провідними мотивами є зображення нещасливого кохання, сирітство та туга за домом. Вони актуалізують екзистенціал самотності, за допомогою якого розкриваються також внутрішні суперечності ліричного героя-патріота, позбавленого змоги повного творчого себевияву. У М. Філянського, наприклад, він «почувається самотнім у сучасному світі, бо ідеал його залишено в „колишній славі“ „літ колишніх“» [42, с. 82]. Ностальгійне переживання славного минулого українського народу свідчить про домінування у віршах романтиків патріотики, не такої розлогої у «тихих ліриків».

Романтичні тенденції: осмислення до етнорелігійної парадигми, позиціонування природи як першооснови людського буття, увага до психоемоційного стану ліричного героя, конфлікт між повноцінною та самодостатньою особистістю й zdeгратованим владою суспільством, були знаковими у літературі наступних поколінь. Адже, дарма що після повалення Російської імперії українська культурна інтелігенція отримала можливість

самореалізуватися, скажімо, друком, суспільно-політичні події поч. ХХ ст. (революції, війни, репресії, голодомор) викликали спротив інтелектуалів, що набував різних форм. Кожен із митців у своєму виборі керувався світоглядними орієнтирами, індивідуальною свідомістю, презентуючи бачення новітньої історії крізь призму особистісного розуміння реальності. Поети УРСР 1920-х рр., переосмислюючи більшовицькі гасла, опонували владі у різний спосіб (латентний чи відкритий), апелюючи насамперед до духовних пріоритетів. Тому ліриків ХХ ст., всупереч різностильовому спрямуванню творчості (романтизм, неоромантизм, символізм, експресіонізм, необароко та ін.), об'єднує заглиблення в людську підсвідомість, роздуми над творчим призначенням діяча культури в суспільстві, критика шаблонності при виборі життєвих пріоритетів, модерністське прагнення протиставитися натовпу, що спонукало ліричного героя їхньої поезії до втечі у світ природи, ідеалізації та утвердженні загальнолюдських моральних засад.

Так, наприклад, рання творчість Олександра Олеся оспівувала красу («Краса, несказанна краса!» [159] та ін.) через ліричне змалювання почуттів до коханої жінки. Лейтмотивом лірика постала природа, в поетизації якої віддзеркалювалася натурфілософія Г. Сковороди: «Людина усвідомлюється поетом як елемент космогонічної схеми, маленька органічна частина космосу, яка прагне дорівнятися і злитися з природою» [242, с. 9]. Однак оспівування природи як естетичної категорії не сприймалося технократичним суспільством і офіційним літературознавством, що відкидало митця на творчий маргінес. Ліричний оповідач в іпостасі «проклятого поета» обирає ескапізм у світі природи пріоритетним способом життя («Мій дух – труна зотлілого мерця» [159]). «Поет-аутсайдер» [243] Олександра Олеся («В болоті жаби рай знайшли...», «Він жив один в своїй пустелі» [159]) прирівнюється до героя-декадента із його депресивними поглядами на життя в суспільстві, що характеризується, за О. Чепелик, «меланхолійним станом» [243] («Скрізь туга, скрізь туга, загальна єдина...», «Ніщо не радує. Ні небо, ні земля» [159]).

На домінуванні пантеїстичної філософії в українській літературі ХХ ст. наголосила Е. Соловей, яка виокремила поетів «буттєвого розмислу» (В. Свідзінський, П. Тичина, Б.-І. Антонич, І. Калинець, В. Голобородько) – «безпосередньо-спонтанного, часто необ'єктивованого, суб'єктивного і тим особливо привабливого самопізнання із сильним пантеїстичним, загалом натурфілософським забарвленням» [206, с. 116–117]. До цієї когорти з упевненістю можемо віднести й «тихих ліриків» (А. Кичинського, В. Підпалого, Л. Талалая, Д. Чередниченка та ін.). Поети репрезентували не лише позитивне відчуження від масової культури, але й кардинальну відстороненість од суспільства, яке тиражувало «людей-автоматиків», перетворювало митців із «інженерів людських душ» на «слуг партії». Ліричний герой прагнув виокремлення із безликої маси у світ природи відповідно до того, як його творець вдавався до «стишеного» способу життя, вдовольняючись відсутністю уваги до себе режиму.

Радянський літературознавець Я. Савченко відкрито осуджував такі натурфілософські тенденції літератури, які, на його думку, сприяли не художньому прогресу, а регресу. Адже «мотиви природи, пейзаж (спеціалізуються на цьому, здебільшого, епігони неокласики» та ін. (наприклад, В. Сосюра, Д. Фальківський) зумовлюють «очевидний розрив з революційною дійсністю» [188, с. 8]. Вони, за словами критика, буцімто провокують у поезії песимізм, боротьбу з містом та ідеалізацію села, що є неприйнятним для ідейного змісту «творчих рупорів влади». Тому, не сприймаючи пейзажної лірики Д. Фальківського, Я. Савченко осуджував його елегійність: «Песимізм Фальківського позначено всіма елементами сентиментальної мелодрами. Основа тут – переляк і капітуляція перед містом. Усі найкращі свої почуття віддає поет селу. Воно – це край сонної тиші, спокою, радості й мрійного співглядання» [188, с. 17]. Як тільки під впливом суспільно-політичної ситуації, яка зумовлювала брак естетичності творів, митці вдавалися до рефлексивності, опоетизовували світ природи та психоемоційний стан людини, офіційне літературознавство нещадно критикувало таке письмо.

В опозиції до влади деякі митці доби т. зв. «Червоного ренесансу» обирали не популярну на той час «стишену» поезику, сфокусовану або на статичних описах довкілля, або на екзистенціалі самоти. «Самотність, осінь, журба, безнадійність – така тематика Фальківського. Життя для нього – укрите млою. Та власне його вже й немає, бо воно «пройшло, як сонна мить...» [188, с. 15–16]. Були, правда, у Д. Фальківського твори, в яких оспівувалася революція, що вела до щасливого майбутнього.

Зокрема, це відома поема «Чекіст» [226], де наявний «пафос самовідданого служіння справі революції, пафос самопожертви задля майбутнього», однак «тут була також своя правда, що часто підлягала замовчуванню» [104, с. 12]. У цьому творі автор, предтеча «тихих» 1960–80-х рр., намагався кодувати свій спротив жорстоким реаліям епохи терору, що підкреслює його завуальовану позицію відносно влади, характерну й для «тихих ліриків». Д. Фальківський «не міг дозволити собі стати на котурни бадьористої патетики, якої вимагала від нього вульгарна критика, бо то був шлях лицемірства і зневаги до свого народу. В його доробку з'явилися мінорні інтонації» [104, с. 24].

Художній світ В. Свідзінського також не визначався оспівуванням «світлого більшовицького майбутнього»: лірик віддзеркалив стан тотальної самотності, осмислив швидкоплинність життя, таїну інтимних стосунків, елегійно обожнив довкілля. Мінорні мотиви поета набували тієї натурфілософської семантики, яка суперечить естетиці соцарту. На думку В. Шевчука, «проникнення в суть природи для поета – це проникнення в суть людини, в суть світової гармонії» [248, с. 183], що також становить присутню ознаку творчості «тихих».

Універсум ліричного героя В. Свідзінського камерний. Автор зумисне не полемізує із суспільними стереотипами, а, пасивно їх «приймаючи», ідеалізує прагнення досягнути істину. Як і в Д. Фальківського, провідними постають концепти самотності, тиші/мовчання та природи, за допомогою яких вдається ігнорувати приписи влади («Настане день мій смутний...», «Холодна тиша. Місяцю надламаний...», «Я буду шукати тиші...» [193]). Слушно наголосив І. Дзюба, його «мовчання – дуже об'ємний стан духу. <...> Є і повага до святості

слова, а може, й громадянська чеснота» [59, с. 171], а не принизливе підлабузництво до влади.

Проте навіть таке «відсторонення, мовчанка, а потім й кілька віршованих спроб дати «відчипного» режимові не врятували поета від моторошної розплати» [163, с. 139] – насильного спалення живцем. Маємо на увазі вірш «Жовтень» [193], який позиціонував митця лояльним до влади або ж нейтральним стосовно її аморальних вчинків і був своєрідною перепусткою у творчий процес. «Приклад Свідзінського унікальний тим, що, виявляється, можна було жити в Радянському Союзі, писати вірші, бути членом Спілки письменників, мати членський квиток за підписом самого Горького – і при цьому не бути письменником радянським. Але, звичайно, плата за це була досить серйозна і сувора» [36]. Подібний вибір стояв перед «тихими», які, латентно виявляючи спротив режиму, писали загалом аполітичну поезію, однак, на відміну від поетів-активістів (наприклад, В. Симоненко чи В. Стус), залишалися живими.

Споріднена художньо-естетична концепція «„тихого модернізму“ на натурфілософській основі» (Т. Пастух) [163, с. 158] наявна в Є. Плужника, ліричний оповідач якого аморфний у своєму ставленні до реального життя з його фізичними потребами й плотськими інстинктами. На цьому слушно наголосила Г. Токмань: «Відбувається різке протиставлення «тихенького» ліричного героя людям дужим і впевненим у собі, які владарюють над «днями» <...> його хвилюють не перемога пролетаріату й соціалістичне будівництво, а «непроміті, неславлені рани» маленької людини» [218, с. 7]. Автор виповів істину, котра пізнається в духовному вимірі особистості, а не у гаслах керівної верхівки.

Поезія Є. Плужника також актуалізувала екзистенціаль самотності, у стані якого ліричний герой шукає шлях до пізнання правди. Його свідоме усамітнення стало своєрідною опозицією до натовпу. Поет творчо психологізує депресивні стани людини, яких вона намагається позбутися серед природи. У Плужника-«адаміста» домінує автокомунікативний мотив невербального спілкування із внутрішнім еґо. Образ мовчання функціонує як складник екзистенції. Безголосся збірок «Дні» [168], «Рання осінь» [169], «Рівновага» [170] присутнє в опозиції

добра і зла. «У дихотомії „мовчання – казання“ лірик віддає перевагу мовчанню, бо ним можна виразити більше – „все те, що не дається мові“» [218, с. 13]. В авторському баченні світу зовнішнє (знеособлене) посіло панівне місце над внутрішнім (автономним).

Ліричний наратор неокласиків теж вдався до роздумів про естетичні категорії добра та зла, існування людини у світі природи. Їхня творчість характеризується досконалістю класичних форм вірша, світовими мотивами культури, інтелектуальною медитативністю «професорської лірики» та піднесенням стилем, відмінним від злободенної політичної риторики. «Так, навернення українських неокласиків до прекрасного свідомо чи несвідомо було викликане їхньою „рішучою опозиційністю до люмпенізованої літературної практики“, що заповонила українську літературу в 20–30-х роках», – наголошує Т. Пастух [163, с. 173]. «Парнасівці» актуалізували концепт мовчання в ідеологічному ракурсі, який приховував опір тогочасній системі, що характерне і для «тихих ліриків». Так, аналізуючи здобутки М. Рильського, А. Ящук стверджує, «концепт „мовчання“ має позірно негативну, а насправді амбівалентну семантику: поет ніби-то відмовляється від тиші, проганяє її від себе; однак це мовчання є хоча б коротким відпочинком від необхідності говорити неприйнятні речі, ідучи проти власної волі» [262, с. 52], як показують вірші «Осінь на землю тихенько спускається...», «Тиша. Рондо...», «Вже людські голоси застигли склом прозорим...» [181]. Тут спостерігаємо завуальований опір владі, яка нав'язувала ідею «масовості» фаховій мистецькій творчості, змушуючи писати «на замовлення».

Альтернативою творчому животінню в «обіймах» влади (при якому втрачалася естетична вартісність доробку) було залишити батьківщину заради свободи творчості або ж поплатитися життям. Не таким кардинальним виходом із культурної блокади та стагнації стала позиція *homo silentio*¹. Осмислення того, що

¹ Теоретичні концепції тиші й мовчання в зарубіжній і вітчизняній науковій думці окреслили полісемантичність авторського трактування кодів безголосся. У нашій терміносистемі природна тиша – *naturalis silentio*, а людське мовчання – *homo silentio*, що увиразнює ідеологічні, онтологічні та естетичні аспекти поетичної творчості ХХ ст.

у стані беззвуччя пізнається сутність речей, увібрало ще й імпліцитний компонент опору. «Тому неокласики, які не хотіли догоджати і змінювати свої світоглядні й творчі засади, або воліли мовчати, або вдавалися до художніх алегорій, натяків, підтексту, коли висловлювали у віршах незгоду з існуючою політикою, режимом» [11, с. 52]. Така позиція становить пряму паралель до становища «тихих поетів», однак останні не виступали публічно, як, наприклад, М. Зеров у літературній дискусії 1920-х рр., у «тихих» інколи звучала партійна риторика (І. Жиленко: «Темний дощ» [73]), за якою стояли надії на мирне співіснування із владою.

«Парнасівці» сповідували культ античної калокагатії, згідно з яким ідеал зовнішньої краси форми твору повинен відповідати внутрішній її глибинній філософській наповненості. Тому «п'ятірне гроно співців» на чолі із М. Зеровим вельми уважно ставилося до добору кола мотивів, темарію творчості, активно культивувало класичні форми. Але якщо у віршах неокласиків переважала громадянська тематика («Обри» М. Зеров) [75], то в «тихих» – натурфілософська («Сонет знахідки» В. Підпалого та ін.) [167], підкреслюючи пріоритетність зображення не патріотичного обов'язку, а природного універсуму. Моделювання художньої системи «тихих ліриків» здійснювалося в площині радше естетизму, аніж патріотизму. Для них, як і для неокласиків, були нормативними незалежність від політичної стандартизації, єдність традицій і новаторства, ідеал внутрішньої та зовнішньої досконалості (калокагатія), творча яскрава індивідуалізація. З цього приводу Н. Анісімова аргументовано наголосила: у др. пол. ХХ ст. «стверджувався пріоритет краси, естетичного над заангажованим, відбувалася регіоналізація ідеології, що спричиняло бурхливий розвиток „чистої“ поезії, позбавленої кон'юнктурних упливів» [3, с. 46]. Реальне фізичне існування осмислювалося крізь призму ідеалізму. «Виразніше звучать мотиви гуманізму, доброти, чуйності, взагалі все розмаїття етичного...» [200, с. 106]. В онтологічній площині лірики лунають заклики до усвідомлення краси всупереч дисонансам урбанізованого світу. Провідне місце посіло ствердження досягнень людини, і тільки згодом – переваг похідного від неї технічного прогресу.

Іншу суголосність творчого праксису «тихих» спостерігаємо в їх сучасників, представників Київської школи (В. Голобородько, В. Кордун, В. Рубан, М. Воробйов, М. Григорів) та оточення (Т. Мельничук, О. Лишега, Г. Чубай тощо), які апелювали до міфологічного осмислення світобудови в нероздільній тріаді «людина-природа-Всесвіт». Митці школи відзначалися ідеологічною свободою, – не приймаючи псевдоцінності та ідеали комуністичного режиму, вони прийшли «тихо, без галасу й штовханини, і зайняли те місце, яке тривалий час лишалося незаповненим» [106, с. 46]. У їх творчості також популяризується концепт безголосся, відстоюється самобутність нації та моральні пріоритети ліричного героя.

Однією з тенденцій, яка об'єднувала «киян» та «тихих», – масштабне відчуття зміни парадигми бачення світу, зумовлене НТР. Митці інтуїтивно вдавалися до інакописання для того, щоб абстрагуватися від цивілізаційного поступу, який завдавав шкоди насамперед природі: «А при цьому сьогодні особливо виразно й масштабно прочитується в нашій літературі думка про те, що реальні надії щодо миру, гармонії в стосунках з природою, щодо моралі дає людству світ соціалізму, та система політичних, ідейно-моральних цінностей, яка за ними стоїть» [162, с. 55], – свого часу констатував В. Панченко. Така думка не була поодинокую, адже «червона» влада не визнавала власних прорахунків (наприклад, екологічного лиха, Чорнобильської катастрофи). Вже на поч. XX ст. і в подальших десятиліттях митці відчували загрозу масштабного нищення довкілля тотальною машинізацією, за що сповідально вибачався Д. Фальківський, відчуючи «вину за поширення нігілістичного ставлення до природи» [104, с. 10].

У ранніх віршах романтиків Я. Щоголева та П. Куліша антиномія «природа – суспільство» осмислювалась як екокритичний підхід до зображення цивілізаційного прогресу. Ще у XIX ст. Я. Щоголів усвідомив згубний вплив людини та її технологічних досягнень на довкілля («На зрубі», «Колодязь», «Климентові млини» [253] та ін.). Відбувалося ототожнення природи із селом, а суспільства із містом. При цьому, слушно підкреслив В. Ванслов, останнє

відтворювалося як «фон потворних явищ людського життя, обитель спотворених душ, середовище, в якому розгортаються трагічні події» [30, с. 123]. Такий антиурбаністичний мотив зустрічаємо не лише у романтичній творчості XIX ст., але й у поезії XX ст., зокрема в «тихій ліриці». Так, Д. Фальківський, за словами Ю. Коваліва, разом із «М. Рильським, В. Свідзинським, Г. Косяченком, С. Беном та ін., порушували своєю творчістю важливі проблеми екології та соціальної справедливості всупереч постійним втручанням вульгарної „глобельної“ критики – апологета невігластва та етичного нігілізму» [104, с. 10].

Повністю втілити прорив до естетичної лірики представники Київської школи зуміли завдяки літературному герметизму: в «замкненому» вірші слово повертало собі первинну інформативну силу, а недовомленість спонукала реципієнта до інтелектуальної співтворчості. Камерність пейзажних мотивів формувалася завдяки безголосцю, яке маркувало онтологічні розуми про місце людини в ізольованому культурному соціумі. Адже, за слушною констатацією І. Борисюк, актуальність «концептів слова й мовчання в поезії Київської школи зумовлена настановою на очищення слова, повернення йому сокровенної злитості з річчю» [24, с. 11]. Так, наприклад, завдяки зосередженню уваги на концептосфері «природа-людина-всесвіт» в контексті тиші та мовчання М. Воробйову вдається «сягати таких немислимих натурфілософських глибин, яких вся інша пребагата європейська поезія XX ст. просто не знає» [153, с. 9], – підкреслив В. Моренець.

Панівне місце в художній палітрі митця займає *naturalis silentio* – домінантний аспект натурфілософської площини, що трансформується у *homo silentio* як підрядний складник. Це призводить ліричного героя до абстрагування від життєвих проблем та уподібнення до природного універсуму («Тиша в цій хаті», «Я-Інший», «Мовчать» [37]). Інтелектуалізм читача дозволяє йому декодувати прочитане. Т. Пастух констатував: це вимагає «максимальної активізації творчих здібностей у свідомості реципієнта», змушує його «досотворювати вірш, робити із закритого, „мовчазного“ тексту завершений багатопровистий образний твір» [164, с. 43]. Поява глибинної метафоричності у

представників Київської школи посприяла досягненню якості психологізму при моделюванні вчинків ліричного героя, виявів його духовності, закритої для політичних реалій, що також властиве досліджуваному феноменові.

На противагу пересічним стереотипам у поетизації технократичного майбутнього вірші «киян» та «тиха поезія» відновили тенденцію лірики ще 1920-х рр. до «закритості», визначену Ю. Ковалівим як «„домашній“ герметизм» [101, с. 101]. Його поява супроводилася ідейно-естетичним протистоянням літературному офіціозові. Авторська метамова відзначалася насамперед протестом знедуховленню доби. «Прекрасне – завжди метафоричне само по собі, бо є знаком вищого і незбагненого смислу, абсолютною формулою, якою життя одиниці поєднується з вічністю» [150, с. 13]. Лірика збагачувалася самотньо осмисленими стилістичними фігурами, орієнтуючись на читача-інтелектуала (П. Мовчан, В. Підпалій, Д. Чередниченко та ін.). Радянська критика, вітаючи соцреалістичне відтворення праці та соціальної активності будівників щасливого комуністичного майбутнього, просте й оптимістичне світосприйняття дійсності, констатувала, що в поезії втрачається вміння «майстерно змальовувати портретів героїв-сучасників» [77, с. 89] (І. Зуб). Асоціативність, оперування абстрактними поняттями та пріоритет ідеалів особистості не відповідали офіційним запитам радянського суспільства.

Екзистенціалізм став тією фундаментальною течією, що склала філософську парадигму «тихих поетів», акцентуючи увагу на існуванні в соціалістичному «театрі абсурду». Становлення духовної «шевченківської людини» (М. Шлемкевич) [252] відбувалося в атмосфері постійного страху та болю, формуючи таким чином українську «екзистенційну людину», буттєвий вимір якої визначався «межевими ситуаціями» (К. Ясперс) [259], почасти спонукав до суспільної ізоляції. Усвідомлення того, що відбувається в реальній епосі застою, провокувало поширений екзистенційний стан «тиші та мовчання, у якому людина може повернутися до коренів своєї свідомості» [5, с. 446]. З кожним десятиліттям презентація стану самотності у бінарних полюсах душевної гармонії та внутрішнього спустошення ліричного героя, що супроводжувалося позицією

мовчання та свідомим бажанням усамітнитися, абстрагуватися від реальності, актуалізувалася в українській літературі.

Художні пошуки «тихих поетів», хоч і не декларувалися, однак були визначальними для розвитку літератури 1960–80-х рр. Продовжуючи традицію Г. Сковороди, романтиків, поетів доби Розстріляного відродження, неокласиків тощо, «тихі лірики» сформували *поетичний рух* др. пол. XX ст. Дефініція рух (означає «процес розвитку, внаслідок чого відбувається зміна якості предмета, явища і т. ін., перехід від одного якісного стану до іншого, вищого» [31, с. 1288]), на нашу думку, є найдоцільнішою для визначення «тихої поезії». Погоджуємося із Ю. Ковалівим, який 1989 року наголосив: «Поетичний рух 70-х отримав назву „тихої лірики“. Очевидно, йшлося про непомітне входження цього покоління у літературу, особливо інтонаційну стриманість їхньої внутрішньо-зосередженої поезії» [101, с. 100], що не сприймалося партійною критикою.

Зауважуємо, що Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» ототожнює літературний рух із літературним процесом – це «умовне означення літературно-естетичного руху як сукупності фактів художнього життя, визначальних і периферійних тенденцій, національного й соціального контексту» [128, с. 573]. Тому, враховуючи авторитетну думку науковця, виділяємо низку критеріїв для наукового обґрунтування поетичного феномену «тихої лірики» як поетичного руху.

Рух не співвідносний із прогресом, а тому не прочитується адекватно в епоху його створення. Представники суспільно-політичного чи культурного процесу будь-якого часу, створюючи той чи інший рух, неофіційно номінувалися декадентами. Адже усталена традиційність та консервативність у їхній концептуальній парадигмі не вважалися новаторськими, тому звучали закиди, що вони спричиняють регресивний стрибок в розвитку суспільства. Так, наприклад, коло поетичних мотивів В. Свідзінського не визнавалося в перш. пол. XX ст., оскільки було позбавлене тонів партійного офіціозу. Слушно стверджує О. Рарицький, що «за життя (бо потім надовго взагалі ніяк) радянська критика кваліфікувала його як поета-аутсайдера, абсолютно позбавленого чуття нової

доби» [177, с. 36]. Недаремно у діалозі між В. Шевчуком та Є. Сверстюком перший констатує: «Свідзінський працював коректором, був такий непримітний, зігнутий, ніхто його не чув і не бачив і всерйоз не сприймав». І в той же час ходили, розвернувши плечі, Корнійчук, Микитенко і т. д., котрі були переконані, що саме вони – фарватер української літератури. Але в тому-то й річ, що ніхто з них і не підозрював, що фарватер української літератури – творчість саме цього непримітного чоловіка, якого ніхто не знав» [26, с. 3]. Подібна ситуація була з представниками Київської школи, «мовчазними» митцями (маємо на увазі Л. Костенко, В. Шевчука та ін.) чи «тихими ліриками», творчість яких вважалася неактуальною, а через відсутність компартійної риторики ігнорувалася критикою.

У віршах «тихих ліриків», наприклад, практично відсутні *космічні мотиви*, звеличення НТР, немає «декларативного патріотизму, різних іпостасей вірності» [66, с. 356], за що їхня творчість нівелювалася радянським літературознавством. За це 1965 року дорікав В. Підпалому С. Крижанівський: «*На квітці землі Вкраїни бджолою згоріти б мені*. По-перше, це сказано незграбно, по-друге, чому бджола має згоріти на квітці? Яким чином? Від сонця чи від пожежі? Краще б уже ліричний герой згорів у космічному польоті, відкриваючи людству шляхи у космічні простори» [114, с. 374]. Однак призначення поезії, на думку «тихих», полягало саме у творенні прекрасного, що стало своєрідною опозицією комуністичному та соцреалістичному канонам. Керуючись твердженнями Ц. Тодорова [217], констатуємо: поезія «тихих» насамперед «подобається», а не «навчає», у ній естетика домінує над дидактикою.

Вектори літпроцесу 1960–80-х рр. визначалися наявністю провідної радянської літератури, визнаної офіційною критикою, та «другорядної» – неактуальної для «прогресивного суспільства Країни Рад» (мова про «тиху лірику», яка не сприймалася адекватно в епоху її створення). Так, В. Слапчук по-своєму номінував біном «гучна-тиха» лірика як «*естрадна-тиха*», при цьому наголосивши: існував «колись такий поділ: естрадна поезія і тиха лірика. Причому естрадна – це замкнене коло відомих імен, поети сприймалися як елітний ряд, а тихі, як відомо, на те й тихі, аби плестися позаду» [202, с. 62].

Вважаємо, що дистанція в літературному ланцюгу-ранжирі все-таки повільно зменшувалася, подекуди зникала. Так, наприклад, «цвіркунова нота» [57, с. 18], М. Вінграновського під впливом суспільно-політичних обставин набувала тональності «тихої лірики» («Ходіте в сад. Я покажу вам сад», «Блакить на душі... забув, коли мовчав...» [33] та ін.). Її ідейна платформа не популяризувала засади соцреалізму, однак і не відкидала панівної ідеології повністю, концентрувалася на психоемоційних колізіях внутрішнього світу ліричного героя.

А. Русначенко [185, с. 167], аналізуючи літературний процес др. пол. XX ст., виокремлює опозицію іншого порядку: *«шістдесятництва»* – *«дисидентства і національно-визвольного руху»*. Підхід А. Русначенка виділяє «офіційних» шістдесятників (наприклад, І. Драч, «Соняшник» [68]; Б. Олійник, «Б'ють у крицю ковалі» [160]) та дисидентів націоналістичного спротиву (І. Калинець, «Підсумовуючи мовчання» [89]; В. Стус, «Веселий цвинтар» [209]; І. Світличний, «Гратовані сонети» [198]). Закинемо досліднику не увагу до творчості «тихих ліриків», яких не можемо віднести ні до перших (бо не були відкритими прихильниками влади), ні до останніх (бо не конфліктували з режимом відверто, хоч і не сприймали його як «імперію зла»). Поява «тихих» не феєрична, проте їхня творчість назагал характеризується естетичною довершеністю, позбавлена партійного сервілізму та декларативного патріотизму, що додавало їм неминущих вартостей. Виокремилася плеяда митців, у творчості яких виникала увага до психологізованих пейзажних описів, відтворення внутрішніх станів людини, її прихованого бунту проти тоталітаризму, до буттєвих рефлексій. Це, на нашу думку, засвідчує звуження, відтак необ'єктивність тогочасних підходів до аналізу здобутків літпроцесу др. пол. XX ст.

Концептуалізуючи розгалуження літератури 1960–80-х рр. на три умовні течії, Т. Пастух у монографії «Київська школа поетів та її оточення» став прихильником думки В. Рубана: виділив шістдесятників-конформістів, які «рано чи пізно відмовились від своїх поглядів та пішли на службу Режимові (Коротич, Павличко, Олійник тощо)», нонконформістів-«киян» (В. Голобородько, В. Кордун, В. Рубан, М. Воробйов та ін.) та дисидентів (І. Світличний,

Є. Сверстюк, І. Дзюба). Якщо «перші почали славити людину так само „на все горло“, як Рильський, Бажан і Тичина славили Сталіна і Партію», то дисиденти стали політв'язнями, їх поезія на той час була незнаною. Представники ж Київської школи від «народного „дядька“ і „тітки“ звернули увагу на власне Я» [184, с. 144]. Останнє, на нашу думку, суголосне з естетичними засадами «тихих ліриків», які, вдаючись до творення естетичної поезії, позбавлених народницьких упливів, приховано осуджували тоталітаризм та активніше техногенні виклики суспільства. На жаль, цитований учений не спостеріг у монографії існування також «тихої поезії» як окремого та неповторного літературного явища, що, на нашу думку, є істотною вадою наукового дослідження.

У літературознавчій візії А. Третяченко стверджує: 1965 року «відбувся розкол у поетичному колі шістдесятників, що призвело до утворення трьох умовних течій – групи письменників, що віршославили чинний режим та вождів соціалізму, митців, що, відкрито виступаючи проти політичного ладу, опинилися в опозиції, та поетів, що звернулися до „тихої лірики“. Останні не йшли в опозицію, ні на співпрацю з режимом лише для того, щоб, занурившись у себе, у своє мистецьке „Я“, розкошувати у власній творчості» [219, с. 505]. Тому роль культурної перепони стрімкій технократизації СРСР, оспівуваної «офіційним» шістдесятництвом, взяли на себе не лише дисиденти-активісти, але й – більш завуальовано – «тихі поети». На цьому слушно наголосила Л. Тарнашинська [212, с. 115], виокремлюючи офіційну літературу (І. Дзюба, І. Драч, В. Коротич, Б. Олійник), дисидентство (І. Світличний, В. Стус, Є. Сверстюк) і «тихе книжне протистояння». Це останнє виражалося у втечі в своє творче «я» (В. Шевчук, І. Жиленко), зображало «дисидентство внутрішнє» – «своєрідний ескапізм» [212, с. 116], тобто «готовність зректися звичайних стереотипів життя й не покладати сподівань на офіційне визнання» [212, с. 117]. Тому «тихих» беззаперечно відносимо до «поміркованої інтелігенції», яка, на відміну від «художньої інтелігенції», «радянської номенклатури» та «дисидентів» [258, с. 364], характеризувалася суспільно-політичною пасивністю.

Сучасні літературознавці, зокрібна І. Дзюба [58], В. Моренець [145], Д. Дроздовський [69], В. Мелешко [133], Т. Головань [49] К. Дюжева [70], Г. Косарева [107] та ін. виокремлюють діячів, які відстоювали принципову творчу ізоляцію, обрали мовчання на знак протесту тогочасній владі (Л. Костенко, В. Шевчук, М. Коцюбинська та ін.). Адже настав час, коли потрібно було «або відстоювати свої позиції до кінця, або пристосуватись до нових умов життя, або демонстративно замовчати» [219, с. 505]. Перед митцями поставав вибір між конфліктом та компромісом – і «мовчазні» обрали самоусунення із літпроцесу. Це відзначив ексдисидент В. Овсієнко, наголосивши: «найстійкіші – надовго йшли у „внутрішню еміграцію“ (Ліна Костенко, Михайлина Коцюбинська, Валерій Шевчук)» [158, с. 126]. З цим солідарна Л. Тарнашинська, котра ствердила: ці поети, відкинувши конформізм, зберегли свою індивідуальність «ціною внутрішньої еміграції» [211, с. 114].

Показово, що Л. Костенко [201], роздумуючи над естетичною вартістю літератури 60–80-х рр. ХХ ст., виділила творчість шістдесятників-дисидентів, Київську школу та вісімдесятників, але оминула «тихих», що, на нашу думку, не є цілком справедливим. Адже «тихі поети», на відміну від «мовчазних», власну незгоду з тиском суспільно-політичних ідеологем у сфері культури проявляли імпліцитно, вдаючись до безслів'я не як до зумисного фізіологічного акту, а як до художнього образу. Ось як, наприклад, про творчість В. Підпалого висловився О. Рарицький: «Поет обере позицію стоїчного мовчання. <...> За таких обставин поет не залишиться безпорадним: він вибудує власну схему „тихого“ буття як гідного шляху протистояння системі» [179, с. 331]. Така стратегія викликала осуд дисидентів чи активісті самвидаву, які полемічно заперечили саме право на спокійне життя.

Умовний *бінарний* поділ літпроцесу 1960–80-х рр. прикметний тим, що, з одного боку, маємо – «гучну» – загальновизнану творчість. У ній митці або протестували, або дотримувалася політичних догм, а їхнім писанням властиве екстравертне спрямування на свідомість мас. З іншого боку – поезія «тиха», представники якої не популяризували ідеали й програми влади.

Тернарний підхід розширює спрощений бінарний, класифікуючи митців на: офіційних/конформістів (І. Драч, В. Коротич, Б. Олійник, Д. Павличко тощо) – нонконформістів/«киян» (М. Воробйов, В. Голобородько, В. Кордун, В. Рубан, і оточення) – «мовчазних»/дисидентів (І. Калинець, Л. Костенко, І. Світличний, В. Стус та ін.). Ми ж пропонуємо ввести четверту групу – «тихих ліриків» (І. Жиленко, С. Йовенко, А. Кичинський, Л. Талалай, П. Мовчан, В. Підпайий, Л. Скирда, Д. Чередниченко та ін.). Адже назагал критика в обох підходах виокремлює феномен «тихої поезії», однак не систематизує її багатогранність, що у нашому дослідженні номінує означення «тихої лірики» рухом, який не прочитувся адекватно не лише радянським літературознавством, він не вповні уніфікований сучасним також.

Поєднання традицій та новаторства. У статті «На магістралі віку» (1967) С. Крижанівський наголошував: у літературі відбулась «ціла революція в поетичному мистецтві, революція „тиха“, але досить кардинальна» [115, с. 131], яка полягала в зміні культурно-ідеологічних акцентів, сфокусованих передусім на традиції, що не було актуальним для тогочасного літпроцесу. Динамізм творення літератури, корельований суспільно-політичними вимогами часу, послабив рівновагу системи «традиції – новаторство». Останнє ж у «тихих» репрезентувало оновлення рецепції національної самобутності, мотиви «духовної еміграції» у світ природи, екзистенційне переживання буття в тоталітарному суспільстві. Тому творення «тихої поезії» зумовлене особливістю вже самої «національної свідомості» (Е. Гуссерль) [53], «зображене» в якій відрізнялося від «уявленого» (Р. Інгарден) [85]. Осмислення прочитаного постає як розуміння традиції в співвіднесенні з новаторством. Соціокультурні ідеї попередників (Г. Сковороди [198], М. Костомарова [110], П. Куліша [122], П. Юркевича [257], Д. Чижевського [244]) трансформуються у «тиху поезію» та впливають на формування стилю (принцип історичної послідовності). У «тихій ліриці» традиція культурного досвіду вступає у симбіоз із технократичними параметрами епохи, що, за М. Гловінським, становить другий тип художнього прояву, який «полягає у виборі, а не в цілковитій реконструкції» [269, с. 343] літературного твору. Тож у

досліджуваному феномені спостерігається оновлення мотивів, жанрових форм, типів та способів зображення дійсності, традиції попередніх поколінь (Я. Щоголів, М. Філянський, Олександр Олесь, ранній П. Тичина, Є. Плужник, В. Свідзінський, Д. Фальківський, Б.-І. Антонич, М. Рильський та ін.), у творчості яких наявне тяжіння до «мінорності» як відповіді на суспільно-політичні реалії. «Тихі лірики» обрали «динамічний» підхід [269] до культивування традиції: всупереч їхній громадянській пасивності, провідними традиційними мотивами залишаються рустикальна природа, любов до рідної землі, пам'ять про минуле, автокомунікативні рефлексії.

Зазначимо, що інтерпретація української національної свідомості в літературі 1960–80-х рр. характеризується модернізацією традиції, що, власне, дало поштовх до формування культурних стереотипів. Так, В. Моренець, спираючись на думку авторитетних філософів, у розвідці «Сучасна українська лірика: модель жанру» (1996) [151] в літпроцесі ХХ ст. виокремив домінування трьох основних типів творчої свідомості: *традиційної (архаїчної)* (М. Еліаде) [254], яка апелює до усталених культурних звичаїв та канонічних зразків української літератури, не передбачаючи оновлення, адже все є повторенням архетипів; *модерної* (М. Гайдеггер [232], Т. Адорно [2], Ч. Тейлор [213]), сфокусованої на «минулому – традиції» як народному досвіді, що сприятиме розв'язанню проблем сучасності, та *авангардної* (Ф. Ніцше [157]). Остання не потребує загальноприйнятої рецепції класичних форм і намагається репрезентувати незалежний інваріант літературного твору.

Творчість «тихих ліриків» об'єднує, на нашу думку, не *традиційна*, а *модерна творча свідомість*, сконцентрована на оновленій інтерпретації онтологічних засад світу, сповненого динамічних потоків життя (індустріальний та науковий прогрес), а також на духовному досвіді нації. Внаслідок цього змінюються традиційні літературні маркери, що детермінує ідейно-мотивний зміст, художню чи жанрову систему ліричної й епічної поезії, яку, наприклад, ілюструють, верлібри (А. Кичинський, «День відчинених вікон» [94]; Л. Талалай, «Чому» [210]).

«Тихі» обирають гайдегерівську «традицію» [211], тобто модерне осмислення і використання досвіду минулих епох, а не поверхневий «традиціоналізм» [232], сфокусований на пасивному відновленні відомих мотивів. Проте, з огляду на загальносуспільний в СРСР стан глобального «оніміння» сімдесятих, творчі пошуки митців розгортаються латентно, що й не дивує – у повоєнній атмосфері тоталітаризму будь-яке експериментування осуджувалося. Тому «тихі поети» майстерно модифікували традиційні мотиви в етнографічно-релігійному, натурфілософському, кордоцентричному та екзистенційному ракурсах.

Активізацію національної свідомості у поезії др. пол. XX ст. констатувала А. Третяченко: «„Тиха лірика“ зосередила свою увагу на душевному стані людини, на переживаннях, на пошуках „витоків“, „коріння“, традицій. Публіцистичності й естрадності „шістдесятників“ вони протиставили елегійність, мріям про соціальне оновлення – ідею повернення до витоків народної культури» [219, с. 506]. Традиції, які спонукали звернення до фольклорної символіки, опоетизовувалися у формі алюзій, ремінісценцій та цитат, традиційних образів, художнього тексту. Передусім тут ідеться про фольклорні (І. Жиленко, «У мене був ти...» [73]; А. Кичинський, «Вість» [95]; П. Мовчан, «По льоду» [142]) та релігійні (В. Підпалій, «Таємна вечеря» [167]; Л. Скирда, «О таємниця хліба і вина...» [196]; Л. Талалай, «Змій» [210]; Д. Чередниченко, «Не крадь...» [241]) мотиви. Реципієнт постає так званим «архі» (М. Ріфатер) [270], «зразковим» (Р. Барт) [18], (У. Еко) [264], «імпліцитним» (В. Ізер) [267], «інформованим» (С. Фіш) [265] читачем, який вдається до герменевтичного сприймання твору в діяхронному зрізі. Так «тихі поети», застосовуючи езопівську мову, намагалися створити такий інтерпретаційний «клімат», в якому можна було б насамперед врахувати усю красу ліричного слова, а вже потім зображати його зв'язок із певними суспільно-історичними, ідеологічними чинниками епохи.

Посідання насеїзму та експериментаторства. Оскільки культурний процес є суспільним продуктом діяльності людей, то й «тиха лірика» виникає насамперед як соціальний феномен, що актуалізує концепцію *етнокультурних*

цивілізаційних епох (пасеїзм). Тобто її формуванню сприяли національна самобутність культури слова, суспільно-політичні й інші реалії (НТР, соцреалізм), а також філософські та творчі осяги попередників від Г. Сковороди, романтиків і поетів доби Розстріляного відродження до неокласиків та ін. Такий творчий пасеїзм, на думку радянських літературознавців (наприклад, А. Кацнельсона чи С. Крижанівського), відкидав «тиху поезію» на маргінеси.

Експериментуючи, «тихі лірики» вдавалися до художньої конотативності поетичних образів. Н. Фрай прирівняв асоціативність у тексті до «золотого пилка», який є видимим, однак «„золото“ тут – це додатково породжувальний смисл тексту» [266, с. 38]. Тому успіх сприйняття таких творів зумовлює досвід читача, за твердженням Р. Ніча [156], наділеного тонким розумінням фонетичної, лексичної та синтаксичної сугестії слів у складних мисленневих виявах «автор – герой – читач». Тож однією із констант «тихої поезії», що віддзеркалює пасеїстичну сугестію віршів, є згаданий нами герметизм (С. Йовенко, «Суєслови. Несумісність» [87]; А. Кичинський, «Пересохла річище» [95]; П. Мовчан «Межі» [142]; Л. Скирда «А що таке вечір?» [196]), який викликає ефект епіфанії. Він, за Ч. Тейлором [213], – є «рамковою» або ж «внутрішньопросторовою» реалією, створюючи асоціативне поле для глибинного кодування естетичних образів. Експериментаторство «тихих» демонструвалося «грою уяви» (Т. Адорно) [2], яка сприяє осягненню буттєвих істин поза межами соціумних моделей, а «ігровий простір» (Г.-Г. Гадамер) [54] диктує внутрішні закони осмислення ідейно-мотивного змісту твору. Здійснюється так звана «гра тексту» (В. Ізер), у якій поезія постає «ігровим майданчиком» [268], а її осмислення супроводжується інтерпретаційним описом, найдоцільнішим у кодифікуванні символів, уведенні лексичних та синтаксичних лакун (В. Ізер) у сподіванні, що «кожен індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак» [81, с. 267], так чинитиме «тихий» опір компартійній системі.

Разом із модерними версіями метафори, яка успішно модифікувалася у верлібрі, розширюючи семантичні кордони асоціативного розгортання образу, актуалізувала «горизонт» читацької свідомості (Г. Яусс) [260] в інших ліричних

жанрах, у «тихій ліриці» домінувала металогічна мова і силабо-тонічна система віршування. Її канонам підлягав не лише класичний описовий вірш, але й *балада* (Л. Талалай, «Балада про хату» [210]); *дума* (В. Підпалій, «Дума про українську пісню» [167]); *елегія* (В. Підпалій, цикл елегій «Пісня над піснями» [167]); *ідилія* (В. Підпалій, «Ідилія» [167]); *ода* (І. Жиленко, «Ода сюжету» [73]); *посвята* (С. Йовенко, «Посвята Василеві Стусу» [87]). Також і релігійні жанри *молитви* (С. Йовенко, «Молитва» [87]); *притчі* (Д. Чередниченко, «Притча про маестро» [241]); *псалма* (Л. Скирда, «Крилатий псалом» [196]). А ще – жанри і форми образотворчого та музичного мистецтва: *експромту* (В. Підпалій, «Експромт» [167]); *етюду* (С. Йовенко, «Етюд для чоловічого та жіночого голосу» [87]); *імпровізації* (І. Жиленко, «Імпровізації на тему годинника» [73]); *натюрморту* (А. Кичинський, «Натюрморт» [95]); *ноктюрну* (Д. Чередниченко, «Ноктюрн» [141]); *пасторалі* (П. Мовчан, «Пастораль» [142]); *переспіву* (Д. Чередниченко, «Переспів» [241]); *поліфонії* (В. Підпалій, «Голубе кладовище» [167]); *сонати* (В. Підпалій, «Місячна соната» [167]), – в їх естетиці актуалізувалися концепти природи, Батьківщини, історичної пам'яті, мистецтва, людини.

«Тихій поезії» властиві жанрові трансформації, насиченість тропами та стилістичними фігурами, письмо без розділових знаків, експерименти із великою та малою літерами («Коли втомили кучеряві вруна» [87] С. Йовенко, «Із непам'яті прийшло...» [95] А. Кичинського, «Зима ще тільки пред'явила права» [167] В. Підпалого, «Квітка на іменини» [241] Д. Чередниченка, «Знову шукає» [210] Л. Талалая та ін.). «В поезії починається справжня весняна повинь. Високі гребені її хвиль несуть і строфи без великих літер та ком <...>, і рядки, написані задля рядків, і образи, виплекані задля образів» [199, с. 120], – наголосив М. Славинський, підкреслюючи урізноманітнення оформлення ліричного тексту.

Нерідко у віршах «тихої поезії» форма переважає над змістом, що було експериментаторством і своєрідною реакцією на пріоритетність ідейного змісту в естетиці соцреалізму. Митці частково виявилися прибічниками думки Ф. Шиллера, що «справжня таємниця мистецтва майстра полягає в тому, аби

формою знищити зміст...» [251, с. 326]. Такий творчий себе вияв вів до автотелічності художнього слова, поглиблення його сутності.

Поєднання нормативів як вияв творчої свободи. Під впливом модерної творчої свідомості «тих лірики» оновили не лише ідейний зміст і коло мотивів творів, але й традиційну художню та жанрово-стильову системи, і тому, охоплені більшою творчою свободою 1980-х рр., позбавлялися політичної та декларативної риторики. Література створювалася у площині «відкритого тексту» (У. Еко) [71], який не мав чіткої структурованості та дозволяв читачеві стати співавтором, викликав у нього множину інтерпретацій. Тому творчість почасти сприймалася неоднозначно: якщо влада поверхово могла потрактувати вірш як панегірик комуністичному майбутньому і соцреалізму, то реципієнт-естет міг прочитати між рядками завуальований опір системі («Засторога» [167] В. Підпалого чи «Нести» [241] Д. Чередниченка).

В осерді поетичного письма тут стоїть не «сирове», а «сутнісне слово» (М. Бланшо), у якому «активізуються натяки й навіювання»: «слід нав'язати мовчання, якщо хочеш, аби тебе врешті-решт почули» [23, с. 35–36]. Це зумовило те, що в поезії «тихих» популяризувався концепт безголосся мовчання, а також його корелят – тиша, що скрупульозно осмислювалися філософами ХХ ст. Так, М. Гайдеггер [232] тлумачив мовчання як експліцитний вияв таємниць буття. А. Камю [90] висунув концепцію анархічного бунту проти суспільних умовностей, втечі та відстороненості від абсурду реальності, зумисної самотності, в якій мовчання відіграє вагомий роль. Ліричний оповідач українських поетів пізнає істину та здобуває гармонію за допомогою автокомунікативного монологу, позбавленого гучних фраз і висловів. Таке «філософське самогубство» (А. Камю) [91] сприяло новому виду екзистенціального мовчання, стильово маркованого активно культивованою «тихими» негативною семантикою (відчаю і страху).

Творча свобода «тихих поетів» експлікувалася авторською метамовою й ідіолектом, закодованим насамперед у пейзажних малюнках (натурфілософія) та емоціях ліричного героя (кордоцентризм), несприйнятті індустріального прогресу, що згубно впливав на екосистему довкілля. Рецептивне декодування поетичних

творів актуалізувало *екокритичний підхід* (П. Баррі) [16], за допомогою якого реалізувався опір системі, що нищила навколишній світ. Митці заперечували (приховано, а згодом відкрито) соціальний експеримент СРСР.

Рух без локальних проявів (географічного центру, програмного маніфесту, єдиного лідера тощо). Осмислюючи локальні прояви «тихої лірики» як руху, ми актуалізували такі категорії, як поетична група, струмінь, течія, явище, тенденція, напрям, школа, рух тощо. Бо ж спочатку *поетичним рухом* [101, с. 100], а згодом умовним *ліричним струменем* «тиху поезію» бачив Ю. Ковалів [129, с. 484–485], його думку щодо останнього поділив Т. Пастух [165, с. 84]. *Поетичним явищем* номінували «тихих» – І. Дзюба [60, с. 475] та М. Домчук [65, с. 18]. А. Третьяченко вдалася до таких визначень, як *форма літературно-естетичного феномену доби* [221, с. 3], *художня тенденція* [221, с. 15], *художня течія* [221, с. 24]. Останній термін фігурує й у науковій позиції О. Будугая, який називає «тихих» *естетичною течією* [28, с. 8]. Дослідниця Н. Анісімова, спираючись на визначення Ю. Коваліва, писала про *поетичний напрям* [4, с. 86] (цю ж точку зору презентував і В. Цимбалюк, вживаючи замість означення *поетичний* терміносполуку *тихий напрям* [237, с. 2]).

Не вважаємо «тихих» поетичною групою, адже за визначенням тлумачного словника група – це «сукупність осіб, об'єднаних певною метою, ідеєю, працею і т. ін.» [31, с. 272]. Літературознавче її трактування конкретизованіше: «спільнота письменників, об'єднана близькими творчими інтересами, стильовими уподобаннями, розумінням специфіки художньої творчості та ін.» [129, с. 245]. Зазвичай у літературної групи є статут та організаційні зобов'язання, певне географічне прив'язання. Не всі «тихі лірики» були знайомі між собою, не було у них спільних зустрічей чи проголошення прийнятих усіма естетичних маніфестів, тому групою, на нашу думку, їх визнавати неслухно. Сповідування спільних естетичних настанов «тихих» пояснюється тим, що їх об'єднувала *модерна творча свідомість* (В. Моренець), хоча кожен вирізнявся особливим ідіолектом.

«Тихих ліриків» не можемо номінувати школою, оскільки це – «напряму у науці, мистецтві, літературі, суспільно-політичній думці, група учнів,

послідовників, однодумців кого-небудь» [31, с. 1632]). Означник школи, по-перше, вибудовує модель «учні-учитель» (у «тихих» не було наставника, вони характеризувалися незалежністю індивідуального стилю). По-друге, «шкільна природа» загрожує уніфікацією творчої методи поетів. Цього ж не скажеш про поезію «тихих», яка відрізнялася етнорелігійним, натурфілософським, кордоцентричним, естетичним, медитативним та екзистенційним спрямуваннями.

Т. Пастух [163, с. 100], досліджуючи феномен Київської школи, ототожнював поняття літературної школи зі стильовою течією («Течія – *перен*. Напрям у певній галузі діяльності (політиці, мистецтві, літературі тощо)» [31, с. 1457]), творчим напрямом («Напрям – Суспільна, наукова, літературна і т. ін. школа, течія, угруповання» [31, с. 739]), урешті – літературним угрупованням («Угруповання – група осіб, об'єднаних на основі спільності поглядів, діяльності, творчих інтересів тощо» [31, с. 1504]). Усе це передбачає географічний центр виникнення, а тому не стосується «тихих»: вони не проживали в одній місцевості, не відвідували однакові навчальні заклади в один час, як, наприклад, «кияни».

Не можна зігнорувати термінологічний підхід Ю. Коваліва, який у ХХІ ст. назвав «тиху поезію» ліричним струменем. Але струмінь – це «певна риса, особливість, властива кому-, чому-небудь або характерна для когось, чогось, суспільний, науковий, літературний і т. ін. напрям, школа, течія» [31, с. 1413]. Отож, поняття струменю, школи, течії, напряму чи групи набувають синонімічного характеру, а тому для ключового визначення «тихої лірики» є надто умовними та приблизними.

З огляду на всі вище оприявлені риси руху як складника загальнокультурного процесу пропонуємо вважати «тиху лірику» **поетичним рухом** др. пол. ХХ ст., що передбачає виокремлення довільної кількості людей зі спільними культурними й соціальними орієнтаціями та моделями поведінки майстрів слова. Йдеться про вікову площину (усі «тихі» народилися на межі 1930–40-х рр. ХХ ст.), історичний досвід (воєнне дитинство, голодомори, післявоєнна криза), соціальне оточення (місто – село), що означаємо твердженням А. Третяченко: «А втім, „тихих ліриків“ об'єднувало не лише наслідування

традицій вітчизняної класичної поезії, але й спільність поетичної долі, що виражалося насамперед у пізній, запізнілій, а то й посмертній популярності» [221, с. 18]. Для означення руху доповнимо хронологічний чинник констатацією світоглядної належності «тихих» до свого покоління.

Вітчизняні літературознавці досі не випрацювали одностайний погляд, кого відносити до представників поетичного феномену. Так, низка науковців вирізняє плеяду «тихих поетів», фокусуючись на їхніх ідейно-естетичних орієнтирах у дусі *натурфілософського* підходу – відтак до них зараховуємо Н. Білоцерківець, С. Короненко, С. Майданську, Л. Таран, Ю. Буряка, П. Мовчана, Є. Гуцала, І. Жиленко [186, с. 61] (М. Рябчук); В. Базилевського, В. Діденка, І. Жиленко, В. Забаштанського, П. Засенка, Н. Кашук, Г. Кириченка, А. Кичинського, В. Коржа, В. Лучука, В. Малишко, Б. Мамайсура, П. Мовчана, П. Перебийноса, Л. Талалая, Д. Чередниченка, В. Яринича [60, с. 475] (І. Дзюба); М. Вінграновського, Л. Талалая, В. Затуливітра, І. Жиленко, Н. Білоцерківець, В. Осадчого [134, с. 1] (Ю. Мендель); В. Підпалого, Л. Таран, В. Затуливітра [165, с. 84] (Т. Пастух). Їхні твори зазвичай – філософські медитації про існування людини у природі, позбавленій руйнівних втручань цивілізації.

Тяжіння митців до земної стихії, а не космічних сфер, рефлексивності, фольклорної символіки та етнографізму, на думку літературознавців, характерне для *фольклорного підходу*, який у цьому ключі спонукав критиків визнати «тихими» І. Жиленко, В. Затуливітра, А. Кичинського, П. Мовчана, В. Підпалого, Л. Скирду, Л. Талалая, Л. Таран [4, с. 86] (Н. Анісімова), а також В. Діденка, В. Забаштанського, П. Засенка, Н. Кашук, В. Коржа, В. Лучука, Б. Мамайсура, П. Перебийноса, Д. Чередниченка [221] (А. Третяченко).

Кордоцентричний підхід у «стишеному» зображенні художньої дійсності, за слушним твердженням І. Зуба, притаманний В. Забаштанському, В. Іванціву, Л. Талалаю, В. Кульбабі, І. Нижникові, В. Коржу [78, с. 228], а В. Цимбалюка – В. Підпалому, П. Засенку, В. Діденкові, В. Лучуку [238, с. 64]. *Герметичний* та *автокомунікативний* підходи до творчості митців характеризують Б. Олійника, Д. Павличка, Л. Костенко, І. Драча, В. Бровченка, П. Скунця, Р. Лубківського,

Т. Коломієць, Н. Кашука, С. Йовенко, В. Базилевського й Б. Нечерди [76, с. 193] (І. Зуб). М. Ільницький долучає до когорти «тихих» П. Мовчана, І. Жиленко, В. Затуливітра, Л. Талалая, А. Кичинського, Л. Голоту [82], В. Підпалого, Л. Скирду та Л. Таран [83].

Аполітичний підхід Ю. Коваліва виділяє як «тиху» творчість Л. Талалая, Т. Коломієць, І. Жиленко, П. Мовчана, Б. Нечерди, Р. Лубківського, Д. Чередниченка, В. Коломійця, В. Затуливітра [103, с. 158], В. Базилевського, А. Кичинського, Н. Білоцерківець, В. Осадчого, Л. Таран [129, с. 485]. Зумисне уникання радянської декларативності, за твердженням В. Дончика, відносить до «тихих» В. Забаштанського, С. Тельнюка, В. Коржа, П. Осадчука, Г. Світличну, С. Йовенко, С. Пушика, П. Засенка, Л. Горлача, В. Базилевського, Д. Онковича, В. Бойка, Н. Гнатьюка, Г. Гордасевич, Л. Скирду, С. Жолоб [86, с. 37–38]. Компонента офіційної риторики у їх віршах поступилася зображенню довкілля, екології та людської душі.

За допомогою генераційного підходу з означником *поетичного руху* та на основі врахування напрацювань літературознавців виділяємо гурт репрезентантів феномену «тихої лірики», не претендуючи на класифікаційну і представницьку вичерпність. Звужуємо представництво, виокремлюючи персоналії *І. Жиленко, С. Йовенко, А. Кичинського, В. Підпалого, Л. Скирди, Л. Талалая, П. Мовчана, Д. Чередниченка*.

Письмо кожного з ліриків відзначається неповторним стилем, домінуванням пейзажних, інтимних чи філософських мотивів, нерідко поєднаних. У процесі творчої еволюції поети модернізувалися, збагатилися новими техніками, хоча не це становить їхній образотворчий «мейнстрим». У творчості «тихих» відзначаємо спільні риси змісту і форми з художнім доробком попередників (поети-романтики, митці доби Розстріляного відродження, неокласики тощо). У віршах звертається увага до естетичних пріоритетів людини, звучать розмисли про покликання та призначення митця, які виводили ліричних героїв на пошук гармонії в урбанізованому світі, а це, своєю чергою, призводило до ідентифікації духовного «Я».

1.2. Рецепція «тихої поезії» у теоретичних та історико-літературних осмисленнях

Літературна практика закритих суспільств (у т. ч. «союзних республік» СРСР та – меншою мірою – так званих «країн соціалістичної співдружності») характеризується такими рисами: онтологізм, естетизм й ескапізм, латентна релігійність, енігматичність ліричного наративу, автокомунікативність та герметичність, які поставали в опозиції до «механічності» письма визнаних владою митців, сповненого індустриальними та космічними мотивами, а також обіговою демонстративною патріотичністю доби НТР. Актуалізувалася творчість, в якій ідентифікувався незалежний індивід: із колективного «Ми» проривалося самодостатнє «Я». Під впливом загальносуспільної ситуації література збагатилася мінорними образами, які віддзеркалювали особистість, відсторонену від владного істеблішменту.

Не даремно П. Мовчан, окреслюючи мистецьку ситуацію др. пол. ХХ ст., стверджував: «...в 60-х поряд і водночас із „трибунними“ поетами працювали поети „книжні“» [138, с. 299], надавши перевагу останнім. Адже «книжне поетичне слово саме й виявило риторичність та інерційність трибунної поезії, яка базувалася лише на мелодичних і евфонічних прийомах» [138, с. 299] при трансляванні позиції влади. У вітчизняному письменстві виокремилися митці, які не прагнули офіційного визнання, а опрацьовували «неактуальний» для індустриальної епохи загальнолюдський зміст. Такі «тихі книжники», на думку Л. Тарнашинської, відстоювали «своєю творчістю право митця залишатися самим собою, творити так, як підказує художня інтуїція, освоювати нові естетичні площини» [212, с. 118]. У їх творах назагал домінували концепти тиші та мовчання, які зображали як загальносуспільну ситуацію, так і – ще більшою мірою – психоемоційний стан ліричного героя, сфокусований на інтровертному сприйнятті реальності.

Тому поряд із активною суспільно-політичною позицією у колах культурної еліти побутували помірковані погляди, представники яких характеризувалися латентною опозиційністю до КПРС і «Влади Рад» та номінувалися офіційним

літературознавством «тихими ліриками». Ця атрибуція припала якраз на др. пол. 1960-х рр., хоча найбільшого розквіту «тиха поезія» зазнала у 70-х рр. – на поч. 80-х рр. «Поети стали зосередженішими. Катастрофічно звузився діапазон голосу. Звузився настільки, що став чутним тільки їм самим» [12, с. 148] (В. Базилевський). Прозаїзacja буття, активована не лише ідеологією та політикою СРСР, але й НТР, що значно впливала на зміну парадигми світоспоглядання, сприяла плеканню поезії. Вона у «„тихий“» спосіб нехтувала канонами естетики соцреалізму» (Б. Бакула) [14, с. 6], зумовивши появу й оформлення феномену.

Поняття й терміносполука «тиха лірика» досі не підлягала уніфікації. Так, одним із перших назвав її «*тишизмомом*»¹ М. Рябчук (1983) [186]. У метафізичному (в сенсі з'ясування світоглядних питань) сприйнятті світу «тихих» панівне місце посідала засада духовності індивіда, його аксіологічні цінності окреслювалися за ігнорування соцреалістичної догматики. Обравши принципово «мінорну» позицію, митці намагалися відкрито не критикувати ідеологічні стандарти радянського суспільства. Це зумовлювало моделювання концепту безголосся, яке не лише зображало духовне єднання з Абсолютом, підкреслюючи неповторність людини, але й культивувало рецесивний бунт. Тому О. Кривуляк називає таку творчість «*камерною поезією*» [113], позиціонуючи її як актанта високоморальних основ. На слушну думку дослідниці, цій ліриці властива зміна художніх акцентів із зовнішнього на внутрішнє, що посилює філософізм осмислення людського буття. Ліричний оповідач не потребує звукового «трибунного» самовираження, має внутрішню потребу в ізолюваному існуванні задля глибшого самопізнання. Це генералізує художні образи тиші та мовчання, осмислення й інтерпретація яких вимагає скрупульозного декодування.

Одним із перших дефініцію «*тиха*» у сучасних літературознавчих студіях застосовує В. Моренець, справедливо стверджуючи: «вельми популярним

¹ Така інтелектуальна гра слів заснована на певній їх близькості: французький мистецтвознавчий термін «ташизм» (від “Tache” – «пляма») стосується якраз художньої практики 50–60-х рр. ХХ ст. і номінує живописання образами, що не націлене на відтворення образу реальності, а тільки на несвідому активність художника.

епітетом щодо поезії даного періоду стає визначення «тиха», в яке, залежно від обстоюваних ідейних позицій, дослідники вкладають як позитивний (в розумінні її морально-філософського заглиблення), так і негативний (в розумінні зниження її «громадянського» пафосу) сенс» [152, с. 48]. При дослідженні поезії Л. Талалая у монографії «Оксиморон» (2010) учений обґрунтовано підкреслив: «...починаєш уповні розуміти, що «тиха», то не значить млява, знебута чи боязка, не значить байдужа до сподівань упосліджуваного народу» [147, с. 151]. Справді, вона вбирає ці глибші сенси, адже пошуки істинності людського буття зроджують мислинневі художні мотиви, вільні від соцреалістичної патетики, зорієнтовані на досягненні етичних ідеалів, на осмисленні природних джерел життя, що відзначалися свободою та витонченою сенсуальністю, присутнім апелюванням до емоційної сфери.

Характерним бачиться визначення Ю. Коваліва: «„Тиха“ лірика – умовна назва ліричного струменя в українській літературі 70-х – початку 80-х років ХХ ст., що мав переважно стримане натурфілософське спрямування, характеризувався увагою до проблем існування людини, заперечував настанови „соцреалізму“, намагаючись не конфліктувати з ним» [129, с. 484–485]. Ця дефініція наближає до розуміння синергетичності позачасової єдності людини та природи, безпрецедентного усунення з творчості політичної догматики й риторики. Подібну думку артикулював Т. Пастух, наголошуючи: «...естетика „тихих ліриків“ є однією з найцікавіших у цьому періоді», адже осмислення «буттєвих категорій відбувається тут за посередництвом краєвиду» [165, с. 84]. Духовні рефлексії звертають до роздумів про закони світобудови в контексті натурфілософії.

Натомість Н. Анісімова вважає, що «„тиха“ поезія 70-х років, відзначаючись «камерним, натурфілософським змістом, не могла вповні відтворити новизну перехідної культурної епохи» [3, с. 4]. Прагнення гармонійно співіснувати з довкіллям, на думку вченої, не відповідало динамічному розвитку суспільства, а отже, не могло бути відповіддю на запити сучасності. Справді, «тихі поети» не лише імпліцитно, а почасти й відкрито (в основному у 1980-х рр.) критикували

НТР, обстоювали неоруссоїстське злиття з природним навколишнім середовищем. Камерні естетичні критерії, які не відповідали офіційним устремлінням суспільства, зумовили відсторонення «тихих» на творчий маргінес. Тому І. Дзюба [47], а за ним Ю. Мендель [134], номінують цих митців *«витісненим поколінням»*. Аргументується це тим, що на віршах «відбився знак часу – зрілість, стабільність, яка вимагала укорінити пошук у товщі традицій, забезпечити активність та ініціативу запасом духовності» [134, с. 7]. У такий спосіб позиціонувалася самобутність нації, її нероздільний зв'язок із природою – на противагу індустріалізації та урбанізму др. пол. ХХ ст.

Етичні форманти «тихої лірики» розкриваються вже на ідеологічному, морально-естетичному та особистісно-емоційному рівнях.

Ідеологічний рівень представлено у такій парадигмі «тихих» творців поезії 1960–80-х рр.:

«аполітична відстороненість» – парадоксальне сприйняття соцреалістичної дійсності ХХ ст. із «пасивним» відкиданням радянської реальності, в якій нівелювалася особистість, а людина зводилася до «гвинтика» комуністичного «Ми». «Я не протиставляю себе політиці і не заперечую політику. Я просто ліричний поет» [74, с. 43], – мовила І. Жиленко, і це стало гаслом «тихих» із їх вельми поміркованим ставленням до соцреалістичних канонів. Митці сповідували бартівську позицію: метою літератури насамперед є «поширення людських цінностей, але не в програмний спосіб: якщо література й критика стають відверто й прямо політичними, вони неодмінно тяжіють до пропаганди» [16, с. 27–28]. Тому в естетичній парадигмі «тихої поезії» домінує *«ліберальний гуманізм»* (П. Баррі) [16], який слугує єднальною платформою митців з різним ідейно-мотивним спрямуванням творчості та неоднаковою художньою концептосферою. Їх увага зосереджується на питаннях моралі та ідеалізації людини як особистості;

«творчий маргіналізм» – неоднозначна позиція щодо необхідності політичного втручання режиму в культурний процес. Вона полягала у свідомому виборі – опонувати чи ні партійній владі, що вела наступ на індивідуальність

людини, технократичними викликами призвела до руйнування природної екосистеми, породила глобальну зміну бачення світу. Відповіддю українських «тихих» стала імпліцитна демонстрація метамови – символіки. Адже завдяки «езопівській двозначності текст можна прочитати як політично невинний» [66, с. 357], що дозволило репрезентувати заборонене коло ідей, мотивів та образів. Модерна творча свідомість «тихих» акцентувала увагу на тому, як інтерпретується твір, а не на тому, *що* в ньому написано, актуалізуючи рецептивні здатності адресата;

«ідеологічне мовчання» – художня репрезентація концептів мовчання (*homo silentio*) та тиші (*naturalis silentio*) для ефективного викладу неприйняття екзистенційного буття людини в тоталітарному середовищі, завуальована опозиція до керівної верхівки, адже, за Е. Соловей, «тоталітарна система підсвідомо реагує на мовчання як вияв ірраціоналізму й некерованості, сприймаючи його як «мовчання про щось», а отже – ідеологічно оцінний дискурс» [205, с. 465].

Морально-естетичний рівень:

«художня „тихість“» – ліричне моделювання образної системи внаслідок відчуження від суспільно-політичного життя; пріоритетність ліричного герметизму, сфокусованого на засадах естетизму; взаємопроникнення людини, природи та мистецтва в супроводі концепту безголосся, де тиша та мовчання постають імпліцитними маркерами, з метою висловити складне через простіше в естетично-ідеологічному ракурсі. Слушно наголошує В. Моренець: «В поезії шириться „тиша“, лукаво названа морально-філософською медитаційністю, осмисленням етичних проблем» [145, с. 134];

«натурфілософічність» – єднання Абсолюту, природи та людини як трьох невіддільних компонентів земної світобудови в контексті трансцендентних категорій сприйняття буття, пізнанні власного призначення (естетична тріада «традиція-природа-естетика») у результаті зображення різнотипних пейзажів, які характеризуються звуковою та візуальною абстрактністю в онтологічній площині авторського тексту;

Особистісно-емоційний рівень:

«екзистенційне одинакування» – потреба у герметичності, внутрішній еміграції, душевній камерності та «сковородинських» пошуках себе в тоталітарному суспільстві для життєвої самореалізації, позиціонуванні *«стишеного»* бунту (домінування художнього концепту безголосся), що сприяє розкриттю замислу митців скрупульозно репрезентувати психоемоційний стан не лише однієї людини, але й усього соціуму загалом.

З огляду на ключові характеристики, формулюємо таке визначення: **«тиха лірика»** – поетичний рух 1960–80-х рр., позбавлений у творчості політичної риторики й ідеологічної дидактичності, якому властиві онтологічні роздуми, апеляція до олюдненої та одухотвореної природи як обов'язкового компонента гармонійного існування на землі, пріоритетне відтворення психоемоційного стану людини та її моральної концептосфери. Художнім підметом ліричного «тихої поезії» оприявлення є концепт безголосся, сфокусований на тріаді «традиція-природа-естетика».

Відомо, що «тиха лірика» була не єдиним поетичним феноменом др. пол. ХХ ст., про що свідчить вищевказана літературознавча активність намагань систематизувати та виокремити усі поетичні відгалуження доби. Опозиція *«гучних»* і *«тихих»*, за переконанням О. Каленченка, була зумовлена «двома універсальними початками – раціональним і кардіоцентричним» [88, с. 16]. Показово, що аналогічне потрактування віднаходимо й у радянській критиці. Зосібна А. Кацнельсон, окреслюючи *«поезію думки»* та *«поезію серця»*, вважав їх діалектично неподільними, адже «у якихось віршах переважало почуття, а в інших – думка» [93, с. 21]. Кордоцентричність «тихих», на відміну від практичності «митців-технократів», маркувалася суб'єктивізмом, вірою в універсальні, а не обігові етичні, релігійні та моральні засади, хоч інколи – й завуальованим сервілізмом.

А. Макаров в статті «Лірика та критика» аргументував думку про поезію *сугестивну* та *пізнавальну*. При цьому перша, на його переконання, концентрувалася на емоційній сфері індивіда, окреслювала мистецькі пріоритети.

Друга ж апелювала до відтворення конкретних досягнень людини в суспільстві: «Якщо в сугестивній ліриці <...> звукові та ритмічні образи відіграють величезну роль, то пізнавальна поезія оформила й зміцнила нові творчі контакти з сучасною пізнавальною діяльністю людини – із соціологією, політикою, публіцистикою, філософією й науками про природу» [131, с. 103–104]. Ці «позаестетичні» зв'язки зображали «людину-епоху», діяльність якої привела до технічного прогресу, що чинив згубний вплив на довкілля (чорнобильська тема: «Ролан Сергієнко. Зйомки у зоні» [87] С. Йовенко, «Гра з вогнем» [241] Д. Чередниченка) тощо. Така настанова суперечила баченню «тихих ліриків» – прибічників сугестивності, проникливішого розкриття психологічних імпульсів людини.

М. Славинський, рефлексуючи над розвитком літератури др. пол. ХХ ст., поділив поезію на *традиційну* й *умовну*, ототожнивши їх із *тихою* і *гучною*. При цьому він констатував: різної різниці між двома течіями не існує, їх об'єднує насамперед патріотичний пафос. «Так звана традиційна і так звана умовна лірика, лірика «тиха» і «гучна», а кажучи одним словом – поезія, сповнюється громадянською пристрасністю, озоном строгого реалізму, <...> стає проблематичнішою, аналітичнішою» [199, с. 131]. «Тиха поезія» інколи возвеличувала успіхи радянської науки й техніки (А. Кичинський «З днем народженням, бам!» [94], В. Підпалій «Погляд у майбутнє» [167], Д. Чередниченко «Злам променів» або «Човен, що возить доярів» [241]). Однак такі вірші вбирали приховані конотації опозиційного ставлення до соціалістичних практик, оскільки у творчості «тихих» переважали мотиви морального вдосконалення й естетичного розвою, а це суперечило декларативному прославленню КПРС і новоствореного радянського народу.

Поезію 1960–80-х рр. О. Кривуляк небезпідставно окреслила біномом «стадіонна» – «тиха» [113]. Сутність останньої, в баченні дослідниці, полягає у реалізації нового світовідчуття, де втрачалася шаблонність і посилювалася увага до індивідуалізації. Адже «це не поезія особистих прозрінь і пошуків, а артикуляція певних масових стереотипів, які існували у читачів і слухачів цих

текстів. За змістом, це соціальна поезія» [155]. Творчість «тихих» абстрагувалася від такої маніфестації, формувалася з позиції «аполітичного спостерігача».

Становлення «тихої лірики» в контексті нероздільної тріади «людина-природа-Всесвіт» було актуальним не лише для української літератури, але й для країн «східного блоку»: так лірика активно функціонувала в російській і болгарській літературах. Як відомо, у російській літературі цей феномен виник раніше, ніж в українській, тому що вже в 50-х рр. ХХ ст. лірика збагатилася «тихими» творами Г. Горбовського, А. Жигуліна, В. Казанцева, С. Куняєва, А. Передреєва, А. Прасолова, М. Рубцова, В. Соколова, Н. Тряпкіна, О. Чухонцева, О. Фокіна. Ці митці прагнули досягнути істинну самотність народу, осмислити призначення людини на землі поза межами НТР. Домінувало звернення до фольклору, натурфілософічності, внутрішньої медитативності («Гуляє вітер в комиші» [32] С. Куняєва, «Тиха моя вітцівщина», «Вгорі», «Добрий Філя» [32] М. Рубцова, «Мелодія висотних пустель» [32] М. Тряпкіна, «В житті найжахливіше – звиродніння!» [32] О. Чухонцева та ін.). На відміну від української «тихої поезії», російські колеги не кодували латентну позицію спротиву реальності, тому така «тиха лірика» номінувалася «сільською» або ж «закоріненою» [15]. Концепт безголосся експлікувався *«художньою „тихістю“*», внаслідок чого роль тиші, яка «не має теми, і не має автора, а тому, всупереч мовчанню, є станом буття» [256, с. 179], у віршах була більш актуальною. Адже, за словами вченого В. Бибихіна, «слова проходять випробування тишею, як і тиша – випробування говорінням» [21, с. 34].

Російська літературна критика, як і українська, виокремила такі опозиційні пари в літпроцесі 60–80-х рр. ХХ ст.: «тиха лірика – естрадна лірика» [175], «традиційна/народницька лірика – модерна/авангардна лірика», «описувальна лірика – інтелектуальна лірика» [15]. Її ж творців, на зміну «традиціоналістам-поетам-фронтовикам», називали «тихими-молодшими-„ленінградцями“» [176]. Саме ж поняття «тихої лірики» у російському літературознавстві набувало різних найменувань: «тиха» переходила в «неослов'янофільську», «поезію захисників регресу», «поезію апологетів антиісторизму» [39], «ідеологічну, консервативну»,

«непроговорену вслух» [120], «національно-руську» [214], «сільську поезію» [15], «поезію розколеного світу», «поезію думки», «поезію друкованого слова» [19]. Згодом домінантне місце в науковій термінології посіла дефініція «фундаментальна лірика» – «почвенная лирика», яку застосовували В. Бараков [15], В. Солоухін [207], В. Цибін [240], підкреслюючи пріоритетність звернення до традиції, натурфілософічності та медитативності.

У російській науковій думці ключовими ідентифікаторами «тихих ліриків» виступає не стільки художність «ідеологічного мовчання», скільки творення в річищі народно-медитативної елегійності та етнографізму. Як наголошує Т. Подкоритова: «„Тиха“ лірика – це спроба створити традиційну поезію (поезію безпосереднього переживання) в нетрадиційних умовах» [171, с. 143–144], що й зумовило пошуки в модерному на той час явищі «тихої поезії». Митці прагнули досягнути істинну самотність свого народу, осмислити призначення людини на землі. Про це свого часу писав О. Чухонцев у вірші «В житті найжахливіше – звиродніння!»:

«Минуть роки – і ми минем, як дим.

Осуждені на вічний спокій ніби,

алани, печеніга, караїми

кагалами з осель пішли давно –

так тихо тут...» [32, с. 709–711].

У шаленому життєвому ритмі ліричний герой прагне зрозуміти історію російської нації, її походження. Образ тиші, як і в українській поезії, символізує сакральність національних витоків. Концепт Батьківщини – ідеал земної святості – інтерпретується на різномасштабних рівнях: країна, регіон, місто, село, рідна домівка. У російських віршах тієї доби переважали історіософські та натурфілософські мотиви, спостерігається чітка самоідентифікація в межах поліетнічного простору.

Т. Георгієва переконана в тому, що, окрім звернення до етнорелігійних реалій, тих, «кого іменують „тихими“, об'єднує не характер поетичної культури (він часом дуже різний), але, в першу чергу, поетична доля» [55], яка формувалася

під впливом суспільно-політичних запитів. Погоджуємось із твердженням ученої, тому що багато із поетів здобували визнання посмертно, за життя їхня творчість вважалася неактуальною. Адже вони не оспівували велич людини у здобутках технократичного суспільства, а сприймали її як частину природи, прагнули осмислити особистісно-психологічну сутність ліричного героя, його емоційний стан:

*«Я так люблю осінній ліс,
Над ним – безмежну синю вись,
Що я б хотів перетворитись
Чи то в багряний тихий лист,
Чи то в дощу веселий свист,
Та потім знову відродитись*

І повернутись в отчий дім...» [32, с. 665] («Вгорі» М. Рубцова).

Довкілля дарує ліричному героєві натхнення, яке він не здатен почерпнути з урбаністичного світу. Розчинення у світі «тихого листка» призводить до внутрішнього спокою і гармонії людини, підкреслює важливість єднання з довкіллям.

Природна тиша в унісон із людським мовчанням постають формантами художньо-онтологічного складника російської «тихої лірики», зображають уявну пристань життєвих блукань (М. Рубцов, «Тиха моя вітцівщина» [32]). В есхатологічному вимірі безголосся осмислюється як філософсько-естетична категорія, яка експлікує трансцендентні виміри осягнення істини в рідному середовищі. *Naturalis silentio* в поєднанні з людським мовчанням демонструють конструкцію «Я-внутрішнє», зумовлену потребою творчої реалізації ліричного героя на різних рівнях комунікативного буття «Я» (внутрішній світ, природа, культура, соціум), що спостерігаємо, наприклад, у вірші «Добрий Філя» [32] М. Рубцова. Безмовність дала колосальний поштовх для переосмислення не лише глобального макросвіту, а й духовного мікросвіту, віддзеркалення того сакрального, яке не могло відкриватись у соціумі. Ліричний оповідач прагне спокою, що виникає у тихій взаємодії з рідною землею та отчим домом,

посвідчуючи кордоцентризм як одну із провідних рис поетичного феномену («Мелодія висотних пустель» [32] М. Тряпкіна), що є актуальним і для українських «тихих».

Дослідження мовчання в художньому тексті виконав російський філософ М. Епштейн, який прагнув виокремити особливості функціонування тиші й мовчання, а також вказати їхні диференційовані відмінності в тексті й поза ним. Учений дійшов висновку, що будь-яка подача інформації неможлива без звуку, проте саме мовчання надає такій розмові особливого значення. Роль тиші, на думку вченого, в цьому дійстві набагато масштабніша, адже вона «не має теми, і не має автора, а тому, на відміну від мовчання, є станом буття» [256, с. 179], створює ту інтимну атмосферу, у якій народжується таємниця. У вірші «Гуляє вітер в комиші» [32] С. Куняєва активізуються негативні роздуми ліричного героя, які викликають стан тотальної самотності, так званого *«екзистенційного одинакування»*, що майстерно експлікує депрасивний психоемоційний стан значної кількості населення.

Отож, у російській «тихій ліриці», як і в українській, зображався психоемоційний стан індивіда (кордоцентризм) у взаємодії зі світом природи (натурфілософія). Однак російські митці, на відміну від української «тихої поезії», загалом позбавлялися соцреалістичної семантики, фокусувалися на філософському осмисленні існування людини як у фізичній, так і в трансцендентній площині сакрального, за що офіційним літературознавством іменувалися рустикальною (сільською) течією.

У болгарському поетичному процесі «тиха лірика» зародилася дещо пізніше, ніж у Росії, – у кін 1960-х–поч. 70-х рр. (як і українська). Її яскравими представниками вважають А. Андрієва, В. Башева, Г. Богданова, С. Гачева, А. Гкерманова, Г. Джагарова, І. Динкова, К. Донкова, К. Йосифову, Б. Іванова, К. Кадійського, К. Ковачеву, Л. Левчива, Д. Методієва, К. Павлова, П. Парушева, В. Попова, В. Тачева, І. Теофілова, Б. Христова, І. Цанєву, Х. Фотева. Цей поетичний феномен, подібно до українського, виник у час політичного пресингу митців «інакодумців» др. пол. XX ст. За Ю. Кристєвою, ці часові межі

ознаменувалися «„тихими“ роками – „судомами мовчання“» [118] опозиційного характеру (українське *homo silentio*). Слушно наголосив болгарський дослідник І. Станков: «Мовчання є великим ресурсом „тихої лірики“, попри те, що є нульовим варіантом мовної діяльності. Мовчання не форма смирення, а позиція незгоди з загальним висловлюванням, в більшості випадків галасливим та безглуздим» [208, с. 9].

Одним із перших болгарських учених, хто номінував це літературно-естетичне явище «тихим» ще у 1970-х рр., був Пенчо Данчев. У статті «Спостереження над нашою новою поезією» (1973) [56] науковець увів термін «тишата лирика», хоча до того номінував її «поезия на гражданския патос», сутність якої полягала у творчому усвідомленні громадянської позиції, що кардинально відрізнялася від політичних доктрин керівної верхівки. Аналізуючи це явище, науковець, за Ю. Кристєвою, схарактеризував його як «надмірне збільшення камерності, тихості, ніжності, шепоту, ліричності – в прямому сенсі цього слова» [118]. Провідною художньою рисою болгарської «тихої лірики» дослідниця номінує традиційність, оскільки «заглиблення в лабораторії відомих майстрів минулого» [118] є однією з основних причин виникнення «тихої поезії». Болгарській літературі властиве звернення до традицій, аналогічне й притаманне цьому феномену в російській та, зрештою, й українській поезії.

Осмысляючи «тиху лірику» в контексті морально-естетичної платформи 60–80-х рр. ХХ ст., Ю. Кристєва погоджується із твердженням болгарського науковця П. Данчева, номінуючи цих ліриків як «тихи интелектуалци» [56, с. 118]. Вчена наполягає на тому, що ця нова молода генерація, яка не сприйняла старі комуністичні догми і постулати, апелює хоча й до пасивного, але громадянського протистояння в мистецькому просторі доби.

Homo silentio – актант «*ідеологічного мовчання*» болгарської лірики найточніше показував ідейну позицію митців, яка полягала в опорі, неприйнятті тогочасного культурного стану суспільства в соціалістичних лещатах. Опоектизація *naturalis silentio*, яке лягло в основу «художньої „тихості“» в болгарському поетичному тексті, експлікувало внутрішній стан автора,

медитативні рефлексії ліричного наратора віршів «Поетичне мистецтво» чи «Тиша» [6] І. Цанєва. Це була естетична доктрина своєрідного протистояння політичному офіціозові.

У вірші «Буря» Г. Джагаров констатував: «тихі» не були політичними підлабузниками, а поколінням «стишених» поетів, у яких провідним станом стало *homo silentio*, що відбивало їхню позицію: *«Ми знатимем, як розмовлять / із ворогами... <...> Мовчиш. / Мовчи! / Твій день настане, / і ти ще прогримиш!»* [6, с. 289]. Антитетичні образи мовчання та грому максимально точно віддзеркалюють стан 1960–80-х рр.: здобутки НТП, в якому машина посідає домінуючий статус, і водночас людина як особистість зазнає деградації. «Стишені» мотиви дають можливість творчо самореалізуватися, завуальовано висловити незгоду соціалістичною дійсністю.

Так, у вірші «Кажу: – Ні!» І. Цанєв зображає складне становище поета, творчість якого проscribeувалася політичною цензурою:

*«Втонувши з головою у мовчання горде,
я чую... мого пекла безсловесний звук...
Чи можу одягнути на слова намордник,
а цуценя співатиме, а люди млітимуть од мук...
А ви ще свищете, герої мамині,
фальшиві принци, механічні солов'ї,
ви впевнені, що ваші співи вдавані
вивчатимуть вчарованих дівчат рої?»* [6, с. 499–501].

Влада ігнорувала творчий волонтаризм критично вдумливого митця, прагнула тримати інтелігенцію в соціалістичних лещатах, не допускаючи самодостатнього розвою незаангажованого поета.

2015 року вийшла друком монографія І. Станкова та П. Дойнова «Тиха лірика» в болгарській літературі» [64], у якій ґрунтовно досліджується вказаний поетичний феномен. Однією із провідних ідей праці є твердження про те, що, як і в українській ліриці, мовчання – одна із передумов творення «тихої поезії», а також провідний засіб виражальності, який маскує ідеологічну позицію митця.

Семантика *homo silentio* та *naturalis silentio* в болгарській поезії, на відмінну від російського і спільно з українським поетичним «продуктом», свідчила про загальносуспільний стан безголосся, який був опором системі, що формувала аберативне бачення реальності.

Осмислення Х. Ортегою-і-Гассетом [161] сутності людини як істоти насамперед соціально-дуальної стало одним із провідних постулатів світоглядної парадигми «тихих поетів». Іспанський мислитель стверджував, що особистість поділяється на дві категорії: «я» та «інший», і цим породжує дві реальності – внутрішній «світ самості» та зовнішній «світ маски». Для того, щоб людина відрізнялася від маси, потрібно зосередити увагу на власному «я» у «світі самості» (тиша) та реалізувати свою позицію, обравши зовнішній «світ маски» (мовчання) (у випадку «тихих»). Особливість мікросвіту «я» – ліричного героя «тихої лірики» – полягає в дистанціюванні від зовнішнього впливу та суспільно-політичного гучнослів'я, що руйнувало таким чином тогочасний колективістський устрій. Особистість в розумінні митця визначається субстанцією, яка складається з двох протилежних компонентів: смертного тіла – «*homo exterior*» (людина зовнішня) та безсмертної, нематеріальної душі – «*homo interior*» (людина внутрішня) (А. Аврелій) [1, с. 176]. «*Homo interior*», на думку ліриків, – це насамперед самозосередження, здобуте внаслідок перебування наодинці із собою. Людина внутрішня актуалізує «мовчання у ширшому значенні» (І. Домбська) [263, с. 73], апелюючи до сакральних онтологічних джерел.

В. Биbihін у монографії «Мова філософії» (2007) [22] слушно ствердив: авторське мовлення фокусується на дуальній парі «мова-мовчання». Взявши до уваги виокремлені вченим три ступені інформативності слова: порожній – німота, змістовний – мовчання, та сакраментальний – тиша, для творчості «тихих поетів», на нашу думку, найбільше притаманні два останні, які формують різносторонні пласти безголосся: з одного боку, тиша й мовчання окреслюються як складники свідомості та основна передумова творення образів і символів («Весна. Ода радості» (1965) [73] І. Жиленко), а з другого – формується своєрідний спосіб пізнання того, що перебуває в царині істини («Скільки перемило різних

днів» (1968) [142] П. Мовчана). Тому homo silentio та naturalis silentio виступають не лише ідеологічними, але й філософсько-естетичними категоріями. Впливаючи на світогляд людини, вони набувають експресивно-емоційної інформативності та мистецької виразності. Рефлексії у невербальному монолозі ліричного героя, наприклад, з «Осіннього плину» (1989) [210] Л. Талалая, зображають непереборне прагнення гармонії, що й «призводить до ідентифікації його духовного „Я“, в якому акумулюється стиль внутрішнього життя, спрямований у соціальне середовище» [117, с. 129]. Філософські роздуми фокусуються на пошуках причин, що зумовили психологічну нестабільність, яка призвела до принизливого статусу «гвинтика системи».

У болгарській «тихій ліриці» безголосся експлікувалося домінуванням тиші в ідеологічному аспекті – «тиша як альтернатива колективного крику», «суспільна тиша», «поетична обітниця мовчання» [64, с. 10–11]. Naturalis silentio в поетичному тексті стало осердям зображення екзистенціалів самотності, болю, смутку, а також психоемоційного стану ліричного героя, його медитативних рефлексій. Не даремно Л. Косарева констатує: «Висота поетичних принципів „тихих“ виявилася не для всіх посилюю. Творчий дух запросив послаблення. Почав подрібнюватись образ тиші» [109, с. 112]. Так, концепт безголосся в болгарській літературі позиціонувався як приховане протистояння політичному офіціозу та свідчив про свідомий вибір естетичної домінанти, що є близьким для українського «homo silentio», проте відрізняється від російського. Недаремно І. Дзюба номінував «тихих ліриків» «задушеним відродженням», а час їхньої творчості – «тихим терором 70-х» [61, с. 522], який узурпував творчу свободу незаангажованої інтелігенції.

Образ тиші, у болгарських поезіях передуючи людському безслів'ю, набував також сакрального й онтологічного характеру. Це наголосив І. Станков: «Тиша є повністю домінантним станом у світі. Тиша – це формат, який найкраще відповідає змісту мовчання» [208, с. 9]. Naturalis silentio маркувало важливі для людства буттєві істини, які фокусувалися на становленні повноцінної особистості. Так, образ дерева-тиші у поезії І. Цанєва «Поетичне мистецтво» («*Терпінням я*

назву і тишиною / те дерево, що імені немає» [6, с. 493]), свідчить про наявність натурфілософських тенденцій. Недаремно у статті «Чому „тиха лірика“ не є „тихою лірикою“» (2015) П. Дойнов ствердив: «філософська традиція малослів'я виникла за умови тиші. Цим самим залишаючи більше простору для тиші, у якій існує не стільки істина, як воля до істини» [63, с. 9].

Важливим складником культурного протесту, на думку літературознавців, було неприйняття політичного офіціозу та звернення насамперед до образу тиші як засобу художніх операцій із поетичним словом, спрямованих на емоційну сферу реципієнта. «Говорити менше означає створювати менше брехні, і якщо осмислиш слово у тишині і зможеш його висловити через тишу, це, ймовірно, призведе до висловлювання істини, до правдивої розмови» [63, с. 9]. Актуальність образу тиші зумовлюється його функціонуванням як морально-естетичного маркера в натурфілософському трактуванні (стосується як болгарської, так і української літератур). Знаковою в цьому плані видається поезія І. Цанєва «Тиша» [6], у якій синкретичність моделювання однойменого образу відображає прагнення позбутися гамірливого людського середовища і зосередитися на онтологічному розмислі про буття на землі.

Екзистенційна проблематика безголосся в концептуальному корпусі «тихої лірики» трьох країн тісно переплелася з онтологічним модусом свободи (ідеологічної чи творчої). Пошуки внутрішньої і зовнішньої незалежності фокусувалися на трансцендентних вимірах світу природи (натурфілософія), в якому зображається емоційний стан ліричного героя (кордоцентризм), його прагнення досягнути/позбутися самотності людини в тоталітарному технократичному суспільстві.

Альтернативою оспівування панівного режиму геронтократів і НТР стало звернення до природи, моральних орієнтацій, народного досвіду. Лейтмотиви «тихої лірики» стосувалися насамперед не ідеології, а філософії й естетики, осмислення людської екзистенції, трактування буттєвих істин. «Тихі» відновили бачення людини як мірила справедливості, чим впливали на формування гуманістичного ресурсу посттоталітарного суспільства др. пол. XX ст.

1.3. Кодові домінанти в художній системі «тихої лірики»

Українське письменство др. пол. XX ст. показове стильово-образним розмаїттям і водночас перегуками: «тиха лірика» містить паралелі із творчістю дисидентів (В. Стус, І. Світличний та ін.), представників Київської школи (М. Воробйов, В. Голобородько, В. Рубан, В. Кордун, М. Григорів, В. Рубан й оточення), та частково конформістів (І. Драч, Б. Олійник, Д. Павличко тощо). У темарії «тихих» домінують традиційність (звернення до ментальних витоків – звичаї, обряди, фольклор), емоційність (перевага чуттєвої сфери над розумовою), психологізм (фокус на гармонії/дисгармонії особистості), філософічне осмислення світу природи та естетизм.

Аналіз художньої творчості «тихих» продуктивний крізь призму світоглядних орієнтирів та самотутніх рис їх кодової системи. Дефініція «код»¹, зважаючи на суспільно-політичну і культурну ситуацію 1960–80-х рр., на нашу думку, є найдоцільнішою для розкриття головних мистецьких маркерів феномену. Поняття коду детермінувала стійка позиція використовувати «езопівську мову» у віршах (*«творчий маргіналізм»*), зокрема для висловлення прихованої позиції ліричного героя, яка проявлялася в апеляції до морально-етичних та естетичних критеріїв, а не провладних вимог творення художнього слова (*«аполітична відстороненість»*).

Літературознавство останнім часом активізувало вживання поняття літературного коду, що виражає «колективно творену, багаторівневу систему традиційних мистецьких засобів (фоніки і ритміки, лексики, синтаксису, наративних та образних форм, тематики, жанрів тощо), яка протилежна мовленню – індивідуальному використанню мистецьких засобів у конкретному мовленнєвому акті (літературному тексті)» [27, с. 398]. Це, власне, й спостерігаємо у «тихій поезії». Митці зумисне вдавалися до інтертекстуальності для глибинного конструювання смислового поля. При цьому вони

¹ «Код (франц. *code*, від лат. *codex* – зведення законів) – поняття, запозичене літературознавцями із семіотики. Застосовується задля з'ясування основних механізмів породження смислу комунікації для вираження текстуальних і культурних посилань» [128, с. 493]

використовували, за Р. Бартом [17], синтез «герменевтичного», сфокусованого на таємниці-грі автора та читача, «культурного» (прихована репрезентація національних стереотипів), а також «символічного», за допомогою якого активується підтекст художнього твору. Унаслідок цього виокремлено теоретичний каркас «тихої лірики», який, із нашого погляду, складається з *етнографічного, релігійного, натурфілософського, кордоцентричного, естетичного, медитативного та екзистенційного* кодів, що ґрунтовно експлікують ідейно-мотивну та художню систему поетичного світу «тихих».

Оскільки процес становлення та розквіту «тихих» припадає на 1960–80-ті рр., це свідчить, що з кожним десятиліттям художньо-кодова система поетичного феномену змінювалася та збагачувалася новими мотивами. «Змішування кодів у ці перехідні періоди – це не стільки наявність текстів з відмінними способами кодування, <...> скільки поєднання в одному творі різних (власне, взаємозаперечних) способів кодування» [50, с. 39]. Тобто в поезії можемо спостерегти не лише домінування одного або кількох кодів, але й зауважити їхню відмінну художню інтерпретацію, зумовлену суспільним станом різних десятиліть ХХ ст. Так, осмислення деяких віршів «тихих ліриків» вимагає скрупульозного прочитання з метою заповнення тих семантичних і лексичних лакун, які мають неоднозначне трактування. Це свідчить про те, що кодова парадигма образної системи «тихої лірики» фокусується на знаковому мімезисі, поширеному в герметичному способі письма, наприклад, у П. Мовчана («Життєва гора», 1983) [142], А. Кичинського («Погляд вечірній», 1988) [95], Д. Чередниченка («А в моїй казці...») [241] тощо. В «тихих ліриків» також наявні автологічні вірші, позбавлені складної тропіки, – здебільшого в етнографічній, натурфілософській та кордоцентричній парадигмі творчості І. Жиленко, С. Йовенко, А. Кичинського, В. Підпалого, Л. Скирди чи Л. Талалая, Д. Чередниченка та ін. «Тихі поети» актуалізують і виражальний мімезис, який не вимагає глибинного декодування авторського бачення реальності. Це підкреслює семантичну поліваріативність «тихої поезії» як літературного феномену на ідейно-мотивному та художньому рівнях.

Етнографічний код

Вагомого значення у «тихій ліриці» набуває етнографічний код, який фокусується на зображенні обрядів, звичаїв і традицій, акцентуючи увагу на національній етноментальній складовій українського народу. «Ліричні твори поетів перебувають у нерозривному зв'язку з фольклорною поетикою, в них відчутний народний дух та національний колорит. Фольклор для митців спосіб мислення, код душі, еволюція генетичної свідомості» [221, с. 22]. В СРСР знаходилося все ж дещо творчої свободи, щоби мистецьке самовираження виконувалося в поезії через репрезентацію тих атрибутів українців, що підкреслювали їхню національну ідентичність.

Звернення до етнографічної символіки було викликане прагненням відтворити основи народного світосприйняття та світорозуміння, поєднати їх із сучасними проблемами. Адже коли літературі відмовляли в естетизмі, фольклор слугував своєрідним художнім продовжувачем традицій у часі. В сер. 1960-х рр. етнографізм у літературі не мав панівного значення, однак опозиційно ставав альтернативою сцієнтичним і космічним мотивам, утілення яких уніфікувало мову та стандартизувало зміст. «Не можна оминати й того факту, що сфера функціонування фольклорних текстів зменшилась, а значна частина міфічних уявлень в індустріальному (чи постіндустріальному) суспільстві занепала» [163, с. 249], – ствердив Т. Пастух. У ліриці й ліро-епосі 1970-х рр. художня асиміляція митцями фольклору демонструвала своєрідний культурний спротив догмам соцреалізму, на противагу яким посилювалася увага до етнічних коренів буття онтології (*«аполітична відстороненість»*). Адже культивований на шпальтах усіх провідних літературних журналів образ-концепт пролетаря, зробити якого «героєм поезії – епосу і лірики – яка вдячна і по суті новаторська місія творців нашого поетичного цеху» [92, с. 21], не мав нічого спільного з українським трудівником-хліборобом й етнічними звичаями та традиціями. Внаслідок політичної заангажованості істинна роль митця втрачалася, звужувались естетичні засади творчості, а ліричний герой денаціоналізувався.

Однак і в УРСР не всі літературознавці мислили однаково. Скажімо, М. Рябчук не сприйняв літературну апологетизацію постаті передового працівника-колективіста, наголошуючи, що це згубно впливає на мистецьку цінність твору: «Критерієм *справжності*, як бачимо, стає передусім трудова діяльність людей і, зокрема, та перехідна духовність, яка виявляється у процесі створювання матеріальних цінностей» [186, с. 52]. Зображення пролетарського колективізму перетворювалося на мало кому цікаве «загальне місце» літератури, негативно впливало на літпроцес. Адже митець, на думку «тихих», не має оспівувати невтомну працю на благо держави, а знаходити «аполітичні» – морально-етичні й естетичні – стимули творчості.

Літературне письмо «тихих» в аспекті фольклоризму почасти фокусувалося на текстах, ритмомелодиці пісень, стилізації уснопоетичних жанрів (Д. Чередниченко «Комарі, комарі» [203]). На противагу епічності виробничих картин дедалі частіше вживаються характерні для фольклорної традиції засоби інтимізації – іменні демінутиви («Вишивки» [142] П. Мовчана, «Ранок» [167] В. Підпалого, «Переспів» [241] Д. Чередниченка), числова символіка та казкові формули («Казка про зозулю» [96] А. Кичинського, «Запросини» [167] В. Підпалого, «Вербичка» [241] Д. Чередниченка), що, на думку радянських критиків, своєю архаїкою дисонували з реаліями соціалістичної доби, вважалось регресивним у культурному процесі ХХ ст.

Поетика жанру пісні підпорядковувала зображенням історичну недолю українців («екзистенційне одинакування»), гіперболізувала героїзм у традиційному образі запорожця (В. Підпалый, «Зіниці Богуна» (1967) [167]; П. Мовчан, «Козак Мамай» (1973) [142]; Л. Талалай, «Закляття козака Мамая» (1983) [210]), що підкреслювало громадянський характер мотивів, які відтворювали національне світобачення, духовну свободу та менталітет народу.

Серед асимільованих літературно фольклорних образів частотні орнітообрази (Д. Чередниченко, «Лелеченько, леле...» (1965) [210]; В. Підпалый, «Іще про зозулю» (1966) [146]; П. Мовчан, «Соловейку маленький» (1985) [142]; Л. Скирда, «Як ти нас знайшла» (1987) [196] та ін.). Вони свідчать не лише про

тісний зв'язок людини із природою (*«натурфілософічність»*), але й демонструють етнічне єство нації: її чутливість, сентиментальність та емоційність. «Тихі» репрезентували авторське бачення української традиції через обрядодії (П. Мовчан, «Ой понаїхали семигоряни із-за семи гір» [142]; Д. Чередниченко, «Ти живеш на вершині писанки...» [241]). Актуалізувалися етнонаціональні символи, які сприяли відновленню пам'яті («обстоювалися не тільки високі естетичні критерії, а й закладалися принципи гуманістичного змісту та національного значення» [102, с. 269]), трансформуючи етнографізм – національний маркер, у рецептивну систему культурного сприйняття.

Важко не погодитись із твердженнями Л. Фоміної: «Звернення до традицій духовної культури, до народнопоетичного досвіду особливо активізовувалось у ті періоди художнього процесу, коли в специфічних суспільно-історичних умовах загострювалась потреба громадянської ангажованості літератури, що зазвичай призводило до зниження естетичного потенціалу творів, абсорбування їх ліричної природи, її підміни декларативними» [228]. Тому для етнографічного коду «тихої лірики» характерне оновлене звернення до фольклорних мотивів та образів, що, на противагу культурній політиці партії (*«аполітична відстороненість»*), підкреслює важливість літературної презентації української національної свідомості, нехай і в завуальованому стані (*«творчий маргіналізм»*): «можна було вдаватися до сміливих експериментів у формі, „приховуючи“ свої модерні пошуки за фольклоризмом чи етнографізмом» [163, с. 152]. Прикметним, однак не надто популярним саме в цьому коді постав образ homo silentio, що в інтертекстуальному ключі виявив спротив соцреалістичній дійсності. Предмет зображення – менталітет нації, процес її самоідентифікації, внаслідок чого у творчості домінує патріотичність, позбавлена декларативності (*«художня „тихість“*»), яка «стишено» віддзеркалювали волелюбні прагнення народу.

Взаємодія із довкіллям, відтворена засобами ліризму, сприяла гармонії ліричного героя, розкритої нерідко у пісенній тональності. Популяризуються «неактуальні» для доби НТР фольклорні жанри (пісня, колискова чи казка), що посприяло олітературенню самотності й самого генотипу українського народу.

Релігійний код

У творенні та побутуванні «тихої лірики» посутнього значення набувала релігійна літературна традиція, яка, зберігаючи властиві для християнського вчення семантичні константи, мала етичне спрямування. Адже, на думку П. Мовчана: «Поезія ж до того часу жива, функціональна, доки її символи, образи зберігають моральний, трансцендентний зміст; себто релігійний» [140, с. 48]. Ідея духовного самозречення полягала не у безвольному покладанні на Бога, а втілювалась у форматі самотійного вдосконалення, пошуків і досягнення істини. Таким чином релігійна форманта лірики маркувала ідею духовного розвитку, чим досягалося дотримання моральності людини. Авторське бачення релігії ототожнювалося з етичними критеріями. Так, П. Мовчан у вірші «Блажен, хто оддалік від гомінких турбот...» (1981) [142] засудив нищість і підлість, які ведуть до деградації особистості та політичного сервілізму.

Християнські образи й мотиви в релігійному коді, за нашими спостереженнями, експлікуються на трьох художньо-семантичних рівнях. На онтологічно-антропологічному рівні ліричний наратор намагається досягнути досконалості та уникнути дисгармонії, зумовленої масштабною технологізацією суспільства, що призводила до знеособлення індивіда («Твори, художнику, твори» (1988) [95] А. Кичинського, «Холодна тиша вечорова» (1977) [142] П. Мовчана). Образ Бога-вождя та його апостолів-партійців асоціативно переводять ліро-психологічний наратив із релігійної площини в ідеологічну (С. Йовенко, «На банкетах розбрату» [87]; А. Кичинський, «Він – іде!» [95]; П. Мовчан, «Згадати слово» [143]). Цим підкреслюється *«аполітична відстороненість»*, навіть іронічно-саркастичне ставлення до влади, яка, на думку «тихих ліриків», не повинна порядкувати духовним життям і церквою. Глибоке осмислення сутності свого «я» спонукало до усвідомлення відповідальності за навколишній світ, адже суспільний прогрес нівелював прагнення зберегти духовність народу, самотність його релігійного світосприйняття. Бажання самореалізації та індивідуалізації ліричного героя породило усвідомлення дотичності до співіснування в соціумі, де релігію було визнано опіумом.

На художньо-семантичному рівні поетизації сакрального відбувається безпосередній контакт із Господом через невербальну форму комунікації у віршах «Молитва» С. Йовенко [87], «Боже! Звільни мою душу від муки...» (1988) [143] П. Мовчана тощо. Психологічну рівновагу ліричного героя порушують суспільні чинники, які впливають на його переживання, спонукають до автокомунікативного діалогу зі Всевишнім. Увага до емоційного стану особистості в релігійному реєстрі мистецтва слова 1970-х рр. у порівнянні з 60-ми рр. значно посилилася: «Натомість з'являється більше віршів, поем, яким притаманне сміливіше заглиблення у внутрішній світ, психології людини, активніший інтерес до її суспільної справи, до місця в житті» [76, с. 193]. Така мистецька діалектика не заімпонувала І. Зубові. Критик різко засудив авторське прагнення зберегти духовність чи елегійність у «молодій» поезії, стверджуючи: вона повинна бути насамперед ідеологічною, має творити образи конкретних героїв, у яких читач може впізнати себе. «Спокій, умиротвореність ліричного „я“, меланхолійні сповіді й монологи, як і захоплення мізерними інтересами та почуттями не дуже цікавої особистості, – ще менш похвальне ремесло для поета, який хотів би не одставати од життя» [77, с. 88]. Тут спостерігаємо традиційне для соцреалізму нівелювання світу людини, яка стає жертвою інтеграції у колективне знеособлене «Ми». Не набули актуальності невербальні духовні практики, спрямовані на самопізнання та усвідомлення суспільного контексту, щоб передати досвід поколінням. Унаслідок цього осмислення реальності не вимагає конкретного співрозмовника, тому «тихі поети» релігійні істини сприймали індивідуально й камерно, незалежно від політичного офіціозу.

Мисленнєвий і художній рівень «тихої лірики» й ліро-епосу др. пол. XX ст характеризується естетичною модифікацією біблійних старозавітних і новозавітних образів та мотивів для глибшого осягнення моральної концептосфери ліричного героя («Розкаяння блудного сина» А. Кичинського [95], «Був день – пам'ятаєш плазучого змія?» [142] П. Мовчана, «О таємниця хліба і вина» [196] Л. Скирди, «Посідаймо на тайну вечерю» [241] Д. Чередниченка, «Повернення блудного сина» [210] Л. Талалая). Лірики зображували духовне

самозаглиблення для пошуків таємниці буття у трансцендентному вимірі. Релігійні мотиви моделювалися здебільшого у форматі завуальованої метамови автора, їхня інтерпретація відзначалася суб'єктивізмом, що виявляв ідейно-естетичну позицію митця. Справедливо наголосила Н. Ксьондзик: «Передусім ідеться про творчу манеру наочної неоприявленості головного, що передбачає читання поміж рядків і домислювання сенсів – своєрідна „пауза“ для роботи сумління» [119, с. 176] (*«творчий маргіналізм»*).

Релігійні мотиви розкривали сутність і вплив християнства на свідомість, осмислювалися добро і зло, що вело до концептуальної насиченості та філософізму «тихої лірики». Релігійний код абсорбував і пантеїстичні мотиви, в яких Природа не лише ототожнювалася з Абсолютом, але й висвітлювала Його відносну похідність, як це маємо в І. Жиленко («Розмова») [73], С. Йовенко («Пастораль») [87], П. Мовчана («Холодна тиша вечорова») [142], Л. Скирди («Я не втомлюсь розважливості вітатись») [196] та ін. «тихих». За слухними словами Т. Пастуха, «звернення до язичницької та християнської духовних практик набувало значення внутрішнього опору системі (зокрема радянській), її псевдосакральному хронотопу й облудній міфології, що призводила до масштабної дегуманізації суспільства» [163, с. 313].

Константи безголосся в релігійному коді стимулювали розмисел над буттям людини та ролі релігії в соціумі, що показала художня практика І. Жиленко («Вечірня елегія») [73], А. Кичинського («День відчинених вікон») [95], В. Підпалого («Ідилія») [167], П. Мовчана («Вогонь») [143] і Д. Чередниченка («А попереду – гони, гони...») [241]. Вони зобразили ліричного героя як високоморальну особистість, частину Всесвіту, а зовсім не служкою технократичного суспільства, очолюваного «Богом-вождем», що іронічно й саркастично компрометується у віршах П. Мовчана («Згадати слово», «Материк») та С. Йовенко («На банкетах розбрату»), супроводжуючись концептом безголосся (в онтологічному аспекті – тиші, в ідеологічному – мовчання). Так крізь релігійну призму християнства «тиха поезія» здобулася на оновлене трактування радянським реаліям др. пол. XX ст.

Натурфілософський код

Магістральною ознакою світосприйняття «тихих поетів» була апеляція до природи, унаслідок чого їхній доробок відзначався натурфілософськими мотивами. Погодимось із твердженням Т. Кременя, який вважає, що «здобутки „тихої поезії“ помітні, перш за все, у філософській ліриці, яка несе натурфілософський характер» [112, с. 32]. Природне довкілля – як і в часи романтизму для романтиків – стало провідною естетичною категорією «тихих», що дало в СРСР підставу для літературної критики. Адже радянські науковці під впливом політичного стану не вбачали зв'язку між пейзажною тематикою та побутом соціалістичного суспільства (*«аполітична відстороненість»*). Вони вважали, що відмова від поетизації технічного прогресу на користь природи свідчила про якусь деградацію мислення, тому натурфілософські вірші відтіснялися на культурний маргінес. Офіціоз не сприймав як автологічну простоту зображення природи, любування довкіллям, а також пейзажну метафоричність, яка, навіюючи асоціації, спонукала до глибинних рефлексій читача.

Творчість «тихих» була різноманітною формально: від простої образності, скажімо, вірша «Це дерево, мов чистоти кристал...» [196] Л. Скирди до складної метафорики і стилістичних фігур А. Кичинського («Літо в Літині») [95] чи П. Мовчана («Порода») [142]. «В теоретичному плані ми визнаємо стильове багатство методу соціалістичного реалізму, а на практиці, виявляється, це зробити значно важче. Тому й вибудовуються штучні схеми апіорно ворожого протистояння „метафоричності“ та „сповідальності“» [103, с. 168] – наголошував Ю. Ковалів 1987 року. Аналогічної позиції дотримувався М. Славинський: «Наприкінці сімдесятих років стало модно естетствувати, втікати в слово, замикатися в собі (і оспівувати цей замкнутий „простір“ своєї душі), змагатися у продукуванні метафоричних гірлянд» [199, с. 139]. Це виявилось актуальним для «тихих ліриків», адже їм в імпліцитній формі вірша вдавалося висловити невдоволеність життям. Так виник пасивний опір реаліям того дня, закодований у підтексті поезії.

При натурфілософському осмисленні буттєвих вимірів природа зазвичай уособлювала духовне очищення, спонукала до усвідомлення суспільного призначення творчості, надихала у становленні сильної особистості. Окремі пейзажні мініатюри виявили глибокий психологізм розкриття внутрішнього світу ліричного героя, тоді коли в конформістів 60–80-х рр. XX ст. сутність індивіда часто підлягала ентропії. А. Кичинський («Шипшина») [95], П. Мовчан («На захист дерев») [142], В. Підпалій («Бажання») [167], Д. Чередниченко («Відмирають дерева») [241] та ін. критично сприймали техногенні зміни, що часто призводили до руйнування довкілля. Провідним у плані формування критичного ставлення до наслідків НТР став мотив *чорнобильської трагедії* («Акустика Прип'яті» С. Йовенко, «Гра з вогнем» Д. Чередниченко та ін.). Через образи природи митці реагували на проблеми соціального, морального та естетичного гатунків, уґрунтовували пасивне неприйняття політичної ситуації.

Поети наголошували на підпорядкованості суспільства законам природи, вітаїстична сила якої живить людство на планеті. Особистість в умовах ескалації НТР в їх справедливому баченні зазнавала духовної кризи, підлягала тиску відчуття самотності, що змушувало абстрагуватися від проблем соціуму («Залізною брамою брязнуло місто...» (1985) [142] П. Мовчана, «Natura» (1970) [167] В. Підпалого тощо).

Герметичне письмо при ліричному змалюванні «тихими» календаріуму природи відзначалося натурфілософічністю, вияскравлювало суб'єктивізм сприйняття світу ліричного героя. Гедоністичні мотиви весняного відродження та буяння природи символізували його життєву «*elan vitale*» (А. Бергсон) [20], духовне зростання, викликали захоплення красою довкілля, увиразненого контрастом беззвуччя («художня „*тихість*“»). Це характеризує художні модуси І. Жиленко («Золота підкова») [73], А. Кичинського («Весна – гончар. Її рука...») [96], Л. Талалая («Тихі в чеканні дерева...») [210], Д. Чередниченка («Благословенний ряст») [241] та ін. Пейзажі річного циклу своїм розмаїттям дисонували зі стагнацією життя насильно збільшовиченої країни, в якій влада потоптала ідеал свободи, загнала своїх громадян у перманентну внутрішню кризу,

перетворила їх на заложників побутових проблем, тобто формувала «колективізм», в якому активізувалася маргінальна позиція людини. Художньою посвідкою цього – такі вірші, як «Луна» [210] Л. Талалая чи «Зима, зима» [241] Д. Чередниченка й низка ін. Їхній підтекст та ідейний зміст спонукали до інтелектуальної співпраці автора й читача, що відкрило широкий спектр індивідуальних трактувань ідейного змісту та художньої системи «тихої лірики».

Натурфілософський код активно культивувався не лише у сезонних, а й у добових пейзажах, де центральне місце посідало зображення природи як сакрального рудимента у світі людей, що характеризує поезії «Літній день затихне, мов свіча...» [98] А. Кичинського, «Спорідненість» [142] П. Мовчана. Роздуми про швидкоплинність людського буття в тоталітарному суспільстві й поза ним, визначальні у В. Підпалого («У степу») [167], Л. Скирди («Місяць вплив повільно і тихо») [196] та ін., супроводжувалися безголоссям (*naturalis silentio*) – домінантою «художньої „тихості“».

Автологічність таких пейзажів опосередковано натякала на латентне політичне спрямування «тихої поезії», особливо характерне для 70-их рр. ХХ ст. – її апогею, маркуючи фундаментальні виміри буття в тоталітарному суспільстві. Так, в А. Кичинського («Медовий місяць літа липень...») [95], П. Мовчана («Вивітрюється темрява із луку») [142] безслів'я стає способом пізнання істини, у Д. Чередниченка («Ходили з батьком на світанку» [241]) впливає на формування світогляду людини.

Тож нероздільна цілісність духовності та природи в онтологічному ракурсі, наближаючи ліричного героя до Абсолюту, утворює вагомий натурфілософський зміст. Таку авторську позицію можна сміливо назвати «тихою де-революцією» [134, с. 7] (Ю. Мендель), адже «досягається нова цілісність духовного існування, нова якість перетворюючої ролі людини у видимому й незримому довкіллі, у Всесвіті» [100, с. 10]. Пейзаж постає засобом проєкції внутрішнього світу людини, її психоемоційного стану, позбавляється зайвих пафосу і патетики, патріотичних декларацій та космізму. Це дає підстави виокремити натурфілософський код як один із провідних у художній системі «тихої лірики».

Кордоцентричний код

«Тихі лірики» майстерно продовжили традицію української течії кордоцентризму (І. Галятовський, Г. Сковорода, П. Куліш, Т. Шевченко, П. Юркевич та ін.), сутність якої фокусується на проблемах земного існування крізь призму людських емоцій. Посилену увагу до особистості, яка прагне свободи думки, мистецької незалежності та політичної свободи, простежуємо на ментальному й вербальному рівнях поезії, у якій звучать заклики до сентиментальності та духовності, що підкреслює особливості національного світогляду з тяжінням до емоційної сфери.

Мотив серця – домінантний концепт кордоцентризму – кодує естетичний зміст, у якому домінують роздуми про закони буття. Про це так висловився М. Славинський: «Серце для поезії – це передусім символ високого, небуденного, „знак“ громадського неспокою й любові, мірило духовності та моральності» [200, с. 105]. Естетичні засади віддавна відіграють головну роль у формуванні повноцінної особистості, чого дотримуються «тихі».

Основу кордоцентричного коду склав концепт ціннісної *любові*, що зображає інтимні переживання закоханих у супроводі «художньої „тихості“», яка витончено підкреслює внутрішній світ ліричного героя чи героїні (І. Жиленко, «Віхола любов»; П. Мовчан, «В тобі освячений, сполучений любов'ю...»; Л. Скирда, «Тобі, любове, вірю, як раніше»).

Філософія кордоцентризму в умовах тоталітаризму актуалізувалася передусім завдяки любові до навколишнього світу, насамперед – рідної країни. Національна самоідентифікація здійснювалася через художнє оспівування рідного краю. «Поезія „малої батьківщини“ – це передусім зізнання серця. Маємо на увазі не „тихі“ вірші чи якісь штучно виділені різновиди лірики, а щирість, довірливість інтонацій» [200, с. 108]. Звернення до традиційних образів землі, дому чи людей окреслює ментальну складову нації у кращих творах митців. Без зрозумілого надміру патріотичної риторики, як, наприклад, у дисидентів, філігранно опоетизовували почуття любові до Батьківщини В. Підпалій («Тиха елегія», 1971) [167], Д. Чередниченко («Два крила», 1971) [242], І. Жиленко («До

зойку ніжного, до болю...», 1978) [73], П. Мовчан («Перед дзеркалом», 1983) [142], Л. Талалай («Чекання», 1983) [210], А. Кичинський («Україна», 1985) [97]. Зіставлення країни з образом неньки та природи підкреслило «*натурфілософічність*» поетичних творів «тихих», успадковану та творчо модифіковану в поетів-романтиків.

Посилилася увага до локусу оселі – оберегу людини (Л. Скирда, «Вже впав останній лист з платана...» [196]), місця, куди линуть ностальгійні спогади про батьківський поріг ліричного наратора П. Мовчана («Дорого, доріженько з отчого краю») [142] та В. Підпалого («Моринська елегія») [167]. Рідний дім ототожнювався з природою у творчості А. Кичинського («Дзвенить павутинка») [96], Д. Чередниченка («Тут і хмарка не так пливе...») [241] та ін., а його інтер'єрний опис супроводжувався ліричним мінором.

Авторське прагнення передати наступним поколінням духовність та морально-естетичні підвалини ліричного героя, які він успадкував від батьків, зокрема неньки, екстраполювалося в їхніх емоційних описах. «Образ матері був і залишився священним у поезії. Мати – совість, всесвітня доброта, всесвітнє розуміння, мати – людина, яка все оцінить, побачить» [199, с. 144], – наголосив, аналізуючи лірику 1960–80-х рр., М. Славинський. Погоджуємось і з думкою Л. Тарнашинської: образ матері «завше займав центральне місце в українській свідомості, оприявнюючись у національному характері любов'ю до природи (матері-землі), до жінки-матері, в поетичному світосприйманні» [211, с. 575]. Ліричний узус «тихих» презентував благородну сутність жінки в ліричних іпостасях матері та дружини, образи яких характеризуються життєвою мудрістю, виваженістю, інтуїтивною чутливістю та українським стоїцизмом. Вони привертають увагу щемним ліро-драматизмом у віршах «До тебе постукаю в шибку...» (1963) [241] Д. Чередниченка, «Немає правди вище мами...» (1967) [210] Л. Талалай, «Вірші для мами» (1979) [196] Л. Скирди, «Край тіні власної ти, матінко, сидиш...» (1981) [142] П. Мовчана.

У кордоцентричному коді прочитується семіосфера поваги та любові до годувальника сім'ї як родова риса української етноментальності, що

спостерігаємо у присвячених татові рядках П. Мовчана («Я віддирав себе від світу...») [143], Л. Скирди («Лише сон») [196], Д. Чередниченка («Тату, ластівка!», «Вишневий сніг» [241]) та ін. Родинна інтимізація педалювала прагнення ліричного героя вийти із зовнішнього світу, який провокував *«екзистенційне одинакування»* у вимір сімейної духовності та традицій, що на генетичному рівні глибоко поціновувалося предками.

У кордоцентричному художньому полі концепт безголосся набував полісемантичного значення, апелював не лише до буттєвих рефлексій, а й сприяв елегійній поетизації родинної історії, незрідка в ідилічній тональності, в І. Жиленко («А я сказала: „Більше не грішу“...», 1971) [73], А. Кичинського («...Акацій різьблене пагіння...», 1976) [95], Л. Скирди («Вже впав останній лист з платана...», 1976) [196], Л. Талалая («Чекання», 1983) [210] та Д. Чередниченка («Шепотів очерет» [241]). Вони рецесивно реалізували у письмі опозицію до нівелювання людської гідності, формування людей-«автоматів», позбавлених власної думки, як це зауважуємо в А. Кичинського («З високої ноти») [96]. Внутрішнє становище велетенської країни викликає у ліричного героя цих авторів здебільшого загальний інтерес (*«ідеологічне мовчання»*). Адже «тихі» відкидали «зовнішню» оболонку, яка ставала «маскою» радянського безликого персоналізму, натомість актуалізували принципи народної моралі й етики.

Поети усвідомлювали, що НТР і технократизм з урбанізацією поглинали почуття й душу індивіда, який розчинився у колективному «МИ», втрачаючи свою індивідуальність. «Сьогодні рідше зустрінемо словосполучення типу „орбіти очей“ чи „сейсмографи сердець“ – то була метафорика 60-х, породжена космоінтелектуальною хвилею, сьогодні в обіг входять буттєві, сутнісні категорії» [82, с. 112], – слушно констатував М. Ільницький 1983 року. Тож у період суспільної кризи та застою кордоцентричний код став не тільки формою внутрішньої втечі митців, а й відповіддю на реалії радянської дійсності. Це імпонувало митцям, які, практично відмовившись від загальноприйнятої партійної соціалістичної риторики, заглиблювались у роздуми про призначення людини в соціумі з характерними ментальними ознаками *homo soveticus*.

Естетичний код

У художній системі «тихих ліриків» активно культивувалася концепція естетизму, засади якої, на відміну від марксистсько-ленінської естетики соцарту, апелювали до духовно-інтелектуальної реалізації митця в ліричних координатах національної культури. «Тихим» імпонували культурно-історичні вияви прекрасного і трансцендентного у метафорично-герметичній площині віршів. Потяг до краси та гармонії докільля (*«натурфілософічність»*) майстерно реалізували І. Жиленко (*«Дощ із зозулею»*) [73], С. Йовенко (*«Творити біографію свою...»*) [87], В. Підпалій (*«Сподіване»*) [167], Д. Чередниченко (*«Коли стоїш ти над душею...»*) [241], що апофатично врізноманітнювало психологічний портрет ліричного героя-сучасника, розкриття його зв'язків із природою в пластичній художній репрезентації. Це теоретично обґрунтували ще давні стоїки, віддаючи перевагу абсолютному єднанню людини зі світом природи замість матеріальних благ.

Погоджуємося з думкою О. Рарицького, який наголошує: «Одна із граней філософії стоїцизму проявляється у моральному протистоянні зовнішнім суспільним чинникам і як її інваріант у національній версії продукується в „тихій“ поезії українського шістдесятництва і постшістдесятництва» [178, с. 172], з їх орієнтацією на взаємопроникнення фізичного та духовного світів.

Теоретико-літературна, матеріалістична до вульгарності позиція радянського часу критикувала всякий ідеалізм та естетизм, вважала їх абсолютно непридатним у ХХ ст. буржуазним «ретро». «Естетство, гра в красиві фрази втрачають позиції, відходять у минуле. Набирає більшої сили справді реалістичне, правдиве, по-партійному пристрасне поетичне слово» [199, с. 145]. Згідно з настановами естетики соцреалізму головним у літературі було «партійне слово», що в конформістів моделювало колективістські ідеали доби НТР, однак загалом профанувало художність. «Звичайно, краса у техніці, науці не тотожна красі в мистецтві, а термін „технічна естетика“ не відповідає естетичним поняттям у сфері художнього пізнання» [29, с. 60], – слушно наголошував Б. Буряк.

У більш універсалістській естетиці «тихих ліриків» життя з його красою розглядалося як здобуток морального удосконалення людини. Позиція митця ґрунтувалася на засаді творення незаангажованої поезії (*«аполітична відстороненість»*) попри те, що це зовсім не обіцяло загального визнання. В осмисленні «тихими» духовного, естетичного й інтелектуального провідними концептами поставали поняття гармонії, краси, інтелектуального зростання, що об'єктивно ствердили, зокрібно, В. Підпалый («Три зірочки») [167], Л. Скирда («Як важко пишеться. Перо...») [196] тощо.

Роздуми над істинним призначенням митця у соціумі та його творчості в культурному процесі др. пол. ХХ ст. своєрідно переломилися у С. Йовенко («Ви любите поезію?...») [87], Д. Чередниченка («Найдивніша доля поета...») [241], В. Підпалого («Ямб», 1966) [167], Л. Талалая («І світ стоїть перед тобою...», 1967) [210], Л. Скирди («Діалог із собою», 1979) [196], І. Жиленко («Недуга», 1981) [73] та ін. У цих писаннях завуальовано відтворено трагізм людського існування в радянському суспільстві (*«творчий маргіналізм»*), акцентовано роль загальнолюдських ідеалів у творчій діяльності. За виявлений ліберальний протест легко можна було постраждати, – представники української інтелігенції (наприклад, дисиденти) за надто радикальну опозицію у 1960–70-х рр. «скуштували» Сибіру й Колими. Адже «з погляду партійної верхівки, можна було ще якось терпіти підконтрольний простір вільнодумства в Росії (принаймні в Москві та Ленінграді), але спрямування мислення на утвердження національної самосвідомості в республіках, особливо в Україні, потрібно задушити в зародку. І рішуче. У зародку, доки рух не став масовим. Це вилилось у репресії другої половини 60-х – початку 70-х» [127, с. 230]. Таким митцям вдавалось не зрадити власних переконань, однак вони фізично та психологічно потерпали та поневірялися. Слабші духом зазнавали анігіляції, втрачаючи моральні пріоритети, вдовольняли політичні запити влади. Характерокреаційні настанови, що єднали митців-«тихих» опозиціонерів, – це зображення образу Людини через її моральну позицію. Тілесний мімезис перебував на другому плані, адже фокусувався на фізичних інстинктах.

Спроби внутрішньої свободи, бажання протистояти компартійним догмам вели до зростання питомої ваги у «тихій поезії» концепту безголосся. Митці не вдавалися до фізичного безслів'я, однак активно використовували *homo silentio* у віршах із метою автентичного показу стану культури СРСР 60–80-х рр. ХХ ст. і його впливу на моральні пріоритети особистості. Це давало змогу сконцентруватися на неформальній сутності свідомого поета-громадянина-естета. Такий інваріант «художньої „тихості“» визначив особливості змістоформи текстів В. Підпалого («Розмова», 1968) [167], Л. Скирди («У мене є дарована зоря...», 1976) [196], П. Мовчана («Слово суще лукаве, спасенне...», 1980) [143]. «Тихі» висловили опір системі через стан «ідеологічного мовчання» (С. Йовенко, «Коли прокинеться душа» [87]; П. Мовчан, «Повсюди сліди мовчання...» [142]; Д. Чередниченко, «Чого» [241]).

Трагедія 1960–80-х рр. полягала в тому, що культурне життя за тоталітаризму супроводилося режимними репресіями патріотично налаштованих митців, ширило деградацію серед членів СП УРСР і тих культурних діячів, які продукували за політичним замовлення, творчо деградували в оспівуванні вождів і партії. Це саркастично висміювали «тихі», а саме: А. Кичинський («Мемуари», 1988) [95], П. Мовчан («Запитальне», 1968) [142], В. Підпалій («Дзвін», 1970) [167], Д. Чередниченко («Марші, паради, овації...») [241]. Позиція цих поетів прикметна свідомим відстороненням від офіціозу, щирим гуманізмом й антропоцентризмом, але не була радикально налаштована антитетично щодо соцреалістичного тогодення. Ці атрибуції стосуються віршів А. Кичинського («Приходимо на землю...», 1976) [95], П. Мовчана («Покружляв білий лебідь...», 1963) [142], В. Підпалого («Віра») [167], хоча згадані митці інколи й критикували технократичний прогрес та зумовлену ним нівеляцію особистості («Рішучість» [142] П. Мовчана, «Ярмарок» [167] В. Підпалого тощо). Ідейно-мотивний та образний імперативи, у яких домінували земна й духовна краса, не було місця політичному вислужуванню перед офіційною владою, спонукали представників «тихої лірики» до ствердження відповідального вибору суспільного призначення людини, що зображалося естетичним кодом.

Медитативний код

У світоглядній парадигмі «тихих ліриків» актуалізувалася ліберальна ідеологія. Свобода короткочасного періоду «хрущовської відлиги» шістдесятих вивільнила мистецьку енергію інтелігенції старшого покоління та водночас породила нову генерацію, яка «десь проходила краєм філософського ідеалізму» [191, с. 11]. Зв'язок поколінь сприяв об'єднанню творчої спільноти, поезія характеризувалася потужним філософським стрижнем та латентною позицією *«аполітичної відстороненості»*. Визнання незаангажованості культури спонукало до заперечення переваги громадянських інтересів над приватними, бо перші у тоталітарних суспільствах придушували свободу нації, людський дух та гідність людини, що стало основою медитативного коду. Адже, як наголосив С. Крижанівський 1970 року, жанри «філософської лірики стають панівними жанрами сучасної поезії. Немає жодної книжки сучасного поета, де б медитативна лірика не посіла чільного місця» [116, с. 165]. Глибокі рефлексії «тихих поетів» концентрувалися насамперед на пошуках внутрішньої та зовнішньої свободи ліричного героя. Його роздуми над власною екзистенцією та віком породжували думки про час в індивідуальному, сакральному та соціальному ракурсах («Дводільність», «Початки» П. Мовчана [142], «Час» [210] Л. Талалая, «До матері» [167] В. Підпалого).

Митці прагнули філософського осягнення буття, мирного співіснування. Їх ліричні герої своїм безголоссям окреслювали мінорну сугестивність поезії та потребу духовних практик, що естетично формувало *«художню „тихість“*» В. Підпалого («У вересні») [167], Л. Талалая («Memento mori») [210], І. Жиленко («Вже встигають у ночах...») [73], П. Мовчана («Шум вітру згасав...») [143] та ін. Водночас «тихих» єднало заперечення культурної блокади радянської України, яка поширювалася на всі види мистецтва, що й зумовило вже згадане *«ідеологічне мовчання»*, скажімо, С. Йовенко («Коли прокинеться душа...») [87] чи П. Мовчана («Скільки перемило різних днів...») [123].

В онтологічному розумінні *naturalis silentio* (тиша) зображала приховану гармонію – основу діалогу самозаглиблення, у якому спокій ліричного суб'єкта

здобувався у стишеному способі життя. Номо silentio (мовчання) окреслювалось як складник свідомості та основна передумова творення образів і символів, що зображають душевну дисгармонію, зумовлену тоталітарною сферою. Ліричний оповідач намагався абстрагуватися від світу, скинути із себе маску «щасливої комуністичної людини», рятуючись самотою (П. Мовчан, «Від листопаду вседенного...») [142] від тиску абсурдної системи, яка, знецінюючи моральні пріоритети, етичні та естетичні засади, знищувала особистість.

Тому «тихі поети» осмислювали життя крізь призму онтологічних категорій, зокрема заглиблювалися у медитації про світ природи, константні, наприклад, для *«натурфілософичності»* Л. Скирди («Мені назустріч дерево ішло», 1979) [196], П. Мовчана («Поволі, по хвилі весь час...», 1983) [142] та ін. Навколишнє середовище виконувало не тільки функцію «дзеркального» зображення емоційних станів особистості, а й тонко окреслювало її духовні виміри. Це спонукало до роздумів над рухом, простором та часом, їх змінами в технократичному суспільстві у творах Л. Талалая («Час», 1967) [210], В. Підпалого («Мить», 1968) [167], І. Жиленко («Концерт для скрипки, дощу і цвіркуна...», 1979) [73], А. Кичинського («За днями дні – як ті вагони...», 1979) [95] та П. Мовчана («Дводільність», 1983) [142]. «Цікава особливість поезії майстрів старшого й середнього поколінь – наснаженість розмислів про час і людську особистість, неспішлива й ґрунтовна зосередженість на важливих життєвих колізіях, потяг до глибокого аналітизму» [77, с. 76]. Завдяки помірній критиці соцреалістичної догматики у «тихих поетів» з'явилася можливість роздуму над віковими змінами та місцем людини у художньому світі І. Жиленко («Коли пішло дитинство...») [73], С. Йовенко («Досвід і молодість») [87], А. Кичинського («Погляд вечірній») [95], В. Підпалого («До дитинства») [167], Л. Скирди («Як дивно сад цей...») [196], Л. Талалая («Пісня») [210] та багатьох інших представників «тихої поезії» др. пол. XX ст. Синтез художньо-філософських концептів митців підкреслив актуальність їх медитативних осмислень, в яких позиціонувалися світоглядні орієнтири «тихої лірики», сконцентровані на роздумах про людину у тоталітарному суспільстві й поза ним.

Екзистенційний код

У поезії 1960–80-х рр. частотними є ті ліричні наративи, в яких внутрішній стан індивіда виражав об'єктивну реальність через суб'єктивну думку автора. Зображення життєвих реалій «тихих» характеризувалося показом трагічної невлаштованості людини у культурно знерухомленому суспільстві. Популяризується філософська течія екзистенціалізму як умоглядна реакція на політичні, соціальні та приватні реалії часу, у котрих (як би парадоксально це не звучало), «чим гірше це життя, тим кращі <...> твори» [204, с. 5]. Реакцією «тихих ліриків» була спроба вивільнитися з-під тиску системи і нав'язаних стереотипів, відкинути офіційно визнані засади і орієнтуватися виключно на моральність, гуманізм, духовну і мистецьку свободу.

Характеристику буття в радянському суспільстві ХХ ст. крізь призму екзистенціалізму дав М. Шлемкевич у праці «Загублена українська людина» (1954). На кожному етапі розвитку культурного соціуму України автохтонна особистість, згідно з філософом, проходила низку світоглядних змін. Від «автоматікуса» вона прямувала або до «інтелігентної людини»-«порядної людини»-«червоної порядної людини»-«революційної людини»-«політікус»-«ідіотес»-«комуністичного поетус літератус»-«поетус-ідіотес», або ж до «вільної людини»-«сильної людини»-«волютаристської людини»-«хліборобської людини»-«духовної людини»-«ідейної людини» [252].

«Тихих ліриків», на нашу думку, не можна чітко ідентифікувати відповідно до запропонованих категорій. Адже вони не були прихильниками керівного істеблїшменту, не були й активістами-поборниками, які категорично не приймали однопартійну систему. Ці митці обрали маргінальний спосіб існування: їхні вірші адаптували примітивні мотиви «слави КПРС» «комуністичного поетус літератус» («Непроникальний світ не розчиняє двері» [143] П. Мовчана). Проте глибше в них употужнювався філософський стрижень гуманізму. «Ідейна людина» намагається віднайти сенс буття і, як наслідок, – вдається до внутрішньої еміграції, в якій мовчання стає опозиційним спротивом суспільству, набуваючи концептуального значення у С. Йовенко («Час прози») [87] чи Д. Чередниченка («Мовчати») [241].

Зважаючи на суспільно-політичні реалії др. пол. XX ст., *naturalis silentio* (тиша) віддзеркалила людську екзистенцію, адже маркувала почуття самотності, приглушеної метушливою буденною повсякденністю, актуалізувала «досвід порожнечі» (С. Кіркегор) в аспекті «художньої „тихості“» («Губами тиша сні перебирала» [87] С. Йовенко, «Солов'ї» [97] А. Кичинського, «У сутінках і трави сутеніли» [142] П. Мовчана, «Попіл» [167] В. Підпалого, «Осінній плин» [210] Л. Талалая).

Безголосся постає не простою відсутністю звуків, а осердям «голосів» «тихих», з якими можна подолати психоемоційні проблеми. В онтологічному ракурсі це трансцендентне поняття є виразом прихованої гармонії, виступає платформою для істинного діалогу та єднання із природою, що засвідчує «*натурфілософічність*» І. Жиленко («І світла алея...», 1965) [73], С. Йовенко («Лише дивитися, як пада сніг...») [87], П. Мовчана («Біля межового каменя...», 1985) [142], В. Підпалого («Самота», 1970) [167], Л. Талалая («І зазвучало над землею...», 1989) [210]. Розв'язання суспільних проблем вимагало самозаглиблення, в якому спокій ліричного героя та наснага до життя виникали внаслідок відмови від декларативності вислову та патріотичного пафосу, що в поезії супроводжувалося «художньою „тихістю“».

«Екзистенційне одинакування» ліричного героя виникало у двох випадках. Рідше – через відчуття емоційної наснаги у творчому усамітненні І. Жиленко («Весна. Ода радості») [73], С. Йовенко («Я так люблю години самоти!..») [87], Л. Скирди («Жовтий лист») [196]. Частіше – в абсолютному суспільному відчуженні П. Мовчана («Дві сніжинки») [141], В. Підпалого («Деся там») [167] чи Л. Талалая («Чорна година») [210]. Погодимось із В. Моренцем, який зауважував: соціалізація др. пол. XX ст. набувала регресивного характеру. Це призводило до того, що «мить власної екзистенції» створювала «тужливий мотив буттєвої пустки» [149, с. 176], реальність нав'язувала ліричній персонісфері відчуття душевного дискомфорту. Актуалізувався аскетичний вимір існування людини, коли усвідомлення життя у самотницькому стані ставало своєрідним суспільним ізолятором.

Вагомого смислового навантаження у «тихих» набув екзистенціал війни («Метаморфози (Фашизм 70-х)» [87] С. Йовенко, «Повоєнне» [97] А. Кичинського, «Голка-латалка шкіру латає» [142] П. Мовчана, «Колодязь» [167] В. Підпалого, «Птиця» [210] Л. Талалая). Авторське бачення фокусувалося на концепті родової пам'яті, що генетично зображала біль, відчуття страху та меншовартості людини в тогочасному суспільстві. «Мені видається принципово важливим, що саме у віршах про мир та війну, можливість буття на землі слова поетів різних поколінь виразно демократизуються...» [199, с. 129], – наголосив М. Славинський. Культивувався метафоричний спосіб художньої репрезентації війни («Хліб мого дитинства» [142] П. Мовчана) з завуальованим осудом керівництва СРСР, яке допустило нищення своїх громадян. Екзистенціал болю, спричинений смертю рідних людей у воєнних баталіях, окреслював тривогу та глибокий психологічний дискомфорт, який спонукав до внутрішньої ізоляції в комунікативному просторі І. Жиленко («В той день було так тихо на землі!» [73]), С. Йовенко («І замкнулося коло. Ой!...» [87]), А. Кичинського («Висота» [97]), П. Мовчана («Розорана могила» [143]).

Становлення сильного духом індивіда, «шевченківської людини» М. Шлемкевича [252] і Д. Козія [105] відбувалося в атмосфері постійного страху та болю. Тож у 1960–80-х рр. сформувалася українська «екзистенційна людина», буттєвий вимір якої пересякнуто екзистенціалами страху, самотності, смерті, що викликали депресивний стан та спонукали або до внутрішньої ізоляції, самоусунення з літературного процесу др. пол. ХХ ст. («мовчазні» митці), естетичного самовираження (представники Київської школи), гучного спротиву (дисиденти), або до прихованого протистояння («тихі лірики»). Це вплинуло на стан буття пересічного українця, провокуючи роздуми над існуванням в антигуманній тоталітарній утопії, що зумовило функціонування екзистенційного коду «тихої лірики» – маркера радянського буття.

«Тихі» детермінували моральні та мистецькі пошуки існування в тогочасному суспільстві, що експлікувалося у кодовій системі поетичного феномену.

Висновки до розділу І.

«Тиха лірика» стала своєрідною реакцією українських поетів на стагнаційну політичну та культурну ситуацію СРСР др. пол. XX ст., демонструючи синкретизм модерної творчої свідомості. Вона частково сформувалася на основі літературного досвіду попередніх поколінь (від Г. Сковороди, романтиків, поетів доби Розстріляного відродження, неокласиків та ін.), виробивши спільні засади організації художнього світу. Відмінність між «стишеними» поетами від часів Г. Сковороди, Я. Щоголева, М. Філянського, Олександра Олеса, П. Тичини, Є. Плужника, В. Свідзінського, Д. Фальківського до др. пол. XX ст. М. Вінграновського, А. Малишка, М. Рильського та ін. і «тихими ліриками» (С. Йовенко, І. Жиленко, А. Кичинський, П. Мовчан, В. Підпалій, Л. Скирда, Л. Талалай, Д. Чередниченко) полягає у тому, що всупереч культурно-історичним обставин XX ст. (війни, революції, голодомори, післявоєнна криза, екстремі НТР, нівеляція особистості тощо) феномен незаангажованості переріс у поетичний рух літпроцесу 1960–80-х рр. – приховану опозицію керівному режиму др. пол. XX ст., явище літератури не співвідносне із прогресом, яке не оцінювалося адекватно тогочасним офіційним літературознавством, адже в контексті творчої свободи, поєднуючи традиції та новаторство, апелювало до естетичного та незаангажованого слова.

Витоками української «тихої лірики» вважаємо медитативність романтиків зі зверненням до онтологізму буття та екзистенційного трагізму українського народу. Філософські рефлексії творчих попередників «тихої поезії» позиціонувалися відмовою від соціальних мотивів, відзначалися напругою роздуму про етичні категорії добра та зла, існування людини у світах природи й цивілізації. Митці прагнули досягнути щастя в родині, що не ототожнювалося з активною позицією «пролетаря-активіста». Наявний зв'язок «тихих» зі сковородинською традицією полягав у емоційному сприйнятті світу, синкретизації релігійних і світських мотивів.

Осмысливши трагедійність буття (арешти, розстріли, репресії, національна дискримінація) за тоталітаризму в суспільстві, «тихі», як і їх наставники, не

прагнули до загального визнання, присвятили себе творчій самореалізації. Актуалізувалося мистецьке самозаглиблення, яке давало змогу уникнути психологічної розгубленості та суспільної ізоляції. Митці обрали знаковий мімезис, інтерпретований крізь призму модерної творчої свідомості в натурфілософському ракурсі.

На відміну від попередників (П. Куліш, Я. Щоголів чи В. Свідзінський тощо), які в більшості вдавалися до пейзажних описів із метою абстрагуватися від реальності та здобути спокій у постійних роздумуваннях над буттям, «тихі поети» (С. Йовенко, А. Кичинський, Д. Чередниченко та ін.) втечею у природу протестували проти суспільних і техногенних аберацій, під тиском яких втрачалися моральні пріоритети й гуманістичні підвалини.

Втеча та відстороненість від абсурду соціуму зображалися через концепт безголосся. Так, образній системі «тихих ліриків» С. Йовенко, П. Мовчана, В. Підпалого, Л. Талалая, Д. Чередниченка та ін., як і представників Київської школи В. Голобородька, М. Воробйова, М. Григоріва й оточення, та герметичній площині їх творчості притаманні мовчання (*homo silentio*) й тиша (*naturalis silentio*). Трактування їх митцями 1960–80-х рр., як і в поетичній рецепції, наприклад, Є. Плужника чи В. Свідзінського з тяжінням до аполітичності, почасти ввібрало й «ідеологічні» складники. «Тихі» приховано виявляли свою громадянську позицію, яка полягала в моральному нонконформізмі. У творах почало домінувати пасивне неприйняття реалій радянської екзистенції («Темний дощ» І. Жиленко) [73], герметична форма («Поезія» А. Кичинського) [97], натурфілософські рефлексії («День трави» Л. Скирди) [196].

Тому русифікація, дискримінація та уніфікація української культури генералізували образ мовчання, який у 1960–80-х рр. ширився, набував значніших масштабів. Ідейною домінантою лірики в цей час стало «виважене та вистояне безслів'я» [186, с. 61] (М. Рябчук). Модерний характер і *«аполітична відстороненість»* визначили напрям художнього моделювання *homo silentio* як *«ідеологічне мовчання»* – нонконформістську компрометацію соцреалізму та «замороженого» культурного процесу.

Образ самотності, притаманний творчості Я. Щоголева, М. Філянського, Є. Плужника, В. Свідзінського, інтерпретований художньо у М. Зерова та М. Рильського, властивий і «тихим поетам» («Десь там» В. Підпалого, «Біля межового каменя» П. Мовчана), у ліричного героя яких відчуття тотального контролю викликало потребу ізоляції, зумисного відчуження. Тож безголосся звучало промовистіше за будь-який вербальний комунікативний акт чи дидактизм віршів.

Тоталітарна форма політичного правління та техногенна глобалізація викликали потребу внутрішньої еміграції, «стишеного» трибу життя та прагнення самодостатності, що й зумовило звернення до архетипу самоті в поезії. Духовна криза доби застою спричинила пошуки виходу із песимістичного стану, який викликав відчуття масштабної покинутості у світі. Ліричний герой «тихих» виступив маргіналом, котрий, з одного боку, насолоджується самотнім пізнанням світу, а з другого – під тиском політичної денності вважає себе безликою істотою, на кшталт людських постатей без облич на картинах Джорджо де Кіріко. Популярним для «тихих поетів» радянського простору стало вчення Ж. П. Сартра про закони життя. Цей філософ-екзистенціаліст стверджував: коли виникає потреба зрозуміти призначення на землі, правда досягається у відстороненості, супроводженій мовчанням у стані «буття-в-собі» та трактується свідомим екзистенційним вибором людини-Бога.

На др. пол. XX ст. припала поява «тихої лірики» в міжнаціональному культурному контексті, а саме в російській та болгарській поезії, яка апелювала до етнорелігійних, натурфілософських, кордоцентричних мотивів. У цьому полягав мистецький різновид так званого «бунтарства» – «художня „тихість“» – характерні для згаданих та інших літератур.

Зауважуємо, що естетична програма українських поетів, їх прихований опір спущеним «згори» ідеологам споріднені із болгарською лірикою (наприклад, вірші «Коли прокинеться душа» С. Йовенко, «Повсюди сліди мовчання» П. Мовчана, «Розмова» В. Підпалого, «Буря» Г. Джагарова, «Кажу: – Ні!» І. Цанєва тощо). Провідними характеристиками таких віршів вбачаємо

«аполітичну відстороненість» та «творчий маргіналізм», зумовлені несприйняттям дійсності, яка призводила до нівеляції, а отже, й деградації людини, втрати національної самоідентифікації.

У зіставленні із російською поезією «тихих» констатуємо спільне звернення до онтологічних мотивів (Л. Скирада, «Це дерево, мов чистоти кристал...»; Л. Талалай, «Тихі в чеканні дерева...»; М. Рубцов, «Вгорі»; М. Тряпкін, «Мелодія висотних пустель»; О. Чухонцев, «В житті найжахливіше – звиродіння!» та ін.). Митці продовжували пошуки та творили здебільшого політично незаангажовану літературу. Маркерами такої лірики стали самозаглиблення, буттєві рефлексії, роздуми над мистецьким покликанням, розмисли про шляхи створення висококласної поезії, концепт безголосся.

Художня система «тихих ліриків» була кодовою (метафорична метамова віршів зумовлена прагненням митців використовувати езопівське письмо та підтексти як провідні засоби «творчого маргіналізму»). Зважаючи на філософські й естетичні реєстри поезики, класифікаційно виокремлюємо *етнографічний, релігійний, натурфілософський, кордоцентричний, естетичний, медитативний та екзистенційний* коди творчості «тихих ліриків», які детермінували зображення моральних та мистецьких пошуків, форм та способів існування у технократичному суспільстві.

Усвідомлення національної ідентичності в епоху її нищення, значення етнічних звичаїв і традицій сформувало прагнення митців творчо зобразити ментальні риси нації, що активізувало *етнографічний код* поетичного феномену («Казка про зозулю» А. Кичинського, «Запросини» В. Підпалого, «Тополя» Д. Чередниченка та ін.). А християнські релігійні образи й сюжети (здавна пошановані народом) зазнали авторської обробки (П. Мовчан, «Вічна основа»; Л. Талалай «Первозданність»; Л. Скирда, «Свята трійця»), що творчо модифікувалося *релігійним кодом*. У жанрі «немолитовної» молитви чулися звернення «тихих» до Всевишнього як мірила моральності та справедливості (етичні домінанти).

Природа – оберіг душевної гармонії людини – стала осердям *натурфілософського коду*. Відтворено психоемоційний стан ліричного героя, його ізольованість від технократичного світу та зосередженість на ритмах неопанованого людиною довкілля («Чому я кожен рік тікаю з міста» Л. Скирди, «Розчиняє в собі» Д. Чередниченка, «Степ» Л. Талалая, «Життєва гора» П. Мовчана, «Море» В. Підпалого). Таке лірико-психологічне, часом драматичне зображення емоцій людини, її почуттів до близьких, до навколишнього світу притаманне *кордоцентричному коду* «тихої поезії». Акцентується чуттєва сфера, домінує кохання, любов до свого роду, батьківщини.

Естетичному коду «тихої лірики» 1960–80-х рр. властиве прагнення ліричного героя відкрито висловлюватись, бажання відчувати себе повноцінною особистістю, незалежною від офіціозу, творити висококласну та естетично вартісну поезію, позбавлену суспільно-політичних агітацій («Недуга» І. Жиленко, «Ви любите поезію?» С. Йовенко, «Діалог із собою» Л. Скирди, «Найдивніша доля поета» Д. Чередниченка).

Невербальний діалог *ego* та *alter ego* – характерний для *медитативного коду* В. Підпалого («У вересні»), Л. Талалая («Memento mori»), І. Жиленко («Вже встигають у ночах») та ін., в ліричній рецепції «тихих» фокусувався на філософських категоріях простору, руху та часу, онтології людського й природного буття.

Виняткового значення набув у віршах екзистенціал болю, викликаний страхом перед самотністю, розлукою чи смертю, притаманний *екзистенційному коду* поетичного феномену (В. Підпалый, «Десь там»; Л. Скирда, «Пекельний труд – писати листи»; Л. Талалай, «Чорна година»), в якому семантичні поля самотності відзначалися як негативним, так і позитивним фокусом.

Отож, ідейно-мотивні та художні константи й домінанти віршів лірично реалізувалися специфічним зображенням поетичного універсуму крізь призму коду, який, відображаючи етнічний, релігійний, натурфілософський, кордоцентричний та екзистенційний спектри бачення автора, маркував приховану опозицію режиму партії.

РОЗДІЛ II.

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ ДОМІНАНТ «ТИХОЇ ЛІРИКИ»

2.1. Художнє відтворення етнічного та релігійного універсуму «тихої лірики»

2.1.1. Естетична специфіка літературних етнографізму та фольклоризму

Етнографічному коду «тихої лірики» при художньому опосередкуванні народного світовідчуття притаманне звернення до фольклорних мотивів, образів, а також архетипної символіки, що свідчить про важливість репрезентації української ментальності. Після репресивних погромів сімдесятих поняття національної свідомості, посилена увага митців до звичаїв, традицій і обрядовості установили літературний «мейнстрим» «тихих». Розкриття самотності народу в художньому творі не імпонувало владі, котра вузько прямолінійно культивувала у письменстві соцреалістичний псевдоетнографізм. Однак, попри ідеологічні утиски, поєднання фольклорної поетики з рафінованою літературною технікою, естетикою та мисленням, у «тихій поезії» обіцяли творчий успіх ліричному відтворенню родинно-побутових звичаїв чи фольклорній візії історичних подій. У «тихій ліриці» 60–80-х рр. XX ст., хай і почасти завуальовано через *«творчий маргіналізм»*, але все ж таки була художньо опрацьована неповторність етнокультури та народнопоетичної творчості українців.

Як стверджував В. Лісовий, «духовний підтекст колективного життя – звичаї, мораль, релігія – не руйнується легко <...> все-таки протягом деякого часу в повоєнні роки цей духовний підтекст колективного життя виявляв свою живучість та здатність підтримувати людей» [127, с. 71]. Саме тому фольклоризм як усвідомлення витоків, духу та колориту в ліричному тексті зберіг із доби модернізму одне із провідних місць. На цьому й наголошує А. Третяченко, констатує: у «поетичному ужинку представників „тихої поезії“ виразно відчутні фольклорні інтонації, їх творчість насичена народнопоетичною лексикою та символікою» [219, с. 507]. Фольклорно-етнографічна поетика ще з хтонічних

часів підкреслювала самотність лірики та ліро-епіки 1960–80-х рр., що не популяризувалося в радянському просторі, актуалізувала увагу на духовних пріоритетах, а не науково-технічних здобутках.

«Тихі лірики» залюбки вдавалися до літературної асиміляції **народної казки**, у якій, на думку митців, закладено національний світогляд, морально-естетичні засади, глибинні сенси і параметри усталеного трибу життя. Поети стилізували виклад за каноном жанру, використовуючи фольклорні формули та кліше, притаманні народній і літературній казкам. Так, у В. Підпалого наявна поетика традиційного зачину казкаря, яка готує читача до фантастичної реальності: *«Були собі дід та баба, / жили собі, поживали, / пива-меди споживали, / бо доброго слугу мали. / А у нього не було матері, / а у нього не було батька, / а у нього не було друга, / а у нього не було брата, / а у нього не було жони, / а у нього не було дітей... <...> Звідки ж він узявся на світі білім?..»* [167, с. 205] («Казці-загадці, почутій Григорієм Сковородою від коваля, та її наслідок»). Бідність наймита підкреслюється анафоричними нагромадженнями, з метою увиразнення його нещастя під панським гнітом. Його самотність, зумовлена суспільними чинниками, посилюється анафорами та градацією, властивими кумулятивній казці. Спостерігаємо підтекстове метафоричне ототожнення в душі *«творчого маргіналізму»* багатих старих із керівною верхівкою країни, а бідняка – із її робітництвом.

Невміння реалізуватися в соціумі незалежно від матеріальних статків показовому химерно зображено у вірші Д. Чередниченка «Був собі»: *«Був собі / та була собі, / та знайшла собі. / Та не знали що. / Поки крутили, / поки вертіли, / воно й полетіло»* [241, с. 125]. Відповідне до законів жанру зумисне уникання назв персонажів, ампліфікація особових форм дієслів підкреслили знеособлення та нівелювання людської особистості в реаліях буття УРСР 1960–80-х рр. Тому «А в моїй казці» автор зображає демократичну небесну державу-утопію: *«А в моїй казці / Нема імператорів, / Немає кайданів, / У моїй казці / І люди не сплять, / Бо ясна яса / У душу ясну / До ясного духу / На світ провиса. / У моїй казці / Люди / Лишаються птахами, / Які не клюють / Чужого зерна / І випивають очі / Тільки*

птахоловам» [241, с. 108]. Поет художньо моделює суспільну ситуацію «від супротивного», протиставляючи свій морально-етичний ідеал радянському, в якій не бракує «імператорів» із кайданами, люди «дрімають», аби це лихо переспати, чи заздро прагнуть «чужого зерна». Фольклорна форма не приховує радикального настрою мовця-«казкаря», котрий алегорично стверджує необхідність «випити очі» хижим птахоловам (свідома чи мимовільна алюзія автора. Птахолов – прізвисько Генріха, одного з німецьких імператорів). Мотив людини-птаха, «ясні» тавтології можна зінтерпретувати натурфілософським окресленням традиційного для поетичного феномену зв'язку людини та світу природи.

Мотив невизначеності при виборі життєвої дороги у поезії «Вербичка» того ж автора оформлено за співдії числової символіки (чотири), яка є ознакою фольклорної поетики: *«А бита дорога – / На всі чотири роги. / Одна до моря, / Друга до білих ведмедів, / Третя на гору круту, / Четверта – / Прости Господи – / Хто її знає куди. / А посередині – / Вона»* [241, с. 77]. Вербка символізує міфопоетичний концепт «світового дерева», відомий іще з архаїчної обрядовості колядок. У тексті Д. Чередниченка «світове древо» є незнищеним – як гармонія і радість світу, – всупереч загрозам од «білих ведмедів» (в автентичному фольклорі цією функцією наділено змію: див. «Ой в раю, раю, близько Дунаю» ... [223] Лесі Українки) знищити його морозом, вогнем чи кулями. Оптимістична віра мовця, казкового наратора, підкреслена персоніфікацією *«А вона зеленіє стоїть, / Аж регочеться»* [241, с. 77] та невизначеністю пуанту, що стверджує нездоланність добра по всьому світі, навіть у північних землях білих ведмедів. Тож поетичний космос фольклору оформив тут антитоталітарну ідейність літературного новотвору.

В. Підпалій також вдається до гри числової символіки, притаманної казці. В його «Запросинах» (1967) діється: *«Там, / де три гори зійшлися, / там, / де три ріки злилися / там, / три шляхи зв'язалися, / стоїть хатка. / А в тій хатці / за трьома замками, / за трьома дверима, / у якомусь із трьох кутків – / золоті весла...»* [167, с. 106]. У міфолофольклорній поетичній символіці твору омріяне

щастя втілюється в золотих веслах, які здатні скерувати на правильний шлях («хатинка»), актуалізуючи буттєві орієнтири господарювання у власному домі.

Доба НТР відкидає вигадки чи фантастику, що є провідними у казці. Як влучно на це зреагувала художньо Л. Скирда, *«Все змінилось на землі, / І тільки казки лишились ті ж самі. / Мрії реалізовано, але ми / Не хочемо розлучатись з мріями. / Вже вкотре розповідаємо дітям / Про чарівне дзеркальце, хоч вони / Щовечора дивляться телевизор, / Про літаючий килим, хоч вони / Бачили літаки, / Про політ Мюнхаузена на ядрі, / Хоч їм добре відомо, що на Місяці / Вже побувала людина»* [196, с. 199] («Життя, як воно є»). Поетеса акцентує увагу на життєдайності мрії у бутті людей, тож казкові сюжети протиставляються вдосконаленим технологіям прогресу, апелюючи до відновлення цінностей, закладених у міфі та етносі.

Тому в фольклорній поезії «тихих» вагоме місце посідала **національна самість** та **етнічна ідентифікація**. В ключі історичних паралелей генотип українця ототожнюється із давніми степовиками, як у «Скіфських сонетах» (1965) В. Підпалого: *«Їй-бо, від скіфа є щось у мені: / лякливе трохи, степове і хиже. / Як засміюся – грім стрясає тишу, / заплачу – ходять у раю сумні. / Ділю, як він, життя на ночі й дні; / клянуся сонцем – так до правди ближче; / люблю, як вітер у три пальці свище, / з ним напередими грати на коні...»* [167, с. 63]. Численні паралелі й антитези, метафоричне олюднення вітру, анімізм сонцепоклонника, а також сама природна філософія буття формують фольклоризм цього монологу етнічного саморозкриття. Прикінцеві рядки маніфестують волюнтаризм вільних племен. Їхня нескореність і відчайдушне бажання свободи, успадковане нашими предками, гіперболізується сильною вдачею ліричного героя.

Д. Чередниченко у вірші «Із росів я» вважає їх¹ прародичами українців: *«Із росів я, / що русу Рось / позначили в віках, / джерелами влились / в її судини, / що поять дерево життя, / яке розквітне завтра... / Із росів я, / росина Росі, / сльоза Вкраїни»* [241, с. 208]. Відзначимо важливість пам'яті витоків, тут пов'язану

¹ Роси (руси) – самоназва мешканців України в т. ч. її окраїн, що підвищує масштабність ідентифікації, наголошуючи серцевинність Придніпровської землі для всієї України.

річкою Рось. При цьому рядки позбавлені патріотичної надмірної риторичності та звучать як автокомунікативна сповідь.

Лейтмотив незалежної вольниці спонукав ліриків до опрацювання **козацької тематики**, у якій, хай завуальовано, деколи на маргінесах чи в підтексті, але все-таки лунали бунтарські заклики до опору. Сміливість і відвага козацького полководця, який із гідністю й честю впав від кулі ворога, підносяться у вірші «Зіниці Богуна» (1967) В. Підпалого: *«А коли / перестало битися серце – / посміхнулися / зіниці Богунові. / Він, / труснувши буйним оселедцем, / глянув у калюжу / власної крові. / В ній / гоїдалося сонце, / наче корона з голови, / котру шаблею він / не дістане. / І від того / в очах йому стало / чорно. / Чорно / в синіх очах Богуна Івана»* [167, с. 44]. Образ шаблі, зняття звитяжця в боях і «захисниці» прав козацтва, у фольклорній поетиці символізує силу та непереможність народу. Колористика створює химерний антураж, який супроводжує перехід смертного витязя в інший буттєвий вимір, підкреслюючи трагізм виборення волі найвищою ціною життя козаків.

П. Мовчан моделює національну автентичність через запорозьку волелюбність, фокусовану на хоробрості, відданості обов'язку сміливця: *«Козача доля в сто сторін / простелена усяко: / то рідко, як шаблючий дзвін, / то густо – сім'ям маку. <...> Та поки келих горенить / і кінь копитом пише, / йде в очі широчезна мить / й тонка, як волос, тиша»* [142, с. 102] («Козак Мамай», 1973). Ліричний оповідач асоціюється зі свободою, що конкретизується зображенням коня й хронотопом дороги – у фольклорному трактуванні символами волі та нескінченних мандрівок. У А. Кичинського («Вість», 1988) [95] кінь також постає вірним супутником козака, сповіщаючи про трагічний кінець звитяжця. Відповідно до символіки козацьких пісень тварина набувала домінантного статусу приятеля, адже в піснях, за Я. Гарасимом, «найвищим рівнем фольклорної естетизації відзначається зображення коня» [143, с. 296], що успішно транспонувалося у ліричний текст «тихої поезії».

«Зіткане» з генетично фольклорних символів оспівування запорожця наявне й у вірші Л. Талалая «Закляття козака Мамає» (1983), де ліричний герой воліє

радіше загинути в бою, аніж віддати рідну землю ворогові: *«Ворон на калині, / Ворог на Вкраїні. / Перекотиполе / Толоче озиму, / Перекотигоре¹ / До самого Криму. / Краще бур'янами / Зарости у полі, / Ніж віддати в найми / Шабельку неволі. / Краще очі – ворону, / Ніж Вкраїну – ворогу»* [210, с. 152]. Традиційні для фольклорної поезики образи ворона і калини символізують загрози Україні, героїзм її захисту до загибелі. В цьому вірші, на відміну від попереднього твору П. Мовчана, патріотизм посилюється, що свідчить про модифікації відтворення минувшини в «тихій ліриці», яка у вісімдесятих назагал набувала більш «мажорного» звучання.

Героїчну смерть козака пісенно відтворює монолог «Ой, упав же я...» (1979) А. Кичинського: *«Ой, упав же я, мамо, / та й на білі сніги... / Триста куль ще й одну зупинив я собою. / Ой, упав же я, мамо, / на зелені луги, – / ой, на поле / останнього, думалось, бою... / Триста куль ще й одна / в моїм серці лежать. / Триста ран ще й одна / та й на білому тілі»* [98, с. 35–36]. Фольклорна гіперболізація (триста ран і куль) свідчить про завзяття захисників, безсмертних у народній пам'яті. Традиційним для фольклорно-етнографічного коду є ототожнення матері із батьківщиною. Свого часу Є. Сверстюк наголосив: «Людина є такою, якою її зробило життя <...> її навернення до традицій – неймовірно складна проблема. Вона робить вибір між чужими святинами, аж поки відкриває для себе аксіому: матері не вибирають» [192, с. 251]. Це широко і чітко зображено у споріднених з уснопоетичною традицією віршах «тихих поетів». «Білеє тіло» козака у фольклорному аспекті вірша віддзеркалює його душевну чистоту, прагнення здобути незалежність Україні, обірване свинцем (зачинний ритмотворчий вигук «ой», властивий народній пісенності, створив тут ефект ураження героя кулею).

Цінність народної пісні полягає у збереженні та передачі етичних імперативів і естетичної довершеності майбутнім поколінням, з метою зберегти пам'ять минулого, красу й внутрішню потребу створити в ній духовну ауру та

¹ Неологізм увібрав багатий асоціативний ряд українського народного мелосу й епосу про набіги ординців.

ретранслювати моральні засади, сформовані під впливом історичного досвіду. Народний мотив героїзму запорожця наявний у Л. Талалая: *«Повітря тремтить, як душа після пісні, / Де кінь вороний і козак молодий... / Листок підніму і зубами затисну, / Неначе не вірю, що вже золотий»* [210, с. 171] («Як душа після пісні», 1983). Цю поезію збагачено фольклорним стилем-інтерпретацією **народної пісні** – генетичного маркера духовності нації, невіддільної форманти її світоглядних орієнтирів. «Відомо, що українців найлегше єднає пісня, – ствердив В. Лісовий, – а не здатність до єднання заради успішної колективної дії» [127, с. 162]: *«Тихни: Вкраїна співає. / Голос. З пречистих криниць / сила джерельна в нім грає. / Вже не похилилось ниць – / В генах свобода співає»* [87, с. 123]. Тут тристопні дактилі С. Йовенко звучали як одне із кращих мистецьких опосередкувань мотиву пісні й співу.

На противагу раціоналізму партії «тихі лірики» активно культивували емоційне письмо фольклорно-мелічного штибу, часто стилізуючи свої літературні пісні під народні. Вони описували події не лише історичного минулого, але й побут та інтимний світ українця:

*«Хай біда за горло стисне,
Переллється через край,
Заспівай, мій друже, пісню,
Нашу рідну заспівай.
Хай душі не буде тісно,
Хай нап'ється висоти,
Відпусти її у пісню,
Ніби в небо відпусти»* [210, с. 270–271].

У творчості Л. Талалая пісня найчастіше лунала із вуст неньки, яка, співаючи, проживала емоційний катарсис.

Недоля українства панщизняних часів, оплакана народними піснями про громадські справи, екстраполювалася на радянську колгоспну систему в поезії В. Підпалого «Ранок»: *«Клопочеться мати над мичкою / (зимою подітися де?), / до себе пісню мугиче, / мов нитку на шульку кладе: / – У нас, бідних, лихий пан: /*

горе ї людям, горе ї нам. / Не так людям, як мені – / горе жити в чужині: / нема роду при мені» [167, с. 205]. Самотність жінки зумовлена насамперед соціальними реаліями і, що цікаво, – зображена хвацькими, мало не танцювальними ритмами, підкреслюючи несправедливість панів-рабовласників, а також імперій-поневолювачок.

У творчості В. Підпалого домінує сталий вираз кобзарських дум «невільницького циклу» «ясні зорі, тихі води», що мав уже літературну історію (П. Куліш, Б. Грінченко та ін.) у ХІХ ст. Йдеться про славнозвісну «Тиху елегію» (1971), у якій описується щира любов до рідної землі: *«Коли мене запитують: народу / чи зможеш прислужитись? Як і де? – / мовчу: на ясні зорі, тихі води / хай випадкове слово не впаде...»* [167, с. 164]. Батьківщина ототожнюється зі спокоем природи, що сприяє гармонізації внутрішнього стану ліричного героя. Тут моделюється «художня „тихість“» поезії, коли автор мінорно, не виносячи це на загальний план, ділиться естетичним захватом та замилюванням від рідного крайобrazу, внаслідок чого патріотичний пафос поступається натурфілософським тенденціям. І навпаки, наприклад, у В. Симоненка лірична риторика «працює» на вислів гучного протесту загарбникам Батьківщини: *«Де зараз ви, кати мого народу? / Де велич ваша, сила ваша де? / На ясні зорі і на тихі води / Вже чорна ваша злоба не впаде»* [195, с. 271]. Кардинальна відмінність між «гучними» та «тихими» поетами полягає у тому, що останні або кодували політичні протести на підтекстовому рівні «аполітичної відстороненості» та «творчого маргіналізму», або ж творили поетику загалом в натурфілософському ключі, подібно, наприклад, до вірша Д. Чередниченка «Співають на греблі дівчата» [241, с. 23] та ін.

«Тихі лірики» популяризували **колискову пісню**. Ніжним ставленням цього виду дитячого фольклору просякнута поезія Л. Талалая «Коли в серці печаль затліє» (1967): *«Коли в серці печаль затліє, / Котру вже не приспати словом, / То шумить над моїм узголів'ям / Материнська свята колискова. <...> Закричать журавлі у небі, / Заіржуть чорні коні в лузі. / Колискову тополя для тебе / Шелестітиме в тихій тузі»* [210, с. 30–31]. Лірик, просто описуючи доброту та

мудрість неньки, «інкрустував» цитовані рядки образами, натхненними фольклором (журавлі, коні, діброва).

Модернізована, іронічна репрезентація колискової наявна в «Розі достатку» (1985) І. Жиленко: *«Спершу колискова: / Тихше, синку, треба спатки. / Ось прийде з роботи татко. / Він нахилить Ріг Достатку – / і поллються з нього / килими і мопеди, / кришталі і модні пледи, / светри, куртки, джинси, кеди – / буде, синку, всього»* [73, с. 148]. У цій «дитячій» нетиповій колисанці бачимо відхід від традиційної поетики жанру, громадження атрибутів радянського споживацтва доби тотального дефіциту. Вихідна градація виспівування вже нетрадиційних «котків» не демонструє добробут з фіктивного радянського «рогу достатку», а показує духовну збіднілість, адже пріоритетом постають матеріальне багатство. В цьому й полягає завуальований протест поетеси проти примітивності знедуховленого існування.

Філософського спрямування набуває «Колискова для сина» (1985) А. Кичинського: *«На добраніч, мій хлопчику. / Ранок покаже, / чим скінчатся розмови / і чи всі вони чимось до ранку скінчатся: / між сьогоднішнім днем і вчорашнім, / між дорогою і подорожнім, / між вогнем і дрівцями в багатті, / між водою і каменем, / між пером і папером, / між бинтами і ранами, / між бідною і радістю...»* [97, с. 28–30]. Мудрий батько передає життєвий досвід синові, щоб змалечку закласти моральні засади та вберегти його від душевного зміління. Неримований вірш пасує до медитативних рефлексій. Поет зумисне не застосовує фольклорних кліше, дбаючи про неповторність мистецького втілення свого задуму, латентного стилю трансформаційного, а не наслідувального неофольклоризму (В. Погребенник).

Окрім натурфілософського, іронічного чи онтологічного трактування жанру колискової, у «тихих ліриків», зокрема Д. Чередниченка, є твори, орієнтовані не на стилізацію фольклору, а на органічне індивідуальне його перестворення: *«Кран! / Кран! / Крапулечки, / Моя люба зозулечко, / Дощик іде... / Виходило сонечко / Та й світило, / Із донею тихо / Говорило. / Кран! / Кран! / Крапулечки, / Моя люба зозулечко, / Дощик іде...»* [241, с. 170] («Колискова», 1977). Поетика

іменних демінутивів – обов’язковий компонент колісанки; рефрени в ній підсилили емоційний спектр ніжності та любові батька.

«Тихі поети» зосереджувались на зображенні звичаїв і традицій, пов’язаних із музикою та грою на народних інструментах. Зокрема, вартий уваги вірш П. Мовчана «На два голоси» (1985), що відтворив майстерність та істинне покликання митця до гри на **сопілці**: «– Свистілочко-сопілочко, / кленова моя гілочко, / з-під пучок дим – чи ти гориш, / чи упилася сутінню? / Чому ти на губах мовчиш, / і як тебе роздмухати? <...> В твоїх руках я гілочка / сумна і мовчазна... / Бо м’ятні твої пученьки / закуті у каблученьки, / у срібні перстеньки: / завдали серцю мученьки, / стлумивши мої звученьки, / холодні кулаки... / Торкнуться інші рученьки / і устонька палкі, / розквітну квітом рутоньки, / і серце буде чутоньки, / заграють без осмUTIONЬКИ / усі лади співкі» [142, с. 608]. Автор майстерними засобами невимушеної мелічності двох голосів обговорив проблему соціальної нерівності багатих і бідних та засудив псевдоестетизм перших і відкритість до краси останніх.

У «Мертвих трембітах» Д. Чередниченка «мотифема» (Л. Івановська) [80] гри на **трембіті** не стала приводом для характеристики обрядовості гуцулів, зокрема весілля чи похорону, а ввела значну філософему: «Два легіні дули. / А трембіти мовчали: / Вони не кликали / Ні на весілля, / Ні на похорон. / Вони / На гук / Не гукали. / Вони були / Просто брамою / Всякому зайді / У недоторканне царство / Душі народу» [241, с. 90]. Спостерігаємо «етнологічну» констатацію митця: всі трембіти та флюяри – це не просто інструменти, а складники «душі народу», його морально-естетичних ідеалів.

Серед олітературених музичних інструментів у поезії Д. Чередниченка особне місце займає **скрипка** – музичний медіум між щастям і мукою: «Мій дід був скрипаль / на весь край, / а скрипка його – / на всі краї. / І всі кликали / діда мого на весілля, / бо скрипка його / віщувала щастя / на ціле життя молодим, / бо муку тих молодих / дід брав на себе / й на скрипку» [241, с. 79–80] («Дідова скрипка»). Ця «зорова» і «водночас» звукова поезія творить наочно виразні картини – зокрема обрядодію весілля, яка постає своєрідним порталом для

переходу у світ духовного. Звуки скрипки для автора й усіх персонажів є близькими, адже його дід Митрофан був знаним народним скрипалем. Його згадано й у вірші «Ледве долине до мене» (1970), де мінорна мелодія, витісняючи негативні емоції, навіює лише радість та спокій.

Домінантне місце в художній презентації етнографічного коду належить родинним обрядам, наприклад, народному **весіллю**. Цю обрядодію по-своєму схарактеризував В. Лісовий, підкресливши особливу ладо-тональну, образну структуру та символіку весільного обряду як ключа розуміння естетики архетипу, що утворює «підложжя народних обрядів» [127, с. 70]. Філософ наголосив важливість цього дійства в народному світобаченні, що характеризується вірою в щасливе майбутнє – запоруку національної спільноти. Поезія П. Мовчана «Ой наїхалися семигоряни із-за семи гір» (1980) відтворила традицію сватання у цьому ж аспекті: *«Ой, наїхалися семигоряни із-за семи гір, / намостили гаті з м'яти до тебе у двір, / вийди тишею із хати, забілій, мов сніг, / твоя доля непочата стала на поріг. / Семигірна, семизірна, на семи вітрах / прилетіла сном вечірнім, сіла, наче птах, / а під нею забриніла золота струна: / сім тривоги і сім печалей, та любов одна»* [142, с. 244]. Цей естетичний контекст не випадково обіграє число сім: у давніх повір'ях саме стільки років зберігалось борошно, змелене на семи жорнах і привезене на семи возах із семи різних осель для того, щоб спекти весільний коровай [124, с. 194–197]. Прикметним є те, що, як і в давній обрядовості, сватання асоціюється з безголоссям, посвідчуючи доленосність події.

У ранньому гумористичному вірші-мініатюрі «Комарі, комарі» (1964) обряд сватання описується в стилі пісні про одруження комара на мусі, проте в динамічному ритмі танцювального шестискладника: *«Цур – пора, цур – пора / На весілля клечання. / Хто уб'є комара, / Той на шлюб приречений. / Загули, загули / Голосні комарики. / Кому дівку віддали, / А кому – сухарики»* [241, с. 35] (Д. Чередниченко). Візія обряду набуває жартівливого характеру, збагачується вкрапленнями гумористичних народних римівок і паремій.

Ліричну інтерпретацію підкреслила вагома деталь-символ **весільного рушника**, який шанували, як сімейну святиню: *«Ти стаєш на рушник / І боязко*

їдеш, / Неначе боїшся, / Щоб не провалитися. / Ти їдеш рушником / І несеш у вишиваних очах / Ліве море, праве море, / А я вже стою / На другому кінці рушника» [241, с. 35]. Ліричний герой Д. Чередниченка із ніжністю та великою відповідальністю ставиться до полотна, вишитого жінкою, вірячи, що подружній оберіг принесе новоствореній родині щастя.

Рушник-вишиванка в українській традиції використовувався не лише у весільному обряді, але й у побуті, зокрема при зустрічі гостей з хлібом та сіллю: *«Прийди у мою ти оселю, / На мій хліб рушника принеси. / Мою хату розрадь ти невеселу / Благороддям своїй краси»* [241, с. 39] («Прийди у мою ти оселю», Д. Чередниченка). Знайшли етнічне втілення у поезії також окремі візерунки на полотні, які прикрашали ікони чи хрести на цвинтарі, символізуючи пам'ять пращурів: *«Увесь мій родовід / на журнім рушнику – / біліє полотно / від смерку до світання. / Висить, як мертвий птах. / І крила на хресті – як поминальний знак / одлітаної долі, / де вже й діди, й батьки – / лиш прах – лиш біль і прах... / І спогади живих / розгублені і кволі...»* [87, с. 491] (С. Йовенко, «Важкий дубовий хрест»). А рушник із чорно-червоною колористикою В. Підпалого тактовно й ліро-драматично підкреслив смерть героїв, які відстоювали незалежність України: *«А цей рушник, / вишиваний ночами, / на покуті за довгі-многі літа / злиняв геть-чисто. / Заполоч червона / і чорна, немов коса жіноча посивіла...»* [167, с. 213] («Калиновий реквієм»). Тож фольклорний атрибут вишитого рушника оновився значенням вшанування героїчної смерті близьких, які полягли за волю Батьківщини.

Вправно олітературене «тихими» й шанобливе ставлення до **вишиванки**, яка також вважалася оберегом. Так, у «Пісні» (1985) П. Мовчан наголошує: *«Ой пошла ненька / Мені кошуленьку, / Як біль, білу, як біль, білу, / Як папір, тоненьку. / Смужечка черлена / На грудях у мене / Палахкоче, палахкоче, / Мов листок на клені. <...> Вберуть мене, ненько, / В кошуленьку, / Як біль, білу, як біль, білу, / Як папір, тоненьку»* [142, с. 599]. Біла сорочка, виступає символічним знаком того, що у житті сина буде достатньо страждань (звукогра «як біль біла»), проте в останню дорогу свого земного існування він піде у цій чистій гаптованій

«кошуленьці», зберігаючи вірність своєму роду і традиціям народу, врешті вірність собі.

Процес шиття у «тихій ліриці» набув значення своєрідної народної психотерапії, про що свідчить поетичне відтворення думок вишивальниці, виражених зменшено-пестливою лексикою, як колись у «Швачці» П. Грабовського, проте самотньо у «Вишивках» (1981) П. Мовчана: *«Квіточко моя, рутонько, / замість тебе скрутонька / в три листочки виросла / у три біди склалася. / А що перша бідонька, / що минули літонька, / а що друга бідонька – / одна я – удівонька... / А що третя бідонька – / бідная голівонька»* [142, с. 357]. Автор у техніці фольклорного «примітиву» передав, як, гаптуючи квіти, жінка роздумує над своєю трагічною долею. Її увиразнено числом три, що охопило екзистенціали часу, смерті та самотності в межах «екзистенційного одинакування», яке є характерним для фольклорної поетики та стилю «тихих».

Мотив нещасливого кохання, пов'язаний із **ворожінням**, наявний у ліричному творі С. Йовенко «Синя птиця» (1973): *«...Став твердий Тиміш, / за той дуб твердіш. / За відьмочою піснею, / видать, плаче ніж. <...> ...Як на той час / мовчала Синя Птиця, / тихим-тиха, / як місяць у криниці. / Вдарив раз Тиміш – / зойк розкраяв тиш. / Вдарив знов щосил – / не стлумив сльози... / А тому запала / тиха тиша. / Поточився чоловік – / тяжко дише...»* [87, с. 562–563]. Поіменування дівчини Синьою Птицею ґрунтується на фольклорній метаморфозі – перевтілення у птаха, синій колір якого натякає на унікальність дівчини. Авторка переосмислила шевченківську традицію «Причинної» або «Тополі», а саме тяжіння до зображення нещасливого кохання в контексті народних вірувань. Жінка перевтілюється у тополь в однойменному вірші В. Підпалого: *«Ти завжди видаєшся мені / матір'ю: / як вона – / ти струнка, / одинока ти, – як вона»* [167, с. 94]. У Д. Чередниченка ж суб'єкт метаморфози постає сильною дівчиною, на долю якої випало багато випробувань: *«Тугою, / тугою / натужена, / Терпкою / мукою / намучена. / На сім / віків / засуджена, / Мовчати нищечком / навчена, – / Росла / тополя / на околиці»* [241, с. 44]. Фігура мовчання героїні у цих творах –

відповідник її душевної дисгармонії та емоційного виснаження, зумовлених життєвими негараздами.

При оформленні мотиву смерті птахи-нареченої у С. Йовенко виникає безголосся, яке в риторичній тавтології виражається «художньою „тихістю“». У творі наявні інтертекстуальні зв'язки із «Лісовою піснею» [224] Лесі Українки, де Мавка, як і Синя Птиця, не народжена до побутового життя, у земному існуванні прагне віднайти любов, зрозуміти естетичне покликання. Це формує алюзійне сприйняття до п'єси бельгійського драматурга М. Метерлінка «Синя Птаха» [135], у якій головний образ уособлює гуманістичні пошуки ідеалу, буттєвої істини.

В фольклорній поезії «тихої лірики» функціонують такі орнітообрази, які не стосуються магічних обрядів, однак зображають світоглядну специфіку. Так, у Д. Чередниченка **лелека** стає вісником нещастя, адже свідчить про загибель неньки. Міфопоетичний фінал поєднано з народним трактуванням людських метаморфоз: *«Лелеченько, леле... / Чого ти лелечиш? / Вітри закликаєш, / Чи матінку кличеш? <...> Де мати, не знаю. / Леле, ой матінко, леле... / З гнізда виростають / Вже верби над ставом, / А мамині крила / Тополями стали. / Леле, лелеченько, леле...»* [241, с. 50] («Лелеченько, леле...», 1965). Глибоко переосмислено орнітообраз журавля, який зазвичай у фольклорі ототожнюється із добром, продовженням роду, миром та затишком у сім'ї, родинною ідилією. Поряд із лелекою у цьому значенні в поезії «І прийде час» зображено **зозулю**: *«Накриють нас тумани / білим покривалом, / зозулі в голови / калини покладуть / і риби золотими перами / наш човен колисатимуть. / Нас проводжатимуть / закохані лелеки, / і сонце на прощання / нам усміх подарує»* [241, с. 72]. Д. Чередниченкові властива пантеїстична поетизація довкілля, адже воно упокоїть людину після смерті. Зозуля – птах життєвого довголіття – в етнофольклорному баченні українців набуває різної семантики: постає вісником майбутнього, посередницею між трансцендентним духовним і земним світами, шанувальником пам'яті померлого.

Фатальне у розумінні пращурів умовкання птаха – як у традиції, так і у В. Підпалого («Зозуля») – означає смерть: *«Зозуле, зозуле, / чи довго я житиму, /*

чи довго я житиму, / зозуле? / Ку-ку. Ку-ку / (один, два). / Ку-ку. Ку-ку / (вже й десять). / Ку-ку. Ку-ку / (дев'яносто) / Ку-ку. Ку-ку / (сто)... / Оце – / накувала!» [167, с. 97]. Перехід в інший вимір у поезії «тихих» не завжди набував негативного значення, відтак довготривале кування (ономатопея) символізує довгий вік (гіпербола). Підкреслимо намагання автора виразно передати фонічну домінанту світу, в якому осмислюється людина. Адже у «багатьох творах поетів „тихої лірики“ фольклорні мотиви переплітаються з мотивами природи» [219, с. 507] (А. Третяченко), що свідчить про домінування «*натурфілософічності*».

Мотив короткочасності життя, провіщеного зозулею, розкритий у вірші П. Мовчана «Я берег побачив...» (1981), реалізується в манері нанизування «змислів» (І. Франко): «*Я берег побачив на спаді туману, / зозулю почув, що кувала свій жаль, / відчув, як поволеньки літечко тане, / збагнув, як поволі снується печаль*» [142, с. 354]. Семантична дуалістичність полягає в суперечливій єдності площин минулого та теперішнього часів. Звукові модуляції виступають своєрідним каталізатором роздумів ліричного героя над існуванням людини у реальному світі, швидкоплинності її життя.

Індивідуальним є художнє моделювання П. Мовчаном образу **крука**, у фольклорі носія смерті. Ю. Лебеденко наголосив: «Ворон, за стародавніми уявленнями слов'ян, живе подалі від осель, у лісі; пов'язаний зі світом мертвих; із глибокої давнини вважається лиховісним птахом, вісником біди» [125, с. 12]. Саме в такому семантичному плані фігурує птах у вірші «Вечірнє» (1986): «*Де ж ти журно, круче, кричеш, / що тебе я і не бачу? / Чи від поклику відстав, / Чи всотала висота? <...> – Круче, змовчать я не зміг! / Бо витке мотуззя диму / горло стиснуло незримо... / А твій крик з височини / навіть голос прочорнив: / – Кру...*» [143, с. 54]. Чорний колір генералізує песимістичні настрої ліричного оповідача, нав'язані думкою про кінець, метафізичну тривогу, спричинену депресивним станом, вираженим архетипом самоті.

«Тихі поети» самобутньо переосмислили образ **солов'я**, який «в українській етнокультурі символізує Божу, святу пташку, символ бога-громовика навесні; вісник весни; утілює досконалість співу; любов і родинний затишок» [125, с. 9]. У

поезії «Соловейку маленький» П. Мовчана зображення птаха позбавлене мажорних тонів: «— Соловейку, соловій, / ніби голка, голос твій, / протягнув крізь груди нить, / але серце не болять... <...> — Соловейку, соловій, / в моїм серці заніміть...» [142, с. 601]. Ліричний наратор уникає зайвих слів, прагне спокою беззвучності й «ідеологічного» німування, яке стає метафоричним відповідником суспільного застою. Проте в однойменному творі В. Підпалого, навпаки, цей птах – вісник весняних змін на краще: «Як він боїться тиші!.. / В сині вежі / переливає жар Волосожар. / На берегах зеленої пожесжі / палій він одночасно і дзвонар» [167, с. 101] («Соловей», 1967). Ліричний наратор вірша 1960-х рр. намагається позбутися тиші як стану тривоги й біди, а птаха називає «дзвонарем» – носієм добра.

Ластівка у Л. Скирди транслює хороші новини – надію на щасливе майбутнє: «Як ти нас знайшла, / Де про нас почула, / Мудра, наче гуру, / Ластівко мала? / <...> „Я не дрозд, не шпак. / Я – урочий знак. / Що він розповість? / Дивну, щасну путь / Вам не обминуть. / Вірте в добру вість!“» [196, с. 192] («Як ти нас знайшла», 1987). Цей орнітообраз, на відміну від двох інших птахів, набув позитивної конотації, адже символізує спокій, мир та затишок у родині. Зауважуємо, що птахи у «тихих» не множать патріотичну риторичну поезії (характерну для дисидентів), натомість постають вісниками й символами духовного зв'язку між людиною та світом природи, допомагають описати внутрішній світ ліричного героя.

У ліричному універсумі «тихих ліриків» в контексті етнографічного коду констатуємо міжсистемну естетичну взаємодію фольклору та літератури, яка характеризувалася взаємодоповненням усних і писемних жанрів. Представники «тихої поезії», зокрема І. Жиленко, С. Йовенко, А. Кичинський, П. Мовчан, В. Підпалій, Л. Скирда, Д. Чиредниченко та ін. вдавалися до синтезу цих двох літературних систем, прагнучи універсального аполітичного самовиразу. Митці модерно модифікували та зінтерпретували етнографічні мотиви, які у 1960–80-х рр. приховано впливали на формування світогляду крізь призму народних звичаїв та християнських традицій.

2.1.2. Самобутні проєкції християнських мотивів

Релігійний код «тихої лірики» творив духовне світовідчуття митця крізь призму віри, передовсім християнства. Акцентувалася увага на категорії *sacrum*, яка, сягаючи поза межі традиційної біблійної інтерпретації, трансформувалась у форму молитви до Бога. А. Лісовий констатує, що «наприкінці 60-х – на початку 70-х років передусім освічені люди стали ініціаторами відродження елементів народного християнства» [127, с. 69], що наклалося на зображення національного колориту в культурному процесі. Адже літературна творчість в СРСР, яка майже пів століття зазнавала примусової десакралізації, поставлена на службу партії й атеїстичній державі, була позбавлена релігійних мотивів. «Натхненність, високість у поезії найчастіше пов'язані в наш час з високою ідейністю, партійністю, з обстоюванням поетом комуністичного ідеалу – найвищого гуманістичного ідеалу людства» [92, с. 155–156], – однозначно наголошував А. Кацнельсон. Нівелювання християнських орієнтирів у повоєнному СРСР свідчило про викорінювання віри в Бога.

П. Мовчан, аналізуючи художню інтерпретацію релігійних мотивів, трактував їх як опозицію до ідейно-естетичної платформи соцарту шістдесятих, наприкінці яких саме набирала творчого розмаху «тиха лірика». «Поезія ж до того часу жива, функціональна, доки її символи, образи зберігають моральний, трансцендентальний зміст – себто релігійний, аніж естетичний, на який ми всі були зорієнтовані тривалий час» [138, с. 351]. Так званий «естетичний зміст» літератури в соцреалістичному баченні фокусувався на нівелюванні особи, звеличенні партії та пролетаріату, піднесенні технічного прогресу. Всупереч цьому «тихі» без фанатизму та аскетизму культивували бачення Господа як етико-естетичної категорії. Людина не лише розуміла свою другорядність перед Всевишнім, але поставала зреалізованою особистістю – «Богом у собі» (Сартр).

Для аналізу релігійних мотивів «тихої лірики» на різних художньо-семантичних рівнях, зокрема *онтологічно-антропологічному*, розглянемо способи осмислення буття у трансцендентному вимірі (крізь призму християнства). Так, **людина позиціонується рівноправною Господу в поезії Д. Чередниченка**

«Поставлю я новий Афон» (1981). Автор демонструє високодуховність ліричного героя, ототожнену із можливостями прилучення до Абсолюту: *«Не буду я нав'язувать / своєї азбуки / і мови, і молитв – / хай кожен зійде / на оту вершину як свою / і не комусь – / собі сповідує / і доблесті, й гріхи, <...> і хай уволю причащається / натхненням волі, / як повітрям сокіл, / хай бачить бога у собі, / добротворящого, / хай чує рідність / Матері-Землі. / Поставлю я новий Афон»* [241, с. 240–241].

Духовне самовдосконалення в ключі моральних засад Нагірної проповіді стає мірилом людської гідності, перетворює людину на рівновелику Всевишньому. Адже ліричний герой у різних життєвих ситуаціях не втрачає силу волі, подібно до Ісуса здатен із гідністю та без нарікань нести свій хрест. Намір збудувати новий Афон свідчить про сильний морально-етичний стрижень і про зміну світобачення людини, яка, відкидаючи насаджену атеїстичну догматику, прагне морально самовдосконалитись. Автор практикує синкретизм християнства та язичництва, що було притаманне релігійному світобаченню предків.

Серед мотивів «тихої лірики» присутні й атеїстичні, **людина навіть горує над усемогутністю Бога**. Так, А. Кичинський підносить ліричного героя до Всевишнього у мистецькій силі: *«Твори, художнику, твори / святе жіноче грішне тіло – / та так, щоби воно летіло / на тихім килимі трави. <...> ... Боже мій, / здолай в собі свою гординю! / Зроби з натурниці богиню / і помолися, / грішний, / їй»* [95, с. 48] («Твори, художнику, твори», 1988). Поет неначе нівелює Божу могутність, апелюючи до краси жінки серед природи, що свідчить про домінування естетики над християнською покірністю. У «Вогні» (1989) П. Мовчана людина також позиціонується вище Господньої величі: *«Ти присутній відвічно в мовчанні смеркання, / віддзеркалений тишею й громом в мені, / та від пильного в тебе, мій Боже, вдивляння / образ твій вже давно, перетлівши, згорів...»* [143, с. 341]. У вербалізованій атмосфері святості ліричний оповідач уподібнюється Богові. Бінарні опозиції образів «грому»-«тиші» символічно окреслюють епоху 1960-х рр. як час формування двох протилежних поетичних струменів, віддаючи перевагу «тихому».

А от в «Обручах» (1988) П. Мовчан, навпаки, усвідомлює **слабкість людини перед Господом**, надаючи перевагу Його всесильності: *«Я так віддаленів, мій Господи, від тебе, / що всотувати треба у себе кожен крок. / В мені ти був завжди, ніби вода в криниці, / щомиті прибував живлющим джерелом...»* [143, с. 360]. Молитвою звучить «Протиріччя» (1988), де ліричний герой, відчуючи духовне безсилля, благає Господа про надання внутрішніх сил: *«Божє мій, Божє, Господи Божє! – / Душу розп'яту втримать не може / плоть, що звелася стрімко хрестом... / О, ворухни хоч єдиним перстом!»* [143, с. 189]. Загалом поезія перенасичена метафорами, які підкреслюють депресивний стан ліричного суб'єкта, відображаючи трагізм його буття у світі.

Стан довкілля та вплив на нього людини відігравали важливу роль в естетичному баченні «тихих ліриків», у яких природа сакралізувалася, що активізувало пантеїстичні мотиви. В вірші «Я не втомлюсь...» (1986) Л. Скирди **Всевишній та природа ототожнюються**. Авторка з повагою наголошує на важливості естетичних констант, які впливають на формування особистості: *«Я не втомлюсь розважливість вітать / І славити гармонії закони. / Я знаю, що святе природи лоно / І що прекрасне – Божє благодать»* [196, с. 185]. «Тихі» медитують над сутністю людини, єдністю її фізичної та духовної сфер. Ліричний оповідач проводить паралелізм між собою та Абсолютом у світі природи: *«Втопивши ноги в мох, / затамувавши подих, / я виникав, як бог, / що сам собі на подив, / цю тишу сотворив, / а в ній – усе це суще, / та й задививсь згори / на світ скороминущий»* [196, с. 215]. Naturalis silentio окреслює реальність 1970-х рр., у якій виникало прагнення стати часткою природи.

І. Жиленко також підкреслює вагу природних стихій: *«Дарма, що трохи вже й сивенькі – / то місяць скроням догодив. / Зійшло на нас благословення / землі, і неба, і води»* [73, с. 87] («Розмова»). А. Кичинський в «Язичницькому мотиві» поклоняється богу світла: *«Був я духом, був я тілом / Я світивсь наливом білим, / бо налився / білим світом, у якому / богу світла полохкому / я моливсь»* [96, с. 24], сягає таїни природи для самовдосконалення: *«Світяться трави,*

світяться трави. / Йдеш у вологому світлі трави. / Друже мій бравий – божже мій правий, / світ сотворивши, себе сотвори» [98, с. 4].

Лірична героїня С. Йовенко («Пастораль») боготворить цілющі трави: *«Сто разів поклонюся я квітці – / напиться дам, / і босоніж піду моріжком / над Ірпінню під лісом. / Пахне в кошику м'ята й любисток, / чманіє меліса, / за тройзіллям рушаю, / за мною рушає вода»* [87, с. 275]. А Д. Чередниченко задля здобуття омріяного духовного спокою у «Живій душі» пантеїстично адресує молитву не до Господа, а до природи: *«Жива душа – / то мій кумир, / зелений луг – кумирня. / Такі молитви / коники, пташки, / джмелі та оси правлять – / і всі сповідують / на волі / мир»* [241, с. 229]. У вірші «Невже забув...» цей автор апелює до неосяжного простору та водної стихії – символів свободи й постійного руху вперед: *«Невже забув / що любиш ти човни / і тиші мудру тайну / твій луг – твій бог / на горах твій олімп / а в жилах Рось / невже забув»* [241, с. 211]. Так художній пантеїзм підкреслює у творах «тихих» домінування натурфілософізму.

На *сакральному* художньо-семантичному рівні поетизація **МОЛИТВИ** (вербалізованої й ні) зображала духовний стан ліричного героя, його комунікацію із Всевишнім. Мовчання – імпліцитний образ бунту проти суспільних умовностей, – маркуючи втечу та відстороненість від утопічного абсурду, слугувало мотивацією здобуття спокою. У контексті релігійного екзистенціалізму посилювалося філософське розуміння існування в суспільстві. Святість моделювалась у «тихих» як своєрідна оболонка, що захищала від жорстких технократичних реалій доби. «Бог-мовчання» специфічно представлений у І. Жиленко: *«Так тихо! Замок у людині Бог. / Ні слова далі. / Мовчання. / Божественну спрагу втолено, / і кубок наливо вщертъ. / І все вже йому дозволено. / Усе. Навіть смерть»* [73, с. 119]. Взаємопроникнення божественного та людського сприяє здобуттю душевної рівноваги ліричної героїні.

«Молитва-подяка» сповнила анафоричні рядки однойменного вірша С. Йовенко: *«Дякую, Боже, за сонце. / За хліб і за день. / Дякую, Боже, / за снігу пречисте спадання. / Дякую, Боже, за людське / у душах людей. / За сподівання немарні / і за сповідання. / Дякую, Боже, за все милосердя Твоє, / за всевидюче /*

прощення Твоє / і терпіння. / Все, що було і що буде, / що, Господи, є, – / з волі Твоїї, / з Твого благословіння» [87, с. 624]. Синкретизм язичницького та християнського мотивів акумулював релігійне світобачення ліричної героїні, яка, звертаючись до Бога, апелює до природи та моралі як естетичних категорій.

«Тихі лірики» успішно культивували **«молитву-прохання»** – вияв потягу до морального самовдосконалення. Так, С. Йовенко, визнаючи жіноче безсилля, благає Всевишнього наснаги, щоб вижити серед підлості та брехні: *«О Господи! Зніми з мене прокляття! / Недолюдей, що гноблять дух, зміни! / Вгамуй їхнє убивницьке завзяття, / Покровонькою душу заслони. / Я – порошок вже. Я та твоя мачинка, / що випростатись прагла з-під чобіт, / Природи найдрібніша насінинка – / Та жінка, що життя їх б'є в живіт»* [87, с. 616] («Молитва»). Риторичні фігури свідчать про абсолютне визнання Господньої величі, що було неприпустимим в соціалістичному суспільстві. Авторка закликає до милосердя, чого, на її думку, не вистачає в житті народу. Демінутивні й літота підкреслюють мізерність людини, яка потребує Божої опіки.

Критика технократичного суспільства у невластивій формі молитви, визначає ідейний «профіль» тексту П. Мовчана: *«Боже! Звільни мою душу від муки, / гуми не треба на мене вдягати! / Вік опановую волі науку: / розум вже втратив... знайшов благодать...»* [143, с. 356]. Митець свідомо констатував згубний вплив технічного прогресу на формування людини, тому його ліричний суб'єкт намагається досягнути душевний спокій поза ним. Внутрішні процеси виражено риторичними окликами, що опосередковано презентують художньо-естетичну концепцію «тихих» кін. 1980-х рр., коли безголосся не актуалізувалося.

Серед християнських атрибутів, за допомогою яких роздуми ліричного героя позиціонуються в релігійному екзистенціалізмі, потребує вирізнення **храм** – місце, де лунає молитва та набувається духовність. В А. Кичинського («Андріївська церква дощової ночі») святиня викликає різні асоціативні образи, спершу естетичні: *«я ішов та ішов до неї / а вона собі висіла / ніби сріберна підвіска / на незримім ланцюжку / я ішов та йшов до неї / а вона собі лежала / люлі-люлі немовлятком / у небеснім сповитку»* [95, с. 77]. Градаційний прийом

художнього зображення інтер'єру барокового храму Растреллі здійснюється у просторовій площині. Будівля постає формантою світогляду людини, супроводжуючи її впродовж життя, а також виступає невіддільною частиною урбаністичного крайобrazу. Оригінальна архітектурна споруда в різнобарвній колористиці руйнує одноманітність, творить естетику сакрального мистецтва.

Про нищення Господніх святих храмів унаслідок суспільно-політичних аберацій воєнного та повоєнного часів сильно написав П. Мовчан: *«В країні мук, в країні страхородній, / в якій лопата – перший інструмент, / де в глину обернувся храм господній / і став піском несхибний постамент, – / самотній дух блука в бетонних стінах, / торка панелі – виходу шука...»* [143, с. 374] («Відлітаюча земля», 1989). Святиня зображується руїною, що є згубним результатом політики партії, котра прагнула знищити релігійний вплив на свідомість мас.

Храм, що наближає до Господа, дисонує з постаттю **священнослужителя**, поданого у критичному світлі: матеріально збагачуючись, він паплюжить сутність християнства. Як саркастично це означив В. Підпалій: *«Та й тут, як у палатах, хоч престол / не в золоті, не в дзеркалах... Як нори / від нього двері ув усі боки / замикані замками-гаманцями. / А батюшка не Біблію святу / перегортає – в гамані тугому / перебира сріблянки перстом / і прихожан, як баранів, рахує...»* [167, с. 218] («Повернення в Караваї», 1971). Така моральна деградація попа-сріблολюбця неможлива для справжнього пастиря.

До досконалості за законами чистої християнської етики закликав П. Мовчан: *«Блажен, хто оддалік від гомінких турбот / не дбає про свій пай, кладе цілушку в рот / і думає про мить прожиту, пам'ятку, / що в солі солод є, а мед – у гірчаку. / Блажен, хто береже розважливі слова, / і радістю журбу іржаву сповива, / і, випивши вина прозорого ковток, / бере у праву руч, мов берло, колосок»* [142, с. 312]. Автор наголошує потребу постійного самовдосконалення, яке, на його думку, повинно супроводжуватися не лише сумлінною фізичною працею, але духовними зусиллями, аналізом міри моральності своїх учинків.

Рецепція біблійних мотивів розмаїто проектувала в «тиху» українську літературу 1960–80-х рр., надаючи їй сакрального колориту. Художня специфіка

доби, за Н. Анісімовою, полягає у «трансформуванні мотивів та образів Святого Письма, екстрапольованих на сучасний контекст» [3, с. 256]. Релігійна свідомість, яка постійно нівелювалася партійною, на той час «не витісняла національної, а була ієрархічно вищою, через те в наших думках християнські мотиви навіть виразніші, аніж національні» [141, с. 169], – стверджував П. Мовчан. «Тихі» синтезували дві світоглядні форманти, релігійну та національну, сутність яких полягає у прагненні віднайти шляхи істини крізь призму християнства.

Літературознавче декодування біблійних мотивів притч Старого та Нового Завітів на *інтерпретаційному* художньо-семантичному рівні показує: у художній рецепції «тихих поетів» спостерігається, зокрема, трансформація старозавітного мотиву первородного гріха при зображенні зради, непослуху та недовіри; тут **рай** набуває онтологічного трактування. У вірші Л. Талалая «Первозданність» (1983) натурфілософія природи – омріяне місце духовного спокою – викликає медитативні роздуми в контакті з Всевишнім. Відсутність невербального діалогу призводить до духовного спустошення: *«Я вийду в сад. / Я гілочку візьму. / В новобутті освоюсь поступово, / Згадаю, що було спочатку Слово. / І назавжди довірюся йому. / Але чогось тремтить моя рука, / Чого так тісно у пустому раї?»* [210, с. 114]. Слово Боже, ототожене з поетичним, активно позиціонується в естетиці «тихих».

Возвеличення першого жителя раю **Адама** П. Мовчаном: *(«І той, в кому стискалась кров людська, / Адамом був, що повернувся з вигнання, / до Едему білий світ стискався, / де ждала всіх самотність раювання»* [143, с. 268] («Вічна основа», 1988), показове тим, що тут Едем – символ мудрості – виступає маркером «екзистенційного одинакування», асоціюючи це місце з утопією.

Релігійний код «тихої лірики» модерно представив старозавітну історію про **Каїна** та **Авеля**, філософськи осмисливши проблему братовбивства в родинному та міжнаціональному аспектах. Так, Л. Талалай «Вечірнім пейзажем» (1983) застерігає від глобальних міжусобиць у суспільстві: *«Мати хвилюється, / Сина гукає. / Світиться в небі / ясний молодик, / де не проявлені Авель і Каїн, / тільки обведено / коло біди»* [210, с. 105]. Ненька зображається в екзистенційному

ракурсі: можлива смерть дітей викликає страждання жінки. Трагізм братовбивства у вірші «Легенда» Д. Чередниченка оновлює сюжет однойменного твору М. Вороного на мотив матеревбивства: *«Тут колись побратими жили. / Не питаєте, хто їх розвів – / Стали брати із ножем / Брат на брата. / Коли вже обидва лежали в крові, / Прояснився їм світ, / Що землю одну / Вони захищали від ката»* [241, с. 129]. Лірична модифікація біблійної історії посутньо змінює сюжет, унаслідок чого гинуть брати, які усвідомлюють фатальність свого протиборства.

Мотив братовбивства трансформований дальшою творчістю П. Мовчана. У збірці «Поріг» (1988) автор, вдаючись до песимістичних роздумів над життям, символічно порівнює смерть Авеля з прірвою: *«До кістя докопавсь, до черепків кривавих, / до золотих пластин, до трухлого меча, / до каменя, яким убитий був ще Абель, – / неначе отвір вглиб – чорніє він в очах...»* [143, с. 229]. Мовець критикує вчинок Каїна, вводячи антитези, які наділяють біблійного персонажа негативними моральними якостями: *«Нотується вся радість на листку, / а на чолі – журба печаттю Каїна. / І пишеться все добре на піску, / а все лихе карбується на камені»* [143, с. 264]. Риторичне питання осуджує злобу і підлість, з якою здійснюється братовбивство: *«– Звідкіль в тобі ця Каїнова лютя? / Звідкіль в мені ганебна ця покора; / коли мене зненацька в спину б'ють / дивлюся я на зірку в зло прозоре»* [143, с. 316]. Цим слідом за П. Тичиною («Пам'яті тридцяти») зінтерпретовано глобальну трагедію нищення українських патріотів «братським» народом на символічному жертovníку влади: *«І побивав тут Каїн брата, / і батька різав рідний син, / безлюдно скрізь – не видно ката, / лише хитається полин...»* [143, с. 349]. Напряом опрацювання сюжету братовбивства свідчить про ліро-драматичне осмислення антигуманних злочинів у позачасовому ключі. Релігійний контекст твору підсилив громадянський мотив незалежності.

Активно в українській поезії ХХ ст., принаймні від «Мойсея» І. Франка, екстраполювався старозавітний біблійний мотив **виведення євреїв із єгипетського рабства**, який загострив усвідомлення власної причетності кожного до здобуття свободи. У громадянському пафосі лірики «тихих» актуалізуються християнські образи «ягняти» (ізраїльський народ) та «пастуха» (Господь), які в

десакралізованих тлумаченнях можуть навіть уособлювати робітничий клас та партійне керівництво, що веде «свою отару» до світлого майбутнього. Ці конотації спостерігаються у творчості Д. Чередниченка, де окреслюється соціальна стратифікація суспільства на неоднорідні табори компартійних погоничів і малих «коліщаток»: *«А попереду – гони, гони, / назустріч хтось отару гонить, / отара квилить, стогне, бека, / мов у дорозі не була ніколи... / за пастуха то був крикливий берко, / а це німий дрикола; / з ягнятами ладнає мовчки: / того шльогне, а те стьобне, <...> Міняють, мов козир, пастухи, – / але той самий в них батіг»* [241, с. 59] («А попереду – гони, гони»). За, здавалося би, побутовими реаліями тексту стоять вагоміші суспільні вияви: символічна постать проводиря набуває негативної семантики, адже його захист виявляється фальшивим.

Такі ж мотиви наявні й у мініатюрі байково-притчевого типу «Не хочуть вівці од водопою»: *«Не хочуть вівці од водопою. / Жене-поганяє чабан / байбарою – / ляснув пугою по воді: / – Не хочу вас бити, / бо ви молоді... <...> – Жарко... – / сказав баранець та й осікся. / „Мовчи... а то острижуть...”»* [241, с. 219]. Тут засоби художньої умовності алегорично й еліптично відтворили радянську демократію покори та свободу німувань громадян-«овець». Автор іронічно кпить з «рідної», як сказано у романі «Чорна рада», «неситої жадоби старшиновання влади сімущих» [123]: *«А у нас тих пастухів / Хоч відбавляй – / Вай-вай-вай!.. / Пастухи над пастухами, / А над ними ще личмани, / Над личманами личман, / І все б'ються, б'ються, б'ються, / Хто ж найбільший із них пан»* [241, с. 281].

Віра у Всевишнього надає сили переживати негаразди ліричній героїні Л. Скирди у щирсповідальній медитації «Свята трійця»: *«А ще про віру. Хто без неї ми? / Заблуклі вівці, полонені тьми? / А з нею наші душі, мов лампади, / Що осявають безкінечну путь, / Якою йти, з якої не звернуть, / Яку дарує Бог нам щедро й радо»* [196, с. 120]. Роздумуючи над динамічним часоплином, поетеса обрала шлях самовдосконалення під Господньою опікою. Метафоричний образ метань отари заблуканих овець¹ підкреслює пошуки Месії-визволителя.

¹ Імовірно, що цей образ оформився під впливом забороненого в СРСР вірша Лесі Українки «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» [222, с. 28].

Отож, старозавітні біблійні мотиви та образи інтерпретувалися у «тихій ліриці» в релігійно-філософській, ідеологічній та історичній площинах. Адже КПРС позбавила радянців свободи сумління й нівелювала християнські підвалини, які впливали на формування особистості. Справжня культурна еліта УРСР не схвалювала ці суспільні трансформації й у своїй творчості різноманітно компрометувала їх. Тому постаті **вождів** системи художньо профанувалися засобами літературної умовності й «сюрреалізму», як у поезії «Материк» (1989) П. Мовчана: *«Погляд вождя упирається в місце для страти, / з губ все державних стікає кавказький єлей... <...> Хоче причину збагнуть землетрусу – / цокають зуби і губи тремтять, / треба мовчать, бо язик перекусять / зуби тремтячі... Треба мовчать... / – А-а-а-а, – здогадався, – то діти біжать, / квіти травневі криваво горять...»* [143, с. 320] (барва крові означає шал репресій). Постать диктатора викликає стан homo silentio за засадами «творчого маргіналізму». Іронічне нюансування кремлівських зір переводить плин думки у площину заперечення самої змоги кривавої червоної зорі опромінити майбуття щастям. У 1980-х рр. «художня „тихість“» з її елегійністю та сугестивністю у «тихих», як вже було зазначено, втрачає актуальність – митець у нових обставинах перебудови воліє «кричати», а не «шепотіти» про суспільні втрати.

Негативні наслідки культу Й. Сталіна з неонатуралістичною упевненістю обговорюються у вірші «Згадати слово» (1988) П. Мовчана: *«Прозорими стали окремі деталі: / каганчик із гільзи, торбина, сухар, / ряднина, і воші, і рейки, й вокзали, / і літери: „Сталін“ у книзі життєвій – / Буквар...»* [143, с. 197]. «Ігноруючи» спущене «згори» прославляння генсека-головакомандуючого (про це говорить художня подробиця – портрет у першій книзі школяра), автор показав реалії матеріального становища населення за правління тирана у прозаїчному форматі переліку речей та атрибутів побуту. Мотив осуду партійної влади, яка вможливила диктатуру Й. Сталіна, самобутньо звучить у релігійно-естетичному аспекті в С. Йовенко: *«Дівчинка вірші писала про Сталіна, – / вірила свято в вождів вона. / Стала ця віра гіркою / з фатальної, / та це біда її, / а не вина. / Дівчина спухла, вмирала з голоду – / в янголах Бог її личко пізнав! / Дав*

гімнастерку – зелено-молодо! – / в колесо кинув, що звалось війна...» [87, с. 80].
Усвідомлення псевдоморальності критеріїв суспільства епохи застою викликає у ліричної нараторки прозріння, бажання віднайти дорогу до храму, втілені Шевченковим «всевидючим оком»: *«Ейфорія, брате, ейфорія! / На банкетах / править демагог. / І мовчазно страдницьке зоріє / Всевидюще око – / плаче бог»* [87, с. 94–95] («На банкетах розбрату»). Цей образ переосмислено: авторську позицію щодо декларативної «дружби народів» вважаємо скептичною та логоцентричною. Адже наймогутнішою зброєю для повалення режиму С. Йовенко слідом за Лесею Українкою вважає поетичне слово, гартувати яке й закликає вільних літераторів кін. ХХ ст. Гучна патріотична риторика поетеси невластива естетичній практиці «тихих ліриків», однак вони таки вдавалися до неї з кінця вісімдесятих. Урешті й саме *«ідеологічне мовчання»* не означало прийняття злочинів влади, яка винищувала інодумців і просто мислездатних.

У «тихій поезії» модерного трактування набула новозавітна **притча про блудного сина**, яка в однойменному вірші Л. Талалая зазнала посутньої модифікації. *«Ввійшов у хитливу пітьму <...> Помітив, що дошка брудна, / І став на одне лиш коліно. / І ніби глуха глибина / Відлунила втомлено: „Сину...“ / Підводивсь повільно. Мовчав. / Крізь лямку мішка неважкого / Відчув, як сповзає з плеча / На груди долоня старого. / Вслухаючись в рідні слова / Давно призабутої мови, / Пригадував свято Різдва, / І матір, і зірку ранкову»* [210, с. 240]. Переданий дієслівною ампліфікацією самотній стан сина підкреслює духовне збідніння «заблуканого». Мотиви пригадування мови та вігільних свят актуалізують онтологічні вартості, здатні вбезпечити від національної деградації у «розвинутому» соціалістичному суспільстві.

А от у В. Підпалого біблійна інтерпретація притчі сюжетно змінюється. Старшого сина із хибної дороги зустрічає ненька: *«Тихо. / Син повернувся / із блуду / до отчої хати. / Мати – / сльозу витирає. / Син – / спить...»* [167, с. 92]. Спадні музичні каданси опису зустрічі залишають для образу матері домінантну позицію, а розкаяння сина обіцяє поновлення родинного втраченого зв'язку, що демонструє кордоцентризм твору. В І. Жиленко біблійний сюжет інтерпретується

в річищі пантеїстичного бачення світу: *«Як світло і тепло отут, де шипшина і глід. / Присяду на сіно поміж дерезою і глодом. / Як блудного сина, прийми мене, хато природи»* [73, с. 51]. Тут емоційне відновлення зв'язку з природою обіцяє героїні гармонізацію душевного стану.

Мотив національного гноблення у ракурсі homo silentio ознаменувався в поезії Д. Чередниченка «Посідаймо на тайну вечерю» (1980) оригінальною інтерпретацією євангельського сюжету **таємної вечері**: *«Посідаймо на тайну вечерю, / Як на вікнах розквітне герань. / Ой, сумна, невесела ми челядь, / Не сяє ні в кого і граль. / Не виходить в нас тиха розмова, / Намовчались за пройдені дні... / Тепер важко добути нам слово, / Добуваймо хоч наші пісні»* [241, с. 205]. Морального пригнічення та душевного болю, зумовлених кризою 70-х рр. ХХ ст., можна позбутися, на думку автора, за допомогою пісні – естетичного осердя етнографічного коду «тихої лірики». Умовно-психологічні ситуації спонукали митців, як бачимо, до художньої втечі у традицію.

Переосмислення сюжетного концепту таємної вечері у вірші А. Кичинського «День відчинених вікон» (1988) характерне атмосферою тривоги й страху «малої» людини у небезпечному світі постчорнобильської доби: *«Рідна, як тобі спалось / у цьому тривожному світі, / де життя всього людства / уже як на вітрі свіча, / де боятися доводиться / уже навіть улюблених квітів, / де лічильників Гейгера / на усіх іще не вистача?.. <...> ...де у вікна відчинені / при зачинених наглухо дверях / ще повільно виходить / задуха таємних вечер...»* [95, с. 3]. Анафора «де» підкреслює семантичні полюси тривоги та фатальності «екзистенційного одинакування» в нуклеарних часах, а фігура умовчування посилює презентацію суспільного стану homo silentio. Вечірнє ізольоване (бо редуковане до двох персон замість дванадцяти апостолів і Месії) трапезування маркує розчарування дійсністю, містить загрозу моральної деградації особи.

Художню інтерпретацію євангельського сюжету таємної вечері важко уявити без образу **Юди Іскаріота**, що в «тихій ліриці» синтезує архетип зради. Слушно писав В. Антофійчук: «Літературний Іуда, створений українською культурою, характеризується складною моделлю онтологічних, аксіологічних та

поведінкових орієнтирів, які відображають національне...» [8, с. 54]. «Тихі поети» художньо оновили мотив. Так, П. Мовчан осмислив цілунок Юди Ісуса, перенісши його в інтимну площину особистих стосунків чоловіка та жінки у вірші «За світляним колом»: *«Все вигадка, все – сон, / і плач був нереальним: / піски, Тутанхамон / і спертий дух вокзальний... / А навздогін вуста, / Іудин поцілунок, / і чаю гіркота, / і простір рвався лунко»* [143, с. 89]. Прощання увінчується поцілунком жінки, так увиразнюючи психологічну напругу ліричного героя, викликану розчаруванням.

Окрім мотиву зради Юди, олітературенню підлягла новозавітна історія про **трикратну зраду Петра**, кращого учня Христа, який присягався Месії у беззаперечній вірності. Цього разу П. Мовчан також підпорядкував виклад розкриттю інтимних почуттів: *«Зректися тричі і мене попробуй, / бо час правдивий, докази – прямі... / Хіба тебе я зрадив?»* [142, с. 598]. Ліричний герой страждає від вчинку обраниці, про що свідчить риторичне питання. В такому контексті є імпульсом для оприявлення не громадянської декларативності та пафосу, а духовних взаємин, що розкривається в інтимних мотивах «тихих».

Трикратну зраду близького приятеля ліричної героїні зображено у вірші Л. Скирди «Минають друзі»: *«Сьогодні не помітила гордині, / А завтра він іще до третіх півнів / Відрікся. А чому? Вуста мовчать“.* / Так з болем говорила другу я / За чашкою мусянжового чаю: / „Дволикість все частіше помічаю, / Яка нам світ надвоє поділя“» [196, с. 98]. Авторка енжабеманом «відрікся» осуджує лицемірство близьких, які за матеріальні блага чи престижну посаду здатні зрадити, що позиціонується виявами дволикості чи блюзнірства. Етичні вияви привертали увагу митців до релігійної (християнської) тематики та образності як духовної альтернативи, органічного атрибута мистецького простору, врешті знакової літературної традиції.

Отож, лірична рецепція віршів здійснювалася крізь призму християнської екзистенції релігійного коду, підкреслюючи духовне світовідчуття автора в соцреалістичному суспільстві, сфокусоване на морально-етичних категоріях, яке, не відкидаючи віру загалом, підкреслювало саркастичне бачення Бога-вождя.

2.2. Натурфілософські та кордоцентричні рефлексії «тихої поезії»

2.2.1. Світ природи: поетика пейзажних мініатюр

Естетична концепція «тихих ліриків» до певної міри розкривається в моделюванні природи, що дає підстави виокремити натурфілософський код як один із провідних. Гармонійне людське існування залежало від законів довкілля: *«Ляжу в траву лугову, / землю відчую живлющу, / очі від щастя заплющу, / видихну тихе „живу“»* [97, с. 82] (А. Кичинський). На протигагу технічному прогресу й завоюванню космосу поети актуалізували філософські розмисли над соціальною реальністю та природним довкіллям. Не даремно О. Каленченко наголосив, що саме «тиха поезія» «мала натурфілософський характер та онтологічну змістову насиченість» [88, с. 14–15]. «Тихі вірші» з ідеєю зв'язку «екологія природи» – «екологія душі» були мистецьким імпульсом літературної традиції кінця ХХ ст., у якій осмислення буттєвих категорій реалізувалося крізь пейзажну образність.

Так, Л. Скирда у «Вечірній дорозі» (1976) описала позитивну залежність людини від навколишнього середовища, внаслідок чого здобувається душевне відновлення, пластично й позірно просто передавши красу рідної землі: *«Єдиний притулок наш – лагідне лоно / Природи всесильної і безборонної. / Вона нам пробачить і нас не осудить, / Вона необачна, мудріша, ніж люди. / І душу твою, почорнілу від болю, / Омиє сльозою, живою водою. / І душу мою, мов усохлу стеблину, / Навчить диву жити, світити нетлінно. / Чому в ці хвилини спокою і тиші / В душі озивається все найсвітліше?»* [196, с. 41]. Домінантний у «тихій ліриці» в 70-х рр. ХХ ст. образ тиші нотує у поетки спрмогу позбутися стану покинутості та досягнути гармонію «художньої „тихості“».

Натурфілософська позиція А. Кичинського («Не міліє Дніпра течія», 1982) ствердила об'єктивну даність: у будь-яких життєвих ситуаціях, навіть індустріальної доби, людство завжди повертатиметься до природних просторів: *«Золотіє на сонці рілля, / мудре серце чаклує над зернами. / „Ми сюди неодмінно повернемо“, – / кожне зерно – і те промовля. / Світ мислителя, світ сівача. / Світле поле за темними тернами. / Ми сюди неодмінно повернемо. / Світить нам*

тополина свіча / над світильниками над модерними, / ще й світитися душі навча...» [96, с. 17]. Домінування антитетичної пари «світло-світ мислителя та сіяча» – «темрява-темні терни», аналогічно до попереднього вірша Л. Скирди («чорна душа» – «світить нетлінно»), підкреслило позитивний вплив довкілля на відновлення та становлення особистості, що виражено не лише колористикою, але й посилюється алітерацією приголосних «т» і «с» у синонімічних лексемах.

Коли в урбаністичному просторі втрачався зв'язок із природою, то «тихі» вірші окреслили вселенський та національний біль, зумовлений нуклеарним вибухом Чорнобиля. Катастрофа радянської ядерної енергетики породила твори, сфокусовані на концепті безголосся й *«ідеологічного мовчання»*, «у контексті катастрофічного фатуму, який нависає над Україною, нав'язуючи їй роль мовчазної, терплячої жертви» [14, с. 7]. Трагедія глобального масштабу поглибила екзистенційну кризу пересічного українця, що призвело до глибоких рефлексій над здобутками та втратами техногенного світу, можливістю уціліти в ньому. Взявши на озброєння екокритику та її концепти («дика природа», «мальовничий пейзаж», «сільська місцевість», «окультурений пейзаж») [16, с. 300, 301], «тихі поети» художньо осмислили тогочасну екологічну ситуацію в країні, різко осуджуючи руйницькі наслідки НТР. Актуальним для філософсько-естетичної парадигми «тихої лірики», у якій змодельовано діяльність, що згубно впливає на довкілля, став «екологічний» (др. пол. XX ст.) тип «ліричної натурфілософії» (М. Епштейн). Згідно з нею, людство зобов'язане зрозуміти негативні наслідки свого втручання у світ природи, а митці художньо продемонструвати у творчості.

Проблеми екології, вшанування пам'яті жертв ядерної катастрофи чи не найчастотніші у творчості С. Йовенко, котра була ідейним активістом художнього проекту «Чорнобиль поруч». Зокрема, у поезії «Українські родинні мандрівки в кінці століття» авторка глибоко перейнялася смертю мешканців міста-епіцентру трагедії: *«Дитя моє! <...> Рушаєм: я в Чорнобиль, / ти – в Париж, / поєднані єдиним небозводом. / Там, в зоні, й смерті спокою нема: / горять ліси, хати і кладовища... / Хіба збагне веселий Монпарнас, / як хмари з Прип'яті / кордони нищать?!»* [87, с. 70]. Окреслення тотожності-нетотожності двох міст підлягло

паралельно-контрастному усвідомленню апокаліптичності катастроф із «мирним» атомом такого масштабу, згубного впливу НТП і перегонів ядерних озброєнь. Художній синтаксис риторичних фігур підсилив заклик мовця схаменутися, усвідомити наслідки екотрагедії не лише для України, але й усього світу.

Подібний мотив невидимої смертельності зони відчуження формує образний лад вірша «Ролан Сергієнко. Зйомки у зоні»: *«В Чорнобилі кульбаби ще цвітуть, / у Прип'яті – кульбаби посивілі. / Проміння тут пострілює навиліт, / й гортані труту невидиму п'ють»* [87, с. 66]. Депресивний настрій ліричної героїні зумовлює усвідомлення майбутніх наслідків радіації. «Художня „тихість“» поступається звуковим модуляціям гудіння, ототожненого зі звуком дзвону (символ похорону). Саркастично висміюючи тогочасну владу, яка лицемірно вшановує пам'ять загиблих ліквідаторів, лірична героїня гостро засудила злочинний режим («На суд», 1988), віддала шану полеглим («Два метелики білі у Прип'яті», 1988). Зображення ядерної катастрофи супроводжується homo silentio, внаслідок чого в «Акустиці Прип'яті» (1987) Чорнобиль постає «містом мовчання».

Ліричний наратор А. Кичинського («Тир») приходить до роздумів над парадоксальністю земного існування, осуджує людство, яке знищує довкілля, а отже й себе: *«ми цілимося цілимося / у серцевини дерев із яких / ми на землю позлазили вчора / дерев чий кільця річні / перейдуть на мішені ми цілимося / цілимося цілимося»* [97, с. 76]. Лексичні тавтології та письмо без розділових знаків увиразнили мистецьку презентацію екомотиву, в якому людство виступило винуватцем технічних катастроф. У вірші «Біль» (1985) масштаб його відчуття планетарний: *«Телевежа і малесенька травинка. / Це між ними залягли твої стени. / Ненароком / на стебельце / наступи – / заболить тобі росинка, мов кровинка. / Пахне затишком сорочка твоя прана. / І чотири бережуть тебе стіни. / Наче п'яту, / телевизор / увімкни – / заболить тобі планета, наче рана»* [97, с. 52]. Порівняння планети-рани підкреслило важливість природи в сучасному світі.

Ця ж ідея у творчості Д. Чередниченка («Гра з вогнем»: «Казала мати: / – Не чіпайте! / Вогонь підземний – / він лихий. / Так не послухали, / свердлили, / тепер хоч небоньком залий. / Донбаси та Чорнобилі ядучі, / Дістали вже до сьомого коліна, / А ще ж і Чигирин он уві млі. / „Казала ж вам я, поторочі, / Не випускайте чорта з-під землі...“» [241, с. 309]) зображає переживання матері, зумовлені екологічними бідами України. Така авантюрна діяльність, на думку митця, може призвести до знищення екосистеми Землі: «Відмирають дерева / І, на жаль, не почують / Про свій наймужніший подвиг, / Що стоячи вмерли» [241, с. 78] («Відмирають дерева»). Він засудив нищення лісів – легень планети, зумовлене індустріалізацією ХХ ст.

Мотиви природної образності «тихих» та їх натурфілософський код доцільно класифікувати слідом за Ю. Ковалівим [129]. Дослідник поділив літературні пейзажі на **ландшафтні** (сільський, степовий, лісовий, гірський, мариністичний, урбаністичний), **сезонні** (весняний, літній, осінній, зимовий) і **добові** (ранковий, денний, вечірній, нічний), краєвиди та крайобрази.

«Тихі лірики» популяризували **сільські пейзажі**, з мотивами ідеалізації рідної землі та захоплення красою природи. Справедливо підкреслив В. Моренець, що актуальність сільської тематики в українській літературі «світоглядно й ідеологічно виростає з багатовікової практики мудрого побутування просто людини в земному лоні» [147, с. 369]. Погоджуємося теж з А. Третяченко: «рідне село у їх поезіях постає як символ єдності з рідною землею, закоріненості у рідний ґрунт» [219, с. 506]. Замилування непоруйнованими просторами й краєвидами спонукає до проникнення у їхній світ. Асоціювання ж себе з безкраїми територіями натякає на зв'язок між людьми та природою.

Лірична героїня Л. Скирди бачить село земним раєм, адже у ньому вона здобуває душевне оновлення: «Чому я кожен рік тікаю з міста? <...> Це ностальгія. Їду до села, / Ступаю на поріг земного раю. / А серце – мов у дзвони калатає: / О доле, як давно я тут була» [196, с. 159]. Ностальгічні спогади жінки про рідні місця викликають лише позитивні емоції. Та у добу НТР село поступається цивілізації, зумовлюючи повернення людини до міста. Звідси

походять описи «тихих» сільського середовища, які архаїчністю не відповідають запитам суспільства, що виштовхує митців-«грунтярів» на літературний маргінес.

Урбаністичні крайобрази «тихої поезії» часткові, вони вбирають і негативну семантику, що зумовлюється станом містечок, селищ України та планети загалом. Ширення індустріального простору, на переконання митців, не сприяє належному контактуванню із природою й обмежує її функціонування як живого організму, витісняє традиційну культуру села, що втрачає питоме естетичне спрямування. Так, наприклад, А. Кичинський («Шипшина», 1988) не сприймає негативний вплив авто на довкілля: *«Машини, / машини, / машин / і знову – машини... / І, начебто бритвою, – / трасою загнана в кут, / наївна природа / червоним сигналом шипшини / усе ще надіється / їхній змінити маршрут. <...> Спасибі, шипшино, / за колір Червоної книги, / на світло якої / в машині людина летить»* [95, с. 68–69]. Автор надає самотнього значення образу шипшини – символічного оберега довкілля. Алітерація шиплячих звуків, створюючи ефект шипіння, викликає відчуття тривоги. Червоний колір, асоційований із Червоною книгою, сигналізує про зникнення живих істот і рослин через наступ технічного прогресу.

Картина, гадаємо, міської околиці, пластично передана краса якої нагадує сільські пейзажі, доповнено звуками трамваїв – виявом активного міського життя у вірші Л. Талалая «Передмістя» (1967): *«Чутливу тишу біля хати / Збудили вдосвіта трамваї. / Сімейний соняшник вухатий / Близняток на руках тримає. / А поруч яблуня в росинках / На фоні білої хатини / Стоїть замислена, як жінка / Перед народженням дитини»* [210, с. 30]. Автор, моделюючи співіснування простору із міським транспортом, надає перевагу білій хаті й соняшникам. «Осердечені» образи рідної домівки та матері овіяні теплим спогадом про поезію вранішнього спокою. Такі вірші зазвичай кодували прихований осуд машинізації світу («творчий маргіналізм»), що погіршувала стан природного довкілля.

А от у П. Мовчана опис міста зображає пригніченість людини: *«Залізною брамою брязнуло місто, / і простір у очі зайшов, наче дим... / Спахує з-під повсті травичка гоїсто, / та смутки за втраченим вигоїть чим? / І бачиш крізь сльози*

розмите узлісся, / мов патьоки крейди на чорній стіні. / Позаду ж не брама – залізна завіса. / А що там? – Не видно, не чути мені...» [142, с. 602]. Пронизаний «екзистенційним одинакуванням» урбаністичний краєвид набуває негативної семантики й у зіставленні із природним середовищем значно йому поступається.

Незрідка увага «тихих поетів» фокусувалася на **лісовому пейзажі**. В їх узагальненому баченні ліс сприяє умиротворенню людини, звільненню від пут і обов'язків буденного життя, сприяє зануренню в душевні лабіринти. Показовий щодо цього вірш Л. Скирди «Прогулянка за містом» (1965). Його лірична героїня прагне абсолютного спокою: *«Втечу від міста. / Ліс – моя зупинка. / Там коло лісу / Гінсова газель. / Мене дратує ввічливість будинків, / І ввічливість продуманих алей, / І вимушеність стриманих поклонів, / Берети у повітрі, як медузи, / І компліменти на манер прокльонів, / І „вічний бій“ між друзями за музу. / А в лісі тихо»* [196, с. 11]. Втечу в неопанований людиною світ зумовлено прагненням ізолюватися від лицемірного оточення (його «знак» – порівняння головних уборів із медузами). А осуд конформістів адресовано також поетам, що пишуть на замовлення влади («творчий маргіналізм»).

Ліричному герою А. Кичинського природа дарує антеївську силу та насагу не лише реалізуватись, але й самовдосконалитись: *«Стояв у лісі дощ, / як спомин про дощі, / які пішли, а я – / прощатися лишився. / Горнулися до рук / дерева і куці, / з якими я колись / і жив і не нажився»* [96, с. 61] («Стояв у лісі дощ», 1982). Алітерація озвучує гомін дощу – чинника зміни й оновлення життя. В Д. Чередниченка гармонію душі мовець здобуває внаслідок спорідненості із лісом: *«Розчиняє в собі / мене тихий ліс, / розлива по містких / первотворних лініях / шедеврів живих. / Я свічуся на них / начистішими краплями / і збираю в собі ясність неба / і мудрість дерев»* [241, с. 112]. Чоловік захоплюється перебуванням у цьому просторі, збагачуючись його мудрістю та вираженістю. У відповідь на виклики часу поезія «Братерство» зображує людство-дерево: *«Людство бачиться деревом: / У кожної гілки / Своя пташка, / У кожної пташки / Своя мова. / А разом – древо, / А спільно – хор»* [241, с. 248]. Аналогії «дендрообраз» – «спільнота живих істот» окреслюють їхній зв'язок. Світове

дерево й птах, уособлюючи народ, завершують роздум «культурологічно» – визнанням цінності кожної мови у «хорі» людства.

Лісовий пейзаж, позбавлений динаміки, Л. Талалай описав ізольовано від цивілізації: *«Вогонь калини життєдайний. / Хвилюють звуки і сліди, / І ліс настільки незвичайний, / Що в нього входиш назавжди»* [210, с. 71] («Ліс», 1967), або ж: *«І миготливий від беріз / На повні крони диха ліс, / А кожна гілка молода / Тремтить в передчутті гнізда»* [210, с. 165] («Там особливого нічого», 1983). Натурфілософські паралелізми ведуть до ототожнення осіннього лісу із життєвою мудрістю та переходом в інше буття, а весняного – з новими змінами.

Помітне місце в «тихій ліриці» займає **степовий краєвид**, у змалюванні якого домінує мотив свободи. «Питоме для степу, що він через свою природну властивість дає нам змогу стежити за тим життям, яке притягає нас у широкому обширі. Коли, наприклад, ліс ставить нас у певні межі, в степу цього нема: він – „безмежний“» [136, с. 37], – слушно підкреслює Л. Миколаєнко. Цей простір – ментальний атрибут і компонент українського світобачення, в онтологічному ракурсі якого він дає відповіді на таємниці буття. Констатуємо «панорамний пейзаж» [45, с. 43], який окреслює прагнення мовця уподібнитись до неопанованого довкілля. Існує змога здобути необмеженість духу – можливість існувати відповідно до обраних естетичних засад. За цим принципом у Д. Чередниченка («Ми вийшли у степ») свобода, яку символізує степ, ототожнюється з орнітообразом орла: *«Ми вийшли у степ / і гордо знялись / над вітрами / полинули вгору і вгору / та й стали орлами»* [241, с. 139]. Персоніфіковані птахи віддзеркалюють порив «ins blau» нації, яка формувалась у прагненні незалежності.

Ментальна ідентифікація ліричної героїні з образом вільнолюбної степовички психологізувала ліро-епос Л. Скирди «День трави (VI)» (1976): *«Я знову в цьому краю степів, дібров... / Куців шипшини княжецька немилість... / І я іду, народжуючись знов, / Мовби в мені народжується зрілість. / І щось в мені струною затремтить, / Щось тихе і покірне, ніби свічка, / Коли почую спекле – степовичка. / Вітер налетить, / Вогонь роздує. Гей, моя діброво, / І степ мій теж*

мовчить, не помічає, / Як полум'я, мов батогом, шмагає, / Як в полум'ї гартують кволе слово» [196, с. 33]. Перебування серед степового роздолля та дібров спонукають ліричну героїню до переосмислення світу й себе, роздумів про національне походження. Знаковою постає стихія вогню, яка уособлює випробування дійсністю – слова.

Нічний степовий пейзаж Л. Талалая (*«Як глибоко в степу! / Співають цвіркуни, / І кожного своя / Дослухується зірка. / І щось таке гірке / Згадали полини, / Що навіть уві сні / Сьогодні пахнуть гірко»* [210, с. 203] – «Степ», 1983), прикметний тим, що світ природи синтезує бачення тривоги. Відзначимо інтертекстуальний зв'язок твору із поемою «Євшан-зілля» М. Вороного, у якій запах гіркої трави повернув ханському сину пам'ять про рідні простори. У Л. Талалая ж полин символізує не повернення патріотичної пам'яті, а породжує негативні візії, що стосуються узагальненого історичного буття українського народу, який у степах намагався захистити чи відвоювати волю.

Гірські крайобрази «тихої поезії» в більшості творів окреслюють стійку життєву позицію людини. Міфологічне значення гори було своєрідною моделлю всесвіту, сходження на яку свідчило про перемогу духовного первня над тілесними інстинктами. У поезії «Дякую долі...» С. Йовенко звертається до гір по-молитовному: *«Дякую горам, дякую ніжно / за їхні луни та безгоміння, / благословляли моє терпіння / вершини сніжні, вершини сніжні...»* [87, с. 288]. Скелясті хребти стають кодом життєвих досягнень, що нерідко змінювалися падіннями. Образ вершини семантизує прагнення соціально реалізуватися.

Філософське осмислення гори в контексті звукових модуляцій «крику-мовчання» реалізував П. Мовчан: *« – Здрастуй, мовчання! – / гору помацав рукою, – / чом не минаєш мене стороною? / Горо-затуло, з твоєї вершини / дух оглядає світ соколино. / Іскру викрешую із серцевини, / горо, гордине, моя горовино! / Кругло летить сиротливе воання, / перша вершино моя і остання. / Круто стремиш, пориваючи душу; / вищим узвишсям спокушений, мушу / кров'ю значити дні горопашні»* [142, с. 382] («Життєва гора», 1983). Ліричний наратор прагне віднайти своє місце, здолати життєві негаразди, осягнути висоту. Художня

реалізація образу здійснюється за співдії низки спільнокоренових слів та авторських неологізмів, відображаючи становлення моральної концептосфери особистості. Звукові модуляції свідчать, на нашу думку, про зміну homo silentio 1970-х на прагнення поч. 80-х рр. до вербального виразу розбалансованості рівнів побутового життя в душі «ідеологічного мовчання».

Помітну роль у «тихій ліриці» відіграли **мариністичні описи** моря, які відтворювали естетичне вдоволення мовця від споглядання за вільною стихією, що спонукало до медитативних рефлексій. Так, у поезії В. Підпалого «Море» (1968) водна стихія метафорично малюється втихомиреною після шторму: *«Відстугоніло у граніт, / угамувалось, як дитина, / і, витерши солоний піт, / розправило могутню спину... / Лягає хвиля, щоб спочить / на груди морю... / Куті зорі / на дні холодному узори / мережать їй... / Вона ж – мовчить...»* [167, с. 115]. Морський штиль стабілізує психологічний стан ліричного героя, прирівнюючи його емоційну сферу до безголосся. Наявний інтертекстуальний зв'язок із мариною «Тиша морська» Лесі Українки – ці вірші поєднує «художня „тихість“», окреслена naturalis silentio та статичним розвитком подій.

Естетизація краси моря властива творчості Л. Скирди: *«Я посміхаюсь тихо й ніжно. / Це море – голуба вода. / Його крило таке розкішне, / Над ним корона золота»* [196, с. 85]. Стишення навколишніх звуків і жовто-блакитна колористика доповнюють гедоністичний мотив зачарування стихією. В С. Йовенко також досягається зумовлена морем душевна гармонія: *«Поцілую я в руки солоні море, / вийму пригорщ зірок з свого серця для Неба, / припаду до Землі – вона тихо пригорне: / той не варт свого щастя, хто смутками гребує...»* [87, с. 603]. Злиття ліричної героїні зі водою виконує тут ключову образотворчу роль.

Марина «Над морем» Л. Талалая спонукає ліричного героя до роздумів над життям, а німотний стан підкреслює зачарування побаченням: *«Синіє море. Не шелесне. / У небі вимита блакить. / Напівземна, напівнебесна / Між ними цяточка тремтить. / І вперше слухаю сьогодні / Над морем в захваті німім, / Як дві стихії, дві безодні / Співають голосом одним»* [210, с. 92]. Природа, що сприяє самореалізації, живе й у вірші «І кожен своє вигляда» (1983): *«Окину навколишнім*

зором, / Навіки вбираючи в себе. / До самого обрію – море, / А далі – одне тільки небо. / Самшит і реліктові сосни. / Стихії солоний прибій. / У кожній краплині морській, / У кожному камені – сонце!» [210, с. 100]. Морський берег – край Землі – спершу постає омріяним прибоєм, до якого можна плисти впродовж усього життя. Яскраві барви сонячного сяйва викликають оптимістичний настрій. «Художня „тихість“» моделюється неквапним погойдуванням човна та шерехом піску, спонукаючи до роздумів, адже осмислення «буттєвих категорій відбувається тут за посередництвом краєвиду» [165, с. 84].

У розмаїтті «тихої лірики» значне місце посідають **сезонні пейзажі**. В І. Жиленко («Осінь. Скрипка», 1978) вони окреслюють любов до природи та її краси, переживання, роздуми про існування в соціумі й поза ним. *«Я пішла до літа у гості. / Літо ж заховалось за осінь. / І сказала строго зима, / що для мене літа нема... / Підійшла до щастя несміло. / На краєчок лави присіла. / А воно – чуже, весняне – / навіть не впізнало мене»* [73, с. 71] Сезонна змінність пір року ототожнюється із плином життя людини. Такий пейзаж посилює емоційне сприйняття поезії, допомагає зрозуміти психологічний стан ліричного героя.

Образ весни зазвичай моделювався «тихими» в контексті «ідеального пейзажу» [255, с. 130]. Для нього характерне гедоністичне обожнення довкілля, що естетизує внутрішній стан читача. Красномовно цю пору року описав А. Кичинський: *«Весна – гончар. Її рука / торкне тебе – і, мов у глині, / в душі та в кожній стебелині / пружніє лінії стрімка. / Струмок струмує до струмка, / ще мить, здається, – і долину, / мов час тарелю старовинну, / по вінця виповнить ріка»* [96, с. 23]. Весняна природа «переливається» у внутрішній світ ліричного героя, знаменуючи його відродження. Струмок, що згодом переходить у річку, може бути зінтерпретований як шлях формування особистості.

У «Вічній таємниці» (1967) Л. Талалая олітературення весни супроводилося філософськими роздумами про швидкоплинність життя: *«Димить трава, / Пливе туман. / Вітаю радісно весну – / І лісом котиться луна / В тисячолітню глибину»* [210, с. 29]. Зв'язок людини із природою тут окреслюється категорією часу, який у творчості автора посідає одне із панівних місць. Пору року, охоплена беззвуччям

(«художня „тихість“»), завмирає в сподіваннях кращого: *«Тихі в чеканні дерева, / Пахне пробуджена брость. / Сіється дощ березневий, / Сіється, сіється дощ. / Хмара із відрами вповні / Щедро поля полива, / Перша на оболоні / Зазеленіла трава»* [210, с. 22]. Дощ символізує поштовх до відродження старого у нових формах, що притаманне циклічному коловороту природи.

З великим задоволенням обсервує весняне буйноцвіття, яке надихає до змін, лірична героїня Л. Скирди («Коли весна...», 1987): *«Коли весна зненацька вибухає / Цнотливим гроном молодих суцвіть, / У неї вчусь натхненню світ любить / І знову світ для себе відкриваю. / І сад пливе, неначе біла згряя, / І місто схоже на бузкову віть. / Душа зрина у синю небозвідь / І світить, мов зоря, що не згорає»* [196, с. 154]. Біла згряя та зірка постають формантами циклічних змін, а отже, й життєвих ситуацій людини. Яскравий, фрагментарний опис викликає позитивні емоції від гармонії перебування у природному довкіллі.

Значна у «тихій ліриці» питома вага **літніх пейзажів**. Їхня семантика загалом базувалася на ландшафтних картинах природи, відображаючи її розквітлу красу. Адже сформований «поет міг відтворити літо так, щоб український читач відчув себе у цьому літньому плині, упізнав свою землю, відчув її дихання, смак, безпричинну добрість. І в цьому малюнку було більше істинної сумлінності та патріотизму, ніж у десятках творів сумнозвісної „громадянської тематики“» [147, с. 153], – слушно стверджує В. Моренець. У часи девальвації слова поети творчо висвітлювали феномени природи так, що пейзажні картини ставали мистецьким самовираженням, художньою студією не лише довкілля, а й душі.

У вірші А. Кичинського «Медовий місяць...» неповторні пейзажі спекотного дня навіюють роздуми про естетичне призначення світу: *«Медовий місяць літа липень. / У сотах свіжої стерні / стоять густі, / медові дні. / Душа до тіла / так і лине. / В меду злипаються уста. / І пахне світ, як медозбірня. <...> ... Про що ж тоді, / йдучи, / поет / мовчить гірковинкою слова?»* [95, с. 99]. Художній ряд лексеми «мед» стверджує гедоністичний настрій спивання медів кохання. Антитеза «солодкої дороги» із «гірким словом» підкреслює труднощі у творчій самореалізації митця внаслідок несприятливих життєвих обставин.

Полісиндетон посилює експресивність поезії: *homo silentio* набуває особливого значення, приховано зображає ставлення до культурної резервації СРСР.

Літня пора року в А. Кичинського веде за собою інтимний мотив, у якому приховано ностальгію за згаслими почуттями до жінки: *«Літо в Літині літує / літо в Літині летить / непомітно пролітає / наче мить / Літин в літі віття квітня / на твоєму платті квіт / скільки Літинів між нами / скільки літ / літо в леті за літами / літо літепло тепло / відлетіло і немає / а було»* [95, с. 91] («Літо в Літині», 1988). Авторський феєрверк серйозної словогри вигадливо опосередкував ідею важливості спогадів закоханого чоловіка.

У творах І. Жиленко образ літа не ознаменувався висловом інтимних почуттів до представника протилежної статті, ні філософськими рефлексіями, проте він дозволяє з легкістю вдовольнитися теплом днів літнього сонцестояння. *«Літо застало мене в квітнику, / де я полола красолі і айстри. / Позолотило плече і щоку. / Божу корівку послало на щастя. / Збризнуло дощиком. Я зацвіла. / Так потаємно цвіла, мов зітхала. / Я те цвітіння одразу впізнала. / Вже я колись отакою була»* [73, с. 80] («Золота підкова», 1978). Поетеса милується естетичністю квітника та на момент відмолоджується серед знайомих вишуканих форм і ароматів, унаслідок чого здобуває спокій.

Квіткове буяння літа також опоетизоване у вірші Л. Скирди «Чи справді серце відчувало» (1979): *«Все не закінчувалось літо / І потопав у квітах ганок. <...> Як терпко пахнув кущ самшиту, / Як тепло яблуня всміхалась. / Коріння, листя, трави, квіти / Довірливо за мною слались»* [196, с. 93]. Персоніфікований образ яблуні та цвітіння рослинності демонструють тактильний зоровий і нюховий контакти людини й природи, її олюднену приязнь до господині.

У «тихій поезії» **осіння пора**, яка символізує не лише радість часу збирання урожаю, але й спонукає до медитацій над швидкоплинністю людського буття, актуалізує філософську категорію часу. В «Теплій осені» Л. Талалая ліричний герой, захоплюючись бабиним літом, повертається в дитинство та роздумує над тягарем зрілості: *«Тепла осінь – / Як спогад бабусі. / Павутиння біліє у кроні / І на стеблах сухої трави, / І до сонця / Задумливий сонях / Неспроможний підняти /*

Голови. / Набагато дорога коротша, / Ніж весною здавалась мені, / І, раптово / Звільнившись од ноші, / Відчуваю, / Як важчають дні» [210, с. 55].

Авторефлексії поглиблюються переконанням, що мудрість приходить із роками. Засохлий соняшник уособлює кінець життєвого циклу (старість) та усвідомлення неминучої смерті. Образ весни-молодості в контрастному зіставленні з осінню-зрілістю зображає швидкоплинність людського життя: *«Осінь / Прозора і тиха / Над містом шахтарським стоїть. / Зітхаючи, / Падає листя, / І шерех заповнює сквери. <...> Осінь. / Відкритий простір, / І глибина бездонна, / І внутрішній мудрий спокій / Матері і землі» [210, с. 52–53]. «Художня „тихість“», виражена «журливим пейзажем» [255, с. 130], обґрунтовує доцільність рустикальних рефлексій у просторі міста.*

Гармонію, якої прагне лірична героїня С. Йовенко, позбувшись стану самотнього життєвого блукання, здатна надати осіння пора року: *«Золота, золотиста, золотава / яскрінь промениста, / тихим усміхом світла прощального / ти осіни / думу смерку лілову, / печаль невимовно імлисту, / поки тихо кружляє, / як спомин, душа восени...» [87, с. 536] («Тихим усміхом світла»).* Словотвірний ланцюг лексеми «золото» відіграв важливу роль, сенсорно «закільцьовуючи» тепло та затишок у соціум. Низка епітетів та порівняння моделюють пейзажну фактуру, що сприяє стабілізації емоційного стану ліричної героїні.

«Тиха поезія» оновила свіжими нюансами **образ зими**, художнє змалювання якого в більшості поезій утілило психологічну дисгармонію людини. Самотність, презентовану пейзажними картинами зимового безголосся, інтерпретував Д. Чередниченко: *«Зима, зима. Завмерло все... / Та вже підсніжники / Свої ліхтарики з-під снігу світять. / Не плачте, не ридайте, журавлі, – / Вас чують діти» [241, с. 132] («Зима, зима»).* Повтори та пауза-апосіопеза поглиблюють зображення німотного стану довкілля, даючи змогу реципієнту самотійно встановити градус психологічної напруги. Прихід холоду ототожнюється із пусткою, однак курликання журавлів та буяння пролісків віщують оптимізм.

Подібну психологічну інтерпретацію зимової пори реалізувала «Луна» (1983) Л. Талалая: *«Запорошена дорога. / Сонна тиша навкруги. / І нікого,*

і нічого, / Тільки холод і сніги. / Ворухнеться сонна птиця, / Сніжну гілку ворухне – / І повітря задимиться, / Заіскриться, спалахне» [210, с. 142]. Статичний опис природи в тактиці «художньої „тихості“» завуальовано ототожнюється з часом, коли «тиха поезія» під впливом загальносупільного стану розбудовувала мінорні звучання. Однак динаміка останніх рядків свідчить про зміни світосприйняття, характерні вже для вісімдесятих ХХ ст.

У Л. Талалая зимовий пейзаж також асоціюється з утвердженням нових станів: *«Білий сніг / На дорогах лежить. / І так чисто, / Так просторо стало! / А здавалося – / Не пережить»* [210, с. 59] («Випав сніг», 1967). Душевне очищення, означене білим кольором, зумовлене подоланням проблемних життєвих ситуацій. Радість від переживання зимової краси природи звучить у С. Йовенко («Реанімація»: *«Білих пагорбів біла яскринь. / Ліс голками мороз вишиває. / Боязкого проміння теплінь, / лиш торкни – оживу. / О-жи-ва-ю...»* [87, с. 318]). Тут, як і в попередній поезії, домінує білий колір, який ототожнює холодну пору року з душевним піднесенням, але також вбирає мотивне коло життя і смерті.

«Тиха лірика» збільшила частотність змалювання **добових пейзажів**: кожна пора зазвичай ототожнюється із певним емоційним станом. Невимушеність асоціацій у художній картині **ранку** досягається, зокрема, персоніфікацією небесного світила: *«А сонце виспалося на сіні / І на пологий берег правий / Вербові віти, наче сіті, / Сушити витягло на трави»* [210, с. 36] (Л. Талалай, «На березі»). Сонце, яке зливається із вербою, знаменує нероздільність небесного та земного просторів, контакт між якими посилюється порівнянням і навіює спокій.

Ранковий статичний пейзаж сприяє самозосередженню ліричного героя П. Мовчана: *«висока кришталева баня / лункою тишею всещертна. / У безголосому світанні / спливало сонце так повільно, / ніби зіходило востаннє / над сонним світом чорно-білим»* [142, с. 173] («Спорідненість», 1977). Завдяки оксюмору «лунка тиша» (алегоричний маркер сімдесятих років), образ неба набули сакрального значення. Схід сонця у творі відбувається за беззвучності («художня „тихість“»), яка з довкілля переводиться в антропоцентричний вимір: *«І ти, позбувшись незалежжя, / звільнившись тишею від слів, / мов бадилля, –*

тихо стежив, / як угорі метелик цвів» [142, с. 173]. Душевна свобода сприяє медитативному самозаглибленню. Назагал індивідуальний стиль П. Мовчана, за словами М. Рябчука, «слід, мабуть, назвати <...> рентгенівським висвітлюванням «душі пейзажу», пізнанням невидимої для звичайного ока сутності природи у її власному, „неолюдненому“ хронотопі» [186, с. 62]. Творчість поета пронизана філософською думкою, у якій закодоване бачення свободи, здобутої серед довкілля. Про це вірш «Вивірюється темрява із лугу» (1977), де надія зароджується з оптимістичним очікування ранку – вісника нових звершень: *«Ніч слабшає, мина пітьми свавілля, / розлазяться липучі ланцюги, / кінчається мовчальна поночілля, / світ входить швидко в світлі береги»* [142, с. 159]. Звільнення від нічного мовчання – образ, адекватний суспільному станові 70-х рр. ХХ ст. Береги, освітленні ранком, символізують тут надії на краще.

Окрім змалювання світанку, вагоме місце в художній системі «тихої лірики» посів образ **вечора**. Наприклад, у П. Мовчана: *«Шовковий смуток надвечірній / повітря синє прорідив, / і простелився дим покірно / уздовж води... / І непомітно, ледь сирітно / трава при річечці росла, / і тиха радість цьоголіття / дзвеніла на чолі стебла»* [142, с. 226] («Шовковий смуток надвечірній», 1977). Елегійний настрій ліричного мовця репрезентовано оксюмороном, у якому «дзвеняча» «тиха радість» маркує прагнення безшумного пробуття на березі річки. Типологічно зіставний опис надibuємо у В. Підпалого: *«Земля чутливо спить, неначе вулик. / Росинок перших голуба трава / хова в долоньках несміливі зблиски. / І солодко так тиша опада, / як мати припадає до колиски...»* [146, с. 167]. Безголосся створює стан спокою та рівноваги, зіставлений із материнським доглядом немовляти. «Художня „тихість“», виражена персоніфікованим образом безшумного вечора, моделює «журливий пейзаж», який означив статичність.

Тиша супроводить ліричного героя А. Кичинського впродовж усього його перебування в вечірньому середовищі: *«Літній день затишне, мов свіча, / віджаріє на вечірнім прюзі. / Притулившись до мого плеча, / заночує вітер в лісосмузі. / Споночує, стишиться кругом. / Тиха птаха – навіть не почую, – /*

ледве-ледь шелеснувши крилом, / на моїй долоні заночує» [98, с. 7] («Літній день затишнє...», 1979). Персоніфікований вітер та орнітообраз пташки акумулюють взаємодію людини й природи. Цей зв'язок під час інтермеццо у селі визначив стан ліричного героя Л. Талалая: *«І надвечірня прохолода / По всій околиці села / Вологі пахощі городу, / Неначе повінь, розлила. / І всюди тиша, всюди спокій. / Вечірня зірка угорі, / І небо чисте і глибоке / Над головою і в Дніпрі»* [210, с. 246]. Полісиндетон, який відтворив фрагментарність подій, водночас розширив просторові рамки і поглибив зображення довкілля. Твір надається до зіставлення з «Вечірньою піснею» В. Самійленка, рядки якої вражають емоційністю в описі заходу сонця, навіюючи меланхолію.

Лірична героїня С. Йовенко, взаємодіючи зі стихією води, розкривається у форматі вечірнього пейзажу: *«Над озером в мовчанні золотім, / коли не згула тінь ще вечорова, / я сині вод довірю власну тінь / й занурю весла у тремтінь діброви. <...> Коли ж надвечір тиша обляга / й закумкають кумасі у лататті, / я між дерев розтану в темнім платті, / й росини не зіб'є моя нога»* [87, с. 350] («Елегія тополі»). Зоро-слухові «змисли» «золоте мовчання» та «тиша обляга» підкреслюють важливість безголосся як атрибута цієї пори доби. Автор сповільнює динаміку подій, створюючи сприятливий для філософського рефлексування художній простір.

Затишок села під час заходу сонця тонко відтворила Л. Скирда: *«Тікає сонце за Трубіж, / Немов калини пишне гроно. / Ми по роботі. Тиша з тиш... / Земля натовлена і сонна. / Порушить спокій не барюсь. / Зітхає переходом вітер. / Я дослухаю вогкі квіти, / Відпочиваю і сміюсь»* [196, с. 27] Опис повернення спрацьованих людей, яких супроводжує вечірня тиша, зафіксував їх втому та вдоволення від роботи. Ідилічною є тональність українського села, що нагадує про літературну школу Кобзаря, а саме його «Садок вишневий коло хати».

Серед добових пейзажів «тихої лірики» значеннєво містким є **нічний**. Його поетизація, як і вечірнього, віддзеркалює інтровертивні медитації ліричного героя. Так ніч зачаровує Л. Скирду: *«Як природа говорить велично, / Нас в щасливих дітей оберта. / Злива музики лине навстріч. / Як звучить незбагненно й*

крилато / Ця стежина у зарості м'яти! / Будем слухати небо і ніч...» [196, с. 81] («Будем слухати небо і ніч»). Авторка вдається до анепіфори, з метою окреслити ніч, у картині якої домінують звукові модуляції шуму дощу, утворюючи своєрідну «стишену» музику, «симфонію» навколишнього середовища.

Споглядання нічного пейзажу спонукає героїню С. Йовенко до самозаглиблення, в якому *naturalis silentio* асоціюється з музою: *«І торкається крон зоряна синя дорога – / непройдений шлях височить у тишу тиш, / і одне гінке спинилось край порога – / колише місяць у вітах чи віри колише... / В остиглому небі, в сивій, у синій висі / спочинуті серцем, себе в собі віднайти. / І комусь розгледіти / Дерево серед лісу / і розчуті Слово / над шемранням суєти»* [87, с. 623]. Естетизм авторки у поетизації природи виходить із концепції, що Всесвіт є невіддільною частиною буття. Умова творчої самореалізації постає провідною рисою світогляду автогероїні. Відзначимо звукопис – алітерацію, що модифікує «художню „тихість“», підсилену невербальними комунікантами.

Л. Талалай у поезії «І горілиць лежиш, як річка» (1989) наголошує міцний зв'язок людини та неосяжного простору в нічну пору: *«Літає мошка над водою, / Гостріше пахне лепеха. / І за кущами сухостою / Сорока сварка затиха. / Біліють квіти на лататті, / Світліють зорі молоді. / І веселішає багаття, / І відбивається в воді. / Густі вдихаючи настої, / Ти забуваєшся на мить – / І поміж небом і тобою / Ніщо буденне не стоїть»* [210, с. 278]. Вірш демонструє позірну простоту викладу, позбавленого зайвої метафоричності, що також характерне для «тихої поезії». Фрагментарна епізодичність образів, сприяючи динамічності плетива картин і вражень, виразності ритміки, моделює красу довкілля.

В натурфілософському коді «тихої лірики» проявлялася *«аполітична відстороненість»* митців, що у пейзажних мініатюрах реалізувалася прагненням дистанціюватися від реалій тоталітарної доби, однак почасти була неоднозначною (*«творчий маргіналізм»*). Домінантою лірики стала *«художня „тихість“* у супроводі *«ідеологічного мовчання»*, а виявами – відчуження від урбаністичного простору, камерність письма, його сфокусованість на медитативних рефлексіях, пов'язаних з осмисленням буття як *«екзистенційного одинакування»*.

2.2.2. «Філософія серця» у творчості «тихих поетів»

Інструментом українського розуміння світобудови здавна поставало серце, що актуалізувала вітчизняна філософська традиція, й відбили світоглядні орієнтири «тихих ліриків». Твердження про те, що серце – ядро людської сутності, популяризувалося ще в отців церкви, зокрема в Макарія Єгипетського, який в III ст. висловив думку, що воно – «...робоча храмина справ правди й неправди» [72, с. 37]. Осмислюючи біном «розум-серце», мислитель акцентував безперервну взаємодію його компонентів. Він стверджував, що цей орган втілює чуттєвість, свідчить про духову неповторність, а тому постає центром формування людини як унікальної особистості.

Українські мислителі XVI–XVII ст., намагаючись осмислити феномен людини, стверджували, що її раціоналізм у порівнянні з емоційним ядром є другорядним. Так, Іоаникій Галятовський у книжці «Ключ розуміння» (1659) писав про людську душу, яку можна вивчати лише через постійне життєве самопізнання. Основним ключем, що здатен відімкнути двері до прозріння, на його думку, є не розум, а чуттєва сфера, залежна від серця. Вона – стимул заглиблення в себе – наближає й до досягнення Абсолюту. Серце позиціонується мірилом моральних основ, що актуальне для «тихих».

Постать та світоглядні орієнтири філософа Г. Сковороди були близькими А. Кичинському («Коло») [95], П. Мовчанові («Слово Григорія Сковороди») [142], В. Підпалому («„Дика груша“, цикл „Григорій Сковорода“») [167], Л. Талалаю («Костур Сковороди») [210] та ін. Осмислюючи сутність серця у трактаті «Наркісс. Разглагол о том: узнай себе» (1767), мислитель стверджував: воно здатне, загартувавши духовний світ, підштовхнути до розумової діяльності. «Життя наше, наче травлена гра, сповнена удач і невдач, та здорове серце все це перетравить на благо. Все йому посприє на благо» [198, с. 127]. Мислитель вважав, що трансформація «ветхої» людини в нову можлива за умови входження у «сердечний» контакт із найвищою істиною. В його концепції двонатурності людини спостерігаємо поділ єства на зовнішнє (фізичні інстинкти) та внутрішнє (чуттєва сфера) з домінуванням останнього, де знову-таки провідне місце посідає

серце. Звідси – посилена увага Г. Сковороди й «тихих» до індивідуальності та засудження рівності й однотипності, що об'єктивно спростувало марксистську ідеологію. Внаслідок цього ліричний оповідач «тихих поетів» – «homo interior». Особистість, яка схильна до самозосередження та самовивчення, невербального автокомунікування. Саме про це роздумував В. Моренець: «А от чи потребує він слухача, чи має снагу подолати поріг мовчання між ним і собою – питання, пов'язані із поглибленням поезії у сферу морально-філософську» [146, с. 183–184]. Характеризуючи так ліричного героя, критик доречно вважає його далеким від стереотипу будівника нового суспільства.

П. Юркевич, вивчаючи важливість антропологічної концепції кордоцентризму, також надавав вагомого значення осмисленню психоемоційного світу індивіда. У праці «Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого» (1860) він акцентував на цьому органі як ціннісному каталізаторі, «...в якому поєднуються всі моральні стани людини», воно є «вихідним місцем всього доброго та злого у словах, думках і вчинках людини; джерелом життя» [257, с. 76]. Таке бачення віддзеркалює українську самотність, для якої притаманна «філософія серця» (Д. Чижевський) [244, с. 196], опоетизована «тихими ліриками».

П. Куліш, який різноаспектно студіював кордоцентризм, художньо розширив концепцію особистості Г. Сковороди. Її сутність, на його думку, складається з двох первнів: людського-раціонального та духовного-ірраціонального. Віддаючи перевагу останньому, митець-філософ вирізнив концепт серця, форманту національної ідентифікації. Слідом за ним Д. Чижевський наголосив: «„Серце“ людини якнайтісніше пов'язане з Батьківщиною, людина забуває свою Батьківщину тільки тоді, коли в ній „зовнішня“ домінанта бере гору над „внутрішньою людиною“» [245, с. 210]. Культурні ідеали та моральні принципи залежать від суспільного їх претексту. Зокрема, від звичаїв і традицій, які формують самотність народу, а не від етики колективізму та чи соціального сервілізму, що популяризувалися в СРСР, проте не входили до кордоцентричного універсуму «тихих ліриків»: *«Я вся – суцільне серце. Тілом – світ. / А серцеві ж*

потрібно битись, жінко. / Я б'юсь, аж теплий лікоть у крові / і синяки скипають на колінках. / Так недоладно, друже, й недоречно / влаштовані у нас діла сердечні. / Один (дарма, що лірик, що поет) – / суцільне жорно або там – кастет. / Ним хоч шляхи мости, ножі гостри. / А інше ж – Боже! – навіть без кори» [73, с. 152] (І. Жиленко «Серце», 1985). Політична ситуація доби присмерку СРСР вісімдесятих накладала свій відбиток на літпроцес: митці, намагаючись відстоювати переконання, зазнавали добровільної творчої ізоляції або вдавалися до неактуальних для індустріальної доби «сердечних» мотивів.

У кордоцентричному коді «тихі лірики» окреслювали любов до української Батьківщини, отчого дому, родинного осередку, а також коханих. Ставлення до **рідної землі** як святині посіло одне із панівних місць в образній системі «тихої поезії», що наголосила А. Третяченко: «Любов до рідної землі, до Вітчизни як найвища морально-духовна цінність відбивається в багатьох творах представників «тихої лірики». Нерідко образ Батьківщини переплітається у їх творчості з невмирущим образом матері» [219, с. 506], як у рядках: «Україна – то доконче мати. / А як мати – то, напевно, ти. / На словах до речі й не до речі / повторяємо одне: люблю... / Так боюся, що між куцих речень / крихітку любові загублю...» [167, с. 137] (В. Підпалій, «Вічна тема», 1967), або ж: «Будинок, наче сніг, пройнявсь давно водою, / пом'якшала земля поволі під стопою, / рідкішим став твій слух – просіюється мова: / лишилося хіба якихось два-три слова, / „Вітчизна“, „ненька“, „ти“ / та зойк чи вигук гострий, / що котиться вперед, вирівнюючи простір» [142, с. 380] (П. Мовчан, «Перед дзеркалом», 1983). Акцентуючи увагу на емоційній сфері, митець апелював до внутрішнього світу особистості – основи чуттєвого сприйняття, синекдохально втіленого в імагологічному образі Батьківщини. Лірику властивий «волютаристично-афективний кордоцентризм» [48, с. 11] з його апеляцією до чіткого усвідомлення національних витоків, який характеризується посиленням відчуттям справедливості, притаманним українській класичній літературно-фольклорній традиції. Автор не множив пафосні патріотичні заклики здобувати свободу нації, однак кодував цю ідею в імпліцитній площині тексту.

Відданість рідному краю Д. Чередниченка у вірші «Два крила» (1971) призвели до того, що дім і Батьківщина опоетизовані як єдине ціле: *«Ледве на крила стає / Нова лелека сім'я, / Мати у спадок дає / До батьківщини любов. <...> – Гей, Україно моя, / Два мої дужі крила: / Перше – то слава твоя, / Друге – до тебе любов»* [241, с. 110]. Орнітообраз лелеки (журавля) в українській народній традиції – символ вірності, сімейного затишку та продовження роду. Сакральне значення птаха уособлює єднання небесного та земного. Важливо, що відданість Батьківщині поет реалізував через контакт людини з природою. Частково тут є інтертекстуальна паралель з елегією «Журавлі» [126] Б. Лепкого. Твори єднає семантика вірності рідній землі, слави та любові до народу, у Б. Лепкого – патріотів січових стрільців.

Національну спільноту як окремий державний ідентифікатор зображено у поезії «Серце землі» (1984) Д. Чередниченка: *«У всякого народу / є свій рід і Род, / коли він не з заброд. / У всякого народу / є свій Родень, / коли він благородень. / У всякого народу / є свій рід і Род, / і є свій Родень, / коли він благородень / і коли він єсть народ»* [210, с. 286]. Автор, хоч і дещо штучно у вислові, наголосив своє розуміння національного становлення й буття. Спільнокореневі слова та різнотипні повтори розкривають патріотичне налаштування «тихого» ліричного героя, який підносить самобутність народу, висловлюючи таким чином свій патріотизм.

«Тиха елегія» (1971) В. Підпалога – своєрідний гімн батьківській землі:

«Коли мене питають: любиш землю,

поля, озера, яблуні в саду? –

я знов мовчу: від них не відокремлю

себе й тоді, як в землю перейду...» [167, с. 164].

Тут «художня „тихість“» якомога точніше й предметніше передає чар рідних просторів. «Будучи передусім ліриком, – наголошує О. Каленченко, – В. Підпалий не просто оспівує природу й красу землі, а й зливається з цією красою і природою: вони начебто складають частину його єства, надаючи гармонії та

цілісності внутрішньому світові поета» [88, с. 115]. Таке обожнення довкілля – атрибут ліричної щирості митця.

Відданість Україні (на цей раз із гучною декларативністю перебудовних вісімдесятих на протигагу німотній ізоляції сімдесятих) – акцентується в поезії «З високої ноти» (1982) А. Кичинського: *«Батьківщино моя! / Не соромлюсь високої ноти. / І не страшно, що можу / голос на ній зірвати. / І якщо я змовкаю / перед Вічним вогнем, / то – не просто мовчання, / адже Ти у нім вслухаєш / невлomite для слуху людського / звучання найвищої ноти / в пісні про Тебе»* [96, с. 5]. Образ Вічного вогню символізує пам'ять про братовбивчу для українців Другу світову війну, трагізм якої посилюється «ідеологічним мовчанням». Любов до Батьківщини висловлено в «Україні» (1985) стилістикою синонімічних означень: *«До джерел Твоїх, / до глибин твоїх – / мій щасливий плач, / мій пекельний сміх, / нелегкий мій хліб, / чорновий мій шлях, / мій низький уклін, / мій високий птах, / мій короткий день, / моя довга ніч, / спрага моїх вуст, / голод моїх віч, / мов смертна плоть, / мій смертний дух, / мій затятий лет, / мій запеклий рух»* [97, с. 21]. Тавтологія конкретизує багатогранність почуттів до рідного краю та просторів, причому антитетичні пари можна прочитати як натяк на контрастність буття в тогочасних реаліях.

У «тихій ліриці» любов до Батьківщини реалізується ліричним локусом **дому**, до якого, попри вік, намагається повернутися кожен:

«Ця тиша! Це дивне звучання!..

Це знову у ріднім краю

дзвенить павутинка звичайна,

якої не буде в раю» [96, с. 57] (А. Кичинський).

Naturalis silentio, цей художній маркер елегійності вірша, пластично передає чуттєвість ліричного героя. «Рідний край, батьківська оселя, незабутні з дитинства стежки – все набуває дорогої серцю змістовності, постає як у громадянському, так і в глибоко особистому освітленні» [200, с. 108], – стверджує М. Славинський. Цитовані слова свідчать: радянське літературознавство виокремлювало у творчості «тихих» поетику кордоцентричності, що апелює до

родинного осередку. Тому дорога до батьківського дому, *«пряма, наче мова, / що при написанні / береться в лапки – / тернова, / нервова, / святкова, / спадкова – / до слова останнього, до напівслова / відтворена / пам'яті ніг завдяки»* [97, с. 41], постає невіддільним супутником життя, сповненого злетами та падіннями, що підкреслює градація прикметників.

Мотив повернення до рідної домівки психологічно відтворив П. Мовчан (*«Тепло – холод»: «І ніби розширивши власну свідомість, / очима ковзнув, розімкнув небокрай, / нарешті згадавши, що йдеш ти до дому, / що пекло – позаду, попереду ж – рай...»* [142, с. 36]). Антитетична семантична пара «пекло»-«рай» контрастно підкреслює життєві блукання та пошуки істини людини, яка завжди пам'ятатиме рідний дім. Медитативні роздуми про оселю, де минуло дитинство, поглибили семіосферу поезії *«Дорого, доріженько з отчого краю»* (1981): *«Домівко далека в улогах снігів, / де дим, як лелека, що в леті зчорнів, / зронивши пір'їну, летить у світи, – / і гони прожиті вінчають хрести...»* [142, с. 353]. Відліт лелек ототожнюється із людським життям поза межами дому, а образ хреста постає символом труднощів і дороги випробувань, які супроводжують людину впродовж життя.

Важливість батьківської оселі в житті ліричного героя Д. Чередниченка конкретизується у натурфілософському контексті: *«Розсипаючи зорями злегка / На легенди лисніючих трав... / Любий краю! / До тебе веселкою / Я спускаюся сил набирать»* [241, с. 29] (*«Надвечір'я над синьою Россю»*). Автор передав почуття любові до рідної сторони через образ веселки – ідейно-художнього актанта краси у зв'язку із земним навколишнім середовищем. А вірш *«Тут і хмарка не так пливе...»* констатував неповторність топосу рідної сторони у порівнянні із чужиною: *«Тут і хмарка не так пливе, / і птахи не так співають, / і вітер тут віє не так, / і дерева не так шумлять, / кукурудза не так шерхотить, / травинка не так о травинку / грає / і росинка тут світить не так, / як біля батькової хати»* [241, с. 285]. Прикметним є те, що світобачення ліричного героя, сфокусоване на батьківському домі та природних просторах, асоціюється, як і в попередньому вірші, з універсумом природи.

В. Підпалій («Нам», 1966), також наголошуючи на важливості повернення у рідну сторону, афористично апологізував її: *«Бо нам, / що людьми народилися, / мало родину мати, / бо кожному з нас доконче / ще й батьківщина потрібна...»* [167, с. 85]. Еліпсис виконує функцію спонукання читача до роздуму про місце оселі у його житті. Ліричний герой ностальгує за рідною стороною, ретроспективно чекаючи повернення *«туди, де між долин – моя долина, / де череда і сам я, чередник, / між вух телят мрійливих гладжу / і на грилизі ворожу: / пора / чи не пора додому вже займати...»* [167, с. 109] («Вишневий цвіт», 1968). Навіть інтер'єр сільської хати не відпускає чоловіка, прив'язує до себе, нагадує його походження, що є ментальним компонентом національного світогляду. Аджє: *«Коли зосталось небагато: / устати й вийти, так і є – / не відпуска поріг твій, хато, / не відпуска вікно твоє...»* [167, с. 222] («Моринська елегія»). Наголос на сакральності отчого дому постає маркером української самобутності, що сприяє становленню національної свідомості народу.

Почуття любові до Батьківщини та батьківської оселі супроводжувалося у всій новій і новітній поезії пошануванням рідних. Унаслідок цього особливе місце в художній системі «тихих ліриків» посів образ **матері**, який в архетипній символіці збагатився амбівалентними концептами матері-годувальниці та дружини. Образ неньки – берегині роду, визначальний у Л. Талалає: *«Біля тебе сиджу і мовчу, / І відшукую слово для сповіді. <...> Ти співала, щоб куль я не чув, / Що ж співає, щоб не чула ти спогадів? / Та засни, моя мамо, засни...»* [210, с. 35–36]. Нестандартна джендерна, за А. Ткаченком, зміна ролей ліричних персонажів (традиційно колискову співала матір дитині) зумовлено болем війни, який пережила ненька. Ліричний наратор безслів'ям зворушливо зобразив співчуття до годувальниці. Слушно констатував Д. Кремінь: «мовчання як ознака поетичного мислення Л. Талалає виражене неспокоєм та хвилюванням ліричного героя за долю матері – представниці старшого покоління, позбавленого душевного захисту та емоційної стриманості. Ліричний герой вчиться у неї мовчання» [112, с. 92]. Також у цій поезії поетично сильно висловлено

екзистенційний відчай людини, яка із жахом усвідомлює прихід смерті, що супроводжується сакральним та трансцендентним безголоссям.

Мати постає запорукою утривалення моральних засад не лише в родинному колі, але й серед українського народу: *«Ні, не забудемо з літами, / Стежки торуючи свої / Немає правди вище мами / І вище совісті її»* [210, с. 43] (*«Немає правди...»*, 1967), тим життєвим оберегом, який дарує душевний спокій, знімаючи депресивну напругу: *«І найчорнішими ночами / вона зоріє крізь літа, / Одна хвилина біля мами, / Одна хвилина золота. / Ти не самотній між чужими, / на чужині – не сирота, / Бо між хвилинами твоїми / Одна хвилина золота»* [210, с. 263] (*«Одна хвилина біля мами»*, 1989). Ненька у «тихих» – життєвий супутник, її мудрість сприяє формуванню особистості.

Ліричне ушанування матері реалізував художньо П. Мовчан, наділивши її статусом королеви:

*«Край тіні власної ти, матінко, сидиш,
покрай життя, покрай своєї долі,
і зеленіє в затінку спориш,
і високо тобі, як на престолі.
І все ти бачиш, все до білоти,
до мого смутку, до рубця на тілі –
все бачиш ти, все чуєш серцем ти,
проламуючи простір скрижанілий...»* [142, с. 301].

Полісиндетонні смислові під'єднання через «і» підкреслюють усесильність жінки, інтимізуючі ж повтори займенника «ти» свідчать про важливість «матінки» не лише у житті чоловіка, але й в існуванні всієї нації.

Осіnnю пору Л. Скирда засоціювала із похилим віком матері: *«Мама вертала щаслива й весела. / Мама не знала, що осінь вже стеле / Їй попід ноги килим багрянний, / Щоб тихші кроки, щоб легші рани. / Осінь сказала: „Хіба це жорстоко? / Я пропоную вам тишу і спокій“»* [196, с. 68]. У контексті кордоцентричного коду поетеса культивувала роздуми про існування, збагачене моральними засадами, поглиблюючи цим етос «тихої поезії».

В. Підпалій, як інші українські поети XIX–XX ст., засудив тих, хто негативно ставиться до батьків, зокрема неньки. Адже, як наголошує П. Засенко, її образ митець «пронесе високо, як достойний син. Вона завжди буде з ним возвеличена й скромна. Так, нібито збоку підказуватиме йому, як берегти Чесць і Совість, бути непримиренним до всяких проявів і безчестя» [167, с. 365]. *«Чому ж це не навчилися ми / найпершу ниточку сріблясту, / що йде за щастям і за горем, / за мріями і за безсонням, / відчуті в маминій косі! / Не смійте заперечувати мені! / Я власним серцем вас палити буду!»* [167, с. 39]. Цитовані білі ямби збагатила система риторичних окличних речень, якими автор віддзеркалив моральність берегині, опoетизованої українською лірикою і народною пісенністю.

Емоційний зв'язок між жінкою та дитиною – головний предмет естетичного моделювання у «Над моїм Дніпром» (1972) Д. Чередниченка: *«Біля хати / Сидить мати / І годує немовля. / Яблуневим цвітом / Її казка, / Її мова, / Її пісня колискова, / Яблуневим цвітом / Синові земля, / Яблуневим цвітом / Мирний світ. / Не літайте, птахи чорні, / Не збивайте білий цвіт»* [241, с. 123]. Його увиразненню слугують монологічність астрофічного запису, ефективність анафори та інверсії. Спостерігаємо у лірика шевченківський мотив сімейної ідилії («І досі сниться: під водою») [247]. Бінарні образи «чорних птахів» і «білого світу» контрастно підкреслюють життєві труднощі й турботу неньки. Градація характеристик жіночої опіки гіперболізує її роль в житті ліричного героя.

Окрім образу матері, «тихі поети» піднесли постать **батька**, художня репрезентація котрого невідлучна від емоцій любові та поваги при позиціонуванні ідеалу чоловіка. Адже, за В. Шевчуком, у системі родинних зв'язків батько постає «„носієм і оберігачем честі родини, тобто морально-звичаєвого укладу нації“, „забезпечує матеріальні гаразди“» [249, с. 213] сім'ї. У порівнянні з матір'ю художня інтерпретація тата програє. Це, на нашу думку, можна частково пов'язати з його частою відсутністю в родинному колі. За переконання чи політичну діяльність у др. пол. XX ст. репресували чи вбивали частіше чоловіків, їм судилося бути заробітчанами та вояками.

Образ батька у Д. Чередниченка розкрився при художньому зображенні дружнього спілкування з ліричним героєм-сином та спільного подиву краси цвітіння: *«Ми вийшли в сад із татом. / В саду було так ясно / Од вишневого цвітіння, / Що стали ми обоє молоді. / Аж тут знялася заметіль – / Ми поставали / Та й дивуємось: / Оце тобі на! / І дивимось один на одного, / І не впізнаємо. / Ви поруч мене, / Але за хуртовиною. / Вишневий сніг / Вам падає на плечі / І на голову, / І ви стаєте білі-білі...»* [210, с. 133] («Вишневий сніг»). Білий колір символізує прихід старості, чистоту, осягнення життєвої мудрості. Займенник «Ви» акумулював шанобливе ставлення сина, відображаючи традиційне українське звертання до батьків.

Тотожність/нетотожність двох ластівок – птаха і гімнастичної фігури – увиразнила не тільки приязнь батька і дитини, а й означила похилий вік годувальника, який натякає на близьку смерть: *«Тату, ластівка! / В тугу мою залетіла / Білая ластівка. / Пригадуєте, тату, / Як я любив / Робити „ластівку“, / Коли ви, лежачи / На дерев'яному ліжку, / Піднімали мене / На витягнуті руки. <...> Тату, чого / Поки я з вами / Поговорив, / Ластівка стала / Чорна?»* [210, с. 98]. Ліричний оповідач ностальгує за дитинством, у якому батько відіграв важливу роль. Білий колір ластівки нагадує про приємні події минулих років, а чорний – життєві випробування та кінець існування.

Аналогічно безмежну відданість татові, найкращому другу дитинства, відтворила Л. Скирда: *«Все частіше / У снах своїх / Розмовляю з батьком. / Сидимо на веранді, / Обвитій виноградом, / Пахне антонівкою. / Сонячно. Тихо. / Сидимо і говоримо»* [196, с. 218] («Лише сон», 1988). Лірична героїня цілком поринула у спогади про минулі роки – час, коли у сім'ї ще відчувалася сила та міць чоловічої статі. Прикметним є те, що зустріч доньки та батька відбувається у природному просторі, позбавленому звуків соціуму («художня „тихість“», «натурфілософічність»).

Депресивний стан чоловіка, який важко переживає втрату батька, драматично олітератував П. Мовчан («Я віддирав себе від світу», 1988): *«Твій, тату, зір в моєму зорі / проріс, по жилах поснувавсь: / ти весь в очах моїх*

спрозоривсь, / аж біль шовковий перервавсь...» [143, с. 233]. Авторитет тата постав через зорові образи, символізуючи його життєву мудрість, за яку дякує син.

У «тихій ліриці» художнє змалювання **інтимних почуттів** між чоловіком та жінкою зображало полісемантичний спектр емоцій між закоханими, що стало провідним мотивом кордоцентричного коді поетичного феномену. Так, П. Мовчан у вірші «В тобі освячений, сполучений любов'ю» (1977), роздумуючи над зародженням кохання, прирівнює цей стан в душі ліричного героя до безголосся, що активізує «художню „тихість“»: *«В тобі освячений, сполучений любов'ю, / та ще продовжений іменням, тихослов'ям... / Щока в щоку – глибокі дзеркала, / поміж якими сонечко пала... / Не розімкнуті волокнистий час, / який помноживсь на любов до нас»* [142, с. 158]. Авторський неологізм «тихослів'я» засвідчує важливість такого стану, символізує святість вічного почуття.

Художня рецепція ідеальних стосунків, у яких панує вірність та взаємна любов закоханих, фокусується на «тілесній» комунікації зі світом, де симпатія до чоловіка переростає у довготривалий акт, коли лірична героїня Л. Скирди у вірші «Прекрасний час чекання свята» (1987) відчуває спокій та задоволення. Зайвість слів чи будь-яких звуків, які порушують пізнання кохання до представника протилежної статі, спостерігаємо у рядках поезії: *«А я від ніжності німа. / Ну що слова? Та й слів нема. / І розумію – це любов»* [196, с. 176]. Посвідчуючи свої почуття мовчанням, жінка підкреслює їхню сакраментальність. У поезії «Тобі, любове, вірю...» коханий обранець ототожнений із «сонцем-тишею»:

«Тобі, любове, вірю, як раніше.

Ти – сонце, що вертає до життя,

Ти – музика мого серцебиття,

І просто посмішка. І просто тиша» [104, с. 179].

Метафоричне зображення чоловіка символізує «музику серця» – мету існування жінки, що завдяки «художній „тихості“» по-філософському і майже релігійно сакралізує постать коханого.

У «тихій поезії» душевний дискомфорт чоловіка чи жінки виникав унаслідок розлуки, зради або нероздільного кохання, викликаючи стан «екзистенційного одинакування». Прикметним є те, що зображення внутрішнього спустошення закоханих супроводжується образами тиші та мовчання, які стають найбільш доцільними художніми презентантами нещасливого кінця стосунків. Розлуку закоханих автологічно окреслено у вірші Л. Талалая: *«Не стежки, не вокзали / Розлучають людей. / Ми чогось не сказали. / Промовчали в той день. <...> Бо між нами, на жаль, / По сьогодні межа. / А по тій по межі / Ходять люди чужі»* [210, с. 68]. Недомовленість постає презентантом негативної самоти ліричного героя, його суспільного відчуження, що було характерним для творчості епохи застою. А от у вірші «Зимова ніч», на відміну від попередньої поезії, навпаки лунають заклики до мовчання: *«Ти мовчи, і мовчи, і мовчи... / Тиха ніч розпрозорює вись. / Не молюся я сонцю вночі / І тебе не благаю: вернись»* [114, с. 71]. Внутрішня ізоляція чоловіка розкриває його стратегію захисту, за допомогою якої пришвидшується адаптація до самотнього життя після довготривалих взаємних стосунків.

Концепт безголосся демонструє внутрішній біль закоханої жінки у творчості С. Йовенко, зокрема в поезії «Еврідіка»: *«Хто я – забула. Зламана гілка тиші? / Душу ти вийняв. Була, як небо, душа. / Як ти посмів?! Як ти мене залишив? / Як ти наваживсь мене одну залишати?»* [87, с. 419]. *Naturalis silentio* у метафоричному образі «жінки-тиші» посилюється риторичними фігурами, що влучно підкреслює трагізм ситуації, в якій лірична героїня докоряє коханому чоловікові за розрив їхніх відносин.

Отож, чуттєвий спектр ліричного героя в *кордоцентричному* коді сфокусований на гуманістичних ідеях любові до рідної землі, домівки, родини, коханих. У їхньому поетичному зображенні домінує «*натурфілософічність*» та «художня *«тихість»*», що майстерно підкреслюють емоційну сферу ліричного героя чи героїні крізь призму перебування і злиття зі світом природи, підкреслюючи позитивний чи негативний стани самоти, поглиблені філософським осмисленням буття в соціумі.

2.3. Естетичні та екзистенційні модули «тихої лірики» 1960–80-х рр.

2.3.1. Естетика «тихого» слова

Неприйняття компартійної ідеології «тихими поетами» супроводжувалося деякою неоднозначністю. Митці, з одного боку, не підтримували впливовість політичних ідеологем для літератур народів СРСР (*«аполітична відстороненість»*), а з іншого – не вступали у протиборство з владою (*«творчий маргіналізм»*). Лірики не замовкли (як, наприклад, Ліна Костенко чи І. Дзюба, хоча на їхньому «мовчанні виховувалося нове покоління!» [25, с. 10]), але й не зрадили своїх поглядів на культурний процес, у творчості вдавалися до езопівської мови. В передмові до «Відбитків» (1992) П. Мовчан так окреслив стан суспільства: «Не та ситуація була. Загальна. Та не ми ж її вибирали. Нам її диктували. І треба було шукати – підбирати відповідну мову, аби не збитися на фальшиві оптимістичні декламації, на піонерську риторику. І... витворювалась метамова» [235, с. 497], – метафоричність поетичного письма.

Основними модулями соцреалізму в поезії були народ, партія, Батьківщина (СРСР), контрольовані «*homo totalitaricus*» [234]. За твердженням В. Хархун [233, с. 326], актуалізувалися тоталітарні міти, серед яких панівне місце посідали: «міт про творення („острова“, „дому“, „Країни Рад“)»; «міт про золотий вік», який пов'язаний з апологією майбутнього комунізму, єдиного соціалістичного дому народів; «міт про „країну героїв“»; «міт про „нову країну“». Прокомуністичне ідейне спрямування таких віршів передбачало маніпулювання масовою свідомістю, формувало хибні уявлення про успіх соціалістичного будівництва. Таку утопію оловила І. Жиленко диптихом «Пісенька самотніх» (1982), де «сконструйовану» ідеальну імперію названо «Країною Надій»: *«Не плач, моє скривджене серце, не плач. / Я вийму стрілу і змащу тебе йодом. / Ось півник розквітне – блакитний сурмач. / І сурмою скличе самотній народець. / Він каже: „Ходімте в Країну Надій“ – / І підуть за ним (і на все вони згодні!) <...> Сховаю лице в золоте руно / надії... / Ми всі твої діти, Надіє!»* [73, с. 138]. Художня умовність і казкова образність, активне застосування засобів синтаксису та фоніки (риторичний оклик, апосіопеза й алітерація) утворюють літературну специфіку

твору-виклику системі. Зменшено-пестливе лексичне орнаментування «півника» – сурмача доби, поряд з утопічно-казковими конотаціями надає образу іронічного звучання, Партійна риторика, яка пафосно підмальовує нову добу комунізму, фата моргана світлого майбутнього у поезії П. Мовчана доби «хрущовської відлиги»: *«Розляглися в стрічки знепокоєні зорі, / Ми не чуєм, як плавляться в коней підкови, / Нас не може ніхто зупинити – ніколи: / Берег сонця пливе нам назустріч у море! / Скачем в нову добу, / Розсуваєм простори!»* [142, с. 20] («Покружляв білий лебідь», 1963). Згодом у літературно-критичній праці «Про поезію і не лише про неї» поет так пояснив свою позицію: «Нав'язувалась загальна модель поезії, в основі якої була так звана громадянська проблематика, себто політична риторика на теми відданості соціалістичним та революційним ідеалам» [139, с. 348].

Рецепція комуністичних гасел в А. Кичинського сприймається як реакція на таке нав'язування: *«Куєм плуги. / Возводимо мости. / Шукаємо найважче. / І знаходимо. / І легко так / вантаж доби нести, / коли його виважуєм / народом»* [94, с. 9] («Приходимо на землю», 1976). Негування індивіда у практиці соцреалізму виявилось у педалюванні колективістських ідей і «правовірних» постатей радянських трудівників. Такого штибу настрої та мотиви щиро звучать у В. Підпалого: *«Як в горах жаріє ватра, / мов серце живих, жива – / я вірю у світле завтра, / в ідею, високі слова. / Як в літо крокує сонце, / де поле пилком димить, – я вірю: планета повниться / колосом і людьми!»* [167, с. 54]. «Творчий маргіналізм» експлікує дуальну позицію автора, який через возвеличення партії та прославлення колективної праці одночасно апелює до антропоцентризму (зміна «Ми» на «Я»), вивищуючи творця – нехай і радянської дійсності. Водночас слово проголошено найбільшою цінністю, адже воно може не лише маніпулювати свідомістю народу, а й кодувати протест.

Унікальність «тихої поезії» полягає у тому, що ці митці не копіювали вибір дисидентів чи конформістів. Але завдяки нетрибунному слову («художня „тихість“»), почасти позбавленого модної партійної та космічної риторики, в імпліцитній формі іронічно коментували те, що відбувалося в країні. Слушно

констатував Т. Пастух: «естетика „тихих ліриків“ є однією з найцікавіших у цьому періоді, оскільки вона давала можливість поезії поставати як поезії, доволіно, в стихійному режимі шукати предмет, який опоестизовувався» [165, с. 84].

«Фірмове» для них маємо сугестивне сприйняття реальності в площині філософських рефлексій, незалежних від політичного офіціозу та дотримання марксистсько-ленінської естетики. «Тихі поети» критично ставилися до викривленої антропоцентричної моделі суспільства, у якій не людина, а машина посідала панівне місце, все-таки залишаючись неповторною особистістю у масі трудового населення, про що пише П. Мовчан: *«Світ – немов діжа порожня, / а розчина в ньому – ти, / і з тобою все тотожне: / порожнина кожна – ти, / сонце, зорі і світи – ти!»* [142, с. 238] («Земні дарунки», 1981); *«Бо ти єдиний, і єдиний чин, / і суть одна відвічних перевтілень: / в лункому колі викруглих хвилин / оце одне, що нам незрозуміле»* [142, с. 373] («Єдине», 1983); *«Весь світ у тобі зав'язався шляхами, / і ти – його центр! Його вісь і плече. / Це ти – перспектива його безкінечна, / усі покладання, надії в тобі»* [142, с. 582] («Осердя», 1985).

Зображення всесильності людини, самодостатньої та незалежної від колективу, в поезіях П. Мовчана почалося з 80-х рр. ХХ ст., виявляючи свій антиколективістський пафос опісля попереднього десятиліття «німотної задухи». Автор осуджував продукування людей-«автоматікусів», які не вирізнялись із загальної маси: *«А ген на торговлицю безликі людолови / женуть юрбу безлику, аж біла сіль курить... / Сириця в'їлась в тіло, та з губ ані півслова, / історія замовкла, і праведність мовчить... <...> Людський словник скупий, зате мовчання щедре»* [143, с. 295]. Поет сатирично бичує комуністів і радвладу як нових ординців-ясирників, критикує безликість слухняної юрби, знецінення колективного «МИ», актуалізує homo silentio, спрямоване проти політичного сервілізму на службі фальшивої ідеї побудови утопії соціалістичного «щастя».

«Тихі лірики» саркастично висміяли культ **вождя** (особливо в 80-х рр. ХХ ст) не лише у християнському контексті, але й в естетичному ракурсі сатиричного письма. Про неможливість збудувати щасливе майбутнє на

підмурівку партократії генсеків, не пам'ятаючи жахливих наслідків воєн більшовиків, висловився у віршованих «Мемуарах» (1988) А. Кичинський: *«Небо – як віко труни. / Поле жалоби / віяне дітьми війни / й культу особи. / ...Пам'ять сидить за столом / в хаті над Бугом. / Слово іде за пером, / наче за плугом»* [95, с. 37]. Автор розгорнув зболені роздуми над буттям народу, жертви якого зафіксовані в анналах історії та пам'яті поколінь.

П. Мовчан іронічно прокоментував проєкти влади – побудову «бетонного раю» на кшталт берлінської стіни чи албанських бункерів: *«З-за обрію в село приходили по душі, / і міряли життя прожите – трудоднем, / і мурувався рай, росли на вербах груші, / і починався день, освячений вождем... <...> Зотліло вже давно все домоткане дрантя, / і оголивсь каркас – відкривсь бетонний рай. / Казенний чути крок у токоті курантів, / рот завчено розкривсь, щоб вигукнуть: „Ура!“»* [143, с. 370–371] («Кілька задряпин на дні казана», 1989). Жертви та муки колгоспного села, казенність міста, всевладність кремлівських курантів і завчений «одобрямс» громади вже не нагадують «тихе» письмо попереднього десятиліття, контрольоване радянською цензурою. Так народжується нова даність творчого себевияву митців, що заперечують уже й власну тихість і аполітичність.

Д. Чередниченко промовисто скомпрометував казенний офіціоз через, здавалося б, буденну ситуацію: *«Піонери круг пам'ятника / поставали – / героїні віддати честь. / Голови радзагонів, / нахмуривши лиця, / урочисто / виголошували рапорти, / присягали / рівнятися на трудівницю, / високо честь дружини нести, / клялися учитись, / трудитись до поту, / на поготові бути завжди... / А слабій героїні, / що жила навпроти, / не було кому / навіть подати води»* [241, с. 250–251] («Озвалася сурма»). Жанр верлібру відтворив усю прозаїчність і фальш доби, в якій ушанування колгоспної трудівниці старшими та юними бюрократами виявилось фейком. Нонконформістським за змістом і фольклорною формою (стиль та ритміка народних частівок чи чабарашок) є висміювання політики СРСР (*«...Ой гоп, / штани лоп. / Не в'яжуться / кулики, / культу нема, / та є культики...»* [241, с. 41] («...Ой гоп»). Д. Чередниченко свідомо спрофанував радянські ритуали та їх «героїв»: *«Марші, паради, овації, / Море голів, / Море*

хвали / ясній годині... / Невже оці всі демонстрації / потрібні лише для того, / Щоб показати велич / Одніє-е-єї людини?» [241, с. 185] («Марші, паради, овації»), афористично провістив їх кінець: «Падає груша, / набиває порч; / щоб вона не згнила, / її підбирає хлопчик. / Падає хлопчик, / набиває гулю; / як сам не встане, / його підводить мати. / Падають царі – / і нікому їх підняти» [241, с. 63] («Падати»). Потворним практикам режиму митець протиставив світ універсальних цінностей українського народу.

Суспільна ситуація пер. пол. 80-х рр. ХХ ст., лицемірство влади спонукали до стану **мовчання**, яке популяризувалося у сімдесятих («ідеологічне мовчання»). Спротив системі, на думку С. Йовенко, полягає в тому, що особистість набуває універсального значення: кожен – це «„окремий світ“, „планета“; скільки існує душ – стільки і світів» [121, с. 7]. Драматичні думки ліричної героїні, alter ego авторки, піднесли стійкі життєві пріоритети: «Чого ти, душе, так мовчиш, / немов я вмерла – / і немає, / якого розпачу тайш / слова, що й голос обминає?.. / Збунтуйся, бідний мозку мій! / Хоч в божевіллі – / мучся / ремствуй! / Адже в покірності німій / марнота. / Вбогість / і нікчемство» [87, с. 73]. Поетеса мало не з силою монологу Гамлета прагне вийти з німої ізоляції, насаджує експресію і силою виразу сповідальну щирість.

Роздумуючи над феноменом кремлівської влади, причетної до формування художнього бачення, авторка осуджує її ницість, однак homo silentio тут набуває позитивної семантики: «Книжок не пишуть солов'ї... / В час „прози“ розкошує ум / в цинічній грі переоцінок: / – Так от ізвідки звичай виник / віршованих жування гум! / Навали слів пливуть на нас – / мовчи, це не обов'язкові!» [87, с. 100] («Час прози»). Альтернатива потокам брехні – мовчання – схвалюється, адже є усвідомленим вибором, протестом проти політичної кон'юнктури. Марнослів'ю опонує «художня „тихість“», мовлення без політичної риторики.

Вибір писати соціальну чи асоціальну поезію зумовлювався естетичною чи «культурологічною» позицією, що констатував Б. Бакула: «Час застою, репресій, придушення вільного слова вимагав зосередженості, можливо, відходу в приватність і, напевно, концентрації на внутрішньому голосі й переживаннях

людини. Поезія у такий, саме „тихий“ спосіб нехтувала канонами естетики соцреалізму» [14, с. 6]. Про це йдеться у вірші «Чого», в якому Д. Чередниченко з осудом осмислює вікове знищення України: *«Чого, завжди / гинуть генії / а не бездари / Чого розстрілюють / вішають і гноять героїв / а нечисть пишається / Чого винищують завжди / цвіт нації і теревенять – / природний відбір / Чого Чого Люди чого / ви усі мовчите / і не схаменетесь»* [241, с. 347]. Митець спонукає наратора до розпачливого крику-протесту проти репресій митців, вважаючи вербальний акт відруховою реакцією опору національному гнобленню. Він осуджує безслів'я, вважаючи його виявом боягузтва, апелює до усвідомлення громадянського призначення. Викликом «німій ізоляції» доби звучать рядки: *«Гей там у темі, / Чуєте? / Чого ж мовчите? / Обзивайтесь, / Щоб світло знайшло. / Просвітить. / Прославить»* [241, с. 233] («Гей там у темі»). Заклик до світла, метафорична істина й знання обіцяють кращу перспективу.

Прагнення вийти з мовчазної ізоляції вирізняє і поезію П. Мовчана: *«Повсюди сліди мовчання, і всюди привід для слова: / ув оці – дерево, у вусі – пташка, а в пальцях – глина. / Долучайтесь до творення всього суцього. / Замикай пташку в насінину, / в шкаралупці викохай дерево / і розмикай пальці – тече глина, а в ній – олені»* [142, с. 329]. Номо silentio ототожнюється із деградацією суспільства, що зроджує ідею активної праці над собою й усім суцям. Індивідуальний голос подано за відновлення природного світу, що актуалізувало натурфілософські мотиви «тихої лірики». Поет осуджує мовчання як вияв, хай і мимовільний, покірності режиму: *«Яким пером, або вустами намалювати звичайний камінь, / Якщо я голими руками / аж до нестями барабаню, / та ні відлуння, ні зітхання, / лише зсудомлене мовчання / мій падоньку! <...> І поквапом шукаєш рими; / слова – як вічні пілігрими – / безперестань проходять мимо, / проходять наскрізно крізь слух, / крізь мертво стиснуті вуста – / на голос падає німота, / немов на плесенця ланцюг»* [142, с. 22] («Запитальне», 1968).

Деталь «ланцюга» маркує не тільки складнощі творчого процесу, а й нагадує: за надмірне вільнодумство жорстоко карали, вільна творчість унеможлиблювалася. Розмисел над вимушеним станом зумисного безслів'я («Хто

має мову рятівну? / Хто озветься на питання: / – Мовчання чом таке фатальне, / коли б'єш скелю кам'яну?» [142, с. 23]) формує риторичний плин мови. В цих рядках наявна алюзія на славнозвісного Каменяра («Каменяр») [229], який зумів вистояти у складних суспільно-політичних умовах. Проте, якщо в І. Франка мовець з упевненістю йде вперед і готовий пожертвувати своїм життям, щоб досягнути покладеної мети, то ліричний герой П. Мовчана під впливом суспільно-політичної ситуації втрачає таку активність.

У віршах «тихих» простежуємо засади старшого покоління неокласиків: *«Я розумів дрібні прикмети, / що віщували добре й зле... / Мені думки свої поети / передавали з книг...»* [167, с. 101] (В. Підпалій, «До теми»). Частково погоджуємося з думкою Н. Котенко, яка, спираючись на твердження В. Моренця, наголошує: «Активним чинником поетичної практики неокласична модерна пропозиція стане тільки у 1980-х роках, коли «на авансцену жанру виступить нове, „філологічне“ покоління поетів» [108, с. 43]. У відповідь зауважимо: не лише вісімдесятники прагнули поєднати досконалу красу із найвищими моральними принципами, але й шістдесятники, представники київської школи, дисиденти, а також «тихі лірики». Формуючи ідеал особистості, ці митці акцентували увагу на моральних якостях людини як носія творчого потенціалу. *«Звісно поезія – не царівна / але й не хвойда з прокуреним писком»* [87, с. 504] (С. Йовенко, «Поети й поетки»). До речі, естетичні критерії актуалізувалися ще у філософських трактатах Г. Сковороди. Сприйняття реальності в давніх працях полягало у взаємодії «краси розумової» (зміст – мудрість і доброчесність) та «краси витонченої» (форма – досконала зовнішність, наприклад, жанр сонета). Цю єдність популяризували «тихі», зокрема вдаючись до сонета (А. Кичинський, «Сонет» [94]; В. Підпалій, «Сонет про свічку і сонет» [167]; Л. Скирда, «Зимовий сонет про весну» [196]), що свідчить про ідейно-художню тяглість жанрів української творчості ще від часів П. Куліша й І. Франка.

Художнє моделювання дійсності в «тихих поетів» усе-таки акцентувало увагу на красі, у якої людина перебувала в постійних пошуках свого «Я». Про це роздумував у вірші «Наука» В. Підпалій: *«А ще учуся розуміть красу. / Тут годі*

бачити і співставляти. / певніше тут шукати... Як не вмиш, / то вже щось знайдеш: / світ увесь красивий» [167, с. 212]. Ліричний оповідач рефлексує над можливістю писати в нелегких суспільно-політичних умовах так, щоб впливати на формування морально-естетичних якостей і пріоритетів читача. Адже, як стверджує С. Грабовський, кризова межа 1960–80-х рр. була «добою пошуку і віднайдення людиною самої себе» [52, с. 50]. У «Ямбах про слово» (1970) центральним ідейним вузлом постали проби творчої методи не тільки за зразком новаторства сучасників, а й попередників, естетизм яких частково спрофілював особливості літпроцесу др. пол. ХХ ст.: «Хто білих ямбів нашентав мені: / новатори, що зневажають риму, / бо довіряються лише собі, / чи класики, що шанували слово, / і денно й нічно думали про зміст?..» [167, с. 148].

Поет сповідально ділиться своїм розумінням відповідальності за плекання незаангажованого слова, призначене насамперед для формування моральних пріоритетів майбутніх поколінь, позбавлених режимних коректив. Варта уваги під цим оглядом і поезія «Ямб» (1966), яка, на нашу думку, влучно характеризує концепцію «тихих ліриків»: «А що, як я – останній з могікан, / двожилий, двоскладовий друже ямбе... / І у мені ти вік свій доживеш, / і по мені востаннє відголосиш / тим ритмом, що колись я все життя, / відмовившись і моди і вигоди, / визбирував на кінчику пера?.. / Хай буду я – останній з могікан...» [167, с. 83]. Зважаючи на «гучну» поезію шістдесятих, у якій почасти прославлявся технічний прогрес, В. Підпалый відмовляється від поетичних лаврів, називаючи себе «останнім із могікан». Представникові художньої концепції «природа-естетика-людина» боляче було усвідомлювати «несвободу, отой компартійний прес, що нависав над словом, бо сам [він – О. Ш.] був вільний духом і розумів причини задухи» [10, с. 361]. В. Підпалый намагався передати нонконформізм інтелігенції, яка в завуальованій формі, з позиції «аполітичної відстороненості» приховано виявляла обмежений спротив режимному диктату.

Усвідомлюючи естетичну природу світобачення митця, «тихі поети» актуалізували образ **вірша**. Ліричний наратор А. Кичинського драматично ототожнив письменницьке покликання із голгофським хрестом: «Дні за днями

проходять, / немов поїзди на вокзал / прибувають. / За гудками – / думки, / за думками – / рядки, / ніби шпали нових залізниць, / костиллями яких / молоточки годинника / все міцніше мене прибивають / до хреста, що несу, / перед чистим папером / згинаючись ниць» [97, с. 61] («Поезія», 1985). Причинно-наслідковий зв'язок життєвих подій зображається засобами стилістичних фігур та тропів, за допомогою яких олітературено шанобливе відповідальне ставлення до творчості. Зрілий вік апелює до рефлексій над моральними категоріями, які формують духовну особистість. Абсолютом у творі постає не Господь, а Поезія, підкреслюючи домінування естетичних критеріїв, а не релігійної ортодоксії.

У вірші Л. Скирди «Діалог із собою» (1979) автокомунікативний акт роз'яснює призначення митця, його цінність: *«А мисль шкарубка продиралась крізь душу: / Чи варто писати, чи можу, чи мушу? / Її відганяла затято від себе. / Та знову в'їдалась: чи варто, чи треба? <...> Та думка нова, ніби стала на варту: / Якщо не писать – може, й жити не варто? / Твій розум і хист, твої соки і сили – / Це вірші, які по тобі залишились»* [196, с. 64]. Риторичні питання відтворюють сумніви-роздуми над творенням мистецтва, адже це «завше стосунок до кореневих аспектів буття та його ціннот, це адресація до вічності» [139, с. 353]. Тому муза до Л. Скирди являється в беззвуччі ночі («художня „тихість“»): *«І відстань від землі і до зорі / Та ж сама, що й від суєти до тиші, / Або від мене і до того вірша, / Який прошепотять уста мої»* [196, с. 32] («У мене є дарована зоря», 1976); *«Минула ніч на вірші вбога. / І починається облога / Дрібниць, проблем і суєти. / А потім знову ніч, і знову / Чекаєш на високе слово, / І знаєш: вже щаслива ти»* [196, с. 178] («Як важко пишеться. Перо...», 1987). Задоволення від можливості комунікації характеризує героїню, яка віршує за покликом хисту.

Доленосним рішенням реалізувати себе у творенні поезії ділиться лірична героїня С. Йовенко: *«– Ви любите поезію? – / Мене / питанням спантеличили, йй-право. / Чи долю – ми, / чи доля нас обрала? / Любити долю? / Й гадка не майне»* [87, с. 46] («Ви любите поезію?»). Авторка апелює до таланту, нівелюючи думку радянських критиків і літературознавців, які популяризували ідею писати машинально й у машинний спосіб, посвідчуючи переваги технічного прогресу.

С. Йовенко закликає остерігатися професійної халтури: *«Коли втомили кучеряві вруна / благополучних віршів, я / задихатись почала: п о в і т р я! <...> Ми пишем так, ніби не сталося нічого / з часів Миколи Джері, / і 20 мільонів не зітліло у попелі, / а нас читають схвально, / так вищебетуєм / самозакохано і безтурботно...»* [87, с. 58]. Патріотичне чуття, критичне сприйняття радянської мистецької класики починають домінувати в «тихих», як уже зазначалося, у 1980-х рр., виявляючи більш зрілий рівень творчої самоідентифікації.

Однак були в цей час і такі митці, які обирали незаангажовану творчість, без відкритої критики верхів, дотримувались і надалі *«аполітичної відстороненості»*. Тим-то в поезії «Темний дощ» І. Жиленко картала себе за таку позицію: *«Своїх дорослих віршів не люблю. / Не впізнаю. Не гріє душу радість. / І пада сніг на голову мою / за посередню їх добропорядність»* [73, с. 166]. Висловлені докори сумніння за позірну лояльність, нейтральне ставлення до влади задля творчої самореалізації – це акорди автокритики та сили мисткині. *«Вірші народжуються, як діти, вночі. / Пишуться / на папері, на вікнах, на стінах. / Вдень їх вивчають цензори і читачі – / на різних посадах, у різних одмінах...»* [167, с. 107].

В. Підпалій підкреслив естетичні критерії самого акту творчості, що спонукало ліриків до метамови, яку радянська критика не завжди адекватно прочитувала: *(«Виліз баран / На вершину гори / І став розумний... / Піднімемо ж тост / За високий пост»* [241, с. 74]. Однак, як наголосив П. Мовчан, роль партійних критиків полягала у тому, що вони *«частіше виконували функції наглядачів поезії, підстьобуючи політичними батогами неслухняних, відлучаючи норовистих від поетичних черед чи табунів, а точніше, від так званих о б о й м... а відтак і від літпроцесу та продукуючих органів»* [139, с. 348].

Зображення цензурної ескалації в Д. Чередниченка, прикметне щирим обуренням, з яким він констатує: *«Коли стоїш ти над душею / і дивишся, / З якої букви я почну рядок, / Не можу я / Ані писати, / Ні думати / Про сонце, квіти / і про те, / Як гарно в світі жити. / Я тільки думаю: / Який ти гад, / Що не даєш мені подумати / Про сонце, квіти / і про те, / Як гарно в світі жити»* [241, с. 153] (*«Коли стоїш ти...»*). Осмислення істинного й вільного акту творчості

призначення митця відбувається в камерній автокомунікативній площині своєрідної сповіді наратора, думки якого про все «світле» контролює «наглядач».

Серед інших екзистенціалів «тихих» малюють страх. Той, що, викликаючи «одинакування» частини суспільства, був спричинений дією системи доносництва: *«Боятися, / Що сусідка почує, / Як ходиш по своїй кімнаті. / Боятися, Що в метро / Автомат не спрацює / І перепинить дорогу. / Боятися в ліфті ревізора, / Що не взяв квитка. / Боятися тіні своєї – / А що як це контроль»* [241, с. 63] («Боятися», 1969), або ж: *«Писати щось. / Писати про щось. / Писати до когось. / Писати на когось. / Одні виписуються, / Інші й не підписуються»* [241, с. 64]. Такий вплив середовища ставав на перешкоді плеканню естетично вартісної поезії, самої правди й це підкреслює драматизм екзистенції письменника і просто людини в СРСР. Як ствердила М. Домчук, «„тиха поезія“ означала не стільки тембр, тональність звучання, скільки одну з моделей літературної діяльності (поряд з „мовчанням“, „дисидентством“) – езопівську мову, а також мистецьку позицію, можливу лише в тоталітарному суспільстві, – знято „тримати оборону Слова“» [65, с. 18]. «Тиха лірика» не характеризується лише «журливим пейзажем», вона також апелює до світоглядних конфліктів і колізій буття, підпорядковується меті творчої самореалізації поетів.

Тому образ **митця і мистецтва** в художній парадигмі «тихих» демонструє насамперед аполітичні й естетичні конотації С. Йовенко, скажімо, осуджує тих, хто служив літературній моді чи посів чільні місця в організованій КПРС літературі, не маючи до неї покликання: *«Я не про тих солодких поетес, / чий зітхання повнили альбоми, / чий шепіт-шерех полонив салони, / чий, велемовний, лився до небес / що не альков – то млосний зойк „на спомин!“ / Я не про тих солодких поетес...»* [87, с. 34]. Текст скритикував епігонське наслідування модних мисткинь, легковажність у ставленні до фаху, наголосив необхідність оновлення літературного та навкололітературного середовища.

Постать справжнього митця моделювалася «тихими» у вісімдесятих роках ХХ ст. як сильна особистість, яка, обираючи ідейну позицію спротиву, зазнавала утисків або переслідувань. Про це вдало у філософському ключі висловився

Д. Чередниченко: *«Найдивніша доля поета – / Народжується після смерті. / найсумніша доля поета – / Живе після себе. / Найвеселіша доля поета – / Уже не знає, / Як він живе»* [241, с. 102]; *«Поети завжди одинокі, / Як світло далекої зірки, / Що давно вже згоріла до тла. / І тільки коли та зоря / Нашу душу й дорогу освітить, / Ми збагнемо, / Що вона була»* [241, с. 132]; *«І чого поетові / Ображатись на долю?.. / Хочеш описати – / Мусиш пережити; / Мусиш вижити – / Щоб описати»* [241, с. 187]. Автор збірки різних літ «Батиха» відтворив у ній етос «тихих ліриків», які, намагаючись уникнути тиску влади на їхню поезію, вдавались до кодування своєї опозиційності.

Беручи до уваги необхідність вибору ідейної позиції митця, А. Кичинський створив персоніфікований образ поезії, вдосконалення в якій сприяє професійній самореалізації: *«Іди, моя поезіє, іди. / А я вже йтиму, сестро за тобою. / Веди мене, поезіє, веди. / Та будь мені суддею і судьбою! / Ти голос мій. Мовчання ти моє. / Ти біль, і сіль, і крик моєї крові. / Невже ти є? Спасибі, що ти є, / провіснице ненависті й любові»* [98, с. 43]. Автор показово номінує вірші – мовчанням, цим натякаючи на творчу та фізичну наругу під час їхнього написання. Градація характеристик поезії спонукає до повноти усвідомлення відповідальності за наслідки творчості. Тому А. Кичинський висловом власних агт poetica і licentia litteraria підкреслює цінність справжньої поезії: *«Якщо нема вогню в поезії твоїй – / у віршах про любов чи в героїчних одах, – / тоді слова твої – ганчір'я, а не одяг. / І як ти не крути, а справа тут не в модах, / адже одягу слів рятуює не покрій»* [96, с. 46]. Ці слова означили філософсько-естетичну природу літератури, незалежну від провідних культурних тенденцій.

Отож, становлення та естетичне призначення мистецтва в соцарті, викликає у «тихих ліриків» медитативний імператив екзистенційного сприйняття радянських реалій того дня. Адже нав'язлива русифікація та дискримінація художнього слова в культурному процесі СРСР вже наприкінці шістдесятих років посилювала прагнення «тихих поетів» естетизувати його в аполітичному контексті, що актуалізувало зображення концепту безголосся в онтологічному, ідеологічному та естетичному ракурсах авторського бачення.

2.3.2. Філософічність «тихих»: індивідуальні осяги

Художнє зображення реальності крізь призму філософії екзистенціалізму розкрило прагнення осмислити розвиток людства та закономірності його буття, впливи цивілізації на природу, що репрезентувалося в *медитативному* коді «тихих». Онтологічні роздуми фокусувалися на становленні самодостатньої особистості в контексті **часу** задля осмислення – у діахронному зрізі людського існування в соціумі – його недосконалості/досконалості та можливості досягнення гармонії індивіда й загалу. «Показовим у „тихій“ ліриці є те, – справедливо ствердив Т. Кремінь, – що вона, користуючись своїм життєвим досвідом, живиться досвідом попередніх поколінь, вміщуючи психологічне напруження в емоційно насиченому концепті миті, який має внутрішню амплітуду сприйняття, дорівнюється вічності у контексті історіософського сприйняття часу» [112, с. 33]. Увага до зображення темпоральних категорій зумовлювалася пошуками буттєвих істин, єдності часу в віковому досвіді людини, що спонукало до студіювання концепту безголосся. Його ліричне трактування розкривало загальнокультурну тенденцію доби 70-х рр. ХХ ст., демонструючи не лише громадянську позицію автогероя («ідеологічне мовчання»), а й психоемоційний стан «художньої „тихості“».

У контексті політичних обставин вірш «тихих» олітературив «соціальний час» [187], розкрив наслідки впливу суспільства на індивіда. У Л. Талалая такий час виступає органічною формою буття: *«Ми всі перед часом винні. / У кожного з нас / Є голубий, і синій, / І чорний час. / Є час золотого літа / І молодих думок, / Є випитий, недопитий, / Невиплеснутий в рядок»* [210, с. 51] (Л. Талалай, «Час»). Полісиндетон і анафора художньо поглиблюють сутність характеристики вікових станів, які впливають на поведінку та буття людини в різних ситуаціях. Недописаний рядок еліптично підкреслив неоднозначність позиції митця щодо суспільної дійсності, що властиво «творчому маргіналізму» «тихої поезії». «Соціальний час», який свідчить про наявність подвійних стандартів у різних сферах, домінує також у П. Мовчана: *«Однодільний і світ – / так чому в роздвоєності дні минають, / між долонями сосна нестримно росте, / захват*

криком вуста розтискає – / затікає повітря густе?...» [142, с. 496]. Імпресії вірша «Дводільність» (1983) розкривають маргінальний стан існування, зумовлений культурно-політичними обставинами повоєнної України. Дендрообраз сосни при цьому виокремлює важливу роль природи в цивілізованому світі.

Час у вірші зображає його філософську глибину, а також злети та падіння ліричного героя: *«На новому колі, на тім узвороті / не можу збагнути нічого про час: / це грудочка цукру чи солі у роті / що танула в роті і твердла не раз?»* [142, с. 124] («Роздуми», 1983). Автор влучно і майже автологічно констатував ці функції хроносу, ввівши змінність емоцій біномом «цукру-солі», причому риторичне питання апелює до аналізу прожитих років. Моральний заклик ідейного пуанта твору актуалізував ідеал гідного пробуття людини на землі: *«Ой! Ось він, час, тут, під рукою в тебе, він міряє / твою ходу, твій біг, твій сон, твоє мовчання. / Тук-тук-тук-тук... Це джерело, не скалянуть сумління...»* [143, с. 105–106] («Початки», 1986). Тут провідною темпоральною категорією медитації виступив *«індивідуальний (емпіричний час)»* [187], який фокусується на душевному досвіді ліричного героя, що конкретизовано еліпсисом, тавтологією та онома топеею, стимулюючи читача до роздумів над власним життям.

У поезії П. Мовчана «Старіє час...» нестабільність емоційної сфери людини фіксується аналогічним персоніфікованим темпоральним образом: *«Зістаривсь час у найпевнішій місці, / в чутливій крапці стислого єства – / він в серце нуриє щохвилини вістря, / аби упевнитись, що ще душа жива... / То лжого вжалить, а то оцтом зради, / то посмішкою гострою діткне, / то заклик, а то мажорним ладом, / то кригою мовчання, то вогнем...»* [143, с. 357]. «Шлюсакорд» свідчить про чітке усвідомлення ліричного суб'єкта власної причетності до світового коловороту, у якому панівне місце посідає прагнення досконалості. Антитетичні образи та апосіопези акцентують сковородинський дуалізм людського існування.

Час у «тихій поезії» постає в трансцендентному аспекті, його визнано сакральним у сенсі драматичного осмислення вічності: *«Надміру часу нам, та вічності замало, / тому й дрібниться мить, торочаться шляхи, / рве очі вітер нам – ми ж тиснем на педалі, / та при самій землі стина нас небосхил»* [243,

с. 299] (П. Мовчан, «Сталість», 1988). У художній проєкції світоспоглядання митців 1960–80-х рр. функціонує мотив короткочасності буття, яке минає в побутових турботах, що підкреслює його профанність. Про це вірш «Концерт для скрипки...» (1979) І. Жиленко: *«Заговорив у сутінках годинник / про те, як час проходить крізь людину / і там, за нею – вічністю стає. / І розуму нема туди дороги. / І лиш душі меланхолійний погляд / провидить все, коли годинник б'є»* [73, с. 72].

Фіксація значення цокотіння годинника ототожнює його з Абсолютом – мірилом тривалості перебування живого на планеті. Архетип самоті віддзеркалює смуток ліричної героїні-поетки від усвідомлення фізичної недовговічності, кінченості. Осмислення часу в есхатологічному аспекті по-своєму здійснив і В. Підпалій: *«Виліковує час нас. / І ятрить рани – час... / Час розплющує очі нам. / Нам – повіки затулить...»* [167, с. 234]. «Сакральний час» позиціонується як трансформ іншого світу, зображення якого посилюється фігурою мовчання.

«Тихі» моделювали авторські роздуми над часом в площині вікових категорій **дитинства, молодості, зрілого віку та старості**. *«Так швидко весна поминула, / наче дитинство. / Літо – перегоріло в роботі гарячій / (саме грілося / і гріло інших). / Здрастуй, осене, / зрівноважена / спілою садовою і городиною, / короткоденними дощами / і роздумами вночі!.. / Побудь зі мною: / доки в господі моїй ти, / зимі в мене місця немає – хай ходить / за ворітьми!..»* [167, с. 116]. Циклічність філософських рефлексій над часом і його природою символізують сезонно-вікові образні категорії «весна-дитинство», «літо-молодість», «осінь-зрілість», «зима-старість», які виступають конденсаторами досвіду, чинниками збагачення емоційної сфери ліричного героя. Так, спокій змінюється відчуттям тривоги, зумовленої усвідомленням короткочасності радісного та безтурботного існування, розумінням наратора відповідальності за прожиті роки.

Молодість у В. Підпалого асоціюється із щастям та безтурботністю, однак через короткочасність викликає й негативні емоції: *«Так / швидко минає, / що коли збагнеш, / маєш / лише спогади, / з котрих / до смерті / будеш / ілюзію щастя...»*

[167, с. 93] («Молодість»), або: *«Спиваю днів терпкий напій / і п'яний – знову п'ю. / А десть далеко вечір мій / накочує глухий прибій / на молодість мою...»* [167, с. 90] («Нехай»). Вечірні роздуми про минуле вписано у «журливий пейзаж», який відзначається патетичністю «художньої „тихості“».

У «Пісні» (1967) Л. Талалая минуле неньки навіюється знайомою мелодією її молодості: *«Співаючи, / Юність пригадає мати. / Пісня довго над садом / Осіннім / Стоїть. / А про що ота пісня – / Мені, молодому, / Не знати. / Щоб її зрозуміти, / Треба молодість власну / прожити»* [210, с. 56]. У простих словах материнської пісні звучить мудрість, яку важко досягнути в більш ранньому віці. Це розуміння дається на схилі літ, що свідчить про важливість досвіду в усвідомленні таємниць буття. Лейтмотивом творчості поета постають ранні роки ліричного героя, що спостеріг і наголосив В. Базилевський: «Читати Л. Талалая – це й стримувати громіздку ношу літ, повертатися до самого себе – далекого, світанкового» [13, с. 13]. Вірші митця, у яких зустрічаємо ностальгічні згадки минулого, загалом фіксують позитивний емоційний стан ліричного суб'єкта. А в поезії «Птиця» молодість, яка впливає на формування особистості, прирівнюється до літа: *«Спасибі молодості нашій, / Що вироблялася на наші, / Не вибивалась в холуї / І святкувала на свої. / Спасибі їй / За наше літо, / За те, що душі – не втолити, / За те, що потім проросте, / За те, що старість берегтиме... / А ще спасибі їй за те, / Що нас лишила молодими»* [210, с. 217]. Дует анафор цитованого тексту підкреслює досвід, здобутий мовцем у юності, а парне римування пісенного типу акцентує важливість цього віку в житті кожної людини. Екзистенційний вибір наратора не бути партійним прислужником автор ознаменував збірним образом холуїв (ідейний концепт нонконформізму втілений у «тихій ліриці» 1960–70-х рр.)

Зі щемною ностальгією спогадує юність ліричний герой П. Мовчана: *«Сніги, о доле, відведи! / Листки на дзеркалі води / відтіняють глибокий холод / і свідчать: ти був молодим, / неначе клен, що згас поволі»* [142, с. 246] («Від листопаду вседенного», 1980). Порівняння молодості із деревом по-натурфілософськи актуалізує роль природи, олюднює ванітативний мотив вірша.

Зимова ж пора року, виражена ефективними засобами художнього синтаксису – риторичними фігурами, відтворила нестабільність ліричного героя з наближенням старості. В І. Жиленко прощання з юністю супроводжуються тривогою, яка ототожнюється з осінньою : *«І в час, коли мене, мов пізня осінь, / обляже дріб'язковість почувань, – / махну рукою на смутну дорослість / і випущу дитинство з рукава»* [73, с. 89]. Дитяча безпосередність дозволяють сприймати життя позитивно, чого й прагне героїня, повертаючись у дорослий світ.

Л. Скирда естетизувала філософську ідею: пора дитинства та юності характеризується динамічністю, якої не вистачає у зрілості (*«Ще юності в тобі живий стрибок / Над прірвою, над вогнищем любові. / Все обережніше лаштуєш крок, / І тихше голос долі а чи крові»* [196, с. 90]). Мудрість, набута з роками, спонукає до виважених вчинків, що за певних обставин не завжди можуть бути правильними. Однак у медитації *«Мені назустріч дерево ішло...»* (1979) акцент інший – на недосвідченості молодої людини: *«І дерево, уgliedивши мене / і розпізнавши суть мою і вдачу, / Промовило: „Голубко, будь терпляча. / Краса мине, і молодість мине, / І тільки те залишиться повік, / Що у душі плекає чоловік“»* [196, с. 105]. Притчева сюжетна фактура діалогу з деревом передає мудрість природи. Прагнення вдосконалити світ і себе свідчить про домінування в аксіосфері героїні моральних основ, що висловлено афористично за допомогою лексико-синтаксичних засобів виразності поетичного мовлення.

Бінарна пара юності та зрілості в контрастах і зіставленнях осмислюється творчістю С. Йовенко: *«Досвід і молодість – / цей бездоганний тандем / в темних алеях майбутнього, / мабуть, незабутні. / Ще не ідилія – ризик, / уже не едем. / Ще не зима, вже не літо – / вдивляємось в сутне»* [87, с. 577] (*«Досвід і молодість»*). Ототожнюючи молодість із літом, а досвід із зимою, поетеса наполягає на тому, що будь-який вік є цінним у становленні особистості.

Художнє зображення зрілого віку переводиться на рівень аналізу пережитого у ліриці А. Кичинського: *«Вірю, що ти, / як і досвід мій куций, / ростеш, / роблячись гострим, / і пильним, / і мудрим, нівроку. / Все тобі видно: / і я як спіткнувся, / і як / переступив через камінь, / і як я по тому / грому злякався, /*

і як переміг я цей лях, / рупорне „ер“ вимовляти навчившись / у грому. / В цьому навчанні / я перестарався, мабуть. / Вуха рятуючи, / дехто вже вдався до вати. / Ставши трибунними / слів моїх форма і суть / змусили декого / вчитися недочувати» [96, с. 6–7] («Погляд вечірній», 1988).

Стиль полісиндетонного під'єднання все нових ознак і станів ліричного мовця водночас сповідально та самокритично розкрив шлях митця. Автор вдається до метамови й форми верлібра як найбільш відповідних для алюзій загальносуспільного стану. Знаковою ідейно постає вербальна опозиція гучних гасел із концептом безголосся, що об'єктивно ототожнена із маркантними літературними тенденціями др. пол. ХХ ст. Ліричний оповідач позиціонує себе маргіналом, визнаючи частину своєї творчості запитом влади, однак вироблене вміння «недочувати» вказує на імпліцитний спротив «тихих поетів» системі.

Ліриці І. Жиленко притаманна рафінована культура роздуму про минуле у старості. Осінь, яка філігранно прирівнюється до цього віку за допомогою невігадливої метафорики, символізує мудрість і виваженість: *«Коли довершено плоди / і вже нема куди спішити, / коли засипано сліди / опалим листям днів прожитих, – / тоді виходиш за село, / і відблиск осені смутної / тобі лягає на чоло. / І ти зовеш те – сивиною. / Стаєш для себе судія. / І самосуд вчиняєш строгий» [73, с. 52] («Вже встигають у ночах»).* Золота пора року спонукає до філософських рефлексій над земним буттям, допомагає визначитися з покликанням героїні у світі. Система риторичних фігур, зокрема питальних речень, спонукають реципієнта до медитацій, посилених апосіопезою.

Роздуми про прихід старості восени репрезентує «Сонет тридцятого літа» В. Підпалого: *«Рости – літа. Зістаритися – швидше. / А де між літом й осінню межа? / Чи всяк свого досягне рубежа? / Чи кожен міту по собі залишить? / У відповідь і запитання, й тиша / зійшлися, мов зітнулися на ножах. / А дні не зупиняються, біжать, / несхожі і прудкі надивовижу...» [167, с. 59].* Митець у цих елегійних інтонаціях, що нагадують терцети сонета М. Зерова «О kosmos», замислюється над короткочасністю фізичного існування та професійною самореалізацією. Вислів, як і в І. Жиленко, приваблює сенсовим багатством і

красою форми, фігурою замовчування. Відзначимо тут також майстерну презентацію *naturalis silentio*: відбуваються пошуки відповідей на життєві запитання. У творчості Л. Талалая похилий вік також асоціюється з вираженістю: *«І я відчую на зорі, / І я відчую в тиші, / На скільки років постарів – / На скільки став мудрішим»* [210, с. 85] (*«Memento mori»*). Автокомунікативні рефлексії виникають у нічному безголосі, що сприяє глибинному осмисленню людської сутності та відтворенні її за принципом *«художньої „тихості“*».

Ліричний герой П. Мовчана на схилі літ рефлексує: *«Скільки перемито різних днів, / Як надовго затяглось шукання! / Вже переступив за межі слів, / Де почавсь майдан мовчання. / Істино, єдина, озов дай, / Вилуцися словом із мовчання, / З вуст старечих, з молодих гадань; / Свічкою спажни в німе смеркання, / Ластівкою прилети з гнізда»* [142, с. 7]. Упевненість чоловіка у тому, що істина приходить із безслів'ям, яке спонукає до філософських роздумів, свідчить про досягнення мудрості. Внутрішня невимовність усвідомлена, збагачена емпіричними знаннями. Вона характеризується сакральністю, – мовчання стає своєрідним «танцем тиші» (Г. Гайдегер) [40], позамежністю.

Час у медитативному коді «тихих ліриків» набуває ознак полісемантичного моделювання. Осмислення буття посттоталітарного суспільства сприяло рефлексіям над місцем свідомого громадянина у ньому. Втрачалася можливість духовно вдосконалюватися, особистість нівелювалася, що спонукало до соціальної ізоляції митця у художньому світі «езопівських» рядків. Унаслідок цього особливого філософського значення у «тихій поезії» набув **екзистенціал самотності**, який презентував семантичний комплекс психоемоційного стану та роздуми над короткочасністю існування, сфокусовані біномом «гармонії-болю», вираженому *«екзистенційним одинакуванням»*.

Аналізу тотальної самотності індивіда в герметичному світі здатна прислужитися класифікація його номінативних визначень, яку запропонував М. Мовчан, поділяючи самотність на два антитетичних типи: позитивний і негативний. За твердженням ученого, позитивний тип **усамітнення** полягає в зумисному виборі відстороненого способу життя та «дає можливість людині

заглибитись у найвіддаленіші й найпотаємніші куточки своєї душі, зробити аналіз пройденого, очистити свою душу від напливу несуттєвого, отримати задоволення, натхнення для творчості, встановити моральні зв'язки з людьми різних епох чи сучасниками, виховати в собі самостійність, впевненість» [137, с. 13]. У поезії «тихих» він виступає маркером інтровертивного типу особистості: *«І самота аж золотою / зробилась од осінніх днів. / На самоті із самотою / так несамотньо гомоніть! / І я, присмучена роками, / всміхалась самоті своїй: / „Ну що ти знов мені розкажеш, / о красномовний друже мій?“»* [73, с. 110] (І. Жиленко, «Світло осені»). Алітерація посилює стан тотальної покинутості. Риторичне питання підкреслює домінування автокомунікації у трансцендентному вимірі душі.

Усамітнення в безмовному середовищі сприяє самореалізації ліричної героїні: *«Мені б зараз – тишу – плечем до плеча. / Щоб вірші писати і легко мовчать. / І плакати від щастя, і жити, і дихати, / зростають в собі екстатично, як вихор»* [73, с. 42] («Весна. Ода радості», 1965). Для експресивного вираження емоцій жінки авторка вдається до полісиндетону, що посилюється порівнянням-ототожненням вихору з її душею. Натхненням суб'єкт творчого акту завдячує природі: *«Розкрити / вікно в пламенючий сад. / І в чистому затишку / найперший свій вірш написати»* [73, с. 13]. Натурфілософська атмосфера тиші виступає у ролі музи, що було назагал властивим для «тихої поезії».

У Л. Скирди стан позитивного усамітнення в супроводі безголосся сприяє стабілізації емоційної сфери мисткині, її професійній реалізації: *«Я самісінька в кімнаті / За машинкою, мов дятел. / У кімнаті тепло й тихо. / Злагода довкола диха <...> Мить надходить своєчасно, / Й людство каже: „Ти – прекрасна“»* [196, с. 97] («Жовтий лист», 1979). Спокій і внутрішня рівновага виникають наодинці із собою за умови безголосся («художня „тихість“»). В естетичному аспекті краса асоціюється із творчими здобутками. Осмислення життєвої істини та задоволення від перебування серед безлюдної природи поєднано у ліричному монолозі: *«Морозним шляхом йти на самоті, / Свободою наповнюють легені, / Спивать повітря, мов застій женишеню, / І відчувати, що невмируща ти»* [196, с. 137]. Прочитуємо цей стан, за терміносистемою Я. Гнатюка, як

«волютаристський кордоцентризм», де панівне місце посідають «воля до самотності, єднання з природою» [48, с. 147], що сприяє самоусуненню із соціуму.

Радістю від творчого процесу природа наділяє ліричного героя В. Підпалого: *«І зелені і сонця – прибуло / за день всього... / Зелене все доокруж / з відтінками блакиті... / Дивина, / немов журба поетова, та й годі!... / Зробилось зрозумілішим усе: / земля, дерева і високі птахи, / і перший грім ламкий, і самота / не видається більше самотою...»* [167, с. 146]. Стан і сама колористика доквілля викликає позитивні емоції, а поетика еліпсисів, немов синкопи у музиці, врізноманітнює семантику зображення бажаної аскези.

У С. Йовенко вдовolenня від перебування в самотині зумовлене роздумами про коханого: *«Я так люблю години самоти! / Вона одна мене єднає з Вами – / мовчанням жалю, подихом, думками / тим світлом, / що Ваш погляд засвітив...»* [87, с. 415]. Зайвими є слова у спогаді жінки, яка виповідає почуття внутрішнім монологом. Мовчання ліричної героїні демонструє «художня „тихість“».

Негативним значенням М. Мовчан наділив **самотність особистісну**: ця «самотність може бути тяжкою, нестерпною, руйнівною для особистості людини» [137, с. 13]. Також і **відчужуючу** – механізм, крайньою формою якого є «відчуження: від інших людей, цінностей, норм, світу в цілому» [137, с. 13] – та **самовідчужуючу**. В останній «особистість, ототожнюючись з іншими людьми чи групою, поступово втрачає своє „Я“, яке стає чужим, незрозумілим» [137, с. 13] (*«А ти – це я, це – він, вона, воно, / це – світ увесь, що зведений до тебе. / І не чикриж, як жерсть, як полотно, / ні вічності, ні простору, ні неба»* [142, с. 560] (П. Мовчан, «Не відгороджуйсь іменем від світу»). Такі диференційовані стани виникають унаслідок суперечностей людини-об'єкта (соціум) та людини-суб'єкта (ego-alter ego), що призводить до пошуків гармонії поза соціальною сферою. Адже за тоталітарного режиму звичною була «ситуація роздвоєння особистості» [230], де «супер-его» (вимоги суспільства) не збігалось із «воно» (внутрішнім «я»).

Особистісна самотність віддзеркалює усвідомлену життєву позицію індивіда як відповідь на негативні фактори, що зумовлюють дисгармонію в його фізичному існуванні. Ізольованість, викликану інтимними переживаннями та

розлукою з коханою, метафорично вправно описав В. Підпалій: *«Із кришталевого келиха тиші / п'ю самотність – / сам. / Із засніженої далини / виглядаю тебе – сам»* [167, с. 171] («Десь там», 1968); *«Хіба скажу, що ти причина / моєї самоти... О, ні!.. / То – все минуще...»* [167, с. 161] («Елегія про минуще», 1971); *«Зрадь мене з моїм ворогом. / Зрозумію, / що інакше, як так, / уже більш не могла ти. / В самоті загублюся / і порадію, / що хоч ворога вмів я / собі вибирати!»* [167, с. 235] («До коханої», 1968). Архетип самоті позначено гіперболізованою демонстрацією негативних емоцій чоловіка. Образ тиші тут позиціонується як компонент екзистенціалізму, що конкретизує трагічність відчуження (алієнації). Низка пауз відтворює депресивний стан розірваності буття героя, зумовлений нероздільним почуттям, а риторичні засоби психологізму – трагізм його душі.

Лірична героїня Л. Скирди так само поринає в самоту внаслідок розлуки: *«Пекельний труд – писать листи, / Коли розлука безкінечна, / Про все на світі чемно й гречно, / Так, ніби й сліду самоти. / Чекати – в сутінках брести. / О, мій далекий, кожен вечір / Я, мов тягар, беру на плечі / Ядучу тишу німоти»* [196, с. 173]. Прикінцева експансія безголосся описує розпач жінки, яка потрапляє в безвихідну ізоляцію, зумовлену втратою коханого.

Особиста самотність універсалізує зображення внутрішнього спустошення ліричного героя П. Мовчана, окреслюючи його біль душі: *«О сестро, любове, ні слову не вір! – / назустріч долоням полова летить, / а скалки холонуть, і погляд болять: / крізь тебе я бачу обличчя бліде... / Нічого... Нікого... Ніколи... Ніде...»* [143, с. 52]. Експресивний образ-переживання означив тотальну покинутість, яка виражається градацією заперечних займенників та сенсово багатих апосіопез, психологічно поглиблюючи розчарування через невзаємність почуттів.

П. Мовчан успішно вдавався до відтворення самотності крізь призму онтології буття: *«Що знаєш ти про сонце і про зливи? / Лежить весь світ у тебе в головах?... / І я торкаюсь каменя – гарячий... / Цілую, обпікаючи вуста, / немовби себе вічністю позначив, / на смак узнав, яка ж та самота?!»* [142, с. 523] («Біля межового каменя», 1985). Уособлення природи злетів і падінь людини в образах сонця, зливи та каменю актуалізує ізольованість ліричного героя. Такий стан

виникає на схилі літ: *«І збившись з керунку, самотньо блукаю, / засліплений безліччю білих дзеркал, / і сніг, що запікся в долоні на камінь, / як в яму жбурляє у небо рука»* [143, с. 39] («Дзеркала», 1986). Білий колір символізує старість – за її подобиною в дзеркалі заховано інший вимір буття, що рефлексивно сягає вічності, а багатозначний образ дзеркала апелює до самопізнання.

Самотність ліричної героїні С. Йовенко, зумовлена життєвими обставинами, супроводжується автокомунікативним монологом в осінню пору року, що асоціюється зі зрілістю: *«Уздовж алеї – вітер золотий / і вдалині – / іще ледь-ледь – і зникне – самотності осінній силует. <...> Задивлена й заслухана у себе, / вона щороку далі йде у осінь, / повільно, мов мелодія сумна, / яка сама себе збагнуть не може. / Каштани піднімають капелюхи, / і клени листям слід її цілують, / малий, такий один в огромі світу!»* [87, с. 344] («Уздовж алеї...»). Антропоморфні, персоніфіковані дендрообрази клену та каштанів складають натурфілософську ланку, означають у творі зв'язок людини із природою. Цілком інша іпостась ліричної героїні – у вірші «Жінка» (1975). Вона відмовляє собі у праві на слабкість: саме такий – сильний – жіночий генотип формувала вітчизняна історія. *«Ти – жінка. Тримайся в ураган. / Тиху сльозу самоти із погордою витри, / Владну красу, а не слабкість яви ворогам. <...> Мусиш триматись. Ти – жінка, і значить: залізна. / Значить стожильна. / Нам в дітях / народ колисать»* [87, с. 531]. У моделюванні образу радянської стожильної колгоспниці або й націоналістичної «залізної» підпільниці («творчий маргіналізм») вагомі фінальні значення продовжувачки роду – запорука нескореності батьківщини.

Відчужуюча самотність, зумовлена відсутністю взаємодії его та навколишнього світу, призводить до «моральної самотності» [231, с. 25], безцільності життя в соціумі. Так, П. Мовчан у вірші «Мудрість» (1981) песимістично констатує, що людина від народження приречена на ізолюваність: *«Бо над усім завжди горує день печалі, / і будеш ти один різьбить свої скрижалі... / Огромлений твій слух шукатиме мовчання, / і виснажений дух вгамує поривання»* [142, с. 295]. Панацеєю від розпачу, зумовленого тотальною самотністю, на думку митця, є безслів'я, в якому можна здобути бажаний спокій.

«„Мовчання“ варто розглядати як можливість діалогу з собою» [3, с. 341], а отже, знайти внутрішнього співрозмовника у своїй невербальній комунікації. В поезії «Відбиток II» (1989) автор водночас визнає цей стан фатальним: *«Тому на самоту приречений і ти, / на власне забуття у родовім розриві: / вертається душа у лоно самоти, / розтиснувши єство, умощується криво...»* [143, с. 412]. Самота виступає синонімом забуття у людському житті, не породжує оптимізму.

Зіставна психоемоційна ізольованість охоплює й ліричного героя Л. Талалая: *«Осіння світиться дорога, / Дерева дивляться з води. / Ідеш, оглянешся – нікого, / Ніде нікого – ти один. <...> І ніби дихає у плечі, / Але навколо тишина, / Ніде нікого, тільки вечір / Стіка, як скиба кавуна»* [196, с. 277]. «Екзистенційне одинакування» експлікує внутрішнє спустошення чоловіка несподіваною метафоричною парою «вечір»-«кавун».

«Тиха лірика» внесла свіжі художні нюанси в описи *самовідчужуючої самотності*, сутність якої полягає у втраті свого еґо: «Я» трансформується в «МИ», що було найактуальнішим у 60–80-х рр. ХХ ст. Громадянин-«автоматікус», перетворившись на політичного сервіліста, «вже не відчуває самотності і тривоги. Однак за це доводиться платити втратою власної особистості» [231, с. 158–159]. Це зумисна соціальна ізоляція від усього колективного та апеляція до самоаналізу, філософських рефлексій над світоглядними орієнтирами культурного процесу. Ліричний наратор П. Мовчана, не сприймаючи фальші, воліє бути суспільно ізольованим, «як всі», аніж виправдовувати ницість людини: *«І непомітним у юрмі, так, наче кимсь забутий, / мовчу, бо звуки всі німі, на язиці – отрута... / Штовхають, топчуть, мелють, труть / і шарпають клоччя...»* [143, с. 120].

Мовчазність маніфестує розгубленість та апатію до того, що відбувається в державі («ідеологічне мовчання» й «аполітична відстороненість»). Тому в поезії «Непроникальний світ...» перед читачами розгортається ціла естетична програма «тихих»: *«Не стиснутись в єстві самотному до крапки, / обчислено тіла, на облік взято кров, / і голова твоя підігнана під шапку, / і взято під контроль роздвоєне перо»* [143, с. 405]. Автор драматично відтворив тотальний контроль за

радянськими непристосуванцями, що призвело до еміграції митців у кабінетне «запілля», а також прихований світ опору, навіюючи відчуття покинутості.

Значна кількість творів «тихих ліриків» присвячена екзистенційному баченню **війни**. Медитативні роздуми над самотністю, зумовлені болем та розчаруванням унаслідок трагічних і величних подій 1914–20-х та 40-х рр. ХХ ст., підлягли концептові безголосся з негативною семантикою. Так, у поезії «Птиця» (1967) Л. Талалай пов'язав сучасне й минуле, роздумуючи над фатальними наслідками війни, спогади про яку досі страхають людей: *«Стоїть несполохана тиша синя. / І як розказать, що не вмерла війна, / Що юність обпалена чорним промінням, / Про яке тільки в книгах читала вона? <...> І спокійні, спокійні зовні, / Над селом, що непомітно спить, / Не витримують тиші зорі / І зриваються, щоб згоріть»* [210, с. 27]. «Художня „тихість“» через *naturalis silentio* підсилює розпач від смерті рідних. Природа ж, сповнена безголоссям ночі, міцнить генетичну пам'ять, яка передаватиметься наступним.

Спогади про воєнні роки учасника бойових дій у вірші В. Підпалого «Колодязь» (1967) стали актантом розкриття неоднозначного їх сприйняття: *«у перший рік по війні / у вихідний день / все село виходило до станції... / Ідеш, / а у грудях щось опускається. / Глянеш на матір – вона вся вполотніла... / Піднімеш голову – / небо синє – / заспокоює...»* [167, с. 95]. Радість повернення додому одбирає пам'ять війни. Спокою ліричному героєві надає контакт із небесними просторами, які символізують чистоту та непорочність. Це підкреслює вплив навколишнього середовища («*натурфілософічність*») на стабілізацію психоемоційного стану бійця. Та, попри реанімацію природи, митець певен: забути війну неможливо (*«Як тільки рік старий мина, / постука пам'ять ненароком: / – Не віддаляється війна, / а ближчає із кожним роком...»* [167, с. 175]). Замовчування правди про неї та її жертви спонукає задуматися над наслідками гекатомби ХХ ст. і природи загарбництва.

Тому С. Йовенко закликала владу не повторювати помилок минулого, прирікаючи на смертну кару усіх, хто спробує здійснити агресію: *«Та мусить збутись: / хто плекає смерть / в тераріумі мозків-мізантропів, / отруєний*

жалом, / загине перший» [87, с. 59]. Мотив війни апелює до генетичної пам'яті, яка породжує пацифізм, у мілітарному СРСР охрещений «буржуазним». Війна у поезії постає особистою трагедією кожного: «Цілком природно, що у „воєнних“ віршах наймолодших авторів повноголосо звучить мотив спадкоємності поколінь, вірності справам і заповітам батьків. Ще одна виразна прикмета цих творів – тривожні роздуми про мир, пристрасний антивоєнний пафос» [200, с. 104]. «Тихі» продовжили поетичну репрезентацію концепту війни, підійшовши до її осмислення з гуманістичних позицій.

У ліриці П. Мовчана образ **смерті** посів чільне місце. Ліричний оповідач не боїться покинути земний світ, він радше воліє поринути в нього: *«Продовгим поглядом, що за літа сягає, / вже бачиш рай і хмар летючих зграї. / Слова відходять, звуки відлітають, / чіткішає обрис запашиного краю»* [142, с. 264]; *«У себе, в небо – тону одночасно, / і погляд нерухомий тихо гасне, / і мить злиття із всесвітом прекрасна, / що навіть смерть безлика не страшна»* [143, с. 300]. Метафізичні роздуми про потойбіччя, навіяні небесними просторами, набувають позитивної семантики, підкреслюючи прагнення позбутися тягот фізичного світу. Актуальним видається концепт безголосся, який експлікує сакральний рівень трансформації в інший трансцендентний вимір буття («художня „тихість“»).

Зображення ж смерті рідних у П. Мовчана, навпаки, набуває негативного значення: *«А третім він... – А ти куди летиш? / Дрібнесенький, легенький, як пушина? / Я впав у крик, звертаючись до сина. / Він гріб повітря криво, неуміло, / І вітер шарпав випростане тіло, / жбурляючи то вгору, то донизу...»* [142, с. 545] («Я лугом йду...», 1985) чи: *«Що не день, я тату, брате / наближаюся до вас. / Та, наблизившись до мертвих, / кличу я живих, живих, / а повітря, мов роздерте, / бо не чуть ні цих, ні тих...»* [143, с. 212] («Відстань», 1988). Спостерігаємо відчай чоловіка, у якого померли близькі люди, через що втрачається сенс життя – йому залишиться *vivos voco!*

Смерть матері І. Жиленко оприсутнила в автокомунікативному монолозі: *«В той день було так тихо на землі! / В той день уже не падали каштани. / І вітер, обважнівши од туману, / не палахтів, а гарячково тлів. / Що ж, хоч-не-хоч, а він*

прийде колись, / той день, і скаже: „Я твій день останній...“» [73, с. 66].

Есхатологічний мотив супроводжується тишею – смерть стає сакраментальною.

С. Йовенко емоційно описує біль ліричної героїні, яка переживала втрату коханого: *«І замкнулося коло. Ой!.. / Та коли б же я ніч цю вчула... / Чом не спала, / була б збагнула, – / п о м о л и л а с я б! / Не загой, / не пусти отак ночувать / при холоднім безраднім тілі... / Сплять дружина й сестра, / мій милий. / Спиш і ти у труні... / Ой-йой...»* [87, с. 276]. Християнська віра в силу молитви природно поєднується з тональністю похоронних голосінь-заплачок.

Образ смерті у Л. Талалая ввібрав індуїстський мотив духовної реінкарнації у природу: *«І зазвучало над землею, / Але не музика, одначе, / А вже оте, що після неї / В людській землі тремтить і плаче. / І серце мріяло бентежно: / Якби в ту мить, коли вмирати, / Перетворитися на стежку / І, ніби стежка, заростати»* [210, с. 224]. Прагнення стати частиною навколишнього світу підкреслює бажання злитися із ним, досягнути його мудрість («натурфілософічність»).

Міфологема смерті інтерпретувала фатальність існування людини не лише під час війни, але й за миру. Так, мрець уособлює химерне Ніхто, генералізуючи негативні емоції: *«Піднявсь кістяк на повен зріст навпроти, / і череп шелепостий хилитнувся, / з очей війнуло сирістю та з рота... / І ти його впізнав... і задихнувся... / То був Ніхто, Безчасся та Безглуздя, / Безликий Страх, волення мовчазне»* [143, с. 221–222]. Перехід у Вічність неможливо втиснути в певні часові межі, феномен Не-буття не підлягає простому поясненню. Як констатувала Н. Анісімова, в поетичному дискурсі 1960–80-х рр. переважає наскрізний «образ смерті та категорія „ніщо“, з якими пов’язані так звані „порогові“ ситуації, які змушують людину звертатися до світу трансцендентного» [3, с. 323].

Отож, зображення темпоральної категорії часу – вікових періодів життя людини, осмислення короткочасності людського буття лягли в основу медитативного коду «тихої поезії». Концепти самотності та смерті, які актуалізувалися в екзистенційному коді, стали маркерами звичного людського стану в тогочасному радянському суспільстві, викликаючи ситуацію відчуженого «екзистенційного одинакування».

Висновки до розділу II.

Міжсистемна естетична взаємодія фольклору та літератури в 1960–80-х рр. характеризувалася взаємодоповненням усних і писемних жанрів, які творили єдину художню систему словесності всупереч культурній ієрархії влади.

Етнографічному коду підпорядкована громадянська тематика, де зображення *національної ідентифікації* відбувається на генетичному рівні («Скіфські сонети» В. Підпалого, «Із росів я» Д. Чередниченка), що пояснює прагнення ліричного героя до фізичної та духовної свободи, які формували моральні домінанти нації («Ой, упав же я...» А. Кичинського, «Козак Мамай» П. Мовчана та ін.). І хоча у таких віршах патріотизм загалом набував мінорного звучання, проте з др. пол. вісімдесятих тон поезії гучнішав, митці почали критикувати режим сміливіше. Звернення до жанру *пісні* супроводилося поетизацією традиційних народних атрибутів, що сприяло розширенню семантичних горизонтів художньо опрацьованої етносимволіки. «Тихі» стилізували вірш під народну пісню, відтворюючи змагання запорожців чи долі селян. Вони оновили ліричне зображення фольклорних метаморфоз – перетворення жінки у *птицю* чи *тополю* (С. Йовенко, Д. Чередниченко та ін.).

В колі засимільованих «тихими» фольклорних жанрів виразимо *колискові пісні*, що в натурфілософському, есхатологічному та онтологічному аспектах («Ріг достатку» І Жиленко, «Коли в серці печаль...» Л. Талалая, «Колискова для сина» А. Кичинського) супроводжувалися мінорним тоном «художньої „тихості“».

Одним із провідних фольклорних жанрів в етнічному універсумі «тихої лірики» стала *казка*, яка збагатила поезію естетичними кліше у П. Мовчана Д. Чередниченка. Буття у світі технічного прогресу маркувалося крізь призму онтологічного бачення автора в ліричній казці І. Жиленко «Життя, як воно є».

У ліричній номенклатурі музичних інструментів «тихої поезії» першість належить *сопілці* (П. Мовчан), *трембіті* та *скрипці* (Д. Чередниченко), що інтерпретуються в естетичному й онтологічному баченні автора. Музика – невіддільний компонент фольклорного багатства, стала в поетичному тексті кодом духовності.

Митці описували звичаї, традиції та вірування, обряди українського народу – *ворожіння, сватання й весілля* (І. Жиленко, С. Йовенко, П. Мовчан, Д. Чередниченко та багато ін.), що розкривали їх світогляд, ментальність. У цьому контексті функціонував образ вишивки, зокрема *рушника* та *сорочки* («Важкий дубовий хрест» С. Йовенко, «Ти живеш на вершині писанки» Д. Чередниченка тощо).

Провідне місце в художній системі «тихої лірики» належить орнітообразам *зозулі* (В. Підпалій), *крука* та *солов'я* (П. Мовчан), *ластівки* й *лелеки* (Л. Скирда, Д. Чередниченко). У фольклорних мотивах домінував світ природи, в якому концепт безголосся (а саме тиша та мовчання) створив естетичну атмосферу для роздумів не лише над минулим українського народу, а його існуванням «тут і тепер».

Релігійний код «тихої лірики» підкреслив зрослу роль духовності в технократичному суспільстві др. пол. XX ст. Християнські мотиви апелюють до морально-етичних домінант буття, трактування яких в соцреалістичному суспільстві відбувалося на онтологічно-«антропологічному» рівні художньої семантики та зображало людину в її уподібненні, домінуванні чи покорі перед Усевишнім. Ототожнення Господа зі світом природи актуалізувало *язичницькі мотиви* у творчості І. Жиленко, А. Кичинського, П. Мовчана, Д. Чередниченка та ін.

Релігійні мотиви «тихих» сповнені прагненням до морального самовдосконалення та пропонують *naturalis silentio* у невербальному спілкуванні з Абсолютом у формі *молитви-подяки* та *молитви-прохання* (І. Жиленко, С. Йовенко, П. Мовчан). Художнє осмислення локусу *храму* (А. Кичинського) та постаті *священнослужителя* (В. Підпалого) велось у полісемантичному спектрі: від обожнення до осуду.

Інтерпретаційний рівень «тихої лірики» в контексті релігійного коду характеризується філософським і релігійним прочитанням мотивів, образів, притч Старого та Нового Завітів, естетичним перенесенням їх компонентів у ліричні тексти XX ст. Майстерне тлумачення старозавітних сюжетів про *Едемський сад*,

братовбивство Каїна та Авеля, виведення євреїв із єгипетського рабства належать П. Мовчанові, Л. Скирді Л. Талалаєві Д. Чередниченкові. В цих творах окреслювалися як аберації у становленні особистості, так і соціальні проблеми створення морального суспільства з «незатертими» етичними засадами. Похідне від цих проєкцій критичне осмислення *культу вождя-Месії* С. Йовенко («На банкетах розбрату») та П. Мовчана («Материк») як утілення тоталітарної системи. У віршах такого плану домінує мотив нескореності, що активізує зумисну аскезу ліричного героя в антирелігійному суспільстві др. пол. ХХ ст.

Біблійні історії про *блудного сина, таємну вечерю чи зраду Юди Іскаріота й Петра* у «тихих» відзначались ліро-психологічною глибиною та філософсько-релігійною втаємниченістю. У новозавітних алюзіях зображувалися милосердя та любов до ближнього, перманентно властиві українській культурі. «Тихі» осуджували моральну деградацію особистості, зраду та підлабузництво, визнавали необхідність духового бунту проти антигуманної системи.

Натурфілософське осмислення світу природи, який домінував у «тихих поетів», спричиняло відновлення емоційного стану ліричного героя, позбавляло його самотності, зумовленої не лише ситуаціями особистого життя, а й обставинами соціально-політичної дійсності та творчим відтворенням архетипу самоті. Провідним у плані критичного ставлення до наслідків НТР став мотив *чорнобильської трагедії* в «Акустиці Прип'яті» С. Йовенко, «Гра з вогнем» Д. Чередниченка та ін.

Мистецька візія природи підкреслювала у «тихих» красу *сільського, лісового, степового, гірського та мариністичного* краєобразів. Їх опис супроводжувався естетизацією довкілля, гедоністичним сприйняттям світу, спокоєм унаслідок духовного єднання із природою. Актуалізувалася *урбаністика* (І. Жиленко, А. Кичинський, П. Мовчан, Л. Талалай), в емоційній палітрі якої переважав мотив самотності ліричного героя, котрий прагнув повернутися у світ природи для досягнення психологічної рівноваги.

В *сезонних* пейзажах постав річний календарний цикл життя природи, у якому закладена як негативна («Медовий місяць літа липень» А. Кичинського,

«Луна» Л. Талалая, «Зима, зима» Д. Чередниченка), так і позитивна семантика «художньої „тихості“» («Тихим усміхом світла» С. Йовенко, «Тихі в чеканні дерева» Л. Талалая та ін.). *Naturalis silentio* у творах вісімдесятих років ХХ ст. при художньому моделюванні ритмів буття природи втрачало свою актуальність, підкреслюючи зміну естетичної парадигми «тихих ліриків». Поети почали відкрито критикували технічний прогрес, який катастрофічно руйнував екосистему СРСР, а отже світу.

Поетика *добових* описів виконує функцію репрезентації внутрішнього світу ліричного героя, його емоційної сфери, а також краси рідної землі, – середовища, якому «розвинутий» соціалізм 1960–80-х рр. завдав непоправних втрат природних ресурсів. Окрім «стишеного» сприйняття довкілля, добові пейзажі позначали депресивний стан людини, яка під впливом технізації відчула загрозу втрати ідентичності.

Естетичні шукання «тихих» вилилися у високої якості письма зображенням психології людини, її емоційної сфери, виявів пієтету до простору існування, що склало основу *кордоцентричного коду*. Інтимні переживання маркували моральність, а найголовніше – гуманізм, адже сфера приватного життя поступалася виробничим стосункам, а отже втрачалася увага до людини, її пошуку гармонії.

Батьківщина у «тихих ліриків» поставала матір'ю («Перед дзеркалом» П. Мовчана, «Вічна тема» В. Підпалого), декларувала «стишений» патріотизм А. Кичинського («Україні») та Д. Чередниченка («Два крила»), ототожнювалася з природою в «Тихій елегії» В. Підпалого.

Відданість родині та любов до батьківського *дому*, свідчать про важливість рідного обійстя в житті українців. Дім у контексті «художньої „тихості“» та «*натурфілософічності*» акумулював ностальгійні спогади про дитинство, проведене на малій батьківщині, яка ототожнювалася із земним раєм А. Кичинським, П. Мовчаном, В. Підпалом, Д. Чередниченком. Частотним у художній практиці «тихих» був мотив життєвої дороги людини та її повернення додому.

Прагнення розкрити духовність ліричного героя, його ставлення до *неньки* реалізувалося через архетип матері-годувальниці – мірила моральної досконалості у П. Мовчана («Край тіні власної ти...»), Л. Талалая («Немає правди вище...»), Л. Скирди («Вірші для мами») та ін. «Художня „тихість“» та кордоцентричність авторського бачення влучно підкреслила увагу митців до психоемоційного стану людини, її стосунків із рідними.

Власлива «тихій ліриці» поетизація образу *батька* – сильної особистості та мудрого порадника – означена нюансуванням пейзажності у межах натурфілософської дикції, відтворенням почуттів ліричного героя, який ностальгує за дитинством, вдаючись до роздумів над швидкоплинністю часу в координатах «екзистенційного одинакування» у П. Мовчана, Л. Скирди, Д. Чередниченка та ін.

Основу *кордоцентричного коду* «тихих» склав концепт *любові*. Інтимні переживання ліричного героя/героїні свідчать про їх щирість, відданість та повагу до своїх обранців («Віхола любов» І. Жиленко, «В тобі освячений...» П. Мовчана, «Тобі, любове, вірю...» Л. Скирди). Не чужий «тихим» біль від розлуки або зради коханого/коханої (С. Йовенко, «Еврідіка»; Л. Талалай, «Межа»), що майстерно зображено в значній кількості поетичного доробку..

Девальвація інакомовленням соцреалістичних догм («творчий маргіналізм») органічно влилась у «тиху лірику» 1960–80-х рр., однак громадянська позиція її представників назагал не позначалася радикальним запереченням соціалістичної реальності. Бажання системи контролювати всі сфери життя спричинило внутрішню деградацію багатьох митців, які продукували політично замовну поезію, псевдохудожньо розбудовували *культ вождя, партії*. В умовах творчої свободи кінця вісімдесятих така псевдолірична мімікрія стала об'єктом іронічно висміювання А. Кичинського («Мемуари»), П. Мовчана («Кілька задряпин на дні казана»), Д. Чередниченка («Озвалася сурма») – і це при тому, що «тихі» загалом свідомо відсторонювалися від політики.

Німотні сімдесяті, апогей в історії «підрадянської» «тихої поезії», спонукали до плекання концепту *безголосся* в контексті *естетичного коду*, який

зображував не лише медитації ліричного героя (*«художня „тихість“»*), але в полісемантичному ракурсі тексту апелював до бунтівних настроїв його *«ідеологічного мовчання»* у віршах «Час прози» С. Йовенко, «Запитальне» П. Мовчана, «Чого» Д. Чередниченка. Так формувався характер «тихого» незгодного героя, який відкрито не критикував суспільно-політичну ситуацію. Митці намагалися дотримуватися калокагатії, яка базувалася на художній концепції «природа-естетика-людина», поєднуючи зовнішню досконалість із внутрішньою гармонією *ego* та *alter ego*, ототожнених із формою та змістом ліричного твору.

Авторські роздуми щодо становища митця в культурному процесі др. пол. ХХ ст. актуалізували образи *вірша* та *поета* – демонстрантів естетичної концепції «тихих ліриків», зокрема С. Йовенко («Ви любите поезію?»), А. Кичинського («Іди, моя поезіє, іди!»), В. Підпалого («Ямб»). Заручники політичної данності «пізнього» СРСР, «тихі» своїм завуальованим неприйняттям тогочасних реалій увиразнили трагізм людського існування, поглибивши психологію зумисного відчуження митця в тоталітарному суспільстві (І. Жиленко, «Темний дощ»; Л. Скирда, «Діалог із собою»; Д. Чередниченко, «Коли стоїш ти над душею»). Їхні пошуки призначення поета, шляхів єднання людини з природою, вилилися в *естетичному* коді у *«натурфілософічність»*, супроводжену здебільшого *«художньою „тихістю“»*.

У світогляді митців панівне місце посіли критичні філософські роздуми над універсаліями буття в суспільстві НТР й поза ним, проаналізовані в *медитативному* коді. Рефлексії ліричного героя над власною екзистенцією та віком породжували думки про *час*. Він у дусі *«творчого маргіналізму»* номінувався поетами соціальним («Час» Л. Талалая), *«екзистенційного одинакування»* – індивідуальним (емпіричним) («Початки» П. Мовчана) та *«художньої „тихості“»* – сакральним («До матері» В. Підпалого). Лунало прагнення переглянути минуле прикметне глибинним осмисленням екзистенції людини в різних її вікових та емоційних станах у певний хронологічний відтинок життя при взаємодії природи й урбаністичного світу.

Зображення *дитинства, юності, зрілості та старості* в С. Йовенко, П. Мовчана, В. Підпалого, Л. Скирди, Л. Талалая, А. Кичинського, І. Жиленко відтворило розмаїту гаму почуттів радості та спокою, яким протиставлялися розпач і тривога, подібно до того, як гедоністичному сприйняттю – відчуття тотальної самотності й покинутості.

Багатогранність осмислення буття на землі у світлі *екзистенційного коду* «тихої лірики» характеризувалось репрезентацією полісемантичного концепту *самотності*. Прагнення ліричного героя злитися з довкіллям й у цей спосіб досягнути спокій та внутрішню гармонію викликало стан *позитивного усамітнення* («Світло осені» І. Жиленко, «Я так люблю години самоти!» С. Йовенко, «Самота» В. Підпалого, «Жовтий лист» Л. Скирди тощо). Спричинена соціальними та особистісними факторами відчуженість ліричного героя «тихих» набуває станів *відчужуючої* («Елегія про минуще» В. Підпалого, «Осінній плин» Л. Талалая) та *самовідчужуючої* самотності («Традиційне» П. Мовчана), зображення яких почасти супроводжується безголоссям.

При зображенні *смерті* С. Йовенко («І замкнулося коло. Ой!..»), П. Мовчан («Я лугом йду – назустріч вітер віє»), Л. Талалай («І зазвучало над землею») та ін. описували емоції ліричного героя/героїні, підкреслюючи інтимність їхнього переживання, зумовленого втратами близьких; поглиблювали зображення самоти. Антигуманний модус *війни* також моделювався «тихими», зокрема С. Йовенко («Метаморфози (Фашизм 70-х)»), В. Підпалим («Колодязь»), Л. Талалаєм («Птиця») та багатьма ін. із фіксацією душевного спустошення значної частини суспільства, всенародної атмосфери мовчання, яка викликала стан тотальної самотності.

Тож «тиха лірика» прочитується як безпрецедентний і самобутній поетичний рух 60–80-х рр. ХХ ст., ідейно-естетичне спрямування якого під впливом української літературної традиції характеризувалося натурфілософським, кордоцентричним, екзистенційним і гуманістичним модусами. Вірші «тихих» стали символічним маркером неприйняття культурної та цензурної блокади епохи застою.

ВИСНОВКИ

Українська література 60–80-х рр. XX ст., прикметна творчими осягами «гучного» шістдесятництва, герметичністю Київської школи, протирежимною активністю самвидаву та дисидентським нонконформізмом, естетично збагатилася завдяки феномену «тихої лірики». Вільніша її творча практика полягала у несприйнятті письменства владної політики, яка насаджувала ідеологічні критерії мистецтву. Обравши назагал лояльну позицію щодо влади, культурні діячі продовжували відстоювати право на творчу самореалізацію, що дало поштовх до ідейно-художнього становлення «тихої лірики» зусиллями П. Мовчана, Д. Чередниченка, В. Підпалого, Л. Талалая, А. Кичинського, І. Жиленко, С. Йовенко, Л. Скирди та багатьох ін. Ця генерація прагнула мистецького новаторства, а тому перебувала в активних пошуках індивідуальної манери, виявляла національну свідомість та визнавала автономність митця й мистецтва. Естетичні домінанти кожного із вищеназваних представників поетичного феномену характеризуються екзистенційно-медитативним, інтимно-кордоцентричним та натурфілософським спрямуванням і письмом.

Об'єднати митців в один табір дозволяє номінування «тихої лірики» **поетичним рухом** за такими критеріями, як: поєднання традицій та новаторства, пасеїзму й експериментаторства, нормативів і творчої свободи, тісний взаємозв'язок між світами природи та людини, відсутність лідера, естетичного маніфесту, географічної локації тощо. Література повнилася рефлексіями, ставала маркером національного світовідчуття («Коли прокинеться душа» С. Йовенко, «Темний дощ» І. Жиленко, «Земні дарунки» П. Мовчана, «Вічна тема» В. Підпалого, «Діалог із собою» Л. Скирди, «Вічна таємниця» Л. Талалая, «Серце землі» Д. Чередниченка тощо). Поетичний рух під впливом суспільно-політичних факторів став характерним творчим проявом культури др. пол. XX ст., якому характерна модерна творча свідомість, знаковий мімезис та *«аполітична відстороненість»*.

В українській «тихій поезії» 1960–80-х рр. актуалізувалася *натурфілософська* концепція. Через образи природи митці реагували на проблеми

соціального, морального та естетичного гатунків, уґрунтовували пасивне неприйняття політичної ситуації. Увага «тихих ліриків» зосереджувалася не стільки на описі довкілля, а як на взаємодії із ним суб'єкта, що сприяло філософському осягненню буття. Завдяки цьому поезія ставала маркером національного світовідчуття. Домінувала форма пейзажних мініатюр, в яких концепт безголосся творив естетичну атмосферу для медитативних рефлексій не лише над минулим українського народу, а його існуванням «тут і тепер». Так проявлялася «аполітична відстороненість» митців, яка реалізувалася у прагненні дистанціюватися від тогочасних реалій радянської доби.

У літературному процесі др. пол. XX ст., а саме в російській та болгарській поезії, також функціонувала «тиха лірика», яка була реакцією митців на політичну та культурну ситуації. Низка літературознавчих праць, присвячених поетичному феномену цих країн, сама художня практика переконують, що творчі засади українських «тихих поетів» більш споріднені з болгарськими «тихими», які також акцентували увагу на національній самоідентифікації та індивідуальній громадянській позиції поета (Г. Джагаров, І. Цанєв). Нівеляційні догми марксистсько-ленінської естетики зумовили відчуженість болгарських «тихих», викликаючи у ліричного героя стан «екзистенційного одинакування». Натомість у російській «тихій ліриці», де ідеологічний компонент практично був відсутній унаслідок тиску з боку держави, простежувалося глибинне декодування концепту безголосся у трактуванні онтологічних істин (С. Куняєв, М. Рубцов, Н. Тряпкін, О. Чухонцев). Альтернативою оспівування НТР у творчості «тихих поетів» трьох країн стало звернення до традицій, моральних орієнтацій народного досвіду та світу природи.

Серед світоглядно-творчих констант «тихих ліриків», окрім натурфілософії, важливе місце здобув *кордоцентризм*. І. Жиленко, В. Підпалій, Д. Чередниченко, А. Кичинський, П. Мовчан, Л. Талалай та ін. опоетизовували чуттєву сферу ліричного героя, де чільне місце посідало звернення до витоків онтогенезу нації, багатой фольклорної спадщини, духовного зв'язку із рідною землею, батьківським осередком, Батьківщиною, стосунків між закоханими.

Екзистенціалізм «тихих поетів» концентрувався на індивідуальному існуванні та самовираженні людини у тогочасному «театрі абсурду», відображаючи реакції на політичні, соціальні та побутові реалії доби. «Межові ситуації» формували у «тихих ліриків» маргінальну позицію спротиву – завуальовану спробу позбутися тиску та нав'язаних системою стереотипів. Такий протест вивільняв митців із замкнутого кола радянської ідеології, бо заперечував традиційні тоталітарні псевдоцінності й обирав орієнтирами моральність, гуманізм, а найголовніше – духовну та творчу свободу. Прірва відчуження між поетом і суспільством породила гостру потребу мистецької реалізації ліриків, що сприяло художній репрезентації стану самотності. Його літературний опис став проєкцією душевних переживань ліричного героя у віршах «Пекельний труд – писать листи» Л. Скирди, «Відбиток II» П. Мовчана, «Уздовж алеї – вітер золотий» С. Йовенко, «Осінній плин» Л. Талалая тощо. Втрата духовності та морально-естетичних орієнтирів спонукала до пошуків виходу із самотницького песимізму, створювала відчуття покинутості у світі.

Літературне потрактування концепту безголосся посприяло розумінню переживань людини та її роздумів, суспільства і держави, прихованої громадянської опозиції автора, що спонукає виокремити *«ідеологічне мовчання»*. Homo silentio та naturalis silentio в контексті «тихої лірики» характеризувалися семантичною неоднозначністю: у шістдесяті роки ХХ ст. вони знаменували кризовий ідеологічний та ідейний стан суспільства, у сімдесяті – завуальовану позицію політичного спротиву в формі *«творчого маргіналізму»*, а також гармонізацію ліричного героя (*«художня „тихість“»*), зумовлену втечею у природу, в неоднорідні вісімдесяті поступово втрачали актуальність. «Тихі лірики» осмислювали естетичне призначення ліричного слова не лише маркуванням неприйняття режимної блокади культури, але й через зображення трагічності існування української духовної людини в тоталітарному СРСР.

Кодовий характер художньої системи «тихих» був зумовлений прагненням використовувати інакомовлення та підтексти як провідні засоби *«творчого маргіналізму»*. Серед масштабних філософських та естетичних реєстрів поетики

«тихих» виокремлено *етнографічний, релігійний, натурфілософський, кордоцентричний, естетичний, медитативний та екзистенційний* коди їх творчості, присвяченої зображенню моральних норм та мистецьких пошуків.

В *етнографічному коді* популяризується прагнення відтворити звичаї та традиції народу для поетизації давніх ментальних рис. Це було своєрідною опозицією «гучній» заідеологізованій поезії: поглиблювалася інтерпретація фольклорних мотивів й образів, архетипної символіки, орієнтована не лише на відтворення самотності українського народу, але й на декодування прихованих смислів у ліриці, що сприяло збагаченню «нефольклорної» поетики. Актуальне для «тихих» осмислення природи, де провідною формантою виступає концепт безголосся («художня „тихість“») – віддзеркалення психоемоційного стану особи у П. Мовчана, С. Йовенко, Д. Чередниченка та ін.

Суттєвої авторської модифікації в *релігійному коді* цієї лірики зазнали християнські мотиви. У них в онтологічно-антропологічній площині осмислюється могутність Всевишнього в ототожненні зі світом природи («Розмова» І. Жиленко, «Язичницький мотив» А. Кичинського, «Пасторалі» С. Йовенко, «Жива душа» Д. Чередниченка та ін.). Художньо-філософська рецепція категорії *sacrum* в І. Жиленко, П. Мовчана, В. Підпалого, Л. Скирди, Л. Талалая, Д. Чередниченка, свідчить про те, що Абсолют ототожнюється насамперед із морально-етичними підвалинами. Образ «партійного лідера»-Бога розкривається в ідеологічній площині через *homo silentio*, зображаючи наслідки культу вождя та правління партії в тоталітарній утопії. Постать ідеального комуніста – «*homo totalitaricus*», зображується з антирелігійними поведінковими моделями. Переважає звернення до безголосся («художня „тихість“»), завдяки якому концентрується увага на самовдосконаленні. Молитовна комунікація із Богом сприяє подоланню душевного спустошення. Художнє зображення біблійних сюжетів здебільшого підпорядковувалось засудженню моральної деградації, так відображаючи опір системі, яка заперечувала будь-яку релігію.

Осягнення душевної гармонії, на думку «тихих поетів», можливе за умови абсолютного єднання зі світом природи, що й акцентував *натурфілософський*

код. Пейзажні образи не лише втілюють спокій ліричного героя «тихих», якого він досягає, позбувшись тотальної самотності, але й акцентують на згубному впливі НТР, особливо після трагедії на Чорнобильській АЕС (вірші С. Йовенко, А. Кичинського, Д. Чередниченка та ін.). «Творчий маргіналізм» «тихих ліриків» що кодифікував екзистенційний вимір буття в соціалістичному суспільстві в кін. 60-х рр., особливо у 70-х рр., однак з розвитком політичних подій в середині та на кінці 80-х рр. поступово втрачав актуальність.

Природа наділяла ліричного героя більшою волею до свободи вибору, зумовленого моральними підвалинами та переконаннями й незалежного від політичної кон'юнктури. У сезонних пейзажах Л. Талалая, І. Жиленко, С. Йовенко віддзеркалилася любов до природи та її краси, поглибилися роздуми про життя і таємниці світобудови. Часто в добових пейзажах стан природи ототожнюється із певним емоційним станом ліричного героя, відображаючи вдоволення від перебування за межами урбаністичного світу. Це спонукає його до творчої самореалізації, а також позначає душевний біль, емоційне спустошення, що виникало внаслідок самотності в технократичному світі.

Лірико-психологічне відтворення емоційної сфери ліричного героя, його почуття до близьких людей і навколишнього світу актуалізували авторське прагнення витончено змалювати духовні виміри людини, що притаманне **кордоцентричному коду** «тихої поезії» Л. Талалая, П. Мовчана, Л. Скирди, В. Підпалого, Д. Чередниченка, С. Йовенко та ін. У них панівне місце в аксіосфері посіла чуттєва домінанта: кохання, любов до рідних. Образ серця постав символічним живлом, у якому духовність індивіда базується на гуманістичному ставленні до навколишнього світу. Такий мистецький орієнтир на висококласну творчість вимагав незаангажованості й «аполітичної відстороненості», що й властиве згаданим митцям. Чуттєвість ліричного героя опоетизовується в природному просторі, у якому домінує «художня „тихість“» («Прогулянка за містом» Л. Скирди, «Спорідненість» П. Мовчана, «Тиха елегія» В. Підпалого, «Солодкий сон» Л. Талалая, «Елегія тополі» С. Йовенко), як навколишньою беззвучністю – *naturalis silentio*, так і персоніфікованим мовчанням – *homo silentio*.

Неприйняття цензурного тиску навіть при написанні аполітичного твору виявило специфіку творчої програми «тихих поетів», *естетичний код* їх лірики. Безумовно, вони не сприймали підпорядкованості літератури владі, однак і не виявляли різкого опору як, наприклад, В. Стус, І. Світличний чи Ліна Костенко. Митці вдавалися до *homo silentio* (мовчання) та *naturalis silentio* (тиші), з метою окреслити «німотну» ситуацію епохи застою. Літературно вона ототожнювалася із внутрішнім станом людини, яка непублічно роздумувала над буттям: самоосмислення відбувалося в автокомунікативній площині. Це пояснюємо тим, що естетична категорія прекрасного модифікувалася: воєнна і повоєнна дійсність стала «прогнилою системою», яка нівечила вільнодумні погляди, внеможливіювала творення високомистецьких віршів. Цьому опонували «тихі поети», проте у режимі «*творчого маргіналізму*». Унаслідок цього їхній художній світ сфокусувався на рецептивному сприйнятті й відтворенні духовних пріоритетів. Завдяки «художній „тихості“» поезія була позбавлена політичних амбіцій і сконцентрована на естетиці слова, що засвідчують такі твори, як «Вечірня дорога» Л. Скирди чи «Розчиняє у собі» Д. Чередниченка тощо.

Авторські рефлексії в онтологічному ракурсі було націлено на шляхи досягнення досконалості та душевної гармонії людини, що задемонстрував *медитативний код* «тихої поезії». Посилена увага до хронотопу зумовлювалася пошуками істинності життя через синтез окремих часових відтинків минулого та майбутнього, кореляцію Батьківщини й «малої вітчизни», супроводжувалася роздумами над природою людини й особливостями її буття в тоталітарному суспільстві й поза ним. Прагнення проаналізувати прожиті роки, усвідомити темпи та ритми існування людини здійснювалося в філософському темпоральному ракурсі. Час, посідаючи одне з панівних місць у художній системі категорій людського віку, викликав антитетичну гаму почуттів. У творчості «тихих» осмислення буття в минулому та «тут і зараз» часто відбувалося у площині висвітлення взаємодії природи й урбаністичного світу.

До психологічних лейтмотивів «тихої лірики» 1960–80-х рр. відносимо відтворення дестабілізації внутрішнього стану людини, викликаного страхом перед

відчуженим існуванням, розлукою, зрадою чи смертю. Семантичні поля самотності в *екзистенційному коді* «тихої поезії» характеризувалися негативними та позитивними полюсами. Ліричний герой у стані самоти відзначався як нестабільністю та внутрішнім дискомфортом, спричиненими особистісними та загальносуспільними факторами, так і творчими поривами, що сприяли професійній реалізації. Біль від втрати рідних людей та жертви українського народу під час II Світової війни емоційно забарвив поетичне опрацювання відповідного мотиву. В поетизації екзистенціалу *смерті* «тихі» П. Мовчан («Відстань»), Л. Талалай («Птиця») та багато ін. пластично відтворили уявлення про перехід людини в інший трансцендентний вимір, художньо драматизувавши есхатологічний мотив.

Осуд наймасштабнішого кровопролиття 1930–40-х рр., тоталітаризму правління В. Леніна-Й. Сталіна детермінував прагнення звільнитись із пут «соцреалістичного раю», мінімізувати, а то й відкинути його негативні впливи на емоційну сферу людини. Таку позицію «тихих» тлумачимо як вияв *«творчого маргіналізму»*: постійно дотримуючись встановлених правил, митці не солідаризувалися з радянською реальністю, писали про неї у регістрах іронії та навіть сатири, вдаючись до метамови (А. Кичинський, «Мемуари»; В. Підпалій, «Дзвін»; Д. Чередниченко, «Марші, паради, овації»).

Отож, під впливом суспільно-політичних реалій 60–80-х рр. XX ст. «тихі лірики» як поетичний рух (поглиблений концептами феномену та явища) поєднали творчі зусилля осмислення тріади «традиція-природа-естетика» в контексті *homo silentio* та *naturalis silentio* – *«ідеологічного мовчання»* і *«художньої „тихості“*. Їхні ідейно-естетичні здобутки в плані зображення ментальних витоків рідної націосфери, пластичне моделювання пошуків себе у світі природи та крізь призму *«екзистенційного одинакування»* творили нову якість незаангажованого естетично-вартісного мистецтва *«аполітичної відстороненості»* – *«творчого маргіналізму»*, суверенності особистості та її внутрішнього життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин Святий. Сповідь. Київ: Основи, 1996. 319 с.
2. Адорно Т. Теорія естетики. Київ: Основи, 2002. 518 с.
3. Анісімова Н. Поезія покоління 80-х років ХХ ст. у системі пізнього українського модернізму: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 / КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ, 2013. 420 с.
4. Анісімова Н. Світоглядні й естетичні засади поетичних поколінь 60–80-х років ХХ століття. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*. 2015. Вип. 8. С. 83–90.
5. Анісімова Н. «Стоїть душа віч-на-віч з самотою...»: художнє вираження екзистенціалу самотності в поезії Павла Гірника. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2009. Вип. ХХІ. С. 437–447.
6. Антологія болгарської поезії. Київ: Основи, 2006. 544 с.
7. Антонич Б.- І. Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2012. 872 с.
8. Антофійчук В. Трансформація образу Іуди Іскаріота в українській літературі ХХ століття. *Слово і час*. 2001. № 2. С. 52–58.
9. Афанасьєв-Чужбинський О. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1972. 223 с.
10. Бабчук Е. Випромінював добро і світло. *Підпалий В. Золоті джмелі: Вибрані твори*. Київ: Твім інтер, 2011. С. 361.
11. Баган О. Інтерпретація творчості поетів-неокласиків у школі. *Дивослово: Українська мова й література в навчальних закладах*. 2013. № 9. С. 50–56.
12. Базилевський В. Про лицарський кодекс честі, верлібр і складність простоти. *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1987. Вип. 20. С. 146–156.
13. Базилевський В. Похвала Леонідові Талалая. *Талалай Л. Вибране*. Київ: Дніпро, 2004. С. 5–16.
14. Бакула Б. Софія Майданська – поетка з букової країни. *С. Майданська. Зійшло мені сонце печалі*. Київ: Факт, 2007. С. 4–14.
15. Бараков В. Чувство земли: «почвенное» направление в русской поэзии и его развитие в 60-е–80-е годы ХХ века. Москва-Вологда: Русь, 1997. 144 с.

16. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
17. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
18. Барт Р. От произведения к тексту. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* Москва: Прогресс, 1989. С. 417–419.
19. Белков В. Жизнь Рубцова. Вологда: Андрогин, 1993. 95 с.
20. Бергсон А. Творча еволюція. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. 318 с.
21. Библихин В. Слово о сущем. Санкт-Петербург: Наука, 1998. 587 с.
22. Библихин В. Язык философии. Санкт-Петербург: Наука, 2007. 389 с.
23. Бланшо М. Простір літератури. Львів: Кальварія, 2007. 272 с.
24. Борисюк І. Концепт імені (безіменності) в поезії В. Голобородька. *Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка.* 2012. № 12 (247). С. 6–13.
25. Брюховецький В. Романтичний інтелектуал. *Феномен Івана Дзюби: Матеріали круглого столу.* Київ: КМ Академія, 2007. С. 9–12.
26. «Був крик душі, тепер вже свист»: [діалог Є. Сверстюка і В. Шевчука]. *Літературна Україна.* 1994. 14 лип. С. 3
27. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2008. 430 с.
28. Будугай О. Аксиологічні й естетичні виміри «тихої лірики» Василя Діденка. *Молодий вчений.* 2017. № 12.1 (52.1). С. 8–12.
29. Буряк Б. Прогрес і внутрішній світ людини праці. *Література і сучасність: Літературно-критичні статті.* Київ: Рад. письменник, 1977. Вип. 10. С. 35–64.
30. Ванслов В. Эстетика романтизма. Москва: Искусство, 1966. 403 с.
31. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Упоряд. В. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ Перун, 2005. 1728 с.
32. Від А до Б... і трохи далі: Антологія російської поезії ХХ століття. Тернопіль: Богдан, 2011. 944 с.
33. Вінграновський М. Вибрані твори: у 3-х т. Тернопіль: Богдан, 2004. Т. 1. 400 с.
34. Вінграновський М. Моя молитва. Харків: Фоліо, 2013. 572 с.

- 35.Возняк. Т. Габріель Марсель в українському контексті [Електронний ресурс]. *Тексти та переклади*. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-mars1.htm> (дата звернення: 5.09.2020). Назва з екрана.
- 36.Володимир Свідзінський: життя та творчість. [Електронний ресурс]. URL: <https://sites.google.com/site/yfhjkmcrfz/materiali-do-pedagogicnih-citan/volodimir-svidzinskij-zitta-ta-tvorcist> (дата звернення: 5.09.2020). Назва з екрана.
- 37.Воробйов М. Слуга півонії: Поезії. Київ: Просвіта, 2003. 344 с.
- 38.Вороний М. Євшан-зілля: Поема. Київ: Дніпро, 1999. 20 с.
- 39.Выходцев П. Земля и люди: очерки о русской советской поэзии 40–70-х годов. Москва: Совреник, 1984. 366 с.
- 40.Гайдеггер М. Дорогою до мови. Львів: Літопис, 2007. 232 с.
- 41.Галятівський І. Ключ розуміння. Пам'ятки української мови. Київ: Наук. думка, 1985. 442 с.
- 42.Гальчук О. «Calendarium» Миколи Філянського як український варіант Овідієвих «Фастів». *Слово і Час*. 2012. № 12. С. 73–83.
- 43.Гарасим Я. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору. Львів: НВФ Українські технології, 2010. 376 с.
- 44.Гари Р. Европа. Санкт-Петербург: Symposium, 2003. 494 с.
- 45.Генералюк Л. Пейзаж-гіпотипозис (пластичний пейзаж) у творчості Т. Шевченка. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2009. Вип. XX. С. 39–46.
- 46.Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. Київ: Гелікон, 2000. 368 с.
- 47.Герасим'юк В. Була така земля: Вибране. Київ: Факт, 2003. 392 с.
- 48.Гнатюк Я. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2010. 184 с.
- 49.Головань Т. Проблема слова в українській поезії 1970-х – початку 1980-х років. *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка*. 2010. № 11 (198). Част. II. С. 31–38.

50. Горбань А. Функціонування кодів у художньому тексті («Три зозулі з поклоном» Григора Тютюнника). *Літературознавчі студії*. 2011. Вип. 3. С. 28–41.
51. Грабовський П. Вибрані твори: у 2-х т. Київ: Дніпро, 1985. Т. 1. 599 с.
52. Грабовський С. Самовизначення людини як проблема сучасної доби. *Сучасність*. 1998. № 7. С. 50–66.
53. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию. Москва: Академический Проект, 2009. 489 с.
54. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.
55. Георгиева Т. Глава XIV. 1956–1985 гг. – хрущевские «оттепели» и зарождение многоцветья в искусстве и культуре [Электронный ресурс]. *Русская культура: история и современность*. Москва: Юрайт-М., 2001. 572 с. URL: <http://bugabooks.com/book/160-russkaya-kultura-istoriya-i-sovremennost/17-glava-xiv-19561985-gg-xrushhevskie-ottepeli-i-zarozhdenie-mnogocvetya-v-iskusstve-i-kulture.html> (дата звернення 5.09.2020). Назва з екрана.
56. Данчев П. Наблюдения над младата ни поезія. *Съвременни проблеми и автори*. 1973. С. 47–111.
57. Дзюба І. Духовна міра таланту. *Вінграновський М. Вибрані твори*. Київ: Дніпро, 1986. С. 5–22.
58. Дзюба І. Є поети для епох. Київ: Либідь, 2011. 208 с.
59. Дзюба І. «... Засвітився сам од себе». *Свідзінський В. Медобір. Сучасність*. 1975. С. 165–177.
60. Дзюба І. З криниці літ: у 3-х т. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. Т. 1. 973 с.
61. Дзюба І. З криниці літ: у 3-х т. Київ: Києво-Могилянська академія, 2007. Т. 3. 892 с.
62. Діалектика художнього пошуку: літературний процес 60–80-х років / За ред. В. Дончика. Київ: Наук. думка, 1989. 318 с.

63. Дойнов П. Защо «тихата лирика» не е «тихая лирика». *Вестник Литературен*. Брой. 18. 2015. С. 9.
64. Дойнов П. Станков И. «Тихата лирика» в българската литература. София–Велико Търново: Кралица Маб, 2015. 387 с.
65. Домчук М. «Амплітуда поета – від землі аж до неба»: Володимир Підпалій у контексті шкільної програми. *Дивослово*. 2004. № 5. С. 18–23.
66. Домчук М. Міф і реальність 60-х років ХХ ст. у поемі В. Підпалого «Перунія» («Голубе кладовище»). *Підпалій В. Золоті джмелі: Вибрані твори*. Київ: Твім інтер, 2011. С. 356–360.
67. Дончик В. Поступ і суперечності. *Діалектика художнього пошуку*. Київ: Наук. думка, 1989. С. 3–21.
68. Драч І. Вірші та поеми: у 3-х т. Київ: Фенікс, 2010. Т. 1. 335 с.
69. Дроздовський Д. Хвилі часу. *Костенко Л. Річка Геракліта: Поезії*. Київ: Либідь, 2011. С. 280–322.
70. Дюжева К. Проблемно-стилістична поліваріантність історичних творів шістдесятників (на прикладі Валерія Шевчука та Ліни Костенко). *Волинська Житомирищина*. 2010. № 20. С. 72–80.
71. Еко У. Поетика відкритого твору (фрагмент із книги «Відкритий твір»). *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 408–419.
72. Египетский М. Новые духовные беседы. Москва: Знание, 1990. 172 с.
73. Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Поезії. Київ: Аба-ба-га-ла-ма-га, 2017. 384 с.
74. Жиленко І. Homo feriens. Спогади: Поезії. Київ: Смолоскип, 2011. 816 с.
75. Зеров М. Sonetarium. Берхтесгаден: Орлик, 1948. 196 с.
76. Зуб І. Здобутки, втрати, сподівання (Нотатки про сучасну поезію). *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1985. Вип. 18. С. 187–199.
77. Зуб І. Поетичні знаки життя. *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1971. Вип. 6. С. 72–102.

- 78.Зуб І. Як нерв, тривожна. Нотатки про поезію. *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1969. Вип. 2. С. 211–234.
- 79.Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
- 80.Івановська О. Український фольклор: семантика і прагматика традиційних смислів. Київ: ВПК Експрес Поліграф, 2012. 336 с.
- 81.Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 263–277.
- 82.Ільницький М. «Висока хвиля в серце заплива...». *Рік'82. Літературно-критичний огляд*. Київ: Дніпро. 1983. С. 111–128.
- 83.Ільницький М. Перегук через покоління (Нотатки про сучасну молоду поезію). *Київ*. 1986. № 4. С. 135–142.
- 84.Ільницький М. Схожість несхожого. *Література і сучасність. Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1981. Вип. 14. С. 35–49.
- 85.Ингарден Р. Двухмерность структуры литературного произведения. *Исследования по эстетике*. Москва: Изд-во иностр. лит-ры, 1962. С. 21–39.
- 86.Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. / За ред. В. Дончика. Київ. Либідь, 1995. Кн. 2. (Ч. 2). 512 с.
- 87.Йовенко С. Любов і смерть: Вибрана лірика 1963–2010 рр. Київ: Ярославів вал, 2010. 720 с.
- 88.Каленченко О. Поліфонізм поетичного дискурсу шістдесятників (В. Симоненко, М. Вінграновський, В. Підпалій): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ, 2009. 163 с.
- 89.Калинець І. Підсумовуючи мовчання. Мюнхен: Сучасність, 1971. 93 с.
- 90.Камю А. Изнанка и лицо: Сочинения. Москва: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. 864 с.
- 91.Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*. Москва: Политиздат, 1990. С. 24–100.

92. Кацнельсон А. Земля і небо поезії. *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1974. Вип. 7. С. 148–157.
93. Кацнельсон А. «НТР і поезія. Деякі міркування з цього приводу». *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1976. Вип. 9. С. 187–199.
94. Кичинський А. Вулиця закоханих дерев: Поезії. Київ: Молодь, 1976. 40 с.
95. Кичинський А. Дорога завдовжки в любов: Поезії. Київ: Молодь, 1988. 112 с.
96. Кичинський А. Землі зелена кров: Поезії. Київ: Молодь, 1982. 80 с.
97. Кичинський А. Листоноша – земля: Поезії. Сімферополь: Таврія, 1985. 96 с.
98. Кичинський А. Світло трави: Вірші. Поема. Сімферополь: Таврія, 1979. 63 с.
99. Кобелецька О. Псалом вічності Миколи Філянського. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2004. № 14. С. 240–241.
100. Ковалевський О. Ліна Костенко: філософія бунту й «філософія серця»: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2002. 16 с.
101. Ковалів Ю. З одного джерела. *Діалектика художнього пошуку*. Київ: Наук. думка, 1989. С. 81–108.
102. Ковалів Ю. Колізії шістдесятництва. *Літературознавчі студії*. Київ: ВПЦ Київський університет, 2010. Вип. 26. С. 266–271.
103. Ковалів Ю. Лірика і... лірики. *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1987. Вип. 20. С. 157–168.
104. Ковалів Ю. «На перехрещених скрижалях...» *Филипович П. Поезії*. Київ: Рад. письменник, 1989. С. 5–26.
105. Козій Д. Шевченківська людина. *Шевченків світ*. 2014. Вип. 7. С. 3–12.
106. Колесник В. Київська школа та В. Кордун: поезія зворотності. *Матістеріум. Літературознавчі студії*. 1999. Вип. 2. С. 46–50.
107. Косарева Г. Художня рецепція національної історії в перекладах В. Шевчука барокової поезії. *Волинь – Житомищина*. 2007. № 16. С. 16–26.

108. Котенко Н. Неп'ятірне гроно київських неокласиків [Електронний ресурс]. С. 5–46. URL: https://issuu.com/smoloskyp/docs/neoklasyky_vstup_kotenko (дата звернення: 5.09.2020). Назва з екрана.
109. Косарева Л.А. Великая Отечественная война в поэтическом сознании послевоенного поколения: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / ИГУ. Иваново, 1985. 207 с.
110. Костомаров М. Слов'янська міфологія. Київ: Либідь, 1994. 384 с.
111. Костомаров М. Твори: у 2-х т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1. 538 с.
112. Кремінь Т. Концептуалізація історіософського міфу у ліриці 1960–80-х рр.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2005. 188 с.
113. Кривуляк О. Реалізація естетичної програми поетів 70-х років через образно-символічну парадигму. *Science and Education a New Dimension: Philology I* (2). 2013, Issue 11, Nov. P. 148–153.
114. Крижанівський С. Із рецензії на книгу віршів В. Підпалого «Біографія». *Підпалий В. Золоті джмелі: Вибрані твори*. Київ: Твім інтер, 2011. С. 372–374.
115. Крижанівський С. На магістралі віку. *Вітчизна*. 1967. № 8. С. 129–138.
116. Крижанівський С. Розвиток та оновлення жанрів у сучасній радянській поезії *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1970. Вип. 3. С. 153–171.
117. Крупка В. Поезія Володимира Забаштанського: (проблеми творчої еволюції): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / ВДПУ ім. М. Коцюбинського. Вінниця, 2010. 207 с.
118. Кръстева Г. Иде ли сіяна? (Българската лирика от 70-те години на XX век – дискусии в периодичния печат, литературнокритически оценки и литературноисторическо конструиране на периоди, стилове, автори, теми) [Електронний ресурс]. Варна: LiterNet, 2013. – URL: http://litenet.bg/publish20/g_krysteva/ide-li-smiana.htm (дата звернення: 5.09.2020). Назва з екрана.

119. Ксьондзик Н. Мовна дезінтеграція соцреалізму в українській радянській літературі (1950–1960-ті роки). *Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX–XXI ст.)*. Київ: Пульсари, 2001. С. 161–178.
120. Кузнецов Ф. С веком наравне. *Новый Мир*. 1975. № 2. С. 229–253.
121. Кулакевич Л. Концепція світу і людини у творчості С. Йовенко: дис ... канд. філол. наук: 10.01.01 / ДНУ ім. Олеся Гончара. Дніпропетровськ, 2005. 181 с.
122. Куліш П. Вибрані листи Пантелеймона Куліша, українською мовою писані. Нью-Йорк: Торонто, 1984. 380 с.
123. Куліш П. Чорна рада. Київ: Національний книжковий проект, 2011. 352 с.
124. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. Київ: Знання-Прес, 2005. 591 с.
125. Лебеденко Ю. Використання символів-орнітонімів у мовній картині світу поетів-романтиків. *Лінгвістичні дослідження*. 2011. Вип. 32. С. 8–13.
126. Лепкий Б. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1990. 383 с.
127. Лісовий В. Спогади. Поезії. Київ: Смолоскип, 2014. 664 с.
128. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 1. 608 с.
129. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
130. Людина в часі – 2: філософські аспекти української літератури XX–XXI ст. / За ред. В. Моренця. Київ: Пульсари, 2011. 248 с.
131. Макаров А. Лірика та критика. *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1977. Вип. 10. С. 79–104.
132. Марсель Г. Быть и иметь. Новочеркасск: Сагуна, 1994. 159 с.
133. Мелешко В. Сучасний книжник Валерій Шевчук. *Рідний край*. 2009. № 2. С. 138–142.
134. Мендель Ю. Натурфілософська металогія лірики Володимира Затуливітра в контексті поезії 1970–90 рр.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ, 2012. 17 с.
135. Метерлінк М. Синій птах: п'єса-феєрія. Київ: Котигорошко, 1997. 96 с.

136. Миколаєнко Л. Український степ як естетичний феномен. *Хроніка*. 2000. Вип. 37–38. С. 28–43.
137. Мовчан М. Феномен самотності як проблема буття особистості в соціальному середовищі: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.04 / НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2008. 20 с.
138. Мовчан П. Ключ розуміння. Київ: Рад. письменник, 1990. 357 с.
139. Мовчан П. Про поезію і не лише про неї. *Ключ розуміння*. Київ: Рад. письменник, 1990. С. 344–356.
140. Мовчан П. Про сокровенне в поезії мови. *Сучасність*. 1991. № 3. С. 46–51.
141. Мовчан П. Релігійна свідомість. *Ключ розуміння*. Київ: Рад. письменник, 1990. С. 165–178.
142. Мовчан П. Твори: у 3-х т. Київ: Просвіта, 1999. Т. 1. 640 с.
143. Мовчан П. Твори: у 3-х т. Київ: Просвіта, 1999. Т. 2. 535 с.
144. Могила А., Галка І. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1972. 334 с.
145. Моренець В. Дві ноти про Миколу Вінграновського. *Оксиморон*. Київ: Аграр Медіа Груп, 2010. С. 119–145.
146. Моренець В. ...І характер ліричного героя. *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1985. Вип. 18. С. 178–186.
147. Моренець В. Оксиморон. Київ: Аграр Медіа Груп, 2010. 528 с.
148. Моренець В. Поезія трьох десятиліть. *Діалектика художнього пошуку*. Київ: Наук. думка. 1989. С. 21–81.
149. Моренець В. Проти безликої вічності. *Вітчизна*. 1989. № 7. С. 172–176.
150. Моренець В. Свобода поезії і поезія свободи. *Дивослово*. 1996. № 11. С. 13.
151. Моренець В. Сучасна українська лірика: модель жанру. *Сучасність*. 1996. № 6. С. 90–100.
152. Моренець В. Сучасна українська лірика: (особливості розвитку і логіка саморуху): дис. ... докт. філол. наук: 10.01.01 / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 1994. 442 с.

153. Моренець В. Хранитель променів і ожини (Про Миколу Воробйова). *Воробйов М. П. Слуга півонії: Поезії*. Київ: Просвіта, 2003. С 7–9.
154. Наєнко М. Про пафосний романтизм ... без пафосу. *Слово і Час*. 2005. № 9. С. 78–81.
155. Нестеров А. Одиссей и сирены: американская поэзия в России второй половины XX века [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2007/10/odissej-i-sireny-amerikanskaya-poeziya-v-rossii-vtoroj-poloviny-hh-veka.html> (дата обращения: 5.09.2020). Название с экрана.
156. Нич Р. Мова модернізму: досвід відчуження і його наслідки. *Сучасність*. 2002. № 1. С. 91–102.
157. Ніцше Ф. Невчасні міркування. *Повне зібрання творів: Критично-наукове видання: у 15-ти т.* Львів: Астролябія, 2004. Т. 1. С. 129–424.
158. Овсієнко В. Світло людей: Мемуари та публіцистика: в 2-х кн. Харків: Харківська правозахисна група; Київ: Смолоскип, 2005. Кн. 2. 352 с.
159. Олесь О. Твори: у 2-х т. Київ: Дніпро, 1990. Т.1. 1990. 958 с.
160. Олійник Б. Поезії. Київ: Дніпро. 1986. 343 с.
161. Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди. *Избранные труды*. Москва: Весь Мир, 1997. С. 480–690.
162. Панченко В. Дзвони розуму і совісті (Риси літератури 80-х років). *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1987. Вип. 20. С. 47–55.
163. Пастух Т. Київська школа поетів та її оточення (модерні стильові течії української поезії 1960–1990-х років). Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2010. 698 с.
164. Пастух Т. Модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років (Київська школа та її оточення): дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 / ЛНУ ім. Івана Франка. Львів, 2011. 436 с.
165. Пастух Т. «Тиха лірика і сучасність». *Слово і час*. 2015. № 12. С. 83–90.
166. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*. 2000. № 4. С. 65–84.

167. Підпалій В. Золоті джмелі: Вибрані твори. Київ: Твім інтер, 2011. 560 с.
168. Плужник Є. Дні: Лірика. Б. м.: Глобус, 1926. 96 с.
169. Плужник Є. Рання осінь: Поезії. Київ: Маса, 1927. 64 с.
170. Плужник Є. Рівновага: Поезії. Anton Bilous: Augsburg, 1948. 64 с.
171. Подкорытова Т. Лирика Николая Рубцова и художественные искания советской литературы в 60–70-е годы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / ГПИ им. А. И. Герцена. Ленинград, 1987. 193 с.
172. Погребенник В. Запалюймо вогнище надій у серцях наших...: нова збірка Дарії Мельникович-Рихтицької. *Д. Мельникович-Рихтицька. Магія вогню*. Дітройт (США), 2000. С. 1–22.
173. Погребенник В. Фольклоризм української модерної поезії початку ХХ ст. (творчість М. Філянського, М. Жука, О. Кобця і М. Коваленка). *Науковий часопис ім. М. П. Драгоманова*. 2018. Вип. 10. С. 50–58.
174. Поколенко Н. Східноукраїнський поетичний «канон» (за творчістю В. Сосюри, Л. Талалая, В. Стуса, П. Вольвача): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / ЛНУ ім. Івана Франка. Львів, 2006. 214 с.
175. Полякова Л. Поэзия и современность: «за» и «против». Москва: Современник, 1989. 302 с.
176. Прищепа В. Российского Отечества поэт (Е. А. Евтушенко: 1965–1995 гг.). Абакан: Издательство ХГУ им. Н. Ф. Катанова, 1996. 344 с.
177. Рарицький О. Володимир Свідзінський і шістдесятники: контексти осягання проблеми. *Слово і Час*. 2018. № 10. С. 34–47.
178. Рарицький О. Моральний стоїцизм Володимира Підпалого: мемуарна версія. *Вісник Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка*. 2013. № 22. С. 171–185.
179. Рарицький О. «Сковородинські думи» В. Підпалого: екзистенційний вибір поета. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету*. 2005. Вип. 7. С. 328–331.
180. Регуш Ю. Романтичний пейзаж у творах Якова Щоголева. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. XXIII. Част. 2. С. 18–24.

181. Рильський М. Зібрання творів: у 20-ти т. Київ: Наук. думка, 1983. Т. 1. 535 с.
182. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій (фрагмент). *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 227–242.
183. Розумний Я. У пошуках глузду. Сковорода в поезії Володимира Підпалого. *Підпалый В. Золоті джмелі: Вибрані твори.* Київ: Твім інтер, 2011. С. 350–353.
184. Рубан В. Київська школа. *Кур'єр Кривбасу.* 2003. Листопад. С. 142–151.
185. Русначенко А. Національно-визвольний рух в Україні: середина 1950-х–початок 1990-х років. Київ: В-во ім. Олени Теліги, 1998. 720 с.
186. Рябчук М. Потреба слова. *Література і сучасність: Літературно-критичні статті.* Київ: Рад. письменник, 1983. Вип. 16. С. 45–102.
187. Савельєва И. История и время: в поисках утраченного. Москва: Языки русской культуры, 1997. С. 576–577.
188. Савченко Я. Занепадництво в українській поезії. *Поети й белетристи.* Київ: Державне видавництво України, 1927. С. 5–39.
189. Самійленко В. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади. Київ: Наук. думка, 1990. 608 с.
190. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології. Київ: Основи, 2001. 854 с.
191. Сверстюк Є. Блудні сини України. Київ: Знання, 1993. 256 с.
192. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. Київ: Наша віра, 1999. 784 с.
193. Свідзінський В. Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2011. 502 с.
194. Світличний І. Гратовані сонети. Мюнхен: Сучасність, 1977. 116 с.
195. Симоненко В. Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2012. 852 с.
196. Скирда Л. AD Astra! Київ: Р.І.К., 2000. 424 с.
197. Сковорода Г. Сад божественных пѣсней. Вірші, байки, діалоги, притчі. Київ: Дніпро, 1988. 319 с.
198. Сковорода Г. «Наркісс. Разглагол о том: узнай себе». *Повна академічна збірка творів.* Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. С. 231–270.

199. Славинський М. Освідчення в любові (Поезія останніх років: тенденції, проблеми, перспективи). *Література і сучасність: Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1987. Вип. 20. С. 116–145.
200. Славинський М. Рими доби, глибини вітчизни (Погляд на поезію-82). *Рік '82. Літературно-критичний огляд*. Київ: Дніпро. 1983. С. 102–110.
201. Славінська І. Україну замінили на Оклахому [Електронний ресурс]. URL: <http://life.pravda.com.ua/culture/2011/09/20/85867/> (дата звернення: 5.09.2020). Назва з екрана.
202. Слапчук В. Ефект розімкненого кола: інтерв'ю з Володимиром Базилевським. *Дивослово: Українська мова й література в навчальних закладах*. 2015. № 1. С. 59–63.
203. Сливинський О. Феномен мовчання в художньому тексті (на матеріалі болгарської прози 60–90-х рр. XX ст.): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / ЛНУ ім. Івана Франка. Львів, 2006. 218 с.
204. Слоньовська О. Природа геніального, або Дещо з міфології творчості. *Українська мова та література*. 2006. № 19. С. 3–10.
205. Соловей Е. «Роботи й дні» поета. *В. Свідзінський. Твори: у 2-х т.* Київ: Критика, 2004. Т. 1. С. 447–516.
206. Соловей Е. Українська філософська лірика. Київ: Юніверс, 1999. 368 с.
207. Солоухин В. Волшебная палочка. Москва: Московский рабочий, 1983. 254 с.
208. Станков И. Поетът и тишината. *Вестник Литературен*. Брой. 18. 2015. С. 9–11.
209. Стус В. Твори: у 4-х. т. Львів: Просвіта, 1994. Т. 1. 6 кн. 491 с.
210. Талалай Л. Вибране: Поезії. Київ: Дніпро, 2004. 448 с.
211. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. Київ: Смолоскип, 2010. 627 с.
212. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво як концепція «духу часу». *Roczniki Humanistyczne Slawianoznawstwo*. 2007. Т. 14. S. 109–124.
213. Тейлор Ч. Джерела себе. Творення новочасної ідентичності. Київ: Дух і Літера, 2005. 691 с.

214. Тимашова Л. Эстетико-нравственное своеобразие и актуальность поэзии Николая Рубцова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / МГОПУ им. М. А. Шолохова. Москва, 2004. 211 с.
215. Тичина П. Пам'яті тридцяти. *Розстріляне відродження: антологія 1917–1933: поезія – проза – драма-есей*. Київ: Просвіта, 2001. С. 28–29.
216. Ткачук М. Українська поезія останньої третини ХІХ століття: основні тенденції розвитку й естетична стратегія. Тернопіль: ТДПУ, 1998. 80 с.
217. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2006. 97 с.
218. Токмань Г. Художньо-філософський феномен лірики Євгена Плужника: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 1998. 16 с.
219. Третяченко А. Творчість Володимира Підпалого в контексті «тихої лірики» українського літературного шістдесятництва. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2011. Вип. 25. С. 505–508.
220. Третяченко А. Проблематика і художня своєрідність поетичної творчості Володимира Підпалого: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / ОНУ ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2014. 20 с.
221. Третяченко А. «„Хіба ж даремно вік було прожито, як є між нами на землі місток...“: творчий профіль Володимира Підпалого». Тирасполь: [Б.в.], 2016. 159 с.
222. Українка Леся Вибрані твори. Київ: Країна мрій, 2009. 288 с.
223. Українка Леся Твори: у 2-х т. Київ: Наук. думка, 1986. Т. 1. 608 с.
224. Українка Леся Лісова пісня: Драма-феєрія в 3-х діях. Київ: Веселка, 2007, 175 с.
225. Українські поети-романтики. Поетичні твори. Київ: Наук. думка, 1987. 592 с.
226. Фальківський Д. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1989.
227. Філянський М. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1988. 240 с.

228. Фоміна Л. Фольклорно-міфологічна образність як системотворча складова лірики М. Вінграновського [Електронний ресурс]. *Наукові конференції*. – URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1278> (дата звернення: 5.09.2020). Назва з екрана.
229. Франко І. Вічний революціонер. Київ: Веселка, 1981. 207 с.
230. Фрейд З. Я и Оно. Харків: Фолио, 2005. 212 с.
231. Фромм Э. Бегство от свободы. Москва: Прогресс, 1990. 271 с.
232. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998. 384 с.
233. Хархун В. Освячення профанного: *sacrum* в українській літературі тоталітарного періоду. *Sacrum і Біблія в українській літературі*. Lublin: Ingvarr, 2008. С. 319–327.
234. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин: ТОВ Гідромакс, 2009. 508 с.
235. Хоменко О. Мислиннівості поезії і поезія мислиннівості: діалектика творення вербальної космогонії Павла Мовчана. *Вибрані твори: Поезія*. Київ: Просвіта, 2008. С. 481–518.
236. Хропко П. Українське козацтво в поетичному осмисленні романтиків 30–40-х років XIX століття. *Сучасний погляд на літературу*. Вип. 4. 2000. С. 14–19.
237. Цимбалюк В. Зелене вруно новітньої української літератури: До 50-річчя виходу першої поетичної збірки Володимира Підпалого. *Вісник Сквирщини*. 2013. № 36. С. 2.
238. Цимбалюк В. Поет-шістдесятник Володимир Підпалий та його «Тиха лірика»: (до 75-річчя з дня народження). *Українознавство*. 2011. № 1. С. 64–69.
239. Цимбалюк В. Твій голос щирий досі ще луна... : поет-шістдесятник Володимир Підпалий та його «тиха лірика». *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2011. № 5. С. 116–127.
240. Цыбин В. Судьбы русских поэтов. *Молодая гвардия*. 1997. № 1. С. 216–225.
241. Чередниченко Д. Батиха: Поезії. Київ: Зозуля, 2002. 476 с.

242. Чернова І. Міфопоетика творчості Олександра Олеся: автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.01 / ЗНУ. Запоріжжя, 1999. 18 с.
243. Чепелик О.А. Рецепція естетики західноєвропейського символізму в творчості Олександра Олеся доєміграційного періоду: автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2009. 19 с.
244. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ: Оріє при УКСП Кобза, 1992. 230 с.
245. Чижевський Д. П. О. Куліш – український філософ серця. *Філософські твори: у 4-х т.* Київ: Смолоскип, 2005. Т. 2. С. 206–216.
246. Шапошникова І. Поезія М. Філянського: особливості поетики: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / ДНУ ім. Олеся Гончара. Дніпропетровськ, 2006. 16 с.
247. Шевченко Т. Кобзар. Вперше із щоденником автора. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. 2012. 960 с.
248. Шевчук В. Образ поета: До 100-річчя від дня народження Володимира Свідзінського. *Вітчизна*. 1985. № 9. С. 181–186.
249. Шевчук В. Родина. *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка*. Київ: Наук. думка, 2008. С. 213–232.
250. Шевчук В. Син землі. *Філянський М. Поезії*. 1988. Київ: Рад. письменник. С. 17–32.
251. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. *Собрание сочинений: в 7-ми т.* Москва: Худож. литература, 1957. Т. 6. С. 251–358.
252. Шлемкевич М. Загублена українська людина. Київ: МП Фенікс, 1992. 158 с.
253. Щоголів Я. Твори. Повний збірник з ілюстраціями. Харків: САГА, 2007. 342 с.
254. Элиаде М. Космос и история. Москва: Прогресс, 1987. 312 с.
255. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. Москва: Высшая школа, 1990. 304 с.
256. Эпштейн М. Слово и молчание в русской культуре. *Слово и молчание: метафизика русской литературы*. Москва: Высш. шк., 2006. 559 с.

257. Юркевич П. Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого. *Вибране*. Київ: Абрис, 1993. С. 73–114.
258. Ясин Е. Шестидесятники. 8 заметок к возможной дискуссии. *Алексеева Л., Голдберг П. Поколение оттепели*. Москва: Захаров, 2006. С. 361–370.
259. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва: Политиздат, 1991. 527 с.
260. Яусс Г. Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 279–307.
261. Яценко М. Українська романтична поезія 20–60-х років ХІХ ст. *Українські поети-романтики*. Київ: Наук. думка, 1987. С. 5–36.
262. Яшук А. Концепти «поетичне мовлення» і «мовчання» у поезії Максима Рильського 1915–1940 років. *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ: ВПЦ Київський університет, 2011. С. 498–503.
263. Dąmbska I. Milczenie jako wyraz i jako wartość. *Roczniki Filozoficzne*. 1963. Z. 1. S. 73–79.
264. Eco U. The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: University of Indiana Press, 1979. 273 p.
265. Fish S. Literature in the Reader: Affective Stylistics. *New Literary History*. 1970. No 2. P. 70–100.
266. Frye N. The Educated Imagination. Toronto: CBC Publications, 1976. 68 p.
267. Iser W. Der implizite Leser. Munchen: Fink, 1972. 420 s.
268. Iser W. The play of the text. *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford: Stanford University Press, 1996. P. 325–339.
269. Głowiński M. Tradycja literacka (proba zarysowania problematyki). *Problemy teorii literatury. Seria "Prace z lat 1947–1964"*. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk. Łódź: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1987. S. 339–354.
270. Riffaterre M. Essais de stylistique structural. Paris: Flammarion, 1971. 364 p.