П'ять медитацій на "Плач Єремії"[2]

Ловлячи, ловлять мене, немов птаха,

мої вороги безпричинно, життя моє

в яму замкнули вони, і камінням

кинули в мене...

"Плач Єремії", 3,52—53

I. Постать голосу

Зловленого, немов птаха, його не ув'язнили разом із Василем Стусом, подружжям Калинців та багатьма іншими поетами й дисидентами. Якби це сталося в січні 1972 року, то сьогодні, може, ми мали би том-другий його листів із табору та заслання. Хоч це було би по-своєму добрим наслідком тієї "історії" тридцятилітньої давнини. Як-не-як, у листах зберігається багато явних і прихованих свідчень — від живої інтонації, що безпосередньо репрезентує характер, до філософських за своєю природою спроб узагальнення досвіду. Зберігаються концепції, оцінки, упередження, коштовні деталі й факти повсякдення — насущна пожива філософа літератури, яким кожен із нас час до часу стає. Це доводять надзвичайно цінні листи Василя Стуса. Можна тільки погодитись із твердженням Михайлини Коцюбинської, котра у своїй розвідці, присвяченій листові як художньому феномену, пише: "Листи як неповторні творчі прояви потребують вільної уваги, нових підходів, нового інструментарію аналізу, заслуговують на окрему жанрову "нішу" в мистецькому доробку людства. Не лише як матеріал для характеристики автора, епохи, духовного середовища, а як самостійне художнє явище особливого роду, як специфічний мистецький феномен".

Якраз листів, де могли би "заховатися" творчі концепції й саморефлексії, істотно бракує при дослідженні постаті Грицька Чубая та його поезії. З його епістолярною спадщиною справи й сьогодні, через двадцять років по смерті, аж занадто не блискучі. Листи розкидані по адресатах і, наскільки відомо, ніхто й не пробував зібрати та видати їх. Нема біографії поета. Ніхто не записує спогадів про нього, численних літературних мітів і містифікацій, пов'язаних з ім'ям Чубая. Жодний дослідник не їздив до Літературного інституту в Москві, щоб розшукати творчі й контрольні роботи, припустімо, із зарубіжної літератури, у яких, не виключено, поет міг висловлювати оригінальні судження. З огляду на загальний вільнодумний дух, поширений у тому інституті навіть у 70-х роках, можна припустити, що Чубай дозволяв собі висловлювати тут думки, які остерігся би артикулювати на Україні. Адже Літінститут був єдиною — і останньою — нішею його самореалізації. Як приклад, можна вказати на контрольні роботи іншого студента цього інституту, Миколи Рябчука; одне з тих "домашніх завдань" по зарубіжній літературі згодом було опубліковане як цікава проблемна стаття (див.: Рябчук М. Вогненна ріка… Арка. — 1993, № I-II. — С. 34–39). Нема бодай хронології важливіших дат Чубаєвого життя (коли він народився, коли вступив до Літінституту тощо). Є лише "П'ятикнижжя" — вартісне, поза всім іншим, ще й тим, що його упорядкував сам автор, керуючись певним принципом добору, — та спогади невеличкого грона найближчих друзів, прекрасно видані львівською "Кальварією". Якраз вихід цієї неординарної книги віршів та спогадів і став слушною нагодою для подальших медитацій.

І все ж, листи Грицька Чубая не менш цікаві за його вірші. Недаремно ж і через багато років Микола Рябчук висловлює жаль не так за власними знищеними рукописами, як за Грицьковими епістолами: "Рукописів мені, власне, не шкода, але шкода листування, де були, зокрема, й надзвичайно цікаві листи від Чубая" (див.: Бунт покоління: Розмови з українськими інтелектуалами записали й прокоментували Боґуміла Бердиховська та Оля Гнатюк / Пер. із пол. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 251). Ось один із них, послуговуючись виразом Михайлини Коцюбинської — "лист-вірш, хоч і не класичної віршованої форми". Він зберігся в архіві Володимира Кашки, однокурсника Чубая по

Літінституту в 1979–1981 роках (семінар Анатолія Жигуліна). Дата відсутня, але, судячи з усього, лист написаний восени 1980 року, на зворотному боці буклета-путівника львівського Музею народної архітектури і побуту (сектори "Лемківщина" та "Гуцульщина").

"Пане Кашка!

Це Вас турбує тов. Чубай.

Звідомляю Вашу світлість,

що я ще живий. Правда, без —

робітний. (Гадаю, що тимча —

сово). Тобі вітання від

Миколи Р'яб-ка [Рябчука. — К. М.]. Він

десь їде (чи вже поїхав)

до Москви на семінар

маладых крітіков.

Але я не об тім. Там

"Вітрила-81" буде готувать

Вас. Герасим'юк — твій

давній приятель ще з КДУ.

(Об тім він сам мені

говорив кілька днів тому

у мене в хаті).

Отож: зладнай ходову

добірку з фото 6х8

(на глянц. папері) з біогра —

фією і шли йому

на "Молодь" з поміткою

"Особисто".

На сім — кончаю.

Жду вісточки від

Вас із сонцесяйного

вузлостанційного Бахмача!

Будем сподіватись, що

і в наших воротях

собака всереться, чи,

як кажуть білоруси,

загляне соньца і в наша

вяконца!

Грицько".

От, маємо образок із тогочасного літературного побуту: до Львова приїздить київський гість, молодий, але талановитий і вже відомий (на відміну від Чубая та Кашки) поет, упорядник поетичного альманаху. Грицько вболіває за свого однокурсника, у якого (через нагляд за ним КГБ) нічого не друкувалось, і вказує на реальну можливість публікації, адже гість — свій. Герасим'юк завітав до Чубая. До кого ж іще й заходити, як не до найвидатнішого поета цього міста? Нових віршів у Грицька наразі нема (їх нема ось уже п'ять років), але це не біда, позаяк із того, що є і упорядковане в "П'ятикнижжі", майже нічого не друкувалося, принаймні на Україні. А тут якраз з'явився шанс — і Чубай поспішає поділитися ним із товаришем, тобто з паном Кашкою (саме по собі цілком крамольне звертання на той час).

Що саме публікувалося в Грицька — уточнить аж через 19 років канадський літературознавець Марко Роберт Стех (у статті, присвяченій пам'яті Данила Струка): "Струк базував захоплену характеристику Чубая (якого назвав "наймодернішим і найцікавішим" поетом цієї нової хвилі) на основі трьох коротких віршів, друкованих у "Жовтні", та ще кількох "захалявно" вивезених з України й уміщених у журналі "Сучасність". На той час інформаційна блокада між Україною та Заходом була настільки сильною, що після несподіваної смерті Чубая, коли в діаспорі затихли й так слабенькі й дуже туманні чутки про нього, в багатьох читачів виникли сумніви не лише щодо авторства "контрабандних" віршів (багато хто підозрював, що прізвищем Чубая помилково підписано вірші Ігоря Калинця), але й щодо самого факту існування такого поета й

людини" (див.: Стех М. Р. Туга за Евтерпою // Критика. — 1999. — № 10. — С. 30).

Навряд чи Чубай знав про високу оцінку своїх творів у набагато дальшій, ніж сьогодні, Канаді (хоча про публікацію в "Сучасності", як стверджує Рябчук, він таки знав). Втім, ця оцінка мало чого могла змінити в його власному самооцінюванні, котре, за опублікованими й усними спогадами, було незмінно високим. У приватній розмові зі мною, згадуючи саме ту зустріч, про яку йдеться в цитованому вище листі Чубая, Василь Герасим'юк розповів, що Грицько дійсно відрекомендувався йому як єдиний поет у Львові, вартий уваги. Герасим'юк спочатку не повірив, але трохи перегодом, коли Чубай прочитав кілька віршів, уже не сумнівався, що так воно і є. Підкреслюю цей момент високої самооцінки тому, що їхня зустріч відбувалася в 1980, а не, припустімо, у 1969 році. Чубай на той час мав 31 рік, за його плечима був крах, пов'язаний зі слідством у справі "Скрині" та подружжя Калинців, від нього відвернулося багато (хоча таки не всі) колишніх львівських знайомих і друзів, він пережив моторошну творчу кризу, внаслідок якої взагалі перестав писати, а почав пити — і, незважаючи на все це, першим поетом Львова він називав себе, а не Братуня або Лубківського.

Він знав, ким він є.

У Грицьковій хаті їм тоді не дуже повелося: розгнівана черговим візитом чергового генія з черговою фляшкою, господиня вказала на двері й українська поезія пішла сягати рівня наймодерніших світових зразків на кухні іншого львівського приятеля Герасим'юка. Той приятель, мабуть, не читав статті Струка в Canadian Slavonic Papers, а тому не приховував невдоволення, яке стисло формулюється відомим фразеологізмом "кого ти оце привів?!"

Ще й донині вражає тодішня розбіжність між двома Чубаєвими постатями, які він, однак, мусив навчитися носити одночасно. З одного боку, це була "постать голосу", що дійсно створила вершинні

досягнення української поезії ХХ століття. Саме цю віртуальну постать помітили читачі в діаспорі й вузьке "самвидавне" коло на Україні. З іншого боку, існувала "постать прокаженого", створена соціальним сприйняттям (точніше неприйняттям) усього реального Чубая одразу. Ця постать ізгоя вказує на побутування такого феномена як радянський остракізм, підсилений остракізмом суто галицьким. Мабуть, треба таки певний час пожити у Львові, щоб зрозуміти сіль анекдотів локального патріотизму, для якого "волиняки" є вдячним предметом (щось на зразок чукчів для всіх радянців). Чубай від часу появи у Львові був нетутешнім (цей "волиняк" вихоплюється навіть у спогадах його дружини!). Він часто бував безробітним, а коли працював, то на вкрай непрестижних для міщанського бомонду Львова працях — робітником сцени в театрі Заньковецької, художником-оформлювачем на ізоляторному заводі. За ним не стояла могутня львівська "родина". Чубай був бідним — довший час, як згадував його син, вони не мали навіть телевізора. Чубай був безпартійним для комуністів і небезпечним для безпартійних, бо за ним пильно й регулярно наглядали органи державної безпеки ("ще від сімнадцяти літ", — уточнює Галина Чубай). Стежили за ним, відтак, за кожним, хто смів наблизитися до нього. Його обходили десятою дорогою, принагідно випускаючи серію взаємовиключних пліток — про співпрацю з КГБ, про співпрацю з націоналістами, про невиліковний алкоголізм тощо.

Якщо уважніше придивитися до "золотої молоді", яка всупереч такому несприятливому паблісіті гуртувалася довкола Чубая, ба більше — визнавала його безсумнівним лідером, — то впадає в око, що й ці юнаки та дівчата, майже всі, не були корінними львів'янами. Олег Лишега народився в Тисмениці, Віктор Морозов — у Кременці, Микола Рябчук — у Луцьку, Василь Гайдучок — у с. Віче Жовківського району, Юрій Винничук — у Івано-Франківську, Володимир Кауфман (як, до речі, і Василь Герасим'юк) — у Караганді… Вільні від кодування в "порядній львівській родині", вони приїхали до Львова переважно задля навчання у вищих навчальних закладах і порівнюючи легко могли розпрощатися з містом хоч і назавжди, як показав подальший перебіг подій. Отож постаті прокаженого для них просто не існувало, вони легко йшли на

контакт, а дисидентська аура Грицька всупереч своєму призначенню притягувала як заборонений плід.

Проте й серед них Чубай був винятком: він приїхав до Львова жити, а не вчитися. Після нетривалого періоду безпритульності йому, завдяки одруженню, вдалося замешкати в місті одразу й на постійно. Рідко кому таланить у такому ранньому віці задовольнити потребу статусу. "Зрозуміло, я скористався мимохідь кинутим запрошенням і невдовзі завітав до Григорія, в його невеличку кімнату на Погулянці, де він мешкав із молодою дружиною в будинку її батьків та з новонародженим сином. Ми зблизились дуже швидко — він був старшим лише на чотири роки, хоч його статус, і поведінка, і зовнішність додавали йому ще років п'ять або й десять. Він мав дуже глибоке й органічне відчуття власного літературного покликання: був видатним поетом і добре це усвідомлював, більше того — свідомо грав цю роль, маючи за ідеал Лорку й Аполлінера", — згадує Микола Рябчук про своє знайомство з 21-річним Чубаєм ("Плач Єремії", с. 276).

Ключові слова в наведеній цитаті — "свідомо грав цю роль". Чубай свідомо будував імідж або, знову ж таки, постать, поставу, і ця "постать голосу" не мала нічого спільного з тінню, яка розросталася всупереч його свідомим зусиллям.

II. Вертеп

Про схильність Чубая до гри, розигрів, перевтілень, імітацій є згадки чи не в кожного автора спогадів про нього. Грицько неперевершено копіює голоси Брежнєва, Кос-Анатольського, Святослава Максимчука, імітує спів Чеслава Нємена й Анни Герман. Ця постать трикстера з подеколи недобрими жартами дещо несподівана для теперішнього сприйняття, передумовами котрого є переважно "поважна", почасти трагічна Чубаєва поезія. Одна з численних провокацій збереглася в спогадах Віктора Морозова: "Ось Грицько приводить до мене "знаменитого чеського літератора", і я, молодий ще юнак (а це був 1973-й рік), тремтячи від хвилювання, співаю для поважного закордонного

гостя свою "Панну Інну" на вірш П. Тичини. Той схвально і дещо вальяжно похитує головою, я сяю від щастя; ну, а дещо пізніше, опісля другої пляшки вина, з'ясовується, що це був черговий жарт, чергова містифікація Гриця, бо "знаменитий чех" виявляється… файним ужгородським поетом Миколою Матолою…" ("Плач Єремії", с. 270).

Ще одна з тогочасних містифікацій виявилася напрочуд довговічною, переживши й самого Грицька. Вона зродилася на одній з останніх літінститутських сесій, коли Чубай доволі інтенсивно спілкувався й дискутував із своїми однокурсниками-українцями — Василем Ганущаком, Ярославом Довганом, Анатолієм Сазанським, Володимиром Кашкою. Якраз між Кашкою та Чубаєм і спалахнула дискусія під час обговорення Грицькових перекладів з іспанської поезії (Антоніо Мачадо, Габріела Містраль). Чубай перекладав із підрядників. Кашка доводив, що треба володіти мовою оригіналу. Чубай переконував, що його підрядники бездоганні й "без Еспанії", що зміст оригіналу вони передають надзвичайно точно. Кашка не погоджувався: для повновартісного розуміння поетичного твору істотною умовою є відчуття кожного нюансу звукової стихії, а без знання мови ця умова не виконується… І тоді Чубай виклав останній аргумент. Він розкрив страшну таємницю. Його власна дружина була іспанкою. Її батьки втекли до СРСР з Іспанії, під час громадянської війни. Не виключено, що її мати — далека родичка Федеріко Ґарсія Лорки. Іспанська мова для дружини Чубая ще рідніша за українську, невже ж вона — а саме, Галина Чубай готувала Грицькові підрядники, — не відчуває всіх отих вібрацій і коливань смислових відтінків, закладених у алітераціях та асонансах? Цілком можливо, що колись вони повернуться на батьківщину. І Грицько разом із ними. Тільки ти нікому про це не кажи.

Кашка, зрозуміло, здався. Але страшної таємниці не зберіг і, повернувшись із сесії, переповів її нам. Треба було звідати майже суцільну непроникність тодішнього Союзу на собі, щоб зрозуміти сьогодні, як приголомшило нас це повідомлення: Чубай одружений зі справжньою живою іспанкою! У нього є шанс утекти звідси! Не менш зрозумілим є і те, що коли в 1987 році я познайомився з Галиною Чубай,

то одним із перших моїх питань до неї було змовницьке: про її іспанське походження. Про родичанські зв'язки з Ґарсія Лоркою. Про повернення додому, в Іспанію.

Галя зробила дуже великі очі. А Кашка ще довго не міг повірити, що іспанська мелодика, яку Тарас Чубай використовував у пісні "Моя задихана корида", з'явилася там не внаслідок ностальгії юнака за рідною Гранадою. Грицька давно не було на цьому світі, а його "аргумент" продовжував мандри й пригоди серед нас, часом випірнаючи в суперечках щодо перекладів. Тому мені близька містична подія, що сталася з Віктором Морозовим та його дружиною саме в Іспанії. Її дійовими особами є Грицько Чубай і Федеріко Ґарсія Лорка, споріднені душі, які нарешті зустрілися і, не послуговуючись жодною мовою, мовчки допомагають нам жити далі ("Плач Єремії", с. 268–269).

***

Прикметно, що оригінальна поезія Чубая протікає переважно в нетрадиційних для українського вірша формах. Якщо не рахувати трьох поем, написаних "чистим" верлібром, то із семи десятків віршів, включених ним до "П'ятикнижжя", нараховується 53 верлібри й тільки 17 поезій, які улягають традиційним строфіці, метриці та способам римування. "Вертеп", свого часу найбільш популярна самвидавна поема Чубая, виконано змішаною технікою — віршовані сегменти перебиваються ритмізованою прозою. Між іншим, кальварійний "Плач Єремії", попри неперевершене художнє оформлення, усе ж має одну, суто концептуальну помилку. Обравши за динамічний і експресивний лейтмотив усього тому постаті різдвяного вертепу зі "звіздою", художник не врахував, що центральна метафора поеми — ляльковий вертеп, дія якого відбувалася в переносному макеті двоярусної споруди. У контексті поеми це істотний момент: адже на відміну від дійства, розігруваного живими виконавцями в костюмах, масках і гримі, ляльки, які вдягаються на руку або в пізніших вертепах рухаються за принципом маріонеток, нитками, репрезентують зовсім інший аспект містерії реальності й відмінний підхід до неї. Костюми й маски можна принагідно

вдягати, а потім знімати; натомість лялька залишається приреченою на одну й ту саму тотожність, видність, на одну й ту ж подію коїтусу з пентафалічною рукою, на тожсамість постаті. Її костюм є її тілом, а маска — її обличчям, єдиним, отже, "сутнісним". До того ж, перед дослідником тут відкривається безодня надлишкових значень, пірнувши в яку, ми натрапимо на мотив маріонетки ще в символізмі давньоіндійських "Упанішад", у магічних традиціях австралійських цілителів, у "Законах" Платона тощо (із цього приводу див.: Еліаде М. Священне і мирське. — К., 2001. — С. 424–448). Важко сказати, чи читав 19-річний Чубай Платона й чи це вплинуло на його творчість — швидше за все, що ні, — але якби мене попрохали стисло викласти головну інтригу "Вертепу", я, либонь, навів би ту саму цитату із "Законів", що й Еліаде.

Отже, боги створили нас немовби маріонеток, "роботів живих", чи то для власної забави, чи із серйозними намірами. Наші стани й афекти, наші пристрасті нагадують внутрішні мотузки (або "пальчики облудні"), які тягнуть нас у різні боки, до протилежних дій. Насправді слід іти лише за однією з цих мотузок, ніколи від неї не від'єднуючись, опираючись силам інших потягів. У Чубая "боги" іронічно сусідують із "півбогами", "Кремлем" та "парт-ор-гані-за-ціями"; їх роль у "Вертепі" спроектована на більш сучасних інопланетців ("боюся я, що хтось з інопланетців колись в своїм щоденнику запише..."). Але висновок із "маріонетковості" людського буття в Чубая імпліцитно платонічний: "... цей світ — вертеп. І, мабуть, щонайважче — у ньому залишатися собою, від перших днів своїх і до останніх не бути ні актором, ні суфлером, ні лялькою на пальчиках облудних, а лиш собою кожної години, а лиш собою кожної хвилини, з лицем одвертим твердо йти на кін..."

Цей по-різному потамований або ж позасвідомий ідеалізм (у термінах Дельоза знову-таки платонізм) властивий багатьом віршам "П'ятикнижжя", власне він складає основне підґрунтя збірки. Можна навести цілий жмут цитат на підтвердження цієї тези — від "масок людських облич" у "Новорічному", яких можна позбутися парадоксальним чином — одягнувши інші, карнавальні маски й "хоча б

на часинку побути собою" — до твердження "все що видиме мертве" ("Можна") і що "ми дуже дотепно граємося в живих" ("Відшукування причетного"). Надзвичайно цікавий також концепт копії Місяця з бляхи в "Говорити, мовчати і говорити знову". Цей бляшаний Місяць, якого пропонує змайструвати для сублімації агресивних пристрастей Місяць справжній, доторкається інших важливих тем Чубаєвої поезії — вбивства/самовбивства й симуляції, двійництва/заступництва. Є недоторканна сутність. Лише вона — істинна. Задля її збереження можна вдаватися до будь-яких засобів — створення репрезентантів, замінників сутності, до її фантомізації, до хования її за масками, симулякрами та іншими видностями, які все одно — мертві. "Дотепна гра в живих" у поетичній філософії Чубая грається як хования-розкривання сутності, котра інша, ніж просто повсякденне життя. "Нехай і на сей раз вони в нас не вполюють нічого", — так звучить його останнє слово і своєрідний заповіт.

Але, як і в кожному різновиді позасвідомого платонізму, поверх явленої настанови утворюється сітка тріщин, мотузки рвуться і їх нічим зв'язати, категорії дрижать, а до нашого "нутра", з яким ми утотожнювали сутність, проникає рука "зовнішнього" й починає ворушити там своїми облудними та всякими іншими пальчиками. І тоді повністю в дусі Дерида "надвірне" стає "нутром", а куди під той час дівається сутність, усе ще залишається нез'ясованим.

Одним із таких найбільш радикальних і драматичних розривів у житті й творчості Чубая виявилися, звичайно, події січня 1972 року, коли його затримали й допитували як підозрюваного, а потім свідка органи держбезпеки. Виявилося, що "золоте правило" слідування власній тотожності з одвертим лицем може з якимсь безсоромним демонізмом набувати протилежного змісту завдяки зв'язкові, чи там серії причин, які випливають унаслідок такої наївної мотивації. Тут починається неозора класика проблем філософії моралі, для детальнішого прописування котрої наразі нема місця. Проте розрив, якого зазнав у стихійно платонічному світосприйнятті Чубай, з усією відвертістю зяяння засвідчив: його "одвертість" стала причиною нещасть інших людей.

Можливо, поза грою в живих не грається жодної іншої, потойбічної, гри й тоді весь безбожний тягар відповідальності лягає тільки на нас.

Втім, це зяяння між декларованою сутністю та явищами, які випливають то з неї, то, на подив, із самих себе або із соціальних стосунків, є лише найбільш помітним, але не першим у часі. Про це свідчать ранні поезії Чубая. Спробуй тепер зрозуміти, чи він дійсно несвідомо перебував під впливом Миколи Вінграновського в такому на позір ліричному вірші як "Гадав собі: забудешся мені…", чи справді непритомно перетворюється на Антонича в "Музиці" ("Десь у диві, у видиві вмовклих ночей…") — чи в них одна сутність на трьох, а чи він уповні свідомо імітує голоси Антонича й Вінграновського, створюючи симулякри й "видива" їхніх постатей? Чим пояснити отакі, мало не дослівні збіги:

І рояль почав танути

Ось він уже як хмара

Ось він уже пароплав

Ось він уже як чайка

Ось він уже як ромен

(М. Вінграновський, "Коли починається ніч…")

його

навченого прикидатись

кораблем

водою

глиною

райським яблуком

і синицею

(Г. Чубай, "Відшукування причетного")

Чи не внаслідок уміння або здібності "прикидатися всім одночасно і кожним зокрема" постали його ранні балади (про скрипку, про любов з першого погляду, про втечу, про очі, про вікна) — як по-своєму карикатурні віддзеркалення Драчевих балад про соняшник, про дівочі перса, про випрані штани тощо?

Зайвим буде наголошувати, що ці імітації та симулякри утотожнення є проломами для кожного дискурсу. Зяючи й німуючи наскрізно, вони рвуть суцільність постаті голосу, дроблять старанно плеканий імідж-міт сингулярності про наявність буття собою кожної години й хвилини. Віддзеркалення всього одночасно й ставання віддзеркаленим є однією з реальних і, принаймні, спостережуваних рис людини в плині її часування; може, тільки в цьому плині рефлексій, а ще більше в його крижаннях, заїканнях і нервовому тиці вона здатна набувати трохи чіткіших обрисів, незабаром втрачаючи їх знову. Саме це й відрізняє живу людину від завжди тотожної собі, але неживої маріонетки. Важко було знайти більш невідповідний епіграф до "Вертепу" за той, що обрав Чубай: "Ніщо не лишається постійним у своєму становищі", — коли врахувати, що головний патос поеми полягає у відстоюванні "тотожності", тоді як сам Грицько у своїй життєвій поставі, подумавши, мабуть, охоче скористався би одним з улюблених самоозначень Ґете: "das planlose Wesen" (безпланова, безхарактерна істота).

III. Відшукування причетного

Коли в нього запитали на допиті, чому він зберігав заборонені в Радянському Союзі перефотографовані статті Дмитра Донцова, Грицько відповів, що зацікавився ними, бо всі казали про вплив Донцова на нього, Чубая, і на його поему "Вертеп". Гадаю, Грицько розчарувався, прочитавши ті статті. Адже "Вертеп" навіть сьогодні може сприйматись як поема антиглобалістичного спрямування. Вирок зневаги, винесений Чубаєм в останніх рядках, — це вирок ідеї прогресу та усій цивілізації, а не лише її тоталітарному відламові в СРСР. Серед реалій поеми явно позарадянські Пікассо й Рембрандт, поруч із мавзолеями — єгипетські гробниці, а також планетарний образ: "Голгофи. Освєнціми. Соловки". "Планету цю зовуть отут Земля", — записує в щоденнику Чубаїв інопланетець (а не, скажімо, "Країну цю зовуть отут СРСР"). Донцовські концепції Ордену як усенаціонального Проводу, заклики готувати фанатиків нової Правди, "людські стружки", які притягуються магнітом елітарної меншості, — усе це може бути цікавим у своєму контексті, але з проблематикою "Вертепу" не має нічого спільного.

Проте "всі" говорили про Донцова, і він зацікавився. Він шукав причетного до власних поглядів, можливо, учителя, що не є таким уже малоймовірним для цього раннього віку. Річ не так навіть у постаті вчителя, як у висловленні й показуванні ним регулятивних ідей. Згодом ті ідеї можна було розвивати, як Платон, або критикувати, як Арістотель, будувати для вчителя жертівники або трощити його зображення. Але на початку мало бути слово, почуте, а не вичитане. Читаючи в спогадах Юрка Коха (до речі, поруч із спогадами Морозова й Рябчука найбільш цікавих і змістовних у книзі) про портрети Павнда, Еліота й самого Чубая, що висіли на стіні поетової кімнати, ми зустрічаємо вже іншого Грицька, який знайшов рівних собі причетних і сам став свого роду вчителем. Не слід забувати й про його пієтет до Миколи Вінграновського, з яким Грицько був знайомий особисто. Але на початку 70-х і юний Чубай, і коло друзів, згуртоване "Скринею", навряд чи прикрасили би свої стіни портретом Донцова — або взагалі чиїми-небудь зображеннями. Ми не зрозуміємо вповні всієї вагомості й глибини "Скрині", усіх тих не лише драматичних, а й позитивних та продуктивних наслідків появи цієї тріщини на совєтському моноліті,

якщо не врахуємо часового контексту. Група львівських студентів і аутсайдерів перебувала в живій комунікації зі світом за "залізною завісою", а в тому світі саме відбувалися такі небуденні події як студентська революція в Парижі 1968 року, бурхливий розквіт джазу й року, запаморочливі мандрівки на Схід орд дітей-квітів. Вони знаходилися на стрижні планетарного, а не радянсько-союзного закапелкового життя, часто перевищуючи обдарованістю, ерудованістю й рецептивною чутливістю пересічних паризьких або там каліфорнійських ровесників, котрі найчастіше бунтували від нудьги й переситу — або ж від "платонізму". Тому такими смішними видаються вкрай некомпетентні міркування британського дослідника Ендрю Вілсона про "менш новаторські" 60—70-і роки в Україні, де, мовляв, окрім Симоненка та Драча не було більш нічого цікавого: "Багато інтелектуалів заглибилися у свій внутрішній світ, або, подібно до львівських молодих авторів, що гуртувалися навколо самвидавного часопису "Скриня", шукали заспокоєння у східному містицизмі чи в туманних роздумах про трипільське минуле" (див.: Е. Вілсон. Українці: несподівана нація / Пер. з англ. — К.: К. І. С., 2004. — С. 255). Найкращим спростуванням узятих зі стелі тверджень будуть спогади Віктора Морозова, одного з учасників "Скрині": "...Дискусії та суперечки в його хаті велися навколо творчості Еліота, Павнда, Сильвії Плат, ми слухали музику європейського рівня... Вже значно пізніше, коли я нарешті отримав змогу побувати в багатьох країнах світу, я здивовано відзначив для себе, що попри всю замкнутість, залізнозавісність і дебільність країни, в якій ми всі тоді перебували, нам пощастило втримати руку на пульсі тогочасного мистецького життя світу. Ми, фактично, зуміли не перетворитися на забитих хуторян, які перелякано позирають здалеку на дійство, що розгортається десь там, на головній сцені. Ні, ми також брали участь у цій грі, у цій виставі, брали й беремо".

Отож Донцов і трипільське минуле тут явно недоречні й анахронічні. Неважко припустити, що Чубаєві та його колу були би ближчими погляди зовсім інших авторів, таких, може, як Жан Бодріяр або теоретики Франкфуртської школи. Чому ні? Чому Чубай із його критикою культурної, загальноцивілізаційної кризи й повагою до Геґеля не

сприйняв би критичної теорії, викладеної в "Одновимірній людині" Маркузе й виданій за п'ять років перед написанням "Вертепу"? Розвинуте індустріальне суспільство, описане Маркузе, позбавило опозиційності всі критичні ідеї. Воно вбудувало їх до свого функціювання, обмеживши суто репресивний тиск і формуючи натомість сітку стандартних, фальшивих потреб. Накинутий згори попит прив'язує індивіда до тоталітарного суспільства незгірш за Платонові мотузки, одночасно позбавляючи його онтологічного й морального ґрунту, на якому він міг би — теоретично — бути собою кожної хвилини. Індивід не має на чому само-стояти й чинити опір тотальності суспільства. Проаналізувавши формування та вияви одномірного мислення й поведінки, Маркузе робить не менш песимістичні висновки й вироки, ніж юний Чубай у своїй поемі, вказуючи, однак, на один, вельми хисткий шанс у протистоянні "народові", який поміняв роль рушія суспільних перетворень на роль каталізатора суспільного гуртування. Цей шанс — в існуванні позасистемної сили знехтуваних та підданих остракізмові аутсайдерів, одним з яких, властиво, і був Чубай. "І той факт, що вони вже відмовляються грати в цю гру, свідчить, можливо, що теперішньому періодові розвитку цивілізації настає край" (див.: Маркузе Г. Одномерный человек. — М., 1994. — С. 337).

Така мова здається мені адекватнішою для опису постави Чубая та кола "Скрині" (після подій 1972 року половина цього кола поповнила ряди аутсайдерів), аніж "східний містицизм" або націоналістична риторика Донцова. Поглядам цього кола була притаманна українська специфіка, але вона не стала визначальною та домінуючою. Юрко Кох перераховує трьох "китів", на яких стояв світогляд зрілого Чубая, поруч із "українськістю" називаючи і "європейськість", і багатовікової давнини "китайськість" ("Плач Єремії", с. 262). Справді, якщо студентські бунти у Франції надихалися творами Троцького й Мао, то тут читали й обговорювали Лі Бо та Ду Фу, а культовими постатями були не лише "The Beatles", але й Володимир Івасюк та Віктор Морозов із, відповідно, "Червоною рутою" (а не, зауважу наперед, "Червоною калиною") і "Панною Інною". Якщо бунт паризьких студентів спрямовувався головно проти академічного істеблішменту, то в Чубая він був перманентним,

почавшись іще на шкільній лаві: "...Григорій Чубай розказував, як учителька поставила йому колись у школі двійку лише за те, що згадав серед інших і цю збірку Тичини" ["Замість сонетів і октав". — К.М.]. "Не було в нього такої збірки!" — цілком по-орвеллівськи зарепетувала сіячка доброго й розумного. "Я міг би їй принести ту книжку й показати, — казав Чубай, — але ж вона, скоріш за все, пошматувала б її, знищила і горлала б далі: "Не було такої книги!"". (Рябчук М. "А своєї дастьбі..." // Сучасність. — 1993. — № 7. — С. 93.) Конкретного адресата цей бунт не мав, тому що і вчителька, і неможливість друкуватися, здобувати вищу освіту або кращу працю тощо складали системне явище. В очах Чубая вони чудово надавалися для висміювання, перекривляння, врешті, для зневаги, але не для боротьби.

***

Те, що сталося згодом, сталося не з його вини, через необачність абощо, а радше через нещасливий збіг обставин. Адже "Скриня" — свідомо й послідовно аполітичний журнал, і замість популярного "Вертепу" в ньому надрукована езотерична, надзвичайно складна для сприймання й тлумачення "Марія". Те саме стосується і творів інших авторів. Чубай не захотів публікувати тут суто політичні тексти. Довідуємося про це з протоколів допиту, де він розповідає про перипетії, пов'язані з виданням. Ідея "Скрині" належала Чубаєві, а Осадчий, Ірина та Ігор Калинці — далі зберігаю оригінальний стиль протоколу — "підібрали багату кількість націоналістичного і наклепницького змісту віршів, які дали мені з метою друкування в журналі". (Зрозуміло, що епітети й побудова речень належать слідчому; протокол записаний його рукою й тому викликає "багату кількість" питань та недовіри; адже приголомшений Чубай навряд чи розумів, що́ він підписує, якщо навіть перечитував цей запис.) Отже, "ознайомившись з творами вищезгаданих авторів, я повернув їх особисто їм. До мене дійшли чутки, що вони всі образились на мене за повернення їхніх творів і за відмову їх друкувати. Ірина Калинець заявила, що я шизофренік, а Чорновіл Вячеслав — що я ще дитина".

Протоколи цих допитів, особливого першого, який тривав сім годин поспіль (від 14.15 до 21.10), справляють гнітюче враження. Здається, що Чубай не на допиті, а на сповіді. Він не уникає відповіді на жодне з питань слідчого, називає забагато імен, дає характеристики друзям і недругам, їхнім творам (між іншим, називаючи вірш Морозова в "Скрині" "його чи не кращим літературним твором взагалі"). Він розповідає про симпатії, антипатії та внутрішні конфлікти у своєму колі — те, що чи не найбільше цікавило Фройдів у погонах. Відчувається, що він повністю зламаний морально, що між ним і слідчим установився той перверсійний зв'язок, який з'являється в стосунках садиста й жертви, терориста й заручника. Але незрозуміло, що саме зламало його. Здається, що Чубай не в собі й не знає, ким він є. А якраз це він знав завжди. Він мав хворі нирки, не служив, як Стус, в армії, не сидів у в'язниці. Він просто не мав нагод для формування характеру, ховаючи це за прибраним іміджем, за епатажем і екстравагантністю, за маскою нахабнуватої самовпевненості. А тут усе це виявилося недійсним. З нього живцем здирали захисне лице, і до такого юнак не був готовим. Вячеслав Чорновіл мав більшу рацію, ніж Ірина Калинець: Чубай усе ще був дитиною.

Навіщо, приміром, оцінювати свій "Вертеп" аж так докладно, серед причин, які спонукали його написати поему, називаючи вплив "ранніх віршів Миколи Холодного, Василя Симоненка, а також мого знайомого поета з Кіровоградщини Петра Куценка" й "намагався їх всіх перескочити в наклепницьких вигадках на радянський суспільний лад"? Мимоволі виникає припущення, що Чубаєві ввели якісь психотропні речовини. Саме по собі це не таке вже й неймовірне. Або ж залякали до смерті. Хоч відомо, що його там не катували. Чого міг злякатися Грицько — аж до такої міри? Певна річ, органи державної служби безпеки кожної країни мають у своєму розпорядженні багате спорядження методів тиску й добування зізнань від підозрюваних, розрахованих, до того ж, на значно міцніших горішків, ніж молодий екстравагантний поет. Природно, що застосування того або іншого методу не протоколюється, якщо не рахувати різних таємничих для нас цифрових позначок на полях супутніх допитові документів.

Василя Стуса возили на обстеження до психіатрів не через сумніви в його душевному здоров'ї, а з метою створення якомога загрозливішої атмосфери терору. У "Говорити, мовчати і говорити знову", останній із поем, написаній Чубаєм через три роки мовчання після цих моторошних подій, ідеться якраз про такі речі — про заспокійливі ліки, досвідчених психіатрів тощо. Може бути, що йому пригрозили ув'язненням у спецпсихлікарні. Спогади Леоніда Плюща або Василя Рубана про "лікування" там доводять, що такі погрози не були порожніми. Але перевірити це припущення нема як.

З цих протоколів, написаних страшною українською мовою, ми бачимо, що Чубай, попри всю свою "дитинність", упорядковуючи "Скриню", виявився обережнішим і мудрішим за своїх патріотично й "по-донцовському" настроєних знайомих. На мою думку, саме ця обставина — відсутність достатніх підстав та складу злочину — і врятувала його від ув'язнення, а не показання, які його невідомим нам чином примусили дати. Адже компрометуючих матеріалів на Калинців не бракувало — працювала перлюстрація та надзвичайно розгалужена у Львові мережа секретних співробітників КГБ. Складається враження, що Калинці зумисне "світилися" й демонстрували як готовність до самопожертви, так і опозиційність до існуючого державного ладу та прагнення змінити його. А такого не люблять ні у Франції, ані навіть у Іспанії — запитайте про це в басків.

Хоча бажання врятувати цих людей від подальшої розправи не зникає навіть сьогодні. Достатньо уявити собі умовний спосіб, якого, на відміну від дієслова, не знає "історія", і припустити, що ті ж таки Калинці могли, народившись у Канаді, мирно прожити ціле життя, пишучи вірші й донині агітуючи за відокремлення свого Квебека, роблячи це відкрито, не звідуючи при цьому того самого радянського остракізму, ані травматичного досвіду ув'язнення й заслання; уявити, що Стус і Чубай донині тішилися би заслуженою славою у вузькому, зате добірному колі шанувальників красного письменства, на дозвіллі перечитуючи одна за одною розумні біографії, монографії й синтетичні праці, присвячені їхній творчості, — і стає якось не по собі. Надто екстремальні умови

виживання, надто інтенсивні сили й події, надто великі інтереси були задіяні в цих подіях. Час не відокремлюється від буття, яке закидає нас саме в отаке місце. Зміщення кількох часових поясів, перестановка логічного наголосу в патетичному або сентиментальному реченні, Преображення сингулярності за посередництвом чашки зеленого чаю з жасмином, ще один поворот калейдоскопа. І тоді все буде гаразд.

Ці явища — політична діяльність Калинців і літературна, естетична місія Чубая та "Скрині" — не сутикалися й не корелювали, вони в принципі були непоєднувальними, і Кант, либонь, назвав би спробу їхнього поєднання амфіболією рефлективних понять або, по-нашому, змішуванням націоналістичного дискурсу з дискурсом самим по собі. Теоретично це схрещення можливе, хоча на практиці вони часом терплять одне одного, а часом ворогують. У показаннях Чубая зустрічається яскравий приклад нетерпимості: "Останнім часом Лишега до Калинців не ходить, тому що одного разу, восени минулого року, коли до Калинців приїхали гості з Канади і в них йшла розмова про національні традиції, про національні символи, то Ірина Калинець говорила, що сучасній молоді "Червона калина" і жовто-блакитний прапор були б ближчими, ніж прапор Радянської України. Лишега заперечував їй і за що був нею виставлений за двері зі словами: "Щоб твоєї ноги тут більше не було, дурний ти із своїм Чубаєм разом". Ірина знала, що ми з Олегом добрі знайомі, разом готували "Скриню" і тому вона вважала, що його погляди є також і моїми".

Спроба Калинців заангажувати Чубая до політичної діяльності або самим, із власними політичними програмами й текстами стати причетними до його "Скрині", заснованої на радикально відмінних засадах ліберального модернізму, завдала прикрощів їм усім. (Між іншим, наприкінці 70-х років у Польщі був цікавий і з багатьох поглядів винятковий приклад успішної співпраці між "свідомими", демократичною та католицькою, опозиціями й маргінальними колами гіпі — нерегулярний літературний часопис "Puls", що все-таки вказує на можливість порозуміння й толерантності навіть за ненормальних часів і в країнах з аномальним державним устроєм.)

Шукати заднім числом безпечнішого місця народження для Калинців або підхожої теорії для Чубаєвого кола — справа, ясна річ, невдячна, хоча можна погодитись, що самі вони прагнули чіткішої окресленості духовної течії, на стрижні якої тоді перебували. Це добре ілюструє "Квестіонар", укладений Романом Кісем для Товариства, де серед п'яти питань було й таке: "2. Чи посідає мистецтво суспільні функції? Які? В чому полягає суспільна значимість мистецтва?" (див.: "Скриня" [1971]: літературно-мистецький самвидавний журнал [перевидання]. — Львів, 2000. — С. 31). Готових відповідей на ці питання не бракувало, їх ще зі шкільної лави нав'язливо пропонували довколишні комунізм і соцреалізм, яким нібито суперечив підпільний націоналізм, тим і цікавий, що нелегальний. Проте їх не влаштовували готові відповіді. Феномен "Скрині" належить до подій не так інтелектуального, як духовного порядку. А цей порядок, як відомо, більше довіряє відчуттям, емоціям та інтуїції, ніж концепціям, виготовленим раціо. Тому, намагаючись нині зрозуміти, що саме робило причетними цих людей, можна зупинитися на такому близькому й зрозумілому, зокрема, для гіпі, понятті свята. Вони святкували юність і обдарованість. Створюючи це свято в численних перформенсах та гепенінгах, у підвальних дискусіях і відкритих концертах "Арніки", вони створювали своє життя й відповіді цього життя на обставини, серед яких воно опинилося, закинуте. "Можна згадати ще й поняття сакральної співпричетності, первісно закладене до основи грецького визначення "теорійа" (власне, споглядання, спостереження). Добре відомо, що "теорос" — початкова назва для тих, хто брав участь у святковій місії, в кого не було іншої кваліфікації чи функції, крім того, щоб бути при ній. Тому цей учасник, глядач у прямому розумінні слова, його участь у святковому дійстві полягає саме в присутності, завдяки чому він і отримує сакрально-правові відзнаки, наприклад, право недоторканості" (див.: Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод. — Т.І. — К., 2000. — С. 121–122). Містагогом цього святкового дійства був homo ludens Грицько Чубай і він відчував, що їх не можна чіпати. Але влада мала свої погляди щодо свят, недоторканості та причетності.

IV. Плач Єремії

Поезія Чубая справді добре охоплюється цим компактним і містким образом "постать голосу", а не, припустімо, "постать письма". Він неперевершено читав свої вірші (у його родині зберігається магнітофонний запис читання однієї з поем), але писав їх мало і, здається, не дуже охоче, працюючи радше з натхнення, аніж на догоду загадковому імперативу "писати". Він справді був більше містагогом, "душею товариства", співбесідником, аніж "писателем великим" ("Вертеп"). Можна уявити, які почуття провідували його під час допиту, коли протягом семи годин рука слідчого шкрябала й шкрябала самопискою, ловлячи його голос, немов птаха, і замикаючи в клітку письма, розкладаючи його слова, інтонацію, його самого, цілого й повнокровного, на витяжку, есенцію антипостаті, на мереживо чорних стрічок-мотузків, сплітаючи з них сітку й "текст", з яких більше ніколи не вдасться втекти. "Жива самонаявність душі в істинному логосі" та вторгнення письма як насильства, тонко й іронічно описані Дерида, стали для Грицька не умоглядною грою, а екзистенційною подією, знову наблизивши до платонізму з його засадничою недовірою до письма (див.: Федр 275 Е. — Платон. Діалоги. — К., 1995. — С. 335). Він не міг зробити сказані слова незаписаними. Цей запис був більшим і страшнішим за все, що він написав власноручно, — і він так само виказував його, Чубая, як кожний рядок поетичних шедеврів. Мені здається, він узагалі зненавидів письмо. Але не поезію.

У "П'ятикнижжі" привертає увагу ряд віршів, які умовно можна об'єднати під рубрикою "профетичні". Найвідоміші з них — "Плач Єремії" (що став не лише назвою, а й своєрідним гімном рок-групи, створеної сином Чубая, Тарасом), а також "Осінь" (з підзаголовком "пророцтво") та "Пророк", у якому, схоже, викладено основний сюжет Чубаєвої долі; скоріш за все, цей вірш належить до тих, які "збуваються":

і за останню пустельну піщину ступаючи

я гадав що прийду і скажу тим що мене

чекають хто вони і звідки і ще скажу

що буде із ними за десять літ і за сто

та лише покаянь чекали вони від мене

ставши в позу каменя що котиться із гори

Те ж таки авторське називання всього кращого в його поетичному доробку "П'ятикнижжям", вказує на старозавітний образ медіатора між трансцендентним і профанним світами, на певну сакральність цієї поезії — або власної поетичної місії, як вона бачилася Чубаєві. У своїй творчості й життєвій поставі Чубай старший за християнство, як і пророк Єремія з його відразою до видимих ляльок Бога (Єр. 10:5). Як відомо, християнство завершує ряд пророків Ісусом; для Чубая це завершення передчасне. Вчитуючись у профетичні вірші та "темні" поеми, зустрічаючи в спогадах Коха згадку про те, що Чубай у дискусіях відстоював поезію "мудру, важку і непрозору, в котрій би всього було БАГАТО", якось одразу пригадуєш пасаж із класичної книги Гейзінги, де йдеться про первісну синкретичну злютованість постатей пророка, жерця, містагога, філософа тощо в єдиній фігурі поета-ясновидця. "Усі названі риси цілком природно складаються в той наш образ архаїчного поета, чия функція за всіх часів священна й заразом літературна. Але, хоч би яка була його функція, чи сакральна, чи профанська, вона завжди корениться в тій чи іншій формі гри. …Поезія у своїй первісній культуротворчій якості народжується у грі і як гра — священна, безперечно, гра; але завжди, навіть у своїй священності, вона ступає на грані веселого самозабуття, жарту й розваги" (див.: Гейзінга Й. Homo Ludens. — К., 1994. — С. 140–141).

Саме ступанням по цій веселій грані можна пояснити включення Чубаєм до книги з такою багатозначною та "поважною" назвою кількох відверто шибеницьких і, правду сказати, слабких віршів: "Ой, дивні, та предивні…", "Гіпноз" або "Колискова". Навіть у "Відшукуванні причетного", де йдеться про такі невеселі речі як самогубство та посмертні блукання душі, Чубай на єдину мить, та все ж не втримується

від пустощів — у речитатив епічного голосу вдирається письмо, вивіска на міськраді:

і піде мимо нього палаюча хмара

і піде мимо нього рука що дає копійку

і піде мимо нього рука що бере копійку

і піде мимо нього "гарадской савєт депутатов трудящіхся"

— при чому комічний ефект досягається засобами самого письма, коли російська фонетика відтворюється українською орфографією (один із найулюбленіших прийомів Чубая; див. цитований лист до В. Кашки). Про його раннє "правописне божевілля" взагалі можна писати окремий трактат, взявши за основу "Марію"; химерно архаїзований правопис, введений там автором без жодних пояснень (публікація в "Скрині"), у подальших виданнях поеми так само без жодних пояснень ліквідується редакторами. А проте можу засвідчити, що наприкінці 70-х усі ці "смерти", "сьогодни", "очи" (у множині!), "осени" впливали на рецепцію як сильнодіючий наркотик: модерна поезія в старожитньому облачінні! Якби Целан надрукував "фугу смерті" готичним шрифтом, ефект був би приблизно таким самим. Сьогодні на Україні залишився тільки один майстер, який уміє викликати подібні ефекти, вдаючись до зовсім інших засобів — Петро Мідянка.

У чудовій інтерпретації поезії Мідянки й Олега Лишеги, присвяченій, зокрема, і правописним аспектам, Вадим Трінчій глибоко відчув іманентну містичність, властиву текстам Лишеги. Сказане ним великою мірою стосується і поезії Чубая. "Адже й досі той напрямок у сімдесятництві… — тобто містицизм, істотний для авторів, критики сприймають просто за літературний прийом. Щодо Лишеги критичну секуляризацію чи дещо акуратнішу редукцію до натурфілософії здійснити складніше… — постаті такого містичного масштабу у нашій

поезії ще не траплялося, хоч і бували цікаві наближення. Люди з таким складом розуму воліють засновувати секти і являти вчення у прямішій спосіб" (Трінчій В. Рука Аполлона — рука Діоніса // Критика. — 2001. — № 12. — С. 24).

Щодо Лишеги та його евентуальної "секти", то я не зовсім певний; а от Грицько Чубай, як, до речі, і його адресат Володимир Кашка (див.: Москалець К. Людина на крижині. — К., 1999. — С. 85—106), таке товариство заснував, до того ж не одне, а два. Першим була "Скриня", другим — те нове коло знайомих, яке поволі оточило його через кілька років після січневого погрому 1972 року (більшу частину їх називає у своїх спогадах Юрко Кох). Майже всі вони були молодшими за Чубая на 5—10 років. "Учення" являлося способом, прямішого за який не існує (хіба що в Дзені): "накуплялося дешевого вина, і знову ж таки, як наголошував Грицько, на грецький кшталт мішали його з водою і таким чином мали багато чого пити. Йшлося не про саму випивку, а радше про щось, біля чого сидіти й вести розмову" (Володимир Кауфман; "Плач Єремії", с. 303).

Вказівка на грецький кшталт тут невипадкова. З властивою художникам пильністю до конкретних деталей одягу, посуду, видимих форм, Кауфман зауважив чи не найістотніше в новій Грицьковій постаті: тип Сократа, перенародженого після Страти. Адже Платона в собі та в кожному з нас міг подолати не Арістотель і, тим більше, не Ніцше або Дельоз зі своїми стоїками, а лише всміхнений безідейний Сократ, який не написав жодного рядка філософських, "учительських" творів. Він повернувся, щоб пити дешеве вино й милуватися білими айстрами, обговорюючи з друзями сотні тем. Десятків зо два тих тем перелічує Юрко Кох, серед них і філософія, і музика, і пророцтва. Ця амбівалентна природа пророцтв: у той час, коли їх виголошують, усі сміються, а коли вони починають справджуватись, усі чомусь плачуть. Плач Єремії.

Плач по Єремії.

На мою думку, Грицько Чубай представляє надзвичайно давній тип, власне, архетип поета, який надихається містичним даймоном, неодноразово зображеним то як містична (але, знову ж, не християнська) Марія (у "Марії"), то як безіменна "вона" в шедеврі "так упевнено маються крила...", то як душа тендітної однокласниці ("Говорити, мовчати і говорити знову"). Чубай є генієм і творить "як сама природа", але на відміну від типологічно споріднених постатей, що тонуть у потопі невідомості доісторичних, дописемних періодів, він свідомий того, ким є та що чинить.

Мабуть, саме тут криються відповіді на питання про причини його шибеницької поведінки як в унормованому понад міру світі тотального соціалізму, так — зрідка — і в домені поезії, який усе життя залишався для Чубая єдиним притулком священного. Така пізньоєвропейська самосвідомість, сполучена з позаособовою силою містичного джерела всупереч тискові колективних сил соціуму, оточувала його винятковою харизмою, приваблюючи й довколишніх поетів, музикантів, художників і далеких канадських професорів. "Безумовно, він був видатним поетом — поетом, який, здавалось, не знав учнівства, з'явившись на публіку готовим генієм із кількома десятками віршів і парою невеликих поем, написаних у 18—22-літньому віці — віці Артюра Рембо й Леоніда Кисельова", — констатує Микола Рябчук ("Виклик небожителя" // День. — 1999. — № 13. — С. 7).

Чубай був генієм і паралель із Артюром Рембо бачиться найбільш властивою з огляду на винятково ранню обдарованість обох поетів, а також зважаючи на майже однакову "швидкість внутрішнього згоряння у розріджених шарах ноосфери", кажучи словами з Рябчукового ж вірша. Останній твір Рембо "Одне літо у пеклі" написаний у 19, "Говорити, мовчати і говорити знову" Чубая — у 26 років. Щоправда, Чубай не створив власної "теорії яснобачення" і все ще пробував перекладати та писав гарні вірші для дітей; але загальний контур обох поетичних постатей доволі схожий, а часом трапляються мало не дослівні збіги, як-от, наприклад, окремих строф у "Семилітніх поетах" Рембо й фрагментів Чубаєвої "Марії" (хоч я майже цілковито впевнений,

що збіги ці незумисні й не є Грицьковими запозиченнями, як у випадку з віршами Вінграновського та Антонича). Кожен із цих поетів пережив свою драму зі старшими товаришами — Верлена запроторили до в'язниці через замах на життя Рембо, а Калинців — завдяки показанням, які, поряд із іншими свідками, змушений був дати й Чубай. Нарешті, кожний з них по-своєму ненавидів свою "Другу імперію" й так чи інак артикулював цю ненависть.

***

Суцільна текстура витканого Чубаєм "П'ятикнижжя", яке так і не було опубліковане окремо з авторською назвою, почала розповзатися на осібні твори ще за його життя, остаточно розпавшись, коли її, як творчу концепцію, перестали утримувати постать голосу й особиста присутність поета. Чотири поеми, ряд ліричних віршів — направду зрілих, без жодних слідів учнівського копіювання або свідомої імітації, — курсували в підземному руслі українського самвидаву. Свій примірник я отримав 1983 року від Кашки — він просто зайшов на кафедру творчості в Літературному інституті, взяв творчі роботи Грицька й передрукував те, що вважав за потрібне. Самвидав ставав чимдалі політизованішим і парапсихологічнішим, позасвідомо готуючись до виходу на поверхню суспільного життя, вартісні художні речі в ньому траплялися дедалі рідше, "він великою мірою міг би легалізуватися — що, власне, й сталося в середині 80-х років з українською самвидавною, принципово не "соцреалістичною" поезією, а в другій половині 80-х — і з прозою" (Рябчук М. Дилеми українського Фауста. — К., 2000, — С. 171). Світло тих далеких і часто вже згаслих імен, яких роками не згадували привселюдно, долинуло нарешті до ширшої культурної публіки, у певному розумінні народивши їх удруге.

Нині можна констатувати, що це сталося запізно. Кожний твір має лиш йому належний хронотоп і модус актуальності в течії читацької рецепції і, як кожне сказане слово, стає більшим за самого себе щойно тоді, коли це слово сказане й почуте вчасно, у відповідному контексті. Приклади примусового викладання української класики в школах надто

сумнозвісні. На тлі політичних, соціальних, культурних перетворень останньої чверті XX століття значна частина творів, "сказаних" у 60—70-х роках, у тому числі й Драча, і Холодного, і Симоненка, виявилась анахронічною та неактуальною. Висловлюючись мовою рецепційної теорії, змінився пізнавальний контекст, установлений попереднім горизонтом сподівань як для рецепції, так і для подальших інтерпретацій (див.: Грабович Г. До історії української літератури. — К., 1997. — С. 57). До того ж, хоч-не-хоч, завдяки самвидаву ці твори були по-своєму почутими й знаними — завдяки нечисленності еліти, до якої звертались.

І в цьому полягає найбільша вартість самвидаву. Адже, перш ніж зникнути, він створив дискурс. Як не дивно, але ці поети мало що втратили через заборону публікації їхніх творів, за винятком гонорарів, членства в Спілці письменників з її тогочасною системою пільг та привілеїв і, відповідно, високого суспільного реноме. Але чи потребували ці поети — Стус, Голобородько, Калинці, Чубай, Воробйов, Лишега, Кашка, Тарас Мельничук або Кордун і Григорів — високого суспільного реноме в тому дебілізованому соціумі? Справді, аудиторія, створювана самвида-вом, була нечисленною, еліта складалася переважно з кочегарів, двірників і сторожів, зате вона знала чи не кожний — дослівно! — рядок Тараса Мельничука і Грицька Чубая, наповнюючи їх такою оцінковою сугестією (або, вдаючись до новомови, "рейтинговістю") і відповідаючи з такою рецептивною чутливістю, про яку мріяти не могли лауреати державних премій з їхніми багатотисячними тиражами.

Я ніколи не забуду радісного шоку, звіданого в середині 80-х років у Львові, коли Юрій Андрухович звернувся до мене цитатою з "Контрапауз" (1977) Володимира Кашки, а Ярослав Шимін, один із тих, хто належав до нового Чубаєвого кола, показав свою картину, побудовану на ремінісценціях із Кашчиних таки "Ескізів перспективи" (1978). І це при тому, що сам Кашка бував у Львові не більше двох разів проїздом, а згадані поеми до сьогоднішнього дня ніде, окрім самвидаву, не публікувалися! Отоді я вперше збагнув, що таке дискурс, який,

згадуючи світлої пам'яті Соломію Павличко, можна назвати дискурсом модернізму в українській літературі. Дискурс цей формувався сам по собі, як прообраз вільного обігу ідей і творів, чудово обходячись без Проводу, Ієрархії та фанатиків з їхньою нетерпимістю.

З Грицьком Чубаєм і його поезією також сталася несподіванка (нагадаю, що та давня стаття Данила Струка мала назву: "Hryhorii Chubai: Beyond All Expectations"). Могло здатися, що випущені нарешті з-під табу, його творчість та ім'я, зазнавши ритуальної обробки базіканням по часописах і творчих вечорах, умостяться під обкладинкою страшно оформленої та злегка покаліченої цензурою книжчини (Чубай Г. Говорити, мовчати і говорити знову. — К., 1990) — ті спотворення нарешті усунуті в кальварійному виданні, — навіки-вічні перейшовши у відання компетентної установи. Хтось би написав біографію, а хтосік — монографію (яких, поміж тим, і досі не написано), хтосічок їх покритикував би, і тоненька книжка почала би припадати традиційним українським порохом на бібліотечних полицях, подібно до сотень інших. Адже першої розумної герменевтики "метелик" Олега Лишеги дочекався через 12 років після своєї появи на світ!

Мабуть, ця загроза вилучення через явність і шеренгову бляклість ніколи не була ближчою, як у січні 1989 року, коли Спілка письменників дозволила влаштувати в себе вечір пам'яті, присвячений 40-річчю з дня народження Чубая. Рябчук виголосив слово, ми з Морозовим і Тарасом Чубаєм заспівали по пісні, Холодний сварився з Кагарлицьким. Над сценою висів портрет Грицька, і відчувалося, що він хоче відвернутися.

V. Світло і сповідь

На щастя, події стали розвиватися не за місцевими племінними звичаями, з їхніми табу, ініціаціями та іншими ритуалами, а за сценарієм, накиданим Кантом у "Критиці здатності судження". Цей сценарій має приблизно такий вигляд. Мистецтво змальовує естетичні ідеї, які виходять за межі поняття. Зображуючи ці позапоняттєві ідеї, дух генія спонукає до руху вільну гру душевних здібностей, як своїх власних, так і

реципієнта творчості. Мистецтво генія полягає в сполученні цієї вільної гри пізнавальних здібностей (Ґадамер Г. Ґ. Істина і метод. — Т. І. — С. 58). Таке сполучення або зв'язок між уявою та розсудом створюється тільки улюбленим дитям природи, генієм. Отже, його творчість можна розглядати як дар природи і як явлення нового правила. Геніальність — це немовби виклик, кинутий іншій геніальності. Заки з'явиться той другий геній, триває певний період очікування, у якому тим часом править смак, завданий генієм попереднім (Делез Ж. Критическая философия Канта: учение о способностях. — М., 2000. — С. 69–70). "Позаяк дар природи у мистецтві… повинен дати правило, то яке ж це правило? Воно не може бути виражене формулою і служити приписом; бо тоді судження про прекрасне могло би визначатися поняттями; правило має виводитися з діяння, тобто з твору, який слугуватиме іншим для перевірки їхнього таланту, зразком не для копіювання, а для наслідування. Важко пояснити, яким чином це можливо. Ідеї митця пробуджують близькі ідеї у його учня, якщо природа обдарувала його душевними здібностями у схожій пропорції" (Кант И. Критика способности суждения. 47 // Кант И. Собрание сочинений в восьми томах. — Т. 5. — М., 1994. — С. 151).

Пояснити це справді важко, можна тільки спробувати більш-менш наближено описати. "Учень" і "наслідник" (у прямому й переносному розумінням слова) Грицька Чубая зростав у його власному домі й був його сином Тарасом. У той час, коли людських дітей валяли кір, коклюш і скарлатина, малий Чубай хворів на Genesis, Led Zeppelin і The Doors. Читаючи в спогадах Кауфмана, як Грицько з Тарасом ходили на концерт Чеслава Нємена, знаючи, як вони разом були на концертах "Арніки" і "Смерічки" або разом слухали "The Beatles", чи не всі пісні котрих Тарас знав напам'ять ще в десятирічному віці (а хвалився мені цим не хто інший, як сам Грицько), починаєш розуміти, що Чубай-старший транслював не власне неіснуюче вчення або батьківську "особистість", але свою геніальність. Робив він це найбезпосереднішим чином, чимось схожим на передавання первісного вчення Крішни в парампарі. Я ніколи не відчував того так гостро, як тоді, посеред 80-х, слухаючи в Чубаєвій хаті зроблений Грицьком запис блискучого виконання поеми, а вслід за

цим — запис, зроблений сином, де Тарас неймовірно гарно співав "так упевнено маються крила...", акомпануючи собі на фортепіано.

За десять наступних літ по тих перших музичних інтерпретаціях батькових творів Тарас Чубай перестворив значну частину "П'ятикнижжя". Слід говорити саме про перестворення або до-творення — адже, читаючи сьогодні "Світло і сповідь" чи "Коли до губ твоїх...", ми вже не можемо відокремити текст від пов'язаної з ним мелодії, яка постійно на слуху завдяки аудіоальбомам і компакт-дискам, що регулярно транслюються "Променем", "Радіо Люкс" тощо, вже не кажучи про живі концерти "Плачу Єремії". Тому тексти Грицька складають символ — але тільки в поєднанні з музикою Тараса. Розгортаючи збірку Чубаєвих поезій, видану "Кальварією", з першого ж вірша ловиш себе на інакшому сприйнятті давно відомого — через відсутність характерної гулкості анонімних просторів, якою пронизаний кожний вірш, не інтерпретований музично. У випадку з Чубаєм ці простори заповнені вщерть; інколи виникає враження, що Грицько неналежним чином побудував розбивку рядків — скажімо, у "Марії", — тому що на слуху зберігаються борозенки, колії прокладених Тарасом цезур і акцентів.

Звичайно, звукове яснобачення було глибоко притаманним і самому Грицькові з його талантом до читання власних творів уголос, а ця музичність, властива йому як шанувальникові раннього Тичини, закладалася, наче фон або міжрядкова "інформація", ще в процесі творення поезій. Але без конгеніальних музичних інтерпретацій Тараса фон та інформація залишалися би лише невідчитаною потенційною схемою, а не подією, яка розігрується знову й знову. До того ж, це музичні інтерпретації верлібрів — опріч поодиноких спроб Віктора Морозова, українська музика майже ніколи не мала з ними до діла.

Йдеться навіть не про нашарування по-своєму канонічних інтерпретацій, а саме про створення символічних творів як цілості чутого, де одна з частин — вірш Грицька — відтепер назавжди лишається неповною без пісні Тараса. Коло в колі, визволення від письма завдяки оточенню співом. Здається, якраз цього випадку не міг

передбачити Ґадамер, зазначаючи в одній із приміток до "Істини і методу": "Випадок, коли можна припустити збіг процесу складання твору й процесу його відтворення, мені здається все ще залишками помилкового психологізму, що походить з естетики смаку й генія" (Ґадамер Г. Ґ. Істина і метод. — Т. І. — С. 116). Йдеться якраз про отакий збіг, про немислиме: сингулярності, які склалися, монади, які навзаєм породжують одна одну в потоці співу; не остання роль у цьому процесі належить і нашій рецепції.

Щоправда, тоді починаються проблеми з ідентичністю. Першими, кому почало двоїтися в очах, були Юрко Кох і Віктор Морозов ("Плач Єремії", с. 263, 265). Взагалі, цей феномен Чубаїв та їхніх голосів і постатей відкриває неозорий ряд цікавих — до втрати логічної свідомості — питань, пов'язаних з іпостасями й триєдиністю, але не потойбічних Сутностей, а цілком реальних батька, сина, твору, — як і питань жанрової приналежності та авторського права, за умови, коли постать голосу двоїться з достеменністю фантазму та плаваючої епідерми. Рубрика "спів-автор" на наших очах починає співати!

"Символ… не обмежується сферою логосу, тому що він завдяки своєму значенню не поєднаний з іншим значенням, і його власне буття, яке він чуттєво сприймає, набуває окремого "значення". Аж коли воно показане, лише тоді воно уособлює те, у чому можна впізнати дещо інше. …Отже, "символ" — це те, що впливає не через один свій зміст, а через свою показуваність, тобто перетворюється на документ, за яким упізнаються члени якогось товариства…" (Ґадамер Г. Ґ. — Істина і метод. Т. І. — С. 76.) Показуваністю в нашому випадку є якраз спів уголос, кожноразова репрезентація символу на живих концертах "Плачу Єремії", які доводять, що "темна поезія" Грицька Чубая може бути вповні ясною та привабливою. До безсумнівних заслуг Тараса Чубая належить не лише невтомне представлення символу, але й розширення отого самого "товариства". Конгеніальна інтерпретація геніальних поетичних текстів зустрічається з конгеніальною рецепцією насамперед у студентських і мистецьких середовищах, створюючи (відтворюючи?) своєрідну ауру нашого дискурсу. Варто послухати бодай один прямий

ефір із Тарасом Чубаєм (як-от, скажімо, у напрочуд модерній і популярній програмі Ольги Смоляр "Український рок-н-рол" на "Промені"), щоби переконатися у віднайденні багатьох причетних по всій Україні. Ще більше вражає сприйняття й реакція на "Плач Єремії" культурно підготованіших середовищ, молодих українців Польщі насамперед.

Якби у тих, не таких уже й незапам'ятних сімдесятих Грицькові Чубаю сказали, що його вірші співатимуть, знаючи їх напам'ять, багатотисячні аудиторії — чи повірив би він у це, навіть зважаючи на явно не занижену самооцінку? У мене таке враження, що він не потребував такої віри; це неймовірно, але він знав, що буде саме так — і поширював це (та й не тільки це) знання замість вчення: "...Грицько завжди наголошував, що скоро у нас з'явиться така музика, супроти котрої польські, угорські та ендеерівські групи виглядатимуть, наче блохи" (Юрко Кох. "Плач Єремії", с. 261).

Це припущення про знання наперед, справджене емпірично в нашому часі, добре узгоджується і з творчим задумом "П'ятикнижжя", і з рядом профетичних віршів, і з відчуттям священності своєї поетичної місії та з геніальністю Грицька Чубая загалом. Ще Кант звертав увагу на дар передбачення, властивий геніальним поетам, утім, ставлячись до цього зі звичним "антисведенборгіанським" скепсисом (див.: Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. 36 // Кант И. Собрание сочинений в восьми томах. — Т. 7. — М., 1994. — С. 211–213). Він, звичайно, не міг визнати неможливість пізнання й пояснення даного феномена (неодноразово підтвердженого дослідженнями Юнга та багатьох інших сучасних психологів глибини) наявними пізнаннєвими та інтерпретаційними засобами. Хай там як, а номадичні крапки, розкидані в майже непридатному для проживання просторі й хаосі безчасся, випромінювали своє світло наперед, аж сюди.

Тож чим є оте "дещо інше", яке впізнається в показуваному/співаному символі? Символом чого є "Плач Єремії" в обох його — літературній і музичній — іпостасях-половинках, складених докупи

співом живого голосу? Що може сказати про рок пророк? Шилер одного разу зауважив, що ідею не можна бачити. "А я її бачу!" — виклично відповів Ґете. "А я нею є!" — не менш виклично могла би відповісти постать голосу Грицька Чубая. І коли Шилер, з властивою платонікам доскіпливістю почав би уточнювати-утотожнювати, ідеєю чого, символом чого є Чубай, відповідь, сказана знайомим насмішкуватим тоном, не забарилася би: ідеєю свободи. Може, у цьому й полягає якась особлива невловимість, невхопність Чубая для раціональних категорій та класифікацій, його das planlose Wesen. У 1972 році, втім, як і нині, легко було зловити тіло або записати голос; але ідея, котрою є постать голосу, навіки залишається необ'єктивованою, промовляє: "— нехай і на сей раз вони в нас не вполюють нічого" — і відходить, не кажучи нам "прощавайте". Пригоди та злигодні Чубая у світі нагляду, кари й остракізму — це персоніфікована "історія" свободи у світі людей, котра, проте, без отакої персоніфікації й видимості ніколи не змогла би реалізовуватися. Це розкриття-заховування або втрачання себе — здобування на себе ідеї вільне від будь-яких зв'язків з істиною, справедливістю або відповідальністю. Воно є грою, якою милуються, а не пізнають із метою оволодіння. Таке милування свободою (або, іншими словами, любов) є не лише естетичним, але й "практичним", становлячи собою все, чого ми потребуємо насправді.

Висловлюю щиру подяку львівському колезі Василеві Ґабору, який добував і пересилав важкодосяжні для мене матеріали; історикові Юрію Зайцеву за дозвіл використати фрагменти протоколів допитів Григорія Чубая з його ще не опублікованої книжки (Українська поезія під судом КГБ: Кримінальні справи Ірини та Ігоря Калинців. — Львів: Афіша, 2004); Володимиру Кашці, Василеві Герасим'юку й Миколі Рябчуку за матеріали та консультації, а також Олі Литвиновій, Мотрі Онищук-Морозов, Наталці Білоцерківець, Іванові Малковичу й Віктору Морозову. Без їхньої допомоги написання есею, присвяченого пам'яті надзвичайно дорогого мені поета навряд чи було б можливе. — Автор.