Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

На правах рукопису
УДК 821.161.2-Ткач.09

Телешман Світлана Іванівна

Поетична творчість Михайла Ткача: жанровий і змістовий аспекти

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
доктор філологічних наук,
професор Мельничук Б.І.

Чернівці – 2015

ЗМІСТ

Вступ……..3

Розділ 1. Науково-критична рецепція творчості Михайла Ткача….9

Розділ 2. Ліричне мислення письменника: витоки й контекст……31

Розділ 3. Жанрова специфіка поезії…….…….….49

3.1. Жанр в об’єктиві наукової уваги. Теоретичні засади дослідження…….49

3.2. Жанрова система поезії Михайла Ткача. Авторська модифікація жанрів фольклорного походження (легенда, дума, балада)…….57

3.3. Особливості міжмистецького синтезу в поемах «Руки на штурвалі» та «Стадіон»……...……70

3.4. Поема-феєрія «Хата» в літературному контексті 40 – 60-х років ХХ ст. …….....88

3.5. Пісні як вершинне творче досягнення Михайла Ткача.....98

Розділ 4. Змістове розмаїття поезії…….....141

4.1. Еволюція ідеї патріотизму.....……141

4.2. «Пейзаж душі»: природа в поезії Михайла Ткача…….....158

4.3. Філософські мотиви лірики....……173

Висновки……...191

Список використаних джерел……...196

ВСТУП

Актуальність дослідження. Михайло Ткач (1932 – 2007) – Шевченківський лауреат, письменник щедрого й різногранного обдарування, утіленого в поезії, кіносценаріях, перекладах, публіцистиці, прозі. Він очолює когорту найплідніших українських поетів-піснярів сучасності. З тих пір, як у 1976 році Д. Павличко оприлюднив цей висновок, практично нічого не змінилося (незважаючи навіть на поетову смерть у 2007-му). Хіба що треба робити примітку стосовно якості творів, бо інакше жоден талановитий митець не витримає конкуренції з авторами «одноденок». Із півтори сотні Ткачевих пісень до десятка нині сприймаються як народні: «Марічка», «Сину, качки летять», «Ой висока та гора», «Ой не ріж косу», «Ясени» тощо. Тож звання «Народний артист України», надане 2002 року, пасує йому більше, ніж будь-кому іншому з відзначених колег. Ще «титулованішим» став письменник посмертно. У некрологах і спогадах він постає видатним і знаменитим, Орфеєм України, Князем української поезії, пісенним послом України у світі, класиком сучасної української поетично-піснярської творчості та, нарешті, Великим українцем. Але у відомому списку зі ста великих українців імені М. Ткача не знайти. Не тому, що не заслуговує на чільне місце, а через те, що, з одного боку, недостатньо розрекламоване, а з іншого – недостатньо віддалене в часі, аби «повертатися» із забуття.

Та загалом ім’я М. Ткача ніколи не було в тіні, на відміну від його творчості. Інтерв’ю, замітки й репортажі з концертів, біографічні матеріали до ювілеїв, спогади, статті у навчальній і довідковій літературі – їх на долю письменника випало чимало, чого не сказати про літературознавчі матеріали. Цей дисбаланс виник за останню чверть століття. І нині тенденція лише увиразнюється: цікавість до постаті зростає, а науковий інтерес до спадщини не спостерігається. Звісно, про творчість М. Ткача пишуть. Але при цьому її майже не досліджують, можливо, навіть не читають або читають вибірково. Натомість запозичують уже сказане, та ще й десятки років тому.

Серед винятків – порівняно «свіжі» (і за часом, і за словом) статті А. Добрянського, І. Медриш, П. Осадчука, В. Фольварочного та молдавського вченого, академіка К. Поповича, який, до того ж, першим висловив потребу літературознавства в об'ємній монографії, присвяченій Ткачевій творчості. Найбільше уваги припало поетові в 50 – 80-х роках XX ст., коли з'явилася низка рецензій на його книги (С. Білака, О. Губаря й Л. Чернеця, Б. Гури, О. Дніпровського, Д. Калюжного, Р. Карабанова, В. Лесина, В. Нарушевича, О. Шарварка), вийшли глибокі розвідки В. Дячкова і знакова передмова Д. Павличка до пісенної збірки «Серед літа» (1976), а В. Іванисенко в оглядовій праці відзначив власне поетичну майстерність літератора.

Саме цей, поетичний акцент, акцент на поезії, зокрема й пісенній, обрано за провідний у дослідженні. Бо М. Ткач був поетом, бачив себе поетом і страждав від легковажного іміджу «пісняра», про монументальність якого свідчить, приміром, зізнання І. Драча, що не так давно й завдяки випадку почав уважніше придивлятися до Ткачевих віршів, а не лише прислухатися до його пісень [53, с. 470].

На жаль, поетична творчість М. Ткача досі належно не поцінована. Працюючи над розв'язанням цієї проблеми, спиратимемось на здобутки попередників. Однак переважну їх більшість треба сприймати вибірково, відокремлюючи ідеологічну складову. Необхідність сучасної рецепції – одна з причин, що спонукає перечитувати і переосмислювати поезію М. Ткача. Інша причина – відсутність ґрунтовних досліджень на цю тему. Літературно-критичний нарис В. Дячкова «Михайло Ткач» (1984) – поки що найбільше досягнення ткачезнавства. Втім, з огляду на жанр, він від початку не претендував на те, щоб дати повний аналіз доробку письменника. А ще ж треба зважити, що після виходу нарису цей доробок продовжував поповнюватися упродовж двох десятиліть.

Отже, є потреба у спеціальній праці, присвяченій аналізові поетичної творчості М. Ткача – різнобічній, прискіпливій та з сучасним поглядом.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича в межах планової наукової теми «Актуальні питання українського літературного процесу і фольклору» (номер державної реєстрації 0111U003618). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (протокол № 3 від 28 квітня 2011 року).

Мета – презентувати відомого пісняра М. Ткача як самобутнього поета, випробувавши його віршований доробок високою естетикою фольклорної традиції та новаторством літератури ХХ ст. у світлі жанрового і змістового аналізу і з позицій сьогодення.

Досягнення мети передбачає виконання низки **завдань**:

– проаналізувати науково-критичну рецепцію поетичної творчості М. Ткача від 50-х років ХХ ст. і до сьогодні;

– охарактеризувати політичну й культурну атмосферу 1960-х років, на початку творчого шляху письменника, розкрити впливи доби й мистецького оточення на формування його особистості;

– простежити особливості балансування між ліризмом та епічністю в жанровому ракурсі;

– з'ясувати своєрідність пісень М. Ткача;

– дослідити й систематизувати змістове розмаїття лірики поета;

– на основі отриманих результатів виокремити риси індивідуального стилю;

– дати сучасну літературознавчу оцінку поетичній спадщині М. Ткача;

– накреслити вектор подальшого дослідження творчості письменника.

Об'єктом дослідження став корпус творів М. Ткача, вміщених у збірках «Йдемо на верховини» (1956), «На перевалі» (1957), «Житній вінок» (1961), «На смерекових вітрах» (1965), «Пристрасть» (1968), «Повернення» (1974), «Небо твоїх очей» (1982), «Зазим'є» (1997), «Струна» (2002), «Пісня для тебе» (2002).

Предметом дослідження є специфіка жанрової природи та змістового наповнення поезії М. Ткача.

Теоретико-методологічною основою роботи стали фольклористичні праці (І. Денисюка, О. Дея, З. Лановик і М. Лановик, Ж. Марфіної, С. Мишанича, К. Сосенка, І. Франка), праці з порівняльного літературознавства (О. Веселовського, В. Будного й М. Ільницького), дослідження, що стосуються проблем творчої індивідуальності та стилю письменника (Г. Сивоконя, Л. Скупейка, В. Смілянської), жанрологічних проблем (Арістотеля, М. Бахтіна, Т. Бовсунівської, Л. Гінзбург, М. Ільницького, Н. Копистянської, С. Крижанівського, Б. Мельничука, Г. Нудьги, Г. Поспєлова, Т. Салиги, Ю. Тинянова, А. Ткаченка, Ц. Тодорова, А. Юриняка). Дисертантка апелює до літературознавчих студій П. Білоуса, Ю. Борєва, В. Дончика, М. Ігнатенка, М. Коцюбинської, М. Наєнка, Д. Павличка, О. Пахльовської, О. Потебні, А. Ткаченка, К. Фролової, Р. Чопика, до окремих посутніх висновків В. Базилевського, Л. Талалая та інших.

Методи дослідження. Методологічною стратегією дисертації є системність. В основу дослідження лягли методика генологічного аналізу та поетикальний підхід. Осмислення впливів культурно-історичної ситуації здійснюється за допомогою історико-культурного методу. Застосування порівняльного методу дало можливість простежити в досліджуваному об’єкті спадкоємність традицій та перегуки із сучасниками. В окремих випадках дієві елементи етноестетики, герменевтичний і біографічний методи. Дослідження виконане на засадах класичного філологічного аналізу.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше:

– поетична спадщина М. Ткача стала об’єктом ґрунтовного літературознавчого дослідження з погляду її жанрової та змістової специфіки;

– переглянуто оцінки, виставлені Ткачевій творчості в радянському літературознавстві, та проаналізовано її сучасну рецепцію;

– до наукового обігу залучено записники поета, що дають уявлення про його творчу майстерню;

– ім’я М. Ткача введено в науковий дискурс про українських шістдесятників та визначено місце поета в шістдесятницькому контексті;

– до аналізу поезії М. Ткача залучено значну кількість фольклорного та літературного матеріалу;

– запропоновані нові потрактування раніше аналізованих творів;

– задекларовані дослідниками фольклоризм і пісенність Ткачевої поезії набувають конкретних обрисів;

– визначено особливості індивідуального стилю поета;

– з’ясовано роль і місце М. Ткача в українській літературі.

Теоретична цінність дослідження зумовлена внеском дисертантки у вивчення низки питань, що можуть розглядатися як загальнокультурні та навіть ширше: природи творчості, ідеї колообігу, балансу традиції та новаторства. Деякі наукові висновки дають поштовх для розвідок із проблем теорії генології.

Практичне значення дисертації полягає у важливості одержаних результатів для подальшого дослідження поезії, літературної спадщини М. Ткача загалом, поглибленого вивчення його стильової манери і творчості інших поетів, для яких характерне ліричне мислення. Основні положення роботи можуть бути враховані у викладанні лекційних курсів з історії української літератури другої половини XX – початку XXI ст., під час читання спецкурсів та спецсемінарів, при створенні підручників, посібників для загальноосвітньої та вищої шкіл, при написанні курсових, дипломних, магістерських робіт, дисертацій та іншого роду досліджень, а також на уроках української літератури та літератури рідного краю, факультативах.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що результати дослідження отримані автором самостійно. Більшість публікацій одноосібна.

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено на засіданні кафедри української літератури Чернівецького національного

університету імені Юрія Федьковича (протокол № 9 від 31 березня 2015 року). Основні її положення викладено в доповідях на Всеукраїнській науковій конференції «Сидір Воробкевич і український літературно-мистецький процес XIX – XX ст.» (Чернівці, 2011); Всеукраїнських читаннях «Українська література з погляду сьогодення: постаті, ідеї, проблеми», присвячених 75-річчю професора Богдана Мельничука (Чернівці, 2012); Міжнародній науковій конференції «Українська мова і сфера сакрального» (Чернівці, 2013); Міжнародній науковій конференції «Українська мова та культура в загальнослов'янському контексті: здобутки та перспективи» (Київ, 2014); Всеукраїнській науковій конференції «Іван Франко та регіональне різноманіття національної літератури» (Чернівці, 2015).

Публікації. Основні результати дослідження відображено в науковому виданні «Пісня Михайла Ткача» (2012) та в 11 публікаціях, 10 із яких – у фахових виданнях.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів із підрозділами, висновків і списку використаних джерел (285 позицій). Загальний обсяг роботи – 219 сторінок, із них 195 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1
НАУКОВО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ТКАЧА

Перейшовши до категорії творчої спадщини, доробок М. Ткача набув ознак завершеної цілісності, що має певну привабливість для науковця, адже утворилася ніша для комплексного аналізу літературних здобутків письменника. Досі українське літературознавство здобулося лише на ескіз літературного портрета, сформований, в основному, передмовами і рецензіями на книги митця, оглядами, науковими статтями, присвяченими його творчості. Допоміжну функцію виконують публіцистичні матеріали (інтерв'ю, замітки, репортажі, нариси та некрологи), а також посібники, бібліографічні й довідкові джерела. Що стосується наукових праць, більшість із них з'явилися в період від середини 50-х (рецензія 1956 року на дебютну збірку «Йдемо на верховини» Л. Чернеця й О. Губаря) до середини 80-х років XX ст. (літературно-критичний нарис В. Дячкова «Михайло Ткач», 1984 року), тобто ще за СРСР. Вони написані з ідеологічних позицій минулої епохи, тому нині потребують повторного прочитання й осмислення.

В анотації до збірки «Йдемо на верховини» прозирає шар ідеологічного гриму. Це вперше і востаннє у Ткачевій поетичній долі редакторське слово буде таким свавільним: «Своє навчання Михайло Ткач почав у румунській школі, де зовсім заборонялося розмовляти українською мовою. В школі панувала жорстока палична дисципліна. Діти бідних селян зазнавали знущань з боку тупих учителів-панків. Тільки після визволення Буковини радянськими воїнами Михайло Ткач зміг вільно вчитися» [210, с. 2].

Попри виразну ідеологічну складову, на долю першої Ткачевої книги випала неоднозначна реакція критиків. Якщо В. Дячков, вважаючи її вдалою в усіх відношеннях, похвалив автора за те, що «в точних, промовистих деталях розкриває реалії оновлення, зміни в психіці людей» [60, с. 249], то Л. Чернець і О. Губар у спільній рецензії (Йдемо на верховини // Жовтень. –

1956. – № 7) були набагато критичнішими. За винятком кількох абзаців, де автори вказують на тематичну спорідненість віршів М. Ткача із творами сучасників, відзначаючи пошуки оригінальних засобів та образів, відгук сповнений самих лише дошкульних зауважень. Поетові закидається одноманітність мотивів та образів, недостатня розробленість теми радянської дійсності й образу радянської людини, повторення прийомів, художніх деталей і порівнянь, непродуманість фіналів, наявність «випадкових» слів.

Враження від доскіпливого комплексного аналізу псує не зовсім доречний тут іронічний випад: «В одному з своїх виступів М. Ткач слушно зауважив, що часто молоді поети, малюючи життя Буковини, не дають спокою… смерекам. Очевидно, цей докір поет адресував і собі. В його збірці смерек також доволі» [252, с. 113].

Перелічуючи численні огріхи у віршах поета-початківця, рецензенти не помічають його здобутків – народності й ліризму, зерна яких відчутні чи не на всіх рівнях. Найліричніший розділ книги – «Смерічка» – названо найслабшим, автора звинувачено в наслідувальності, вживанні «незрозумілих виразів» і «красивостей» [252, с. 113], а поміж тим – ігноровано вдалі, на нашу думку, зразки: «Я двадцять років горами ходив», «Візьму я, хлопці, сопілчину», «Марічка». Тут позиція О. Губаря й Л. Чернеця виражає засади політики «соцзамовлення» в літературі, що накидала митцям обов’язок задовольняти провладні запити, названі суспільними. Інтимна лірика для цього мало годилася, тож «заохочувалися» оди громадянського звучання.

Низка зауважень із відгуку на дебютну збірку М. Ткача «мігрували» до рецензії О. Губаря на книгу «На перевалі» 1957 року (На перевалі // Рад. Буковина. – 1957. – 7 груд.). Йдеться про експлуатацію прийому спогаду, уникнення тем із життя робітників та студентства, одноманітність асоціацій і порівнянь, штучність і архаїчність образів. На думку автора, окремим творам бракує тепла, щирого хвилювання, деякі – невиразні за змістом та образністю. Однак у цілому вірші оцінені прихильно. О. Губар відзначив успіхи в розробці патріотичної та інтимної тематики, загалом – у розширенні

тематичних меж та в пошукові нових художніх засобів. Спостережено, що поет відходить від наслідування літературних зразків, і його творчість зазнає впливу фольклору: «Добре, що М. Ткач створює сюжетний вірш, використовуючи пісенну форму, народні легенди, перекази» [34, с. 3].

Рецензія В. Лесина (На перевалі // Рад. Буковина (альманах). – 1958) особливо цінна як одна з небагатьох, де звертається увага на строфічну будову віршів, та чи не єдина, де проаналізовано метрику й римування. Тут відзначено творче зростання М. Ткача, що виявляється у вдосконаленні поетичної техніки, віднаходженні нових образів, тем і мотивів, створенні символічних картин, вживанні влучних крилатих висловів і вдалих метафор. Однак, вважає рецензент, «поет повинен сміливіше відгукуватися на важливі суспільні події, рішуче включати в твори суспільно-політичну лексику, посилювати політичне звучання своїх творів, використовувати також урочисто-піднесені, ораторсько-патетичні засоби» [101, с. 233].

З великою приязню, професійно і, сказати б, натхненно, творчо відгукнувся на вихід збірки «Житній вінок» (1961) Р. Карабанов (На порозі зрілості // Рад. Буковина. – 1961. – 5 верес.). Думка рецензента розвивається навколо цитати з вірша: «Може, це правда, що зрілість прийшла вже до мене?..» [207, с. 4]. Після озвучення Ткачевого запитання-сумніву чи запитання-надії сформульовано відповідь, яка надалі буде аргументована: «читач, перегортаючи сторінки цієї невеличкої книжечки, знайде в ній прикмети творчої зрілості» [78, с. 4]. Р. Карабанов проникає в саму суть досліджуваної поезії, одну за одною виокремлюючи її основні риси: антропоцентризм, пісенність, бачення краси у повсякденному, органічну єдність природи і людини, народну основу. Він відзначає настрій лірики, пройнятої «запахами рідної землі, знайомими з дитинства: свіжий хліб і медяний дух нагрітого сонцем лугу, свіжість лісу і вологе дихання літньої грози, димок над стернею і гострий струмінь гірської прохолоди» [78, с. 4].

Р. Карабанов розглядає зміст і форму творів М. Ткача як єдність комуністичного та національного. Вияв національного пов’язано з

близькістю віршів до народної пісні, а комуністичне постає з утілення комуністичної моралі та образу ліричного героя-комуніста, прототипом якого нібито виступає сам поет. Автор подає його біографію як «біографію сучасника» [78, с. 4], вкладаючи, отже, портрет у потрібну раму. Ця рецензія поклала початок новому етапові у сприйнятті поета критикою. Відтепер його не звинувачуватимуть у недостатньо сумлінному виконанні громадянського обов'язку, хоча М. Ткач поводитиметься так, як і раніше: писатиме «обов'язкові» вірші й шукатиме душевного притулку в інтимній ліриці. Очевидно, що з шаленим зростанням популярності «Марічки» в кінці 50-х років було б нерозумно ганьбити митця за ідеологічні огріхи. Вигіднішим видавалося формально долучити його до штату «придворних співців».

Відгомін статті Р. Карабанова чується в рецензії В. Дячкова на книгу «На смерекових вітрах» (1965). Щоправда, тільки в назві – «На порозі творчого змужніння» (Дніпро. – 1966. – № 12). Надалі В. Дячков цілковито оригінальний, а багато в чому й «першопроходець». Так, він підсумовує попередній доробок М. Ткача: «Поет хоч важко і повільно, все ж зростав – від першої збірочки «Йдемо на верховини», де переважали речі декларативного плану і відчувалися несміливі спроби широких художніх узагальнень, до другої – «На перевалі», позначеної окремими вдалими пошуками власних інтонацій, вибагливих образів і, зрештою, до глибшого асоціативного мислення, яке «засвітилось» у вагомих поетичних колосках «Житнього вінка» [61, с. 145].

У новій книзі, як зазначає В. Дячков, М. Ткач продовжує писати на улюблені теми, але водночас і виходить за їхні межі. Серед «плюсів» збірки «На смерекових вітрах» критик вбачає філософські узагальнення, увагу до внутрішнього світу людини, музикальність, яскраву асоціативність, художньо виразні форми. У багатьох місцях він дуже своєрідно провадить аналіз – ідучи від імовірного супротивного та вітаючи результат відмови від «спокуси»: «Саме тут поет міг легко збитися на сентиментальні мудрування. Та цього не сталося. М. Ткача захопив психологізм ситуації, і поет зумів

майстерно відтворити настрій» [61, с. 146]; «поет відмовляється від зовнішніх характеристик явищ, предметів, намагаючись по-своєму осмислити їх природу» [61, с. 146] тощо. До «мінусів» Ткача-поета в аналізованій книзі зараховано поверховість, споглядально-врівноважену тональність мовлення, констатацію відомих істин, брак яскравих образів, застарілі порівняння, переспіви самого себе.

В. Дячков упродовж понад сорока років цікавився творчими здобутками М. Ткача як близький друг і літературний критик. Він автор низки статей у періодичних виданнях «Вітчизна», «Дніпро», «Радуга», «Радянська Буковина» («Буковина»), «Молодий буковинець», передмов до збірки «Зазим'є» (1997) та книги вибраного «Струна» (2002). 1975 року В. Дячков привітав вихід книги «Повернення» (1974) рецензією, що в сьомому числі журналу «Вітчизна» вийшла під назвою «Осягаючи свій вік і день…», а в газеті «Молодий буковинець» за 23 липня – «Совісті і правди моноліт» (підписана псевдонімом В. Луговий) [107, с. 4]. Тут найбільше уваги присвячено поемі «Руки на штурвалі». Критик зупиняється на жанровій специфіці, проблематиці, ідейній та образній тканині твору, який називає гостропубліцистичним. У найкращих поезіях відзначено громадянське звучання й активну позицію ліричного героя. Однак таких, на думку В. Дячкова, у збірці небагато. Інші ж вірші «позначені ординарним поглядом на явища, лише зовнішньою їх характеристикою. В основному декларуються загальновідомі істини, переважають малоістотні вислови. Смисловий вантаж цих віршів надто полегшений, і тому виходить, що вони написані задля […] однозначних резюме» [63, с. 204]. Про пісні – окрема мова. Рецензент помічає їх тематичну багатогранність, стрімку мелодійну інтонацію, звукову й ритмічну злагодженість і внутрішню драматургію.

У 1982 році «Радянська Буковина» надрукувала статтю «Осягаючи свій вік і день… Михайлу Ткачу – 50», що частково дублює майже однойменну рецензію. Легка ескізна розповідь про витоки таланту поета, що «живилися від кореня, напоєного цілющими соками рідної землі» [64, с. 4], прокладає

логічний місток від акумулювання творчого потенціалу до його вияву, пояснює, чому, за В. Дячковим, уже в збірці «Йдемо на верховини» «зазвучав чистий голос поета, який понад усе залюблений у рідний край, своїх добрих і роботящих земляків, який знає не лише їх колоритні звичаї, але й красу сердець, і який невіддільний від їх доль і сподівань» [64, с. 4].

Почасти рецензія «На порозі творчого змужніння», а більшою мірою – «Осягаючи свій вік і день» – лягли в основу відгуку В. Дячкова «Пора земной мудрости» на вибране поета «Поворот землі» (1976). Із нового в цьому матеріалі – лише вступ, у якому йдеться про тісний асоціативний зв'язок між віршами й кінороботою М. Ткача «Над Україною небо високе», та висновок про багатство поетичної палітри, художній досвід і перспективи різногранного розвитку особистості митця [55, с. 177 – 178].

Як зазначалося, аналізуючи збірку «Повернення», В. Дячков запримітив характерну рису пісенних творів М. Ткача – їх внутрішню драматургію. Ця ознака винесена в назву рецензії на книгу вибраних пісень «Серед літа» (1976). На прикладі «Балади про скорботну матір», «Ясенів» тощо доведено, що «основні достойності пісенної поезії Ткача не тільки в серйозності тематики, а, головним чином, в глибині її розкриття, образному осмисленні життєвих явищ, високому настрої. То йде насамперед від внутрішньої драматургії його пісень, їх психологічної наповненості» [59, с. 4]. В. Дячков протиставляє «зразкову» пісенну лірику М. Ткача недолугим творам так званих «текстовиків», порушуючи проблему засилля беззмістовних пісень в українському музичному просторі. Згодом цю естафету перейняв сам письменник.

Передмову до книги «Серед літа» написав Д. Павличко. Тут уперше пісенній ліриці відведено найвище місце в доробку поета: «Хоч у дотеперішньому літературному набутку Михайла Ткача є чимало глибоких віршів непісенного характеру, а також сценарії документальних і художніх фільмів, його найбільшим творчим досягненням поки що треба вважати пісні, вміщені в цій збірці» [148, с. 3]. Зазначений висновок тим важливіший,

що, згідно з позицією влади, вершинним здобутком письменника мав би вважатися сценарій до ідеологічно заангажованої документальної картини «Радянська Україна», за який автора відзначили Державною премією УРСР ім. Т. Г. Шевченка. На думку Д. Павличка, в пісенній ліриці М. Ткача поєдналися індивідуальне й народне начала, з чим погоджувався й В. Дячков: «Бачимо логічне використання прийомів традиційної народної символіки, її об'ємність, тропіку рідної пісні, звісно, оригінально осмислену» [59, с. 4].

Кінодоробок М. Ткача став предметом аналізу в статті В. Дячкова «У глибинах днів» (Молодий буковинець. – 1982. – 27 жовт.). До речі, критик був справжнім поціновувачем кіномистецтва. Для нього «найбажанішими співбесідниками були ті, […] хто цінував класику, дивився не касові фільми, а ті, які несли правдиву культуру в маси. Він десятки разів переглядав «Юность поэта», «Остров сокровищ», «Дети капитана Гранта», цитував напам'ять вислови з них» [191, с. 1]. За словами В. Дячкова, М. Ткач вніс у документальне кіно сильний поетичний струмінь, найбільш відчутний у кінооповідях про майстрів художнього слова (розглянуто картини «Я чую, я йду» (про М. Бажана) та «Леся Українка»). Це вельми важливе спостереження. Лише В. Дячков, який активно досліджував різні види творчої діяльності М. Ткача, міг повною мірою виявити їхнє взаємопроникнення. Зокрема, відчути «глибинну поезію мислі в кінодокументалістиці» [65, с. 4] та риси кіномови – у віршах.

Напрацювання В. Дячкова, що стосуються творчості М. Ткача і представлені рецензіями на його збірки, з часом викристалізувалися у працю узагальненого характеру – «Неповторність зустрічей і доріг: Творчі обрії Михайла Ткача» (Вітчизна. – 1982. – № 9). Вона структурована за жанровим принципом. У першій частині аналізуються вірші, в другій – ліро-епіка. Третя перегукується з першою, представляючи з-поміж творів М. Ткача ті, що покладені на музику [62, с. 192 – 197]. Пізніше В. Дячков додасть ще кілька виразних штрихів до постаті письменника. Так народиться перший ґрунтовний літературно-критичний нарис «Михайло Ткач». Він складається з

п’яти частин і лаконічного висновку. Крім віршів, поем і пісень, розглядаються переклади, кіносценарії та повість «Хліб з добрих рук», тобто майже весь творчий доробок, крізь призму життєвої долі письменника.

Найбільше уваги присвячено віршам. В. Дячков звертається чи не до всіх виданих на той час збірок, починаючи від «Йдемо на верховини» (1956) і закінчуючи «Небом твоїх очей» (1982). Акцентовано на тематиці, мотивах, образах і тональності лірики. Доволі детально розглядаються їх проблематика, композиція, сюжет, жанрова специфіка, образна система тощо. Однак викликає подив, що, характеризуючи «розтягнуте віршоване оповідання» [60, с. 253] «В горах» та «Баладу про коня», якій приписано «близькість до короткої поеми» [60, с. 253], критик водночас жодним словом не обмовився про поему-канто «Стадіон», що разом із кінопоемою «Руки на штурвалі» ввійшла до збірки «Небо твоїх очей». Серед інших недоліків нарису – нелогічне включення до його третьої частини, присвяченої пісенним творам, невеликої за обсягом інформації про перекладацьку діяльність. На це вказує і Б. Мельничук у рецензії на 11-й випуск «Письменників Радянської України» під назвою «Історії творчих доль» (Рад. Буковина. – 1984. – 28 серп.) [117, с. 4]. Однак зазначені недогляди не впливають на загальне позитивне враження від праці, зумовлене неординарним підходом до творення літературного портрета, місткістю та енергійною манерою письма.

Передмова В. Дячкова «До чистенького джерельця на поклін…» (згодом трансформована в газетну публікацію, присвячену 75-річчю з дня народження М. Ткача [58, с. 3]) до книги вибраного «Струна» (2002) композиційно близька до нарису «Михайло Ткач». Хоча формального поділу на частини немає, їх можна легко виокремити в уже знайомій послідовності: вірші, поеми, пісні, сценарії, повість. Тут було б доречно згадати і про перекладацький доробок М. Ткача, адже в «Струні» широко представлені переклади буковинця з румунської на українську мову. Однак автор, на жаль, не зробив цього [57, с. 5 – 8].

Інша передмова В. Дячкова знайомить читача зі збіркою «Зазим'є» (1997). Незважаючи на стислість, вона розкриває драматичну назву, пов'язану з тематичною і настроєвою різнобарвністю віршів, – «Біль прозрінь і світло замрії». Після того, як 1982 року побачили світ книги «Небо твоїх очей» і «Крок за обрій», М. Ткач упродовж 15 років не видавав нових. Але писав і, без сумніву, зростав, що й засвідчило глибоке і художньо довершене «Зазим'є». Очевидно, що така довга мовчанка навіть зіграла поетові на руку: зміни в поетичному світовідчутті й світопередачі у порівнянні видавалися особливо вражаючими. Автор передмови зазначив: «Нові поезії Михайла Ткача витримані у тій художньо-стильовій манері, у тому високопробному образному повносиллі, що притаманні нашій класиці, і безперечно, впишуться в класичний ряд» [56, с. 5].

В. Дячков неабияк прислужився творчому зростанню М. Ткача. Із року в рік він самовіддано допомагав письменникові мудрою і справедливою критикою. Ці наукові й публіцистичні матеріали формують творчу біографію М. Ткача. Вона сприймається як цілісна річ саме через те, що має одного автора (з певними усталеними переконаннями, манерою письма тощо). І з цієї ж причини найточніше передає динаміку розвитку особистості митця. Чи то завдяки професійній інтуїції, чи глибокій обізнаності з доробком М. Ткача, а наімовірніше – і тому, й іншому, В. Дячкову вдавалося виокремити з-поміж суттєвого найпосутніше. Він бачив не лише окремі мазки, а картину загалом, тому слушно розставляв акценти. Інші, траплялося, бокували від головного.

До піввікового ювілею письменника з'явилася низка публікацій у регіональних і всеукраїнських ЗМІ, де М. Ткач найперше постає сценаристом, прозаїком чи перекладачем і лише відтак – поетом-піснярем. («Михайлові Ткачу – 50» П. Юрченка, «Високий злет слова (До 50-річчя з дня народження М. М. Ткача)» Г. Галиця). Хоча насправді жодна муза не була до М. Ткача такою прихильною, як пісенна.

«Поезії «Ой висока та гора», «Марічка», «Ой не ріж косу», «Я так люблю оту гуцулку-ніч» […] стали популярними піснями не лише на

Україні, а й далеко за її межами» [8, с. 3], – зазначив С. Білак у рецензії «Свіжий подих смереки» (Літ. Україна. – 1966. – 10 черв.) на книгу М. Ткача «На смерекових вітрах». Слідом за своїми попередниками він указує на пісенність, метафоричність та образність віршів М. Ткача, відзначає вимогливість автора до мови й форми поезії, оригінальність манери. Зауваження стосуються декларативності та споглядальності, вживання застарілих афоризмів у окремих творах.

Рецензія на цю ж збірку Д. Калюжного «На смерекових вітрах» (Рад. Верховина. – 1966. – 22 січ.) максимально лаконічна, однак вичерпна. Автор досліджує витоки Ткачевої поезії («живиться народними поетичними джерелами та традиціями української класичної і сучасної музи» [77, с. 4]) і тематику його четвертої віршованої книги («увібрала в себе цілющі думи народні і теми буремного сьогодення, далекої минувшини» [77, с. 4]). Д. Калюжний звернув увагу на те, що нова збірка «наскрізь пронизана гуцульським духом» [77, с. 4]. Однак варто було підкреслити, що в цьому сенсі вона продовжила традиції попередніх. До знахідок критика зараховуємо відкриття ще однієї особливості Ткачевої лірики – «природного струменя гумору та лукавої смішинки, що надає палітрі автора природного звучання, своєрідного тембру» [77, с. 4].

На думку В. Нарушевича, «На смерекових вітрах» – це зріла книга, що засвідчила новий етап у творчості М. Ткача. Про наступну збірку «Пристрасть» він висловився стриманіше: мовляв, хоча й не стала ще однією сходинкою вгору, однак переконала в потенціалі автора. У рецензії на цю книгу (Щира сповідь поета // Рад. Буковина. – 1968. – 20 серп.) В. Нарушевич зупинився на ідейно-тематичній наповненості віршів і поемі «Хата». Відзначено глибокий зміст творів і водночас – їхню простоту, ясність, мелодійність [136, с. 3]. Цей набір характеристик асоціюється з жанром пісні, тож сумнів рецензента з приводу включення до книги пісень звучить непереконливо. Нехай він вважає, що деякі з пісенних творів без музики виглядають слабкими, але ж і серед непісенних знаходить такі. Отже, мало б

ітися про вилучення слабких зразків лірики загалом, а не лише тих, що лягли на музику. Зрештою, дуже непросто поділити Ткачеву поезію на пісенну й непісенну, хіба на ту, що вже співається, і ту, яка ще шукає свою мелодію.

У «Колисці його пісень» (Рідне слово. – 1974. – 7 верес.) – відгуку Б. Гури на книгу «Повернення» (1974) – домінує журналістське мислення, журналістський спосіб подачі. Певною мірою через це матеріал – неоднорідний, сказати б, мозаїчний. У ньому переплелися спогади, роздуми, спостереження. Присутній і науковий аналіз, виважений, глибокий, точний. Ці елементи урівноважують один одного і сприймаються як частини цілого.

Читачеві розповідають про народження книги: починаючи від джерела натхнення – рідної землі – до праці над віршами, виникнення назви і, нарешті, появи автографа на примірнику для батьків. Чому розповідають? Бо говорить не лише Б. Гура, а й М. Ткач. Таке враження виникає, мабуть, через те, що автор статті переповідає розмови з поетом (раз навіть у діалогічній формі). Так, співбесідники ніби стають співавторами. Цей ефект розвіюється, коли Б. Гура переходить до власне аналізу: «М. Ткач залишився вірним уже виробленим традиціям і манерам письма. Мається на увазі простота викладу думки, пісенність рядків, народна образність тощо. Більше творчих пошуків у плані філософського мислення, у поєднанні різних форм вірша для передачі цього мислення знаходимо у кінопоемі «Руки на штурвалі» [36, с. 3]. Метафоричну назву статті розкриває огляд пісень із книги «Повернення», що, за словами Б. Гури, «вигойдані» в рідному селі, в рідній оселі.

До теми пісенного доробку Б. Гура повернеться у 1978-му, коли писатиме про творчу зустріч М. Ткача й О. Білаша Після репортажу він у нарисовій формі схарактеризував постаті двох митців та їхні взаємини, увінчані оберемком пісень: «Всі вони близькі й дорогі нашому серцю. Бо вони про людину і для людини. Бо вони не одноденки, що злітають раптово, наче яскраві метелики, а потім згоряють, спаливши крильцята гарячим сонцем сьогодення. Вони, наче ті ластів’ята, поселяються в людських серцях

і живуть там довго» [35, с. 4]. «Для людини», «про людину», «не одноденки» – Б. Гура вказав на те, що визначило світлу долю цих пісень.

Лірично і не без гумору написав про співпрацю митців В. Юхимович у передмові «Добрий слід на пісенному обрії» до книги «Пісні» (1977). Він простежив історію творчої пари, що розвивається у кілька етапів (знайомство, оглядини, заручини) і веде до спільного довголіття. Задум, може, й не оригінальний, але креативність і послідовність у його втіленні, переплетення гумористичного й романтичного пафосу, а насамперед – обізнаність автора з темою варті похвали. В. Юхимович побачив особливості творчої манери митців: у О. Білаша це «щедра мелодійність, багатство емоцій, соковитість музичних барв […] палітри, ритмічна розмаїтість: коли треба – степова широчінь і замріяність мелодики, а коли – синкопічна стрімкоспадність, як у тих потоків, що ринуть напровесні з високих Карпат» [267, с. 9]; а в М. Ткача – «міцна будова вірша, сюжетного, змістовного, поетична ясність і мальовнича простота слова, близького до рідного ґрунту й життя людей» [267, с. 8 – 9].

1976 року на книгу вибраних творів «Поворот землі» відгукнувся О. Дніпровський (Пристрасна пісня поета // Молодий буковинець. – 1976. – 18 черв.), а наступного – О. Шарварок (Любов і пісня // Літ. Україна. – 1977. – 30 серп.). Як видно вже з назв, рецензії резонують одна з одною. О. Дніпровський, як не раз до нього, констатує синтез традиційного й індивідуального в пісенній ліриці М. Ткача: «Припадаючи до джерел фольклору, поет не збивається на шлях наслідування чи стилізації. Народнопісенна поетика органічно входить у його творчість» [47, с. 4], до чого схиляється й О. Шарварок:. «Краще із набутку народнопісенної спадщини […] освоєне поетом з позицій сьогодення» [259, с. 2]. Обидва рецензенти зазначають, що аналізовані вірші належать митцеві, який чує і відгукується на голос епохи. Вони вписують поета в контекст радянського часу, ігноруючи позачасове в його доробку. Просторовий контекст теж радянський. У О. Дніпровського він розпочинається з Радянської Буковини.

Ім’я М. Ткача виринає поміж імен відомих буковинців: П. Амбросій, Д. Гнатюка, С. Ротару, С. Сабадаша, В. Івасюка, І. Миколайчука. Радянський часопростір визначає життєпис поета як «біографію сучасника», викладену не без хиб. За версією О. Дніпровського, М. Ткач отримав Шевченківську премію за сценарій до стрічки «Леся Українка», тоді як насправді – за фільм «Радянська Україна». Подібні помилки, на жаль, непоодинокі. Найприкріше, коли вони трапляються у навчальній та довідковій літературі, що покликана бути еталоном достовірного знання.

Про М. Ткача пишуть на сторінках посібників, словників, довідників, бібліографічних покажчиків. Є серед них і дуже престижні, визнані у світі, як-от «Шевченківський словник», у другому томі якого зазначено, що М. Ткач створив образ Шевченка у вірші «Останній етап до свободи», є автором сценарію до кінофільму-опери «Наймичка» (за однойменними творами Шевченка) та Шевченківським лауреатом [234, с. 269]. Додамо, що він редактор картини «Сон» (1964), яку зняли до 150-літнього ювілею Кобзаря, і автор поезії «Тарасова мрія» про Т. Шевченка.

Короткий життєпис М. Ткача можна відшукати в біографічних та біобібліографічних довідниках різних років («Письменники Радянської України» [126, с. 676; 224, с. 593] та «Письменники України» [225, с. 301], «Мистецтво України» [232, с. 584] і «Кіномистецтво України в біографіях» [230, с. 594 – 595], в енциклопедичному довіднику «Митці України» [233, с. 579] тощо. У довідник І. Пелипейка «Гуцульщина в літературі» (Косів, 1997) ім’я поета потрапило завдяки гуцульській тематиці збірки «На смерекових вітрах» (1965) [223, с. 80]. М. Ткачу присвячені статті в словнику-довіднику М. Богайчука «Література і мистецтво Буковини в іменах» (Чернівці, 2005) [226, с. 264] і в біобібліографічному довіднику «Видатні діячі культури та мистецтва Буковини» (Чернівці, 2010) [229, с. 16 – 17]. Про нього пише Б. Мельничук у розділі «Сторінки літературного життя в Чернівцях» колективної монографії «Чернівці: історія і сучасність» (Чернівці, 2009). Згадки про поета зустрічаються в «Історії української

літератури ХХ століття» (1995) за редакцією академіка В. Дончика [76, с. 9], «Літературознавчій енциклопедії» (2007) Ю. Коваліва [104, Т. 2, с. 218] тощо.

Творчість М. Ткача вивчається на уроках літератури рідного краю, хоча, вочевидь, заслуговує на ширшу увагу. Адже Ткачеві пісні давно стали класикою, яка, за словами Р. Чопика, «тим і класика, що дає уроки-взірці. Й ті уроки мають бути засвоєні вчасно, у відповідному віці, аби допомогти юній душі в онтогенезі перейти необхідні стадії філогенезу рідної культури» [256, с. 69]. 1998 року М. Богайчук спільно з Р. Дубом видав посібник для учнів 5 – 11 класів та вчителів української літератури, де також є лаконічний матеріал про письменника [123, с. 111 – 112]. Тематичні уроки з літературного рідного краю розроблені Т. Пустовіт [167, с. 6] і Т. Самбольською [173, с. 8]. У підручнику «Українознавство. Українська культура. 8 клас» (Чернівці, 2008) інформація про М. Ткача містить кілька неточностей. Говорячи про шкільні роки майбутнього поета, автор зазначає, що Михайло «навчався в рідному селі Лукачани. Через високі успіхи у навчанні був зарахований після четвертого класу відразу в шостий. Але в передчутті голоду 1946 – 1947 років батько віддав його у Чернівецький інтернат для дітей залізничників» [122, с. 268]. Усе це правильно, та між Лукачанською школою і Чернівецьким інтернатом треба вписати школу в селі Новоселиця. Є і прикріші помилки. Так, М. Ткачу «присуджено» Державну премію 1973 року за виконавську діяльність 1971 – 1972 років. Відомо, що за ці заслуги пошановано Д. Гнатюка. Поетичну книгу «Йдемо на верховини» двічі названо «Йдемо на Верховину». Про збірку «Зазим’є» сказано, що вона написана 1999 року, хоч насправді – 1997-го. Серед назв збірок фігурує повість. Насамкінець місцем поховання письменника вказане Байкове кладовище замість Берковецького.

У навчально-методичному посібнику «Уроки українознавства. 5 – 11 класи» вміщено сценарій відкритого засідання літературно-мистецької студії під назвою «Михайло Ткач. Пісня і доля», розроблений А. Добрянським і А. Смольським [49, с. 200 – 212]. Перу А. Добрянського також належить

стаття про М. Ткача у хрестоматії «Письменники Буковини другої половини ХХ століття» (Чернівці, 2003) [48, с. 100 – 101] та нарис до 70-літнього ювілею від дня народження поета «Найвищий талант – завжди бути самим собою» (Буковина. – 2002. – 27 лист) [50, с. 3]. У нарисі вперше зроблено огляд літературознавчих досліджень доробку М. Ткача. Спогади, якими автор відкриває свою розповідь, надають їй задушевності. Ця м'яка інтимна атмосфера зберігається й тоді, коли А. Добрянський переходить до наукового аналізу. Він толерантно пояснює непрості взаємини письменника та влади в умовах радянської доби.

Можливо, що бібліографічний покажчик «Буковинці – лауреати Національної премії імені Тараса Шевченка» (Чернівці, 2004) недобре прислужився авторам підручника «Українознавство. Українська культура. 8 клас», надавши недостовірну інформацію: тут також неправильно вказаний рік виходу збірки «Зазим'є», а повість «Хліб з добрих рук» помилково долучена до поетичних книг [228, с. 23 – 28]. Чимало помилок знаходимо у бібліографічному покажчику «Літературна буковиніана» (Чернівці, 1994). Так, зокрема, до списку джерел потрапили книги однофамільця М. Ткача, українського письменника Миколи Михайловича Ткача, разом із рецензіями на них [231, с. 111 – 114]. Щорічний бібліографічний покажчик Чернівецької бібліотеки ім. М. Івасюка «Пам'ятаймо!», на противагу попередньому, подає перевірені джерела, але обмежується списком літературознавчих, довідкових і публіцистичних праць. Тобто про доробок письменника йдеться лише в біографічній довідці [125, с. 214 – 217].

Довідкове видання «Буковина. Імена славних сучасників» (Київ, 2006) містить біографічний нарис про М. Ткача, ілюстрований фотографіями поета в колі сім'ї та друзів із земляцтва буковинців у місті Києві. Матеріал не вирізняється наявністю маловідомих фактів, оригінальністю їх подачі тощо. Це традиційне прочитання книги життєпису – сторінка за сторінкою, урізноманітнене цитатами й авторськими коментарями [227, с. 266 – 267].

Загалом жанр нарису неабияк прислужився для всебічної характеристики постаті письменника, створення динамічного, «живого» образу. Дослідники доробку М. Ткача звертаються до нього доволі часто – починаючи від 60-х років минулого століття й понині.

«Літературна Україна» від 28 липня 1978 року видрукувала нарис А. М'ястківського під назвою «Дорога до хати», яка поцілює в саме серце творчості нашого поета. Автор зосереджує увагу на епізодах із дитинства, аби показати закоріненість у все рідне: землю, мову, людей. Так він підводить читача до розуміння внутрішнього світу Ткачевої поезії [131, с. 5].

Зі статтею А. М'ястківського перегукуються нариси П. Осадчука «Вода з батьківської криниці» (Літературна Україна. – 1992 – 26 лист.) [144, с. 4] і «Нажитись казкою» (Літературна Україна. – 2010. – 3 черв.) [145, с. 8]. Перший написано до 60-ліття М. Ткача, а другий – по його смерті. Вони, в основному, побудовані на спогадах автора. Цінні міркування над «секретом успіху» пісень. На думку П. Осадчука, він «не тільки в тому, що талановиті композитори написали таку музику на вірші поета, яка органічно зливається з текстом, музично «прочитує» зміст поезії і вияскравлює художньо-виражальні засоби. Багато важить сама природа творчості Ткача, духом близької до народного життя, а в деталях, емоційних акцентах зосередженої на його святощах: любові до батька й матері, до рідного краю; зосередженої на красі взаємин між хлопцем і дівчиною, чоловіком і жінкою» [145, с. 8]. Отже, автор статті поглиблює не раз висловлювану до нього думку про народність лірики поета, маючи на увазі не виключно зміст чи форму творів, а щось цілісніше й вище – їхній український дух.

У різні роки періодичні видання «Літературна Україна», «Чернівці», «Буковинське віче» й «Захід» публікували нарис Ю. Гусара під назвами «Високі верховини доріг» [38, с. 12], «Якщо любиш – кохай…» під «Кучеряві мої ясени» [40, с. 4] та ін. Тут знову розглядається феномен популярності пісень М. Ткача. Автор пояснює його вмінням уловити новизну буденності, філософським осмисленням вічних цінностей, створенням неповторних

образів з тонких зорових і серцево-відчуттєвих асоціацій, оригінальністю письма. Він слушно помічає: «тексти Ткачевих пісень […] сприйнятливі і цікаві навіть без музичної мелодії» [39, с. 3], на що раніше вказував В. Дячков: «Більшість його текстів приваблює не лише високопоетичною «оболонкою», а й динамічною фабулою, цікавою і без мелодії» [60, с. 258]. Іншими словами, визнається, що твори М. Ткача художньо вартісні, цінні самі по собі. «Поети-піснярі» таких не пишуть, лише поети.

В. Іванисенко побачив у М. Ткачеві «не тільки […] талановитого пісняра, а й […] лірика значної поетичної культури» [70, с. 5]. Поет із ліричним талантом, пісенним за своєю природою – так він мовить про буковинця в огляді «Виховання душі (Нотатки про поезію 1982 року)» (Українська мова і література в школі. – 1983. – № 12). За В. Іванисенком, в основі пісенності Ткачевих творів лежить «традиція народної поетики, збагачена досвідом класичної української поезії», характерним для якої є «розкриття людської драми, конкретної долі людини засобами лірики, прозорість і досконалість образного ладу, вміння розгорнути образ в ліричний сюжет, нарешті, витонченість словесної мелодії» [70, с. 5]. Пишучи про збірку «Небо твоїх очей», літературознавець аналізує лише патріотичний твір «Тарасова мрія», присвячений Т. Шевченку. Він розкриває драматичне звучання образу національного героя і цитує аж три строфи, де громадянський пафос поета досягає апогею. Завдяки специфічному вибору вірша й сильному акцентові на ньому – виокремленню єдиного з усієї збірки – М. Ткач постав у радянському літературознавчому дискурсі в до того не знаній іпостасі. Адже раніше, як правило, мусолився образ поета малої батьківщини й радянської матері-Вітчизни. В. Іванисенко відкрив національного поета М. Ткача.

Ткачеві пісні глибоко й по-новому аналізуються в «Нарисах українського фольклору та художньої літератури Молдови» (Кишинів, 2007) академіка К. Поповича. Як ми вже переконалися, тема ця не нова. Українські науковці десятки разів зверталися до неї – чи то в межах спеціальних

досліджень, чи побіжно. Здебільшого відзначали народність, образність, внутрішню драматургію, тематичну розмаїтість пісень. Із часом та появою нових музичних творів у доробку М. Ткача цей список, колись витворений спільними зусиллями авторитетних літературознавців, не повнився, а, навпаки, всихався. Його прийняли як остаточну версію й лише перефразовували, навіть не вдаючись до пояснень, уточнень, посилань. Зрештою, здавалося, що науковій спільноті більше нічого сказати про пісню М. Ткача, що тему вичерпано.

У ситуації, що склалася, дослідження К. Поповича виявилося надзвичайно актуальним і стало справжнім відкриттям. Якщо раніше М. Ткач був «заручником» українського літературного простору, то тепер опинився у європейському контексті. Вважаємо цю подію визнанням самобутності письменника, оскільки повноцінне існування в контексті можливе лише за умови не-розчинення в ньому, а значить – наявності потужного творчого стрижня. Зрозуміло, чим ширший контекст, тим більші запити. Тож єдиним вагомим аргументом за включення видається оригінальність поетичного стилю: «Ключ виконання, спонтанність дум і почуття носять печать творчої манери нашого поета, якого ні з ким не сплутаєш» [162, с. 487]. К. Попович помічає спорідненість лірики нашого поета з творами С. Єсеніна, В. Александрі, М. Емінеску, завбачливо зазначаючи, що «це не наслідування, не імітація, а унісон звеличених душ» [162, с. 491]. Автор доводить свою думку на прикладі віршів М. Ткача «Мавка» й М. Емінеску – «Біля тополь самотніх». Також проведено паралель між поезією румунського класика і Ткачевими «Ясенами»: обидва твори мають мінімум художніх прикрас, проте це не є недоліком і не завадило відбутися їхній щасливій долі. Так, перший вірш «виявився конче ліричним, художнім і став всенародним романсом, знаним не тільки в Румунії, а й на більш ніж п’ятдесяти мовах, на які був перекладений» [162, с. 483], а другий – «це неповторима елегія, яка втілила в собі не ті декілька годин, які поет провів за написанням її тексту, а ліричний підсумок багатьох неспаних ночей і тих медитативно-філософських роздумів

та категорій, які підсвідомо жили в його душі і тут нараз лягли на портативи чудової пісні» [162, с. 483]. На думку вченого, пісня «Ясени» «не піддається сухому літературному аналізу, бо ж від такого «розбору» вона тільки втрачає неповторний лірико-медитативний хист» [162, с. 482].

«Марічку» названо «зворушливою лірико-епічною мініпоемою або краще ідилією, яка охоплює справжню історію кохання» [162, с. 480]. Відзначається глобальна метафоричність, ліричність, рідкісна пластичність, музикальність, грайливість, душевність і медитативність цієї «божественної молитви любові» [162, с. 480]. К. Попович пов'язує «Марічку» з найкращими взірцями української народної пісні – «Дивлюсь я на небо», «Стоїть гора високая», «Місяць на небі», «Повій, вітре, на Вкраїну», додаючи до цього переліку пісні на слова Т. Шевченка й А. Малишка (у співавторстві з П. Майбородою).

Загалом про «Марічку» написано дуже багато. Це, очевидно, улюблена тема в контексті Ткачевої творчості. До честі авторів (В. Кузь [272], В. Вознюк [22, с. 1, 5], О. Логвиненко [106, с. 8], О. Лобарчук [274], Н. Фещук [245, с. 13], О. Павлюк [151, с. 11] та ін.) усі матеріали, хоч і перегукуються, проте мають свої родзинки – чи то оригінальний спосіб подачі, чи досі ніким не зауважену деталь. Але йдеться не про наукові дослідження, а про публіцистику. Тобто зазвичай у центр уваги потрапляло не літературне буття твору, а його зв'язок із дійсністю. Тож нарис К. Поповича – серед винятків, як і стаття І. Медриш «Пісня «Марічка» та її «молодша сестра» (Культура України. – 2012. – Вип. 37). Це дослідження по-своєму унікальне, адже авторка аналізує пісню на двох рівнях – словесному й музичному. Власне, розглядаються дві пісні: «Марічка» й «Сопілчина» (вірш М. Ткача «Візьму я, хлопці, сопілчину», покладений на музику Г. Губинською). І. Медриш доводить близькість творів через заглиблення у їхню фольклорну основу (розпізнано цілий пласт фольклорних символів, образів, мотивів, порівнянь). Про «Марічку» вона висновкує окремо: «І в поета, і в композитора відбувається злиття фольклорного та професійного

начал. Автори пісні ніби відшліфували дорогоцінні народні камінці й зробили з них чудову прикрасу – пісню яскраво національну та професійно досконалу» [115, с. 244].

Повертаючись до нарису К. Поповича, зазначимо, що тут чимало сказано про особливості пісенної лірики М. Ткача, жанрову специфіку його творчості загалом. Звісно, йдеться про побіжний аналіз, цікавий подекуди узагальненнями, а найчастіше – деталями, проте автор і не мав на меті чогось ґрунтовнішого: «Для того, щоб охопити всі літературні ланки, на яких вписалися карби таланту М. Ткача, потрібна досить об'ємна монографія. В нашому випадку ідеться про нарис, який покликаний дати загальну характеристику митцеві і зорієнтувати нашого читача до його великого літературного доробку» [162, с. 489]. Без сумніву, дослідження К. Поповича важливе вже тим, що воно розширює географію ткачезнавства. Іще більш цінно, що цей погляд ззовні уважний, толерантний і доброзичливий.

Про Ткачеву лірику схвально відгукнувся український письменник з Румунії І. Ковач у нарисі «Михайло Ткач: під знаком стрільця і зворушливої «Марічки», вміщений у книзі «Сміються, плачуть солов'ї…»: українська поезія в портретах-просвітліннях» (Бухарест, 2010). Матеріал побудований на основі творчої біографії поета. Тут знайдемо також спогади про кілька зустрічей із М. Ткачем, під час однієї з яких автор отримав у подарунок збірку «Зазим'є» (1997). Щоправда, І. Ковач називає її останньою книгою поета помилково, адже 2002 року вийшли «Пісня для тебе» і «Струна». З-поміж численних літературних здобутків М. Ткача дослідник найвище оцінював його пісні, про що свідчить високе «звання» «поет-пісняр золотого таланту й срібноджерельних вимірів» [85, с. 157].

Низка матеріалів, присвячених М. Ткачу, з'явилася 2012 року, до його 80-ліття. В основному, це замітки про тематичні заходи (вечори пам'яті, конференції, «круглі столи», відкриття меморіальної дошки тощо), репортажі, спогади, нариси, інтерв'ю з рідними й близькими.

І. Городинський, автор низки матеріалів про родину Ткачів (про поета – «За селом прокричали лелеки» [30, с. 141 – 143], його батьків – «Вдячне весілля» [29, с. 1] і дядька – «Як прагне сонце влітку у зеніт…» [32, с. 3]), підготував до ювілею нарис «Тихо вмирають квіти в сльозах» («Рідне слово». – 2012. – 23 лист.) [31, с. 8]. Тут акцентовано на індивідуальності М. Ткача. Із особливою пильністю розглянуто морально-етичні принципи митця. Слідом за К. Поповичем І. Городинський наголосив на оригінальності Ткачевого письма («Узори його текстів впізнаються відразу, як гуцульська писанка» [31, с. 8]) та відзначив довговічність творчості високої проби («Майстерно виткані поетичні, прозові, драматичні, публіцистичні твори М. Ткача не втрачають своєї патріотичної, ліричної і духовної енергетики. […] Добротна тканина не линяє на сонці, не вимокає під дощем, не тріскає на морозі. Лірика поета не підвладна ні календарному часові, ні кон’юнктурі сьогодення» [31, с. 8]).

Упорядковано й видано матеріали «круглого столу», присвяченого 80-літтю М. Ткача (Чернівці, 2013). У збірнику під назвою «Україна – земля моїх предків» уміщено два десятки статей, серед яких спогади, репортажі, уроки, нариси тощо. Більшість авторів – учителі, хоч є й журналісти, письменники, науковці. Помітно, що матеріали дуже різняться за якістю. Цінні спогади Б. Мельничука, В. Михайловського, Г. Шевченка, репортаж Ю. Гусара. Поряд – чимало низькопробних статей, що радше схожі на реферати, мозаїки з кількох публікацій. Причому буває, що не тільки зміст, а й назва джерела «позичена». Утім, лише поодинокі матеріали містять список використаної літератури. Ситуацію погіршує те, що в авторів є «улюблені» теми. Статті будуються за таким сценарієм: біографія М. Ткача у фактах і цитатах та історія пісні «Марічка». Рідше до цього додають трохи детальнішу, ніж у загальній характеристиці творчості, інформацію про діяльність у галузі кіно. Отже, матеріали майже дублюються. У деяких, щоправда, є корисні відомості про регіональне святкування ювілею М. Ткача

або ж вивчення його доробку в школі [240]. Загалом усе ж таки раціональніше було б зібрати й перевидати першоджерела.

До 80-річного ювілею поета вийшов роман-хроніка В. Фольварочного «Сніг на зеленому листі» (2012), цінний насамперед своєю документальною основою (залучено численні щоденникові записи М. Ткача, рецензії, рекомендації тощо). У передостанньому розділі на майже ста сторінках зібрано некрологи, передруки й не публіковані раніше спогади, нариси, статті. Особливу наукову цікавість викликають спогади І. Драча, В. Колодія, П. Кувика, Б. Мельничука, В. Яворівського [248].

Висновки до І розділу

Загалом ткачезнавство поки що уявляється біднуватим – на потужних дослідників, розлогі праці, сучасний погляд. Попри це, частина з написаного може стати основою для ґрунтовних студій над поетичною творчістю М. Ткача. Маємо на увазі насамперед дослідження В. Дячкова, Д. Павличка і К. Поповича, цінні спостереження І. Городинського, А. Добрянського, В. Іванисенка, І. Медриш. Відзначимо також цікаві нариси А. М’ястківського, П. Осадчука й В. Фольварочного та низку добротних рецензій 50 – 80-х років С. Білака, О. Губаря, Б. Гури, Д. Калюжного, Р. Карабанова, В. Нарушевича, В. Лесина. Ці праці відкрили Ткачеву поезію в розмаїтті тем, жанрів, образів, тропів тощо. Хоча справедливіше буде сказати – привідкрили, підняли край завіси й дали можливість зазирнути в її глибини, зацікавитися. Відкривати ще тільки належить.

РОЗДІЛ 2
ЛІРИЧНЕ МИСЛЕННЯ ПИСЬМЕННИКА: ВИТОКИ Й КОНТЕКСТ

Коли уявляти український літературний процес у вигляді величезного сузір'я талановитих письменників, зірка М. Ткача не одразу впадає у вічі. Вона не увінчує гострих кутів, не розміщується осібно, не з'являється першою чи останньою, не сліпить і не моргає. Вона на своєму місці – серед сучасників, поміж попередниками й наступниками. Оберігати власною присутністю зв'язок поколінь для неї не менш важливо, ніж випромінювати м'яке спокійне світло. А для нас важливо зрозуміти природу цього світла. Як формувався й розвивався поет М. Ткач? Завдяки і всупереч чому? Задля чого? І чи досяг він свого зеніту? Намагаючись проникнути у творчу індивідуальність письменника, зважаємо на те, що в її основі «лежить ідея тісного взаємозв'язку» не лише «твору з творцем», а й «творця з окруженням» (І. Франко) [цит. за: 180, с. 130].

Не можна не погодитися зі С. Крижанівським у тому, що «митець не виникає раптом, як Венера з піни морської, він росте послідовно, як усе живе» [цит. за: 109, с. 191]. Однак щось важливе йому таки дароване від природи. Як нам здається, вирішальне значення для становлення Ткача-поета мало те, що він народився українцем, в українських батьків-селян, у лоні українських казок і пісень, звичаїв і традицій. Дякуючи Божому провидінню й генетичній пам'яті роду, цей хлопчик з'явився з душею, в якій уже росли і калина, й верба. Вони не всихали, і їх не можна було викорчувати. Але багато хто пробував, починаючи з дитинства майбутнього поета, коли його рідне бессарабське село Лукачани належало до складу Румунії. Українська пісня тоді перетворилася на символ незнищенності національного духу та всупереч заборонам супроводжувала кожну подію сільського життя.

М. Ткач згадував: «До возз'єднання з СРСР наша область входила до складу буржуазної Румунії, керівництво якої проводило послідовну

румунізацію українського населення. На фабриках, у школах та інших громадських місцях категорично заборонялося розмовляти українською. Заборони викликали сильний спротив, і це певною мірою сприяло збереженню самобутньої української культури. Як би там не було, а народна пісня звучала постійно. […] Поміж людей був розвинутий принцип колективізму: сьогодні в одних дома збираються, допомагають прясти чи іншу роботу виконувати, завтра – в інших. І під час цих зібрань, що іноді затягувалися до світанку, співали. Працюють у полі – співають, повертаються з поля – співають. Якою б важкою не була робота, все одно співали, і це полегшувало людям життя» [165, с. 6].

Поет називав українську пісню своїм учителем. У дитинстві він найбільше любив та навіть збирав колядки і щедрівки. Літературним орієнтиром був «Кобзар», перша прочитана від початку й до кінця книга, часто декламована в домашньому колі. Очевидно, під цими впливами М. Ткач і почав писати вірші в підлітковому віці.

Добре підмічено, що «поезію творять поети. Але за робочим стільцем поета постійно і незримо стоїть співавтор і редактор поета – час» [71, с. 121]. Час, який ми розглядаємо, видався складним для українців, надто – для українських митців. Та хіба бувало інакше? Вони чи не завжди творили у несприятливих, а то й нелюдських умовах. Зрештою, «будь-який режим, політична система, хоч і різними методами, але боровся із справжньою літературою» [190, с. 88]. На щастя, складний час для письменника – не означає безплідний для літератури. А коли говорити про українську, то якраз навпаки. Межові ситуації зазвичай мобілізували наших майстрів пера, об’єднували, спонукали шукати вихід, провокували на творчі експерименти.

Що головне у межовій ситуації? Відчути її. Раніше це не викликало труднощів. Вона відверто муляла очі, думку, серце. Однак радянська влада кинула виклик не лише насильством, а й обманом: «Та жорстоко ошуканий владою ницих поклонів, / Я тяжкого хреста на собі не покинув нести» [221, с. 12]. Ще гостріше трагедію радянської людини розкриває монолог

ліричного героя у вірші «Похорон вождя»: «У храмі духу, розбудованому вами, / Ікону вашу малював замість Христа, / Єдинобожно славословив молитвами, / І невтямки було, що слава ця пуста. // Зашорений у поглядах на благодійство, / Під вашою рукою непомильно йшов, / І фарисеїв пересичене вітійство / Приймав без призри, як провісний зов» [209, с. 28].

А. Камю говорив: «На крові й людських нещастях народжується лиш бездоганно порожня література… Мистецтво в таких умовах досягає вершин в оптимізмі за наказом – найогиднішій з підробок і найсміховиннішому з обманів» [цит. за: 133, с. 274]. Масштабна фальсифікація призвела до масштабного хаосу, з яким і нині важко дати раду. Хто й чому обманувся? А хто – обманув, що обманувся? І навіщо? Де зерно, а де – полова? Кому й за що дорікати? Кого й за віщо прощати? І чи є право? І чи є потреба? І чи немає за що самим перепрошувати? Приміром, І. Кошелівець, завершуючи нарис «Сучасна література в УРСР» (Нью-Йорк, 1964), просить пробачення у своїх «героїв» за надмірну критику, бо «бути українським письменником у совєтчині це… подвижництво» [цит. за: 133, с. 290].

Суспільство ще не має однозначних відповідей. Одне з трьох: або минуло замало часу, або докладається замало зусиль, або відповідей не існує в природі. Якщо О. Довженко вважав, що поет – жертва свого часу, тих соціальних зрушень, катаклізмів, свідком яких є [цит. за: 190, с. 86], то, на думку Й.В. Гете, він може чи зазнавати шкоди від своєї доби, чи втішатися її благами. Справедливе зауваження І. Лучука, що «ця теза має наче два полярні пункти, два полюси, але часто вони переплітаються» [109, с. 194].

І все ж певні висновки зроблено давно. Якщо озброїтися художнім критерієм, можна стверджувати, що українська література радянського періоду уникла пророкованої порожнечі. Вона різноманітна й цікава. У ній доволі самобутніх постатей і високопробних зразків. За І. Кошелівцем, ідеться про чотири літературні покоління. Перше, до якого належать М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра, Г. Косинка, П. Панч, М. Хвильовий, Ю. Смолич та інші, формувалося під впливом модерних пошуків рубежу

XIX – XX століть. Ці письменники відкрили свій літературний талант на початку творчого шляху, поки не зазнали тиску. У другій половині 20-х років частина з них продовжувала писати під прицілом, а решта – опинилися у в'язницях або ж були страчені. Друге покоління, що утвердилося в середині 20-х і розділило долю попередників, представлене іменами М. Куліша, Ю. Яновського, Б. Антоненка-Давидовича, О. Довженка, М. Бажана, І. Микитенка, О. Корнійчука, Л. Первомайського. Третє – покоління 40 – 50-х років – автор «Сучасної літератури в УРСР» називає найменш обдарованим. Воно дало багато не до кінця розкритих талантів (А. Малишко, М. Стельмах, О. Гончар, В. Земляк) і незрівнянно більше графоманів. Зусиллями цих, останніх, заповідалося знекровити український літературний процес.

М. Наєнко переконаний, що в літературі 50-х років XX ст. намічався «мертвий» період: «загнані за ґрати соцреалізму письменники стали публікувати однаково безликі і «правильні» (з позицій більшовицької доктрини) твори, а літературознавці вважали, що вони вже всю роботу виконали і тому або мовчали, або публікували в основі своїй безпредметні, описові студії […]. Вони вже добре усвідомили, чого від них вимагають, і тому мовчки писали одну й ту ж «змовницьку книгу» про будівництво комунізму» [133, с. 267].

Очікуваний кінець відступив, коли відійшов страх – у короткотривалу політичну «відлигу». 1956 року на XX з'їзді КПРС перший секретар ЦК М. Хрущов розвінчав «культ особи» Сталіна. Того ж року О. Довженко у статті «Мистецтво живопису і сучасність» зазначив, що мистецтво не може розвиватися за визначеними еталонами, і наголосив на необхідності розширення творчих меж соціалістичного реалізму, а М. Рильський у статті «Краса» дорікнув критикам, які, присягаючи у зреченні вульгарного соціологізму, продовжували ігнорувати оцінку мистецьких явищ [133, с. 279]. Буря у політичному житті підняла з мороку чимало замовчуваних фактів злочинної історії. Стали відомі зовсім близькі в часі творчі надбання митців «розстріляного відродження». Відкрився шлях до ознайомлення із

зарубіжною літературою, мистецтвом, філософією. За таких історико-політичних умов, на хвилі весняних настроїв у суспільстві в літературу (і мистецтво) прийшло покоління шістдесятників: Д. Павличко, Л. Костенко, І. Драч, М. Вінграновський, Гр. Тютюнник, Є. Гуцало, Вал. Шевчук, В. Дрозд. До молоді долучилися О. Гончар, В. Земляк.

Про шістдесятництво сказано багато, але недостатньо. У вивченні цього феномена залишається низка «білих плям», що стосуються насамперед його часово-просторових меж, ідейно-естетичних засад і світоглядних впливів, місця в літературному процесі й ролі в суспільно-політичному житті. В. Дончик зупиняється на чотирьох аспектах, що обумовлюють необхідність уважного й об'єктивного дослідження явища шістдесятництва. По-перше, воно актуальне для з'ясування багатьох сучасних літературних та нелітературних проблем, зокрема в світлі утвердження національної ідеї, широкого обговорення питань про конформізм / нонконформізм і «другого випробування» шістдесятників. По-друге, вивчення шістдесятництва потребує комплексного підходу, синтезу традиційних і новітніх методів до аналізу літературних текстів. Третій аспект полягає в необхідності витворення історичних хронік, які простежували б шістдесятницький рух та водночас пояснили чимало внутрішньолітературних тенденцій. І, нарешті, на часі – «персоналізація» шістдесятництва, тобто розгляд кожного окремого його представника не в дусі традиційного літературного портретування, а через аналіз різних виборів, доль, позицій [263, с. 44 – 45].

Для нас явище шістдесятництва цікаве з погляду впливів на формування світогляду й поетичну творчість М. Ткача. За часовим критерієм він цілком уписується в покоління шістдесятників. Дебют у літературі (книга віршів «Йдемо на верховини») відбувся якраз пам'ятного 1956 року. Кілька років перед тим, 1953-го, побачила світ перша збірка Д. Павличка («Любов і ненависть»), пізніше, в 1957-му, – Л. Костенко («Проміння землі»). У 60-х дебютували В. Симоненко («Тиша і грім», 1962), І. Драч («Соняшник», 1962), М. Вінграновський («Атомні прелюди», 1962), Б. Олійник («Б'ють у крицю

ковалі» (1962), Л. Талалай («Журавлиний леміш», 1967). Зрештою, науковці сходяться на думці, що шістдесятництво не обмежене задекларованими в назві часовими рамками.

Просторових меж також не існує. Це явище поширилося всією Україною, об'єднавши наукову, мистецьку й літературну еліти. От тільки про поетів із провінції (Б. Нечерда (Одеса), І. Калинець (Львів), П. Скунць (Ужгород), Т. Мельничук (Коломия), на відміну від столичних, згадують рідше, як спостеріг М. Лазарук [263, с. 47]. Понад те, П. Скунця і Т. Мельничука не поспішають зараховувати до відомого угруповання. У доволі довгому списку не значиться й імені М. Ткача – закономірність чи несправедливість?

Зрозуміло, що причина ховається не в політичних переконаннях поета і не в ідеологічній заангажованості його творів. Адже відомо, що ідейної одностайності серед шістдесятників не було. А якщо й спостерігалася, то хіба на самому початку. Вияви агресії режиму спровокували розкол, у результаті якого утворилося три гілки: представники першої перейшли у відкриту опозицію – дисидентство (В. Стус, І. Світличний), другої – вдалися до мовчазного протесту й писали в шухляду – «внутрішня еміграція» (Л. Костенко, Вал. Шевчук), а треті – конформісти – погодилися на компроміс із владою (Д. Павличко, І. Драч). Останнім найбільше перепало від критики, яка, незважаючи на те, що сама «не без гріха», зі зміною політичної ситуації почала сповідувати пуризм стосовно т. зв. заангажованого мистецтва й заангажованих митців. Цей дискурс досі розгортається у площині не лише літературних критеріїв, а й громадянських, людських цінностей: «Їхня [шістдесятників. – С. Т.] драма – нездатність визнати, бодай для себе, що писали-славили компартію так, як тепер незалежну Україну, тому що боялися – і не так репресій, тюрми, як втратити гарантовано високий суспільний статус, «благоденство» [263, с. 52] (С. Андрусів).

До лав шістдесятників-конформістів теоретично можна б зарахувати й М. Ткача, який оспівував соціалістичний лад, побував на керівних посадах у літературній і мистецькій сферах, удостоювався державних нагород. За це він

заплатив високу ціну. Щоправда, йому не дорікали віршами-одами. Про них просто забули. Причому не лише про ідеологічно забарвлену поезію, а про всю. Так, ніби існує лише Ткач-пісняр. А поміж тим у М. Ткача є чимало художньо вартісних непісенних творів без ідеологічного маркування.

«Дитячий ревізіонізм, коли заперечується все, що було написано за радянських часів, особливо поетами, які певною мірою оспівували світле майбутнє комунізму, – зазначає Л. Талалай. – Справжня поезія завжди теперішня, вона – поза часом і будь-якою ідеологією, навіть якщо в окремих моментах і підфарбована нею» [190, с. 85].

Політична заангажованість літературного процесу УРСР в сучасному українському літературознавстві кваліфікується й інтерпретується по-різному: чи то зустрічає поблажливе ставлення, чи натикається на спротив, повний або частковий осуд. Ще один поширений варіант – повне або часткове замовчування. Загалом вимальовується швидше негативна тенденція у рецепції історичного факту. Позитивний погляд – явище рідкісне: «Заангажованість шістдесятників була великим для них стимулом, дарувала відчуття ідеалу, ставала каталізатором нових ідей, допомагала не втрачати віру» [190, с. 91].

О. Пахльовська вважає некоректним вживати термін «заангажованість» стосовно літератури: «Висміювання «заангажованости» стало новим імперативом. Але поділ літератури на «ангажовану» й «неангажовану» – хвороба сучасної псевдоестетичної критики, – це всього лише перевернута догори дном радянська апологія літератури «громадянського обов’язку» [152, с. 79]. Спираючись на філософську концепцію А. Камю, О. Пахльовська розглядає творчість шістдесятників як Бунт проти Чуми – етичну опозицію митців тоталітаризмові з його соцреалістичними догмами. Це була боротьба Людини за свободу – особистості, нації, совісті й творчості.

У прагненні свободи М. Ткач солідаризувався із шістдесятниками. Його бунт базувався на пріоритетах шістдесятництва – фольклоризмові й увазі до почуттів. Завдяки плідній праці в жанрі пісні роль М. Ткача в

етичній революції важко переоцінити. Адже пісенне слово, порівняно з прозовим чи поетичним, у рази швидше долітало й запам'ятовувалося. Воно було ідеальною зброєю ще й тому, що не завжди відповідно ідентифікувалося Системою. А тим часом робило свою справу – гуртувало, повертало до народних джерел і пробуджувало національну свідомість, установлювало моральні орієнтири, закликало берегти в собі людське. Поділяючи Довженкову думку про те, що художній твір є завжди до якоїсь міри протест проти чогось во ім'я чогось [71, с. 174], зазначимо, що в М. Ткача це не завжди протест проти Системи, але завжди – во ім'я Людини.

І все ж – чому ми називаємо його вибір свідомим бунтом, а не, навпаки, ухиленням від виконання громадянського обов'язку, втечею в лірику від політики? За Ю. Борєвим, «політичний шар твору зорієнтований на певну соціальну групу, етичний – на суспільство в цілому, естетичний – на людство» [13, с. 64]. М. Ткач «зробив ставку» на етичне й естетичне. Це була зважена позиція митця, «попередженого» про відповідальність за непокору ще на початку творчого шляху. Тоді на якомусь пленумі обкому комсомолу секретар обкому партії дорікнув йому за те, що пише не патріотичні, а ліричні вірші: – «А що, ви накажете, щоб я так писав, як пише передова газети «Правда»?» – «Так, треба писати, як передова «Правди», молодий чоловіче!» [124, с. 11]. Цей короткий діалог міг мати дуже погані наслідки. Утім, поет проігнорував його навіть як попередження. Він розділяв прагнення шістдесятників «повернути літературі... літературу» [132, с. 177]. Це можна було зробити з допомогою «вивіреного століттями інструменту, що пов'язаний безпосередньо з душею людини, тією душею, на яку література тільки й настроєна, а єдиним засобом вираження її є ліризм» [134, с. 1018]. М. Наєнко справедливо висновкує: «Протистояння шістдесятників світові, отже, було не тільки я-трибунним, суто ідеологічним, а й підкреслено ліричним» [134, с. 1027]. У час, коли література стала рупором комуністичних ідей і письменників зобов'язували зосередитися на громадянській ліриці, на темах партії, робітничого класу, НТР тощо, М. Ткач

мав сміливість включати до збірок філософську лірику, вірші про малу батьківщину, кохання. Здебільшого таку ж лірику обирав для перекладів з румунської мови в Т. Аргезі, М. Емінеску, В. Александрі, К. Петреску, Л. Благи, Н. Лабіша, І. Кілару, П. Боцу, М. Сореску.

«Обов'язкові» твори були перепусткою для «невгодних». Справедливі міркування з цього приводу Ю. Андруховича: «Об'єктивно поет хоче, щоб його почули. Задля цього він може вдати, ніби приймає деякі правила тієї гри, що її веде Система. Зауваж: не гру як таку, а деякі її правила. І тут ще питання, хто кому йде назустріч» [1, с. 253].

Негласна боротьба М. Ткача із Системою точилася не лише на поетичному полі. Повість «Хліб з добрих рук» (1981), хоч і написана загалом у дусі соціалістичного реалізму, але водночас наскрізь народна: про вигини підневільної історії українців, народні звичаї, обряди, легенди, медицину. Тут багато народних характерів, які розкриваються через вияв типових рис української ментальності й характерне мовлення. Емоційність мови твору, введення у сюжет низки народних і Ткачевих пісень, описів, що відзначаються музикальністю та символічністю, формують виразну ліричну складову повісті, ідентифікують її як прозу поета.

Упродовж кількох десятиліть М. Ткач відстоював свою громадянську позицію і творче бачення в галузі кіно. Однак тут перемоги давалися ще важче, а поразки були особливо болісними, і не тільки мистецькі. Так, створивши й очоливши майстерню на «Укркінохроніці», він зібрав колектив із «дисидентів». Якось повернувся з відрядження, а творча група вже розформована. Залишили тільки його як редактора.

М. Ткач з ентузіазмом брався за тему українського фольклору, черпав із нього, намагався правдиво розкрити образи знаних українських поетів і вболівав за поетичну подачу в кіно (написав сценарний план до стрічки «Керманичі» (1965), якою започатковано поетичний напрям в українському документальному кіно [98, с. 426]). Однак такі починання суперечили соцреалістичній доктрині, тож здебільшого зоставалися невтіленими. Це в

кращому разі. В гіршому – їх треба було спотворити до невпізнанності, причому руками самого автора, який впадав у відчай, але й загартовувався. І за найменшої нагоди знову вставляв своє посутнє слово.

«Хата, повна пісень» мала стати кінорозповіддю про збирачку народних пісень А. Присяжнюк. Оскільки картина не передбачала ідеологічної складової, то залишилася на стадії сценарію. Така ж доля очікувала й фільм про Музей народного побуту в Пирогово «Оселя отчого дому», заборонений самим секретарем ЦК КП України з ідеології В. Маланчуком. Лише коли центральною подією в картині зробили виступ В. Щербицького, її випустили. Сценарій фільму «Обернена в легенду» М. Ткачу довелося переписувати і перейменовувати, бо назва була надто поетичною, а головна героїня – Леся Українка – «надто письменницею», тоді як хотіли бачити соціал-демократку [165, с. 7].

Попри тиск «згори», у творчу лабораторію українського кіно незмінно навідувався вітер свободи. За словами Г. Дмитрової-Буряк, «навіть у часи застою в ньому працювали талановиті й різногранні майстри, які в умовах партійно-догматичного диктату робили сміливі спроби відобразити складні, неоднозначні процеси сучасності й минулого. Історичну значущість і драматизм цих років до кінця не пізнати без розгляду такого явища, як творчість шістдесятників. Саме вони в роки застою заявили, що догматичний «спосіб мислення» можна не лише сприймати, а й відкидати. У цей час в українському кінематографі не без впливу літератури з’являються ідеї гуманізму, пафос заперечення у творчості Ю. Іллєнка, С. Параджанова, Л. Бикова, Л. Осики, І. Кавалерідзе, М. Мащенка, В. Денисенка, І. Миколайчука» [46, с. 147].

У Київській кіностудії ім. О. Довженка пліч-о-пліч із М. Ткачем працювали Д. Павличко та І. Драч. На обговорення картин часто приходила Л. Костенко. Редколегію очолював В. Земляк, якому М. Ткач присвятив «Баладу про коня» («На смерекових вітрах», 1965). До Ткачевої книги «Небо твоїх очей» (1982) увійшла поезія «Пам’яті Василя Земляка». Багатолітня

дружба поєднувала поета з М. Вінграновським, який теж працював у кіно. М. Ткач влаштовував приїзди митця на Буковину, виступи на літературних вечорах. Щира приязнь пускала коріння у вірші. Це був акт двостороннього творчого скріплення взаємин. Ні до, ні після М. Вінграновського ніхто не сказав про М. Ткача проникливіше: «Над Чернівцями вороняччя, / Над Чернівцями голуби, / І поетичним щастям плаче / Михайла погляд голубий…» [21, с. 73]. Вірш датовано 1956 роком. Тоді М. Вінграновський був студентом ВДІКу. Пізніше, в 1962-му, до його дебютної книги «Атомні прелюди» увійшов «Триптих» із присвятою М. Ткачу. Ткачева поезія «Людині потрібно повітря і сонце...», присвячена М. Вінграновському, була надрукована у збірці «Житній вінок» (1961).

Тривале перебування у літературно-мистецькому середовищі шістдесятників не могло не позначитися на світогляді й творчості М. Ткача, зокрема поетичній. Його вірші й поеми відсилають читача до метафор, образів, мотивів, сюжетів тощо Д. Павличка, В. Симоненка, М. Вінграновського, В. Підпалого та ін.

Повернімося до доробку М. Вінграновського. Ткачева «Тривога перед дощем» («На смерекових вітрах», 1965), безперечно, нагадує його «Прелюд», написаний 1960 року. Зв’язок творів визначається передусім переживаннями ліричних героїв, які непокояться за майбутнє людства. Ці образи органічно вписуються в контекст радянської літератури як облюбовані радянською критикою «образи сучасників». Вони є носіями болісної пам’яті про недавню війну (звідси – тривожний стан, передчуття загрози) і сіячами гуманізму, що вболівають за мир на планеті. В обох випадках загроза матеріалізується в уяві ліричного героя і набирає форми апокаліптичного видіння. Читаємо у Вінграновського: «Мені привиділось затемнення Землі: / Водневих бомб чорнолетучі зграї, / І людство, скорчене у попелястій млі, / І хмари, як папір, горять у небокраї. // Кричить Америка, і Африка горить, / Волає Азія і пломенить Європа… // Забагрюючи космосу блакить, / Летить Земля, відкривши смертно рота» [21, с. 92]. І в Ткача (теж ямбічні рядки): «Я уявив:

губами тріщин, сухо, / Кричить Земля в гарячці спекоти, А небо зашарілося і слуха, / Мов кожне слово хоче запекти. // […] І, як мара, привиділись часи: / У небі – радіоактивні грози, / І сивий сміх – у дзеркальцях роси. // Кричить Земля, мов смертник той спросоння» [214, с 52 – 53].

Найбільше уваги зосереджено на тому, який він – кінець світу: як виглядає, як звучить, який на дотик. Очевидно, що поети спираються на біблійну розповідь («Одкровення Іоанна Богослова», пойменоване «Апокаліпсисом»), де серед подій, які передуватимуть Другому пришестю Ісуса Христа, значаться численні катаклізми. Зокрема розповідається про немилосердну спеку й вогонь, що сходитиме з неба [141, с. 1374; с. 1380 – 1381] (у небі М. Вінграновського – зграї бомб, які запалюють хмари, а в Ткачевому – посуха і радіаційна гроза, що уявляється зі сліпучими блискавками). «Вогненні» картини «Прелюду» й «Тривоги перед дощем» доповнюють одна одну. Перша – швидше візуальна: «хмари […] горять», «Африка горить», «пломенить Європа» [21, с. 92], друга – відчуттєва: «Земля в гарячці спекоти», «небо […] кожне слово хоче запекти» [214, с 52]. Щоб зобразити реакцію на напад стихії вогню – вселюдський страх і відчай, застосовано олюднення й метонімію (у М. Вінграновського «Америка кричить» і «Азія волає» [21, с. 92], у М. Ткача – «кричить Земля» [214, с 52].

Порівняймо, як змальовано образ Землі: «Летить Земля, відкривши смертно рота» [21, с. 92] (М. Вінграновський) і «кричить Земля, мов смертник той спросоння» [214, с 53] (М. Ткач). Тут важливі штрихи: відкритий рот у покійника чи людини, що задихається, і стан смертника, який після короткочасного забуття уві сні знову повертається до реальності. З одного боку, моторошна картина, з іншого – картина відчаю, що, можливо, була передчуттям Чорнобиля.

Поети працюють із одними й тими ж кольорами. У їхній палітрі – відтінки чорного («затемнення Землі», «водневих бомб чорнолетучі зграї» [21, с. 92] у М. Вінграновського, а в М. Ткача – грозове небо), червоного (в М. Вінграновського космічна блакить стає багряною, а в М. Ткача – «небо

зашарілося» [214, с 52]), сірого (у М. Вінграновського – «попеляста мла» [21, с. 92], а в М. Ткача – «сивий сміх» [214, с 52]). Не у всіх випадках колір – на видноті. Але читач розпізнає його, адже сказаного авторами досить, щоби стимулювати асоціативний досвід.

Поезія М. Ткача й Д. Павличка подібні за низкою ознак: глибиною ліричного переживання, пісенністю, афористичністю, пафосом. Частину творів, написаних у радянський період, зокрема в 50 – 60-ті роки, об'єднує також ідеологічний стрижень, як-от вірші Д. Павличка «Я син простого лісоруба» і М. Ткача «Дума про партію». Спостерігаємо тут протиставлення двох часових вимірів – підневільного та злиденного «колись» і «тепер», що постає в образі щастя-долі.

Серед улюблених в обох авторів – образи гуцула, гір, сопілки, смереки тощо. Ці колоритні атрибути художнього світу привнесені з реального світу дитинства та юності. Як відомо, мала батьківщина Д. Павличка – гірське село Стопчатів на Івано-Франківщині. А М. Ткач захопився Гуцульщиною у студентські роки, відбуваючи практику в буковинському селищі Путила. Побачене, почуте й відчуте на початку життєвого шляху, коли душа найбільш сприйнятлива, закоренилося у свідомості письменників і показується в їхніх віршах.

Очевидно як те, що в основу поезії М. Ткача «Смерічка» лягли враження від краєвидів і особливої атмосфери гір, так і те, що не лише вони. Дуже вже знайомий образ стрункої смереки на крутій скелі: «І красується зелено, будить кохання, / Причаровує легінів, станом струнка. // Як поглянеш на неї, злітає кресаня, / – Просто голову кружить сміливість така» [210, с. 68]. Читаємо у Д. Павличка: «Стоїть […] У гостроверхій шапочці смерічка / І в плесі розгляда красу свою. // Немов гуцулка горда і смілива, / Вона сп'ялася на скали карниз» [150, с. 99]. А ось як він представлений у буковинській літературній традиції: «На півночі, серед снігів далеких, / Де навкруги ні квітів, ні рослин… / Одна, одна зажурена смерека / Понад проваллям пнеться до вершин» [111, с. 54] (М. Марфієвич); «Сумує смерека ген-ген над горою / І

ревними плаче сльозами. // Посестри вітає десь сонце з весною, / Мене ж – тільки тучі з вітрами!..» [18, с. 59] (О. Вільшина). Бачимо, що романтичний за своєю природою образ одинокого дерева над проваллям в одному випадку викінчений у романтичній манері (чуються ноти самотності, туги), а в іншому – набуває оптимістичного пафосу соціалістичного реалізму.

Образ дерева над проваллям продовжував хвилювати творчу уяву М. Ткача. Уже в наступній збірці поет створює значною мірою тавтологічну картину. Щоправда, у творі «В Карпатах» замість смерічки на передньому плані – «дві берізки, наче дві сестри, / Стоять над урвищем сміливі» [213, с. 15]. На тлі «Смерічок» цей вірш вирізняється панорамним пейзажем, у якому вгадується перо кіномитця: «далечінь настоєна, п'янка / Сміється блиском голубливим. // Ліси валами котяться із гір, / Немов зелені водоспади […] І скільки зором осягнеш навкіл, / Побачиш скрізь на верховині / Розкидані хати гуцульських сіл, / Неначе гнізда соколині» [213, с. 15].

Перегукуються вірші М. Ткача зі збірки «Житній вінок» (1961) «Візьми мене, море» й «Покладу своє серце на хвилю морську…» та Павличкова поезія «Люблю я бистрину життя» («Бистрина», 1959). У них відображені уявлення авторів про життя як боротьбу. Діяльне життя порівнюється з бурхливою водою: в Д. Павличка – з річкою, а в М. Ткача – з морем. Вода здавна вважалася не лише символом життя, часу, руху, а й небезпеки. В аналізованих поезіях це значення нарочито підсилене до краю задля пояснення перешкод, ризиків: «Будуть шторми тривожити душу людську, / І здійматиме хвиля високу дугу, / Буде берег чекати грози з далини, / Буде рінню жбурлятися дно з глибини, / Будуть рватись громи…» [207, с. 70] (М. Ткач); «хвиля зносить, хвиля рве» [150, с. 155] (Д. Павличко).

Д. Павличко будує твір на численних антитезах, з допомогою яких і обґрунтовує вибір ліричного героя. Поет протиставляє «бистрині життя» «нидіння» в «тихій заводі», «затоці, / Де шумовиння і сміття», «на гнилому дні саги», де «верткі вужі, лякливі жаби» [150, с. 155]. М. Ткач до антитези звертається рідше. Натомість в обох віршах неодноразово застосовує

анафору, що створює ефект нанизування й додає експресії. Яскравий приклад – наведені вище рядки з поезії «Покладу своє серце на хвилю морську…». Ось інший – із вірша «Візьми мене, море»: «Неси мене, море, щосили неси. // Неси мене так, щоб на плечах ропа, / Щоб весь до кісток я тобою пропах, / Щоб в серці зумів твій неспокій нести, / Щоб вбрід мою душу повік не пройти» [207, с. 41]. У творі Павличка анафора теж зустрічається: «На те я маю руки дужі, / На те співа душа моя» [150, с. 155]. Варто зазначити, це одна з улюблених стилістичних фігур шістдесятників, що здебільшого пов'язано з їх орієнтацією на фольклор.

Поезія М. Ткача «Миронова криниця» («На смерекових вітрах», 1965) добре надається для зіставлення з «Криницею» В. Підпалого 1964 року. Письменники виводять образ літньої людини, пенсіонера, батька. Про Луку з «Криниці» довідуємося, що раніше він працював криничним майстром. Про фах Мирона з «Миронової криниці» прямо не сказано, але можна зробити припущення. Як відомо, для криничної справи годилися не всі. Треба було мати чи то особливий дар провидіння, чи спеціальні знання, чи одне й інше, аби вказати на місце, де не дуже глибоко під землею струменить чиста і смачна вода. Оскільки у творі розповідається про те, що Мирон на старості літ самотужки викопав криницю в полі, напрошується думка, що в минулому він мав стосунок до цього ремесла.

В образі Мирона, як і Самсона з повісті «Хліб з добрих рук» [222], – чимало гумору, самоіронії: «і кожний прохожий Мирона пита: / – Що, дядьку, копаєте?.. – Яму! / Хай думають все – не біда» [214, с. 41], «нажився, мовляв за свій вік / І піч тепер – краща дача» [214, с. 40]). Принагідно зауважимо, що усмішка надзвичайно личить М. Ткачеві. Доброзичливий гумор, властивий українському менталітетові, привносить у його поезію легкість, динаміку. Проте конкретно в цьому вірші відчутна ще й атмосфера казки: «Жив собі дядько Мирон» [214, с. 40]. Це традиційно добра казка, в якій Життя перемагає Смерть.

Мирон не мав на меті уникнути смерті. Навпаки, ретельно готувався до відходу в кращий світ. Ідея з криницею виникла якраз із таких міркувань: щоб сини дорогою на його похорон мали де втамувати спрагу. Цей епізод засвідчує, що Мирон турбувався про своїх дітей, своє продовження на землі. Викопавши криницю, він, як і Самсон, чесно «заробив» безсмертя – у думках і серцях людей. Цікаво, що й фізичної смерті, до якої, здавалося, вів сюжет, у творі немає. Відбувається колообіг: бачимо, як Мирон напуває спраглих водою, а після цієї картини з допомогою «казкового» рефрену повертаємося до початку історії. Так автор ще раз наголошує на безсмерті людини. Зрештою, добрі персонажі в казках не помирають.

Як і Мирон, Лука хотів викопати криницю для дітей: «щоб знали чисту воду дзвонкову» [157, с. 191]. Але з утіленням планів не поспішав: довго вибирав місце, час. Як результат, так і не виконав свого, можливо, найголовнішого призначення. Цікаво простежити, як із розвитком сюжету змінюється атмосфера твору: зі світлої, радісної, спокійно-умиротвореної («ходив по селах криниці копати / і залишав у кожному селі / то спомин по собі, / то теплий дотеп, / то цямрину вербову…» [157, с. 191]) перетворюється на гнітюче-спокійну, сіру: «Повиростали дочки і сини, / справляли весілля, дітей хрестили, / старіли, / діда лаяли, / що він / до смерті їм не викопав криницю…» [157, с. 191]. По суті, Лука теж поборов смерть. Але його життя після смерті – подвійне: у теплих згадках про зроблене добро і гнівних – про добро незроблене. Криниця тут означає родинний зв’язок, який втрачено через те, що діти так і не спробували батькової «води дзвонкової», не осягнули кровної близькості, не облагородилися.

М. Ткач продовжує працювати над ідеєю людського безсмертя у вірші «Коли у селі помирають діди…», що нагадує Симоненкову поезію «Дід умер». Глибокі інтимні переживання ліричних героїв, пов’язані з осмисленням болісної втрати, спочатку очікувано розвиваються у мінорному ключі: «Біль у душу мою закрадається вужем, / Відчай груди мені розпанахує, рве» [176, с. 177] (В. Симоненко); «у горлі сльоза застряга, ніби

камінь» [214, с. 27] (М. Ткач). Та згодом, разом із переконанням, що людина не відходить у небуття, бо залишає слід на землі, з'являються пафосні мажорні акорди: «я не вірю, що дід із могили воскресне, // Але вірю, що ні – він увесь не умре. // Його думи нехитрі додумають внуки, / І з очей ще віки променітимуть в них / Його пристрасть і гнів, його радощі й муки, / Що, вмираючи, він передав для живих» [176, с. 177] (В. Симоненко); «нехай скільки хоче зозуля кує, / Та вірить дитинство: діди не вмирають» [214, с. 27] (М. Ткач). А ще порівняймо Ткачеве «Ніхто ж так не може сідлати коня, / За плугом ходити і косу клепати» [214, с. 27] з рядками В. Коротича («Дід»): «Бо він на все село / Один умів такі жита ростити, / І молотити ціпом на току / Він, як ніхто, умів…» [89, с. 70].

В. Колодій писав у спогаді про М. Ткача: «Коли на літературних небосхилах прогриміло шістдесятниками, виникли конфлікти й суперечки: чи ті новації новоявлених талантів перспективні, чи заводять, особливо тодішніх поетичних новобранців, в оману, до антиестетичних збочень та деструктивних тенденцій у віршотворенні. Михайло суцільно думками й настроями перебував тоді на верхніх хвилях нового поетичного розвитку. І своє розуміння та сприйняття тогочасних літпроцесів утверджував та передавав і зеленим, і зрілішим авторам» [86, с. 424].

Ми зупинилися на кількох перегуках між творчістю М. Ткача й поетів-шістдесятників. Найпромовистіші зразки – поеми «Хата» й «Руки на штурвалі» – будуть розглянуті далі. Загалом ілюстративний ряд можна продовжувати і навіть узяти за основу для спеціального дослідження. Зрештою, цікаво простежити людські й творчі взаємовпливи авторів, а не лише односпрямований вплив, як у цьому розділі. Вони існують. Може, й глибші, ніж уявляється. Не вдаючись до коментарів, наведемо рядки з армійського листа В. Стуса до його друга В. Дідківського: «Є тут трохи хлопців з Галичини, вони на таких, як і я, правах, математики, є подільський земляк, і вечорами, згуртувавшись, ми виводимо одностайне «Марічко». Стало легше на душі і тільки» [189, с. 23].

Висновки до ІІ розділу

Подібні взаємовпливи не є предметом цього дослідження. Для нас важливо лише підтвердити факт їхнього існування, а отже – вписати ім'я М. Ткача в український літературний контекст ХХ ст. поруч з іменами його талановитих і свідомих сучасників. Ми спеціально зазначаємо «поруч», а не «серед», оскільки вважаємо, що поет не був одним із шістдесятників, хоч і сприймав певні елементи їхнього світогляду й естетики, як-от антропоцентризм, патріотизм, космізм, духовний демократизм, акцент на моралі. Щодо відмінних рис, то для його віршів не характерні інтелектуалізм та елітарність. Відповідно вони не потребують підготовленого читача. М. Ткач не поділяв замилування шістдесятників, що значною мірою орієнтувалися на світові літературні тенденції, у складній метафорі й синтаксі, сміливі експерименти з ритмікою тощо. Більш ніж до будь-чого іншого, поет тяжів до української народної творчості з її прозорою символікою, глибокою, проте зрозумілою образною мовою, традиційною формою. Усе, що він засвоював, обов'язково проходило через фільтр світоглядних та естетичних засад фольклору.

РОЗДІЛ 3
ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ПОЕЗІЇ

3.1. «Жанр» в об'єктиві наукової уваги. Теоретичні засади дослідження

Чи не кожне ґрунтовне літературознавче дослідження врешті-решт веде й до розгляду під певним кутом зору проблеми традиції та новаторства. У нашому випадку йдеться про корпус творів окремого письменника, які аналізуються не ізольовано, а в літературному контексті. Тут неминучий процес зіставлення, що й виявляє впізнаване, знайоме, усталене, тобто традиційне, і не схоже на відображене в попередньому досвіді, оригінальне, тобто нове. Причому вибір предмета порівняння практично необмежений: за нього може правити будь-який аспект змісту чи форми. Але великий вибір, як не парадоксально, спокушає на вибірковість, що, у свою чергу, нерідко приводить не лише до цікавих знахідок, а й до сумнівних висновків. Умотивований системний поліаспектний аналіз дає вищі шанси на об'єктивність підсумкових узагальнень. Ці міркування частково пояснюють концептуальні засади нашого дослідження, в якому «цілісність аналізу – це не лише кінцевий результат, а й передумова» [13, с. 104]. Адже саме жанровий ракурс орієнтований на сприйняття літературного тексту як художньої цілісності, неподільності форми та змісту, ідею якої обстоювали, серед інших, Г. В. Ф. Гегель і Ю. Лотман, а сучасний український літературознавець А. Ткаченко означив поняттям «формозміст» («змістоформа»).

Б. Іванюк дає таке визначення жанру: «Вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю» [100, с. 197]. У «Літературознавчій енциклопедії» зазначено, що «єдиного критерію класифікації Ж. [жанрів. – С. Т.] не існує, здебільшого при таксономічних операціях [а отже, і в разі дослідження жанрових особливостей. – С. Т.] беруться до уваги реальні змістові аспекти […], але враховуються і композиційно-версифікаційні

моменти […], й конкретно-історичні обставини того чи того періоду літературного життя, ідеальний тип художнього твору, його інваріант» [104, т. 1, с. 364].

Як бачимо, крім змістовних і формальних, беруться до уваги й інші чинники. По суті, жанровий аналіз твору зобов'язує вийти за рамки цього твору й висвітлити низку його зв'язків, насамперед – естетичних. Що важливо, вони проглядаються як вшир (синхронія), так і вглиб (діахронія). Саме діахронічність визначає сутність поняття «жанр» і виявляє через нього проблему традиційного. Іншими словами, тяглість традиції, пошуки якої відбуваються у процесі літературознавчого аналізу, насправді закріплена вже на теоретичному рівні – в категорії жанру: «Невизнання існування жанру рівнозначне твердженню, що літературний твір позбавлений зв'язків з уже існуючими літературними творами» (Ц. Тодоров) [цит. за: 12, с. 226].

Очевидно, що зв'язок із творами-попередниками встановлюється через наявність спільних ознак, певних констант, які є, сказати б, «генетичним кодом» жанру. Це – стале ядро жанру (Н. Копистянська). Передаючи крізь час (і відстань) одне й те ж «повідомлення» (естетичне, психологічне, соціальне), воно слугує моделлю традиційного в літературі. Водночас при аналізі кожного окремого твору вияв констант може трактуватися і як елемент інтертекстуального. М. Бахтін зазначав: «Жанр завжди той і не той, завжди і старий, і новий одночасно. Жанр відроджується і оновлюється на кожному етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру. У цьому – життя жанру» [6, с. 141 – 142].

Т. Салига цілком слушно зауважує дієвість формули «традиція і новаторство» у вивченні жанру [172, с. 4]. Запропоноване ним же порівняння жанру з живим організмом, який постійно еволюціонує, можна розвинути й подати в дещо іншому світлі. На прикладі людини як найдосконалішого живого організму очевидна роль генів і середовища (у т.ч. виховання) в її розвитку. Окремо треба говорити про душу як цілковито індивідуальну субстанцію. Так, коментуючи філософські погляди Г. Лейбніца, Л. Фейєрбах

пише: «Тільки душа – це справжній принцип індивідуальності» [244, с. 158]. В екстраполяції на жанрову категорію гени співвідносяться з жанровим ядром, середовище розуміємо як контекст (літературний та культурно-історичний) і, нарешті, душу – як індивідуальність письменника. Відтак перше протиставляється другому з третім як традиційне новаторському. За словами С. Аверинцева, «література продовжує бути за своєю суттю традиціоналістською [...]. Автору для того й дана його індивідуальність, щоб довічно «змагатися» зі своїми попередниками в рамках жанрового канону» [цит. за: 180, с. 28].

Виведені фактори жанротворення перегукуються із т.зв. «сферами» розгляду жанру в генологічній концепції Н. Копистянської, де в межах першої сфери жанр розуміється як загальнотеоретичне поняття, що означає «сукупність і взаємозв'язок основних, визначених і стійких жанрових ознак, які складаються у групах творів протягом тривалого часу і дають підставу об'єднувати витвори різних епох, різних народів під загальним поняттям і назвою […]» *(проводимо паралель із жанровим ядром)*; другої – як поняття історичне («жанр тут розглядається у динаміці […], у зв'язку з історико-суспільною ситуацією епохи, у двосторонньому зв'язку з розвитком літературного напряму, течій […]»), а третьої – як поняття, що «враховує специфіку конкретної національної літератури» […] *(контекст – літературний, культурно-історичний)*; і четвертої – як поняття, конкретизоване «щодо індивідуальної творчості» [88, с. 32 – 33] *(індивідуальність письменника)*.

Отже, жанр – це історична категорія. Він безперервно змінюється, як змінюється й обличчя літератури в цілому (Г. Грабович називає жанр «літературою в мікрокосмі» [271]), яке останнім часом, із активізацією процесів поєднання і змішування жанрів, починає декому відгонити «пластикою». Значною мірою ця проблема перегукується із проблемою природи творчості: наскільки вона спонтанна чи керована? Т. Бовсунівська вважає, що народження письменником жанру – найчастіше інтуїтивне явище

[12, с. 52]. Натомість С. Крижанівський переконаний, що «коли поет береться за твір, не знаючи, що він буде писати, – елегію, баладу, сатиру, епіграму, поему, байку, то, мабуть, він не напише нічого» [94, с. 158 – 159].

В обох випадках, як нам здається, генератором виступає світовідчуття, звісно, за умови, що йдеться не про наслідування чи експеримент заради експерименту. Тобто жанровий склад, приміром, постмодерністської літератури зумовлений постмодерним світовідчуттям її творців. Нагадаємо, що поняттям «постмодерн» позначають «специфічну природу нинішнього періоду, що ввійшов у історію як нерівноважний, нестабільний, «очманілий від невизначеності» [102, с. 36]. Звідси – невизначеність світовідчуття, звідси й жанрова невизначеність. Отже, як слушно зауважує Р. Чопик, «жанр епохи диктує жанрам літературним» [254, с. 7]. Ц. Тодоров спостеріг, що «вважається ознакою справжньої модерності для письменника, якщо він більше не дотримується поділу на жанри» [237, с. 22]. Водночас нерозрізнення жанру (через невідповідність існуючим поняттям жанру та класифікації) означає не смерть, а, навпаки, його розвиток: «Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [237, с. 27]. Нам близьке запропоноване Ц. Тодоровим бачення постмодернізму як доби жанрових трансформацій і загалом розуміння жанрової еволюції як процесу безупинних трансформацій.

Сьогодні на зміну відомій доктрині «чистоти жанру» приходить інша – «новизни жанру». Якщо в класичній жанровій теорії наголошувалося на тому, що жанри повинні відрізнятися один від одного та не сплутуватися, то сучасна – декларує впізнаваність жанру, але й вимагає від нього новизни. Утім, балансування – не кожному письменникові до смаку чи й до снаги. В результаті отримуємо трансформації до невпізнанності, що утруднює працю дослідників. Розв’язанню проблеми могла би посприяти загальноприйнята система критеріїв класифікації жанрів, де б обов’язково фіксувалися основні та додаткові, варіативні, ознаки. Але ж такої досі немає. У різні часи

превалюють різні критерії, іноді суто формальні. Тому вважаємо правомірним твердження Ю. Тинянова щодо неможливості дослідження жанрів ізольовано, поза контекстом певної літературної системи: «Ізольоване вивчення твору – це така ж абстракція, як і абстракція окремих елементів твору» [238, с. 273]. Вчений слушно підмітив, що твір, вийнятий із конкретної літературної системи та вміщений в іншу, втрачає свої жанрові ознаки, а отже й жанрову приналежність.

Систематизація в жанровій царині – насправді складне й актуальне завдання. Але тому, хто береться його виконати, належить спочатку сказати своє слово з приводу ще одного дискусійного питання – місця жанру в генологічній ієрархії. Починаючи від Аристотеля, розроблялися поняття і структура базового рівня в цій системі – категорії роду. У наш час, здавалось би, не може бути жодних розбіжностей у поглядах на неї: усе давно вивчено, визначено й погоджено науковою спільнотою. Проте альтернативні думки все ж існують, зокрема і щодо термінології. Наприклад, А. Юриняк бачить потребу замінити термін «епос» у традиційному поділі родів на епос, лірику та драму терміном «розповідь» («рід розповідний»), щоб уникнути сплутування роду з феноменом античної лірики. Він зачіпає проблему вживання терміна «жанр» у різних значеннях. Пропонується називати терміном «рід» «цілу певну ділянку літературної творчости», «жанр» – «індивідуальні ряди літературних фактів певної форми: оповідання, повість, поема, байка тощо – в розповідній ділянці» і т.д., «жанрова відміна» – «тип […] індивідуальних рядів» [264, с. 7 – 8].

А. Ткаченко виводить проблему ідентичності жанру від 20-х років XX ст., часу вклинення терміна «жанр» у тодішню триступеневу генологічну структуру «рід – вид – різновид» [235, с. 84]. У книзі «Мистецтво слова» він виклав нове бачення літератури й накреслив структурну модель літературної генерики [236, с. 66]. Нині вона, може, найавторитетніша в українському літературознавстві. А. Ткаченко вибудовує оригінальну генологічну модель на трьох опорах – родовій, видовій і жанровій. Щодо роду й жанру, тут

використане усталене змістове наповнення (роди: епос, лірика, драма; жанри: ода, повість, комедія тощо). Новаторським є надання категорії виду значення «тип письма». Отже, літературними видами названо прозу, поезію і драматургію. «На всіх трьох щаблях перші визначення мають містити лише одне слово (напр.: рід – лірика, вид – проза, жанр – етюд), – декларує А. Ткаченко. – Коли ж додається якесь означення – то вже буде різновид (чи то роду, чи то виду, чи то жанру)» [235, с. 87]. Жанрові різновиди поділено на чотири групи: загальнолітературні, національні, стильові та індивідуально-авторські. Як бачимо, вони резонують зі «сферами» Н. Копистянської.

Попри цікавість і стрункість моделі А. Ткаченка, логічнішим видається підхід С. Крижанівського, описаний у 70-х роках минулого століття. Перш ніж обґрунтувати, мусимо ще уточнити свій вибір, адже концепція дослідника зазнавала змін. У первісному варіанті статті «Так що ж таке жанр – рід, вид чи різновид?» С. Крижанівський дотримується триступеневого родово-жанрового поділу (рід – жанр – різновид) «з тим застереженням, що для нас вид і жанр – синоніми» [95, с. 104]. А в доопрацьованій версії, що ввійшла до книги «Художні відкриття і літературний процес», зазначено, що термін жанр добре б залишити для повсякденного вжитку, а вид – використовувати в наукових матеріалах [96, с. 153]. «Зручніше – на повсякдень, класичне – для наукових парадів» [235, с. 84], – іронізує А. Ткаченко. Ми поділяємо критичні міркування стосовно цієї частини концепції та пропонуємо вихід.

Можна констатувати, що термін «жанр» уведено в нас до наукового обігу доволі давно (століття тому), він добре прижився й активно функціонує, нехай і в різних значеннях. За таких умов його вилучення з термінологічної системи видається протиприродним, а отже – важко втілюваним, та й нераціональним. Щодо паралельного вживання термінів, то загальновідомо, що це явище небажане. Перевага повинна надаватися інтернаціональному терміну, якщо тільки інший не має власне українського походження. Тобто правильно буде оперувати терміном «жанр» на

позначення типу літературного твору. Неважко помітити, що і С. Крижанівський, і А. Ткаченко дотримуються такої ж думки, а різняться їхні теорії лише виявами знову ж таки спільного небажання відмовлятися від терміна «вид». З цієї причини С. Крижанівський обстоює ідею термінів-синонімів, а А. Ткаченко заміняє понятійне ядро терміна, в результаті чого між родом і жанром у його генологічній класифікації з'являється зайвий елемент (вид – тип письма: поезія, проза, драматургія), що, на наше переконання, порушує змістовий зв'язок. Відповідно про ступінчастість структури може йтися лише в розрізі окремо взятих роду, виду чи жанру (рід → різновид роду, вид → різновид виду, жанр → різновид жанру). Але між ними самими відсутній поступальний перехід, тому назва «щаблі», яку А. Ткаченко використовує, говорячи про основні елементи моделі, невмотивована. Форма подачі матеріалу – шляхом нумерації – замовчує цю головну відмінність від класифікації С. Крижанівського.

Схематична модель другої («рід → вид (жанр) → різновид») – демонструє ступінчастий зв'язок між компонентами структури. У цьому дослідженні ми спиратимемось саме на неї із єдиним застереженням – щодо заміни терміна «вид» на термін «жанр». Це потрібно для уніфікації термінологічного апарату, а не утилізації «морально» застарілого терміна. Його звукова оболонка, як і раніше, прочитується доволі виразно. І, що цікаво, на це вказано ще біля витоків «жанрової» дискусії, в «Литературной энциклопедии» за 1930 рік: «Так, Ж. епосу є епопея, роман, новела, нарис; лірики – романс, ода, пісня, елегія; Ж. драми – трагедія, комедія, мелодрама, водевіль і т.д. Всі ці жанрові утворення відносяться до епосу, лірики і драми, як види до роду» [цит. за: 95, с. 106] [*підкреслення наше.* – С.Т.].

Багатозначність у термінології приховує не меншу небезпеку, ніж синонімія. Візьмемо хоча б термін «вірш». Ним прийнято називати завершений поетичний твір. Але сучасна наука під віршем розуміє також жанр. Якими жанровими ознаками він наділений? На це запитання відповіді немає і, очевидно, не може бути. Адже переосмислення терміна відбулося за

принципом «від супротивного»: «Чимало сучасних ліричних творів не має чітких жанрових ознак, тому до них застосовують загальну назву – ліричний вірш» [11, с. 143]. Для нас ситуація виглядає так: на поточному етапі свого розвитку жанрова система є недостатньо розробленою, і багато поезій не вписуються у її межі (тут твердження С. Крижанівського про необхідність планувати жанр твору зазнає поразки). Тому в кінці низки традиційних ліричних жанрів (ода, пісня, елегія, епіграма, псалом, дифірамб, памфлет, гімн) з'являється слово «тощо». Під час літературознавчого аналізу воно не конкретизується, але перейменовується у «вірш». Це в корені неправильний, ненауковий підхід, використання якого є показником відставання теоретичної думки і гальмом для досліджень з історії літератури. Неважко спрогнозувати, що в цій праці ми також приречені на зіткнення з описуваною проблемою. Намагатимемося протидіяти їй шляхом не розв'язання (то все ж таки справа теоретиків), а – випередження. Якщо уважніше придивитися до спроб деактуалізації терміна «вірш» у значенні «жанр» через виокремлення нових жанрів, то можна помітити прив'язаність до змісту, зокрема тематики. П. Білоус, наприклад, виділяє жанр пейзажного етюда [11, с. 165]. Як бачимо, означення вказує тут на тематичні особливості твору. Це навело нас на думку, що ліричні твори письменника, які в нинішній жанровій системі не знаходять собі місця і тому переходять до «універсальної» категорії під назвою «вірш», варто розглядати в іншій площині – тематичній.

За Т. Бовсунівською, будь-який літературознавчий аналіз, бажає того дослідник чи ні, здійснюється у двох напрямах: або від твору до літератури (жанру), або від літератури (жанру) до власне твору [12, с. 226]. Свідомо зосереджуємось на жанровому аспекті з використанням традиційних підходів. У такому ракурсі розглянемо ліро-епіку. Що стосується лірики М. Ткача, то тут жанровий аналіз видається нам неефективним, оскільки більшість його поезій належать до «жанру без жанрових ознак» – вірша. Виняток становить жанр пісні, в якому М. Ткач працював послідовно і плідно. Йому буде присвячений окремий підрозділ. Інші жанри представлені

малою кількістю творів, тому обмежимося їх виокремленням з метою окреслення жанрової системи поезії. Увесь корпус поезій, крім пісень, вивчатимемо зі змістового боку.

3.2. Жанрова система поезії М. Ткача. Авторська модифікація жанрів фольклорного походження (легенда, дума, балада)

Здобутки М.Ткача на пісенній ниві не зробили з нього письменника одного жанру. Слава пісняра, яка прийшла доволі рано, лише підштовхувала до шліфування інших граней поетичного таланту. Жанрові пошуки М. Ткача задекларовані в назвах його творів: «Буковинські сонети», «Епітафія», «Пісня про рідну хату», «Монолог вірнопідданого поета», «Лист скрипки до її майстра», «Легенда про Дівичі скелі», «Балада про коня», «Дума про Лук'яна Кобилицю» та ін. Відсоткова частка цих зразків у всій спадщині М. Ткача надто мала (близько 5%), аби робити висновки про певну тенденцію. Але якщо взяти за ціле ліро-епічну складову доробку, то показник зросте в 10 разів. Тут враховуємо також підзаголовки до поем («Хата» – «поема», «Руки на штурвалі» – «кінопоема», «Стадіон» – «поема-канто»).

Чим зумовлений потяг поета до визначення жанрової приналежності власних творів? У XX – XXI ст. авторська ідентифікація жанру нерідко служить інструментом епатажу, є іронічною й не відповідає жанровим ознакам твору (Т. Салига про балади І. Драча [172, с. 25]). Заголовки Ткачевих поезій, де міститься вказівка на жанр, також не завжди адекватні (в чому переконаємося пізніше), але вони й не «кричущі», тобто не виступають інструментом для привернення уваги через здивування. Логічніше проводити паралель із традицією, що має давньоруські корені, коли «читача необхідно було повідомляти в назві твору, про що в ньому буде йти мова, якого роду твір та на який лад треба налаштуватися» [103, с. 73]. Це перший висновок, який можна зробити на основі зазначених поезій. Другий – про тяжіння автора до епічного відображення подій (якщо використовувати концепцію

Г. Поспєлова, у М. Ткача переважає оповідна й медитативно-зображальна лірика [163, с. 64]). І третій – про орієнтацію на фольклор.

З'ясуємо специфіку трансформації жанрів фольклорного походження творчості М. Ткача, а саме: думи, легенди й балади. У доробку поета є кілька віршів зі словом «дума» в заголовку, але не всі з них мають стосунок до відповідного жанру. Так, у «Канадській думі» йдеться про думку (мислення), що засвідчує і рядок із твору: «Ми схиляєм думи до тяжких років» [221, с. 77]. А в «Думі про Партію», навпаки, очевидна претензія на своєрідність жанрової природи твору. Назва є ще й засобом маркування «героїчного» змісту: оспівано героїку комунізму. Але, попри наявність окремих жанрових ознак, як-от превалювання епічного начала, астрофічна будова (умовність, бо поезію легко поділити на катрени), використання стилістично забарвленої лексики, – «Дума…» не є думою. Це сюжетний вірш, написаний у дусі соціалістичного реалізму.

Відштовхуючись від головних жанрових ознак думи, відзначимо епічний стрижень Ткачевої «Думи про Лук'яна Кобилицю», що перегукується з поемою Ю. Федьковича «Лук'ян Кобилиця». Твори об'єднує викривальний дух, революційний пафос та гуцульський колорит. Але за рівнем психологізму «Дума…» не витримує конкуренції з поемою. М. Ткач віддає перевагу поверхневому зображенню подій і характерів.

Застосовано й інші засоби стилізації під фольклор. Скажімо, заспіви народних дум, що зазвичай починаються вигуками «ой», «гей», пояснюють місце, час, обставини дії, характеризують події або героїв та можуть містити пейзажні елементи. Читаємо у М. Ткача: «Гей, шумить, шумить ялиця / У карпатськім ріднім краї, / Про Лук'яна Кобилицю / Давній спогад навіває» [213, с. 10]. Перший рядок першої строфи повторюється в останній, що є т.зв. «славословієм» (традиційний елемент структури народної думи).

Зі стилістичного боку «Дума…» М. Ткача близька до народної. Але не стилістичні засоби є визначальними для цього жанру (вони не менш активно використовуються у піснях, баладах тощо). Думи ж унікальні за своєю

віршовою формою, що передбачає астрофічність, нерівноскладовість рядків, переважання дієслівної рими, часто – римування кількох рядків поспіль. На такий творчий експеримент М. Ткач не зважився, удавшись до звичного поділу на катрени, до хорею та однакової кількості складів у рядках. По суті, він поекспериментував лише з назвою («Дума…») для пісні на історичну тему, що пов'язана з народною не лише стилістикою, а й духом.

Пишучи «Легенду про кам'яну багачку», М. Ткач спирався на народну легенду, що пояснює походження скелі в Карпатах. За нею, скупу багачку прокляла вдова, яку голод змусив жебракувати [284]. Цей сюжет використано в низці поетичних творів: «Скаменілій багачці» С. Воробкевича [24, с. 79 – 81], «Закаменілій багачці» (з підзаголовком «легенда») С. Петращука [284], «Кам'яній багачці» І. Левченка [280]. Твір М. Ткача відрізняється від народного насамперед віршовою формою, що надає ліризму, адже, як зазначає Б. Мельничук, «і рима, і ритм – то важливі засоби створення емоційного, поетичного настрою» [116, с. 56]. На відміну від інших версій легенди, Ткачева вже з перших рядків справляє враження значно більш «олітературненої»: «На прудкойдучі хвилі Черемошу / Людська подоба нахилилась тінню, / Мов перекласти прагне камінь-ношу, / Який несе в камінному терпінні» [221, с. 298]. До ефекту «олітературнення» спричиняється, зокрема, форсована психологізація образу скелі, яку автор наділяє особливостями, властивими людині. П'ятистопний ямб сприяє встановленню плавного, швидше пісенного, ліричного, ніж розповідного темпоритму. Його неспішність, однак, урівноважена динамічним розгортанням сюжету. Найбільш драматична – сцена метаморфози: «Вона застигла, зрушитись не може: / Скувало руки й ноги / До знемоги, / А сите тіло / Важко кам'яніло. // Лиш серце довго стукало у груди, / Немов просилося: – Рятуйте, люди!» [221, с. 298]. Написано і проникливо, й майстерно. Зрештою, ніхто, крім Ткача, не показав сам процес перевтілення. Поети переважно переносять на власні твори пропорційність співвідношення частин сюжету у фольклорному джерелі. Тож більш «розписані» сцени

здобуваються на пильну увагу, а деякі події лише названо. Роблячи власні акценти, М. Ткач зміцнює індивідуальний стрижень «Легенди…».

«Легенда про кам'яну багачку» має низку жанрових ознак балади: фантастичність (метаморфоза), напружений сюжет, драматизм, несподівану розв'язку, невеликий обсяг. Попри це, ми розділяємо позицію автора і наполягаємо на жанровому визначенні «легенда» стосовно зазначеної поезії, орієнтуючись на верховенство пояснювальної функції (саме вона вирізняє жанр легенди з-поміж інших).

Ще одна легенда баладного типу в доробку М. Ткача («Легенда про Дівичі скелі») пояснює виникнення назви скелі в місті Кременець. Автор використав сюжет фольклорної легенди, в якій ідеться про ординський розгул на Волині. Розповідається, що українські дівчата, аби не потрапляти до полону, кинулися зі скель на каміння [273]. У народній легенді бранок надихає на подвиг донька купця Оксана, в М. Ткача це – Ярина. На відміну від Оксани, Ярина може видатися невиразним персонажем, головним чином через відсутність реплік. Але його мовчазність насправді є найдраматичнішим акордом твору. Якщо Оксана вмовляє дівчат покінчити з невільничим життям, то Ярина просто сама «на зорі […] вибігла з шатра» [221, с. 297]. Не вдаючись до багатослів'я, красивостей і деталей, М. Ткач створює образ-згусток. Він наділений рисами, типовими для образу українки в легендах про напади загарбників: патріотизмом, волелюбністю, рішучістю і відвагою. Напруження зростає від того, що в гострий момент (зберігається інтрига: куди і навіщо пішла Ярина) авторська мова перервана мовою прямою: «Ой, куди ти, сестро, там обрив-гора!..» [221, с. 297]. Пояснення від 3-ї особи не змогло би діткнути читача так, як ці слова, в яких уже панує інтонація народного голосіння. Якби М. Ткач спробував відтягти кульмінацію і, за зразком народної легенди, подав розмову між полонянками, це, найімовірніше, означало б завчасний спад напруги. Залишаючи процес роздумів над порятунком «за кадром», автор домігся враження блискавичної

одноголосної згоди на мужній крок, завдяки чому особливо потужно звучить героїчний пафос.

На початку «Дівичих скель» схоплено пісенну фольклорну інтонацію: «На Волині, на Волині, / Де жита в долині, / Хан Батий вогнем гуляє, / Землю спопеляє / На Волині. // Ой, висвистують шаблюки, / В полі крячуть круки. // Випивають хлопцям очі / З досвітку до ночі / Чорні круки» [221, с. 296]. Ця частина твору примітна алюзивним навантаженням, що налаштовує читача на потрібний емоційний лад. Поступове увиразнення алюзивності (від прихованої алюзії «жита в долині»: «Ой на горі ячмінь, / А в долині жито, / Під білою березою, березою / Козаченька вбито» [26, с. 109] – до явної – «круки»: «Тільки ворон серед ночі / Випиває карі очі» [186, с. 372]) стимулює наростання напруги.

Основна історія – легенда про збройну відповідь молдавського війська, очолюваного Штефаном Великим, на напад турків – займає лише дві третіх обсягу поезії «Резбояни». Вищим рівнем суб’єктивізму позначена друга частина – сказати б, «нелегендарна», де проведено паралель між минулим і сучасністю та де між рядків прочитується славослів’я радянській дійсності. Якщо б автор вирішив цензурувати твір з погляду сьогодення, йому достатньо було б викреслити певну кількість рядків, які нині видаються штучно припасованими. Решта тексту не потребує жодних правок: вона «чиста». Причому не лише з погляду комуністичної ідеології, а й із жанрового. В такому, скороченому, вигляді «Резбояни» найбільше співвідносяться із жанром легенди. Але в контексті всього твору доречно говорити лише про використання легендарного сюжету.

Інші Ткачеві «легенди» розцінюємо як стилізації. У «Верховинській легенді (за народними переказами)» тема соціальної нерівності підпорядкована «ленінській» темі. Поет спробував створити сучасну легенду, але не в розумінні «новаторську», а «про сучасників і сучасність». Таке формулювання звучить дещо парадоксально, хоча й відомо, що «легендарний час не обов’язково пов’язаний з минулим» [100, с. 286]. «Верховинська

легенда» теоретично могла б належати до одного з видів утопічних легенд – про визволителів. Утім, вона не виконує функцій, покладених на твори цього жанру – пояснювальної чи повчальної. До того ж, десь у середині поезії сюжетна лінія заходить у глухий кут, і епічне зображення подій перетікає цілком у ліричне вираження почуття благоговіння перед вождем.

У «Легенді про правду» втілена ідея визволення Буковини, абстрагована в ідею визволення Правди. Саме так, з великої літери. Те, що у друкованому тексті це слово вживається з малої, «списуємо» на недогляд редактора. Адже автор, без сумніву, відштовхувався від образу казкового персонажа, наділеного психічними та фізіологічними властивостями людини. Попри те, що в «Легенді…» немає «опозиційного» персонажа – Кривди, образ кривдників, а відтак і мотив боротьби, присутній. Але атмосферу казки руйнує грубе втручання подій, постатей і акцентів радянської доби. Якби їм було надано алегоричної форми, це пішло б на користь поезії з погляду послідовності втілення художньої концепції та увиразнило б жанрові ознаки.

Сюжет твору «Трембіта» побудовано на соціальному й любовному конфліктах, що розвиваються паралельно. Частково він запозичений у М. Коцюбинського: в основі – розповідь про те, як молодий гуцул, повернувшись із заробітків, дізнається про утоплення коханої [92, с. 203 – 204]. В «Тінях забутих предків», як пише А. Пащенко, «зірка стає символом долі героїв, сяючи в час їхньої розлуки та в сцені загибелі Марічки. Після цього вона зникає з оповіді; тоді ж починається і шлях героя до смерті» [153, с. 37]. Порівняймо з «Трембітою»: зустрічі й прощання персонажів відбуваються під зоряним небом, а після трагедії зірки мов божеволіють з горя і «топляться» у потоці [221, с. 288].

В обох творах утілено анімістичний світогляд давніх слов’ян. М. Ткач акцентує на зв’язку людини з природою, одухотворює природу, наділяє її божественною могутністю. «О вітре-легіню, мій друже єдиний, / Стражданню моєму хоч ти поможи, / Лети що є сили по всій Буковині / І де моя доля – скоріше скажи!» [221, с. 287] – чи не нагадує це звертання-

благання т.зв. «плач Ярославни»? Звертання до вітру як посередника між закоханими в розлуці зустрічаємо в народних піснях «Вітре буйний, вітре буйний!..» (на слова Т. Шевченка), «Ой повій, вітре, в тую сторононьку…», «Повій, вітре буйнесенький, з глибокого яру…».

Образ смереки символізує любов і долю. На початку твору дерево змальовано зеленим, а в останніх епізодах воно сухе. Характерно, що смерека була мовчазним свідком щастя, а горе ніби розкрило її вищу сутність – духовну, дало голос. Як із сухої смереки постає трембіта, народжується музика, так і страждання можуть духовно піднести людину – такою бачиться ідея твору. Образ трембіти – ще одна ниточка, яка єднає цю поезію з повістю М. Коцюбинського. Але М. Ткач пропонує свою, контрастну інтерпретацію образу, що традиційно символізує смерть, – переродження. За ракурсом розкриття теми мистецтва (злиттям людини й інструмента витворюється музика, яка вивищується й вивищує над земним) «Трембіта» близька знову ж таки до «Тіней…» і до «Лісової пісні» Лесі Українки. Проводимо аналогії і з народною «Казкою про калинову сопілку», де калина – теж одухотворена, а зроблена з неї сопілка виливає людям смуток і біль убитої дівчини.

У «Житньому вінку», де «Трембіта» була надрукована вперше, не вміщено жодного «припису» щодо її жанру. Однак у «Струні» з’явився підзаголовок «легенда», науковий зміст якого ми ставимо під сумнів. Вона кардинально відрізняється від уже аналізованих зразків цього жанру. Що найголовніше, примат пояснювальної функції тут видається надуманим. Хоч у тексті й зустрічається запитання «Чого це у горах сумує трембіта..?», цілком імовірно, що його просто «підлаштували» під «відповідь», яка зумовлена сюжетними колізіями й не має прив’язки до фактологічного матеріалу. Любовний конфлікт і романтична інтонація, багатоепізодність, трагізм, присутність фантастичного елемента, символізм і драматизм дають підстави відносити цей твір до жанру балади.

На відміну від думи, балада не визнає канонів з погляду форми. Принаймні українська, бо, наприклад, французька чи (частково) англійська і

німецька мають певні формальні особливості, пов'язані з розміром, строфою тощо. Жанрові ознаки української балади, як пише Г. Нудьга, «треба шукати не в формі, а в тому матеріалі, що вкладається в рамки сюжету, і способі поетичної інтерпретації» [140, с. 21]. Але змістовий бік жанру теж постійно змінюється: порівняймо романтичну баладу (П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського), Шевченкові балади й балади радянського часу (А. Малишка, І. Драча).

Тяжіння до реалістичності означили твори Т. Шевченка: «Змістом балада ставала все більш «земною», і тільки в способі змалювання подій виявлявся баладний стиль, романтична піднесеність» [140, с. 21]. У радянській літературі ця тенденція зберігається та навіть поглиблюється. Г. Нудьга акцентує на увазі до фактів із життя як джерельній базі багатьох балад [140, с. 22]. Приклад такої маємо і в доробку М. Ткача. Претензійний заголовок – «Невигадана балада», що декларує реальність зображуваного, пояснюється авторським коментарем: «Влітку 1967 року лісоруби знайшли у колишньому дуплі… людський кістяк в залізних кайданах» [221, с. 322]. У першодруці, де твір має назву «Балада про політв'язня», зазначено, що поет сам був свідком несподіваної знахідки під час відрядження до Сибіру [205, с. 3]. Автор звертається до ретроспективного відтворення подій: в'язень-утікач із Сибіру переховується у дуплі, де й замерзає на смерть. У буквальному прочитанні ні образ, ні обставини не мають героїчного наповнення. Але символічний пласт твору значно ширший за «автологічний». І якраз через нього проступає героїка зображеного часу та героїзм людини.

Об'єктом уваги поета стали революційні події у Росії 1917 року (йдеться про тенденційне обґрунтування необхідності встановлення більшовицького ладу). Історичну конкретику вносить згадка про «дім Романових», що завершується сатиричним сплеском: «Сибір стоїть на захисті / Трьохвічності твоєї, / Тож нахваляйсь на Заході, / Що скуті Прометеї» [221, с. 323]. Через протиставлення в'язнів-Прометеїв самодержавцям Романовим утілюється ідея протистояння гуманізму й жорстокості. Те, що перед читачем

з'являється «скутий Прометей», з огляду на міфічну історію, мало б означати завершеність місії персонажа (через свої добротворчі, але заборонені вчинки й покараний). І, очевидно, вона справді вже відбулася. Але М. Ткач притримує для кульмінації символічну картину, яка унаочнить значущість подвигу. Змальовано, як людина, помираючи, наснажує трухляве дерево до життя (читати: стара Росія, приречена на загибель, перероджується в нову завдяки відвазі та жертовності непокірних).

Відзначимо природне тло, яким у баладах різного походження зазвичай є картина негоди, що передає психоемоційний стан персонажа, пророкує трагічні події. В баладі М. Ткача жоден природний об'єкт чи явище не виконує роль декорації. Природа активно діє чи, краще сказати, протидіє частинам себе самої – знесиленому в'язневі та старому дереву, демонструючи перевагу сильного над слабким (угадується паралель із правителем-тираном та зацькованим простолюдом): «Шумить тайга, / Шукає жертви жаху» [221, с. 322], «На неї кидалась хуга, / Голодною злобою лева» [221, с. 324], «Спозарана […] казився вовкодав» [221, с. 325], «Не раз сюди приходив день / З блискучою пилою згуби» [221, с. 325].

Свідченням оновлення жанру є переакцентування пафосу із трагічного на героїко-оптимістичний за присутності традиційного мотиву смерті. У «Невигаданій баладі» смерть є не елементом трагічного, а прийомом драматизації сюжету. На рівні епіграфа вона виконує роль інтриги, далі в тексті – бере участь у кульмінації. Причому кульмінацією виступає не сама смерть, а перетворення смерті на життя – альтернатива традиційному сюжетові, побудованому на метаморфозі, де людина стає деревом.

У народних баладах присутність автора обмежена: «Балада не терпить ні прямого ліричного коментування, ні дидактизму» [140, с. 19]). Але вже у Шевченкових творах авторське «я» звучить на повен голос і доводить свою значущість. Так ведеться діалог із читачем, висловлюються філософські міркування, співпереживання персонажам чи засуджуються їхні наміри, вчинки. М. Ткач використовує для цих потреб риторичні фігури – звертання і

запитання, в яких, крім уболівання за долю персонажів або засудження певних явищ, міститься натяк на подальший розвиток сюжету. Так, слова «коли настане та пора, / І де священний той месія?..» [221, с. 323], по суті, є підказкою, що незабаром має з'явитися образ героя, чи, точніше, підхожий образ уже виведений, просто поки що не набрав героїчних рис. З метою присвоєння образові месії додаткового алюзивного навантаження, задля увиразнення героїчної інтонації та надання баладі національного колориту у творі використано фрагмент із «Пісні про Устима Кармалюка».

Емоційний вплив на читача посилюють численні алітерації, асонанси. Характерно, що повторюються не лише окремі звуки, а й їхні сполучення (це допомагає уточнити або підкреслити семантичний «месидж»): «Голосить гнів голодних літ» [221, с. 322], «Шумить, / Шумить, / Шумить тайга, / Шукає жертви жаху» [221, с. 322]. У першому випадку відштовхуємося від повторюваної частини («голо») як семантичного цілого, розглядаючи його відтінки – «пусто», «холодно», «непривітно», «незахищено», «зганьблено». У другій цитаті звуки «ж» і «ш» створюють атмосферу тривоги, страху, а голосний «у» поглиблює її, бо також «передає стан страху, жаху» [260, с. 247]. Прийом повтору застосовано й на лексичному та синтаксичному рівнях, що підкреслює зв'язок із народнопоетичним стилем.

У Ткачевій «Баладі про коня» (первісна назва – «Балада про шахтарського коня» [206, с. 3]), навпаки, відчутніші літературні впливи. Задум твору «підказаний» А. Малишком (поезія «Сірко») – зобразити долю коня як долю людини. Прийом персоніфікації в Малишка застосовано не поверхнево, а з увагою до деталей, що стають сильними психологічними мазками в характеристиці образів. Проникливе «Ніхто не вгледів, як Сірко заплакав / Своєю важкою кінською тугою» [110, с. 174] готує до сприйняття найвищого етапу в розвитку образу-персонажа: «Були б в нього діти, – думав до ранку, / Що їм та як їм послать додому» [110, с. 174].

«Інакшість» свого персонажа М. Ткач підкреслює через переосмислення Довженкових слів про «зірки в калюжі», що стали

афоризмом: «Шукає зірок у сухому зерні» [214, с. 79 – 80]. Перед читачем постає неординарна, творча натура: «А часто любив, поївши вівса із опалки, / Поглянуть, як визоривсь небовий Віз. // В очах його блискали юного запалу скалки, – / Здавалось, що він би на Возі тім небо привіз» [214, с. 78 – 79].

Психологічний портрет персонажа вмотивовує магістральне становище теми нездійсненої мрії. До розвитку її також стимулює перетинання з темою волі, розробленої у ключі «втраченого раю», через формулу «ствердження – заперечення»: «Була у коня донецького степу воля» [214, с. 78] – «Не стало в коня донецького степу волі» [214, с. 79]. Ці однакові за побудовою та протилежні за змістом конструкції маркують відправний і переламний (зав'язування конфлікту) пункти сюжету. Драматизм викладу досягається, зокрема, й чергуванням подібних «аскетичних» повідомлень із багатими індивідуально-авторськими метафоричними картинами.

Прийом контрасту, втілений на кількох рівнях тексту і покликаний показати контраст між двома світами – «долею-роздоллям» та «шахтарською долею», найрезультативніший на початковій стадії застосування, при зображенні переходу межі. Порівняймо картини: «вільну» – «Він вухами стриг затишені коси ночі, / Винюхував ніздрями подих роси…» [214, с. 78] та «невільничу» – «Прийшли на зорі, взяли за міцну вуздечку, / Погладили круп – і загнали у кліть» [214, с. 79]. Це перший драматичний акорд твору.

Через роки коня відпускають. Доля ніби робить коло: воля – неволя – воля. Але чи справді перший і третій пункти ідентичні? Видно підміну: коня використали і викинули. Тому його нова воля – це «насильницька воля», воля-відречення або воля «з панського плеча», але не первісна, автентична свобода. Драматизм ситуації й образу персонажа – в тім, що він не розпізнає різниці, чіпляючись за зовнішню подібність (повернення у лоно природи).

Похмурий час не вивітрив із нього смак до життя і віру у здійснення мрії про звитягу: «Хотілось коневі солдата в сідлі понести» [214, с. 78]. М. Ткач, отже, уявив Малишкового Сірка у «задзеркаллі»: будучи на війні, той, навпаки, хотів повернутися до мирних буднів. Трагічна кінцівка

«Балади…» – непередбачуваний поворот, ефект від якого подвоєно завдяки оригінальному ходові, заснованому на контрасті. Останні рядки пронизані життєствердним пафосом: «Він гордо ішов – хотілося дуже зливи! – / Кричали над ним весняні журавлі, / І він заіржав: він все ж таки був щасливий, / Бо вірив: колись солдата нестиме в сідлі» [214, с. 80]. Але вище відкрито таємницю фіналу, який відбудеться «за лаштунками»: кінь, що втратив зір у штольні, йде на окоп. Так одномоментно актуалізуються теми перерваного життя і нездійсненої мрії, що насичує твір потужним трагічним звучанням. Подальші мажорні ноти додають йому нових обертів і обертонів.

У баладі «Скрипка», де теж найпослідовніше розроблено тему нездійсненої мрії, з перших рядків зрозуміло, що автор вибудував ідейну платформу твору на порівнянні сьогодення Гуцульщини з її минувшиною: «Сьогодні у газди / Добро і гаразди / І доля багата» [221, с. 290]. По замовчуванню чується акцент на слові «сьогодні» та семантика контрасту: раніше було не так. І поет не зволікає з підтвердженням цієї думки з допомогою залучення одного з улюблених своїх символів, який майже одразу «розшифровує»: нова хата – це нова доля її господаря, на шляху до якої сліди колишнього життя – старої хати – є перешкодою.

Дія зав’язується з віднайденням під стріхою старої хати дошки, на якій намальовано скрипку. Ця скрипка, яка так ніколи і не заграла, тобто не здійснила свого призначення, є символом нездійсненої мрії. Символічний зміст образу розкривається через ретроспективу. Автор повертає центрального персонажа – нині багатія – в його дитинство, хоча й злиденне, але прикрашене розкішшю довкілля (для описів природи використано свіжі тропи: «сосни тугі, наче струни», звучання потоків «прозоре», ліси шумують «зеленим прибоєм») та скарбами душі. Читач спостерігає народження творчої натури (ще одна паралель із «Баладою про коня»), яка прагне й не знає, як виповісти себе, від чого несказанно страждає. Вчуваємо в цьому перегуки з «Тінями забутих предків», де Іван зазнає душевних мук, шукаючи «свою» мелодію. Через розвиток внутрішнього конфлікту (між бажанням і

неспроможністю «збагнути цю велич просту», «передати» [221, с. 292] її) поет підводить до теми ролі мистецтва. Він простежує значення мистецтва в житті митця (сліпому скрипалю пісня «зір очей і надію дала» [221, с. 292]) та слухача (музика лікує душу хлопця від печалі та зароджує в ній мрію).

Драматизм досягає апогею в епізоді розмови сина з батьком. Тут важлива психологічна деталь: розмова – не зовсім звичайна, бо батько використовує виключно внутрішнє мовлення, позначене численними риторичними запитаннями, яке важко відрізнити від мови автора. Остаточного розв'язання конфлікту не відбувається: не маючи засобів для втілення синової мрії – купівлі скрипки, батько створює її мовчазний образ.

Кінцівка, що повертає до поточних подій у творі, забарвлена тужливою інтонацією: нездійснена мрія на тлі веселощів і музики видається покинутою. Між рядків прочитуємо не смуток від того, що мрія не втілилася, а ностальгію за самою мрією, за прагненням душі до високості. Бо свідомий акцент на заможності персонажа (ствердження благополуччя радянської людини) не знімає запитання про його внутрішній світ: може, й там зміни?

«Скрипка» не відповідає традиційним уявленням про жанр балади: тут немає фантастичних образів, лиховісних сил, метаморфоз, трагічної кінцівки тощо. Але є поєднання епічного, ліричного і драматичного та «до краю напружений драматичний сюжет» [140, с. 24], в основі якого розгортається конфлікт із особистого життя звичайної людини. Тож ми схильні долучати цю поезію до баладних творів, попри те, що сам автор ні в заголовку, ні підзаголовку не висловлювався про її жанрову приналежність.

На відміну від, скажімо, «Балади про скорботну матір», де назва репрезентує не жанрову природу, а зв'язок із народною поезією, та ще є провісником трагічного. Але трагізм у творі стосується не так сюжету, як образів. Епічне ж начало розвинене мало. Промовистим є і зовсім невеликий обсяг поезії, яку варто розглядати в контексті пісенної творчості.

Отже, вказівка на жанр у назві чи підзаголовку твору М. Ткача не завжди відображає реальні жанрові ознаки. Утім, її цінність очевидна й

полягає в маркуванні спроби освоєння поетом того чи іншого жанру. У випадку з думою констатуємо низький рівень освоєння, що виражає певну спорідненість, але не приналежність. Натомість серед «легенд» і «балад» є такі, що цілком відповідають жанровим вимогам. На їх основі спостерігаємо зміну «обличчя» жанру, автентичні риси якого зафіксовані фольклором.

3.3. Особливості міжмистецького синтезу в поемах «Руки на штурвалі» та «Стадіон»

Пропонуємо подивитися на проблему синтезу в літературі й загалом мистецтві крізь призму явища колообігу в природі. Причому поняття «природа» тут варто розглядати в найширшому розумінні, тобто як «усе суще». Максимально розсуваючи рамки визначення, включаємо сюди навіть поняття «культура», що зазвичай протиставляється «природі» як створене людиною – «неолюдненому». Зрештою, зазначена пертурбація має логіку: ознака саморозвитку, притаманна природі, виявляється і в культурі, не позбавленій внутрішнього життя з його стихійністю та незалежністю. З цього погляду історія культури демонструє схильність до циклічної повторюваності, іншими словами – до колообігу.

Над обґрунтуванням циклічної моделі динаміки культури працювали М. Данилевський, Дж. Віко, А. Тойнбі та ін. Їхні пошуки привели до бачення культури як процесу постійного повторення циклу, що складається з кількох фаз. За О. Шпенглером, це «дитинство» («весна»), «юність» («літо»), «зрілість» («осінь») і «старість («зима»). Л. Гумільов виокремив фази виникнення, підйому, занепаду і загибелі. Ця парадигма, хай і по-різному сформульована, дублює життєву (в біологічному сенсі) – «від народження до смерті». Концепція колообігу, проте, закладена не лише в основі ключових етапів життєдіяльності культури (хоч саме такий ракурс найпоширеніший), а й у природі окремих культурних явищ.

Первісне мистецтво, втілене в ритуальному дійстві, було синкретичним, тобто об’єднувало музику, танець, літературу тощо, які, у

свою чергу, теж не були однорідними. Зокрема література як мистецтво слова в найдавніших обрядах представлена елементами епосу, лірики і драми. Теоретик синкретизму О. Веселовський вважав, що «в поезії обряду, древньому показнику поетичного розвитку загалом, поєднані в наївному синкретизмі всі роди поезії, наскільки їх можна визначити за зовнішніми ознаками форми: і драма в дії, і діалог хороводу, і епічне сказання, і лірична пісня; більше того: все це в поєднанні з музикою, яка довгий час супроводжуватиме продукцію тієї чи іншої поетичної форми, що послідовно вирізнятиметься з нерозрізненості обрядової поезії: співатимуть і епос, лірику, і в драмі буде музичний елемент; відокремлення музики від ліричного тексту й односторонній розвиток останнього відбулися у Греції в післяолександрійський час» [16, с. 53].

Отже, з часом синкретичне мистецтво відчуло на собі процеси членування, причому не однорівневого, а ієрархічного. Так, у літературі поступово увиразнювалася диференціація між лірикою, епосом і драмою. Зрозуміло, про абсолютну чистоту родів не йдеться, але концептуальні характеристики окреслилися настільки точно, що з’явилася можливість розпізнавати взаємовпливи. Тепер ми наблизилися до основної проблеми – міри цих впливів. Не вивчатимемо їх природу в діахронічному зрізі, а зупинимося на часовому проміжку, в який найбільш плідно працював М. Ткач – другій половині XX ст. Цей культурно-історичний період, безумовно, є ланкою не одного колообігу, зокрема й циклу із фазами «синкретизм» та «розчленування». Власне, термін «синкретизм» видається доречним лише для найменування першої фази першого циклу, коли йдеться про початкову цілісність. Надалі ж маємо справу зі, сказати б, «псевдосинкретизмом», або синтезом – набуттям вторинної цілісності шляхом сполучення різнорідних елементів. Утім, поправка стосується виключно теоретичного осмислення явища. Водночас кожен окремий твір треба розглядати як синкретичну одиницю, адже текст від народження є цілісним. Чому ж тоді при аналізі виявляється його багатокомпонентність у

різних площинах? Тому, що ми щойно поділили його на компоненти. Сам аналіз є процесом розчленування.

Мистецька епоха XX ст. минула під знаком синтезу. Взаємовпливи відчутні на різних рівнях, починаючи від видів мистецтва. Зауважмо лишень, що це був час появи найбільш «синтетичного» мистецтва – кіно. У 70-х роках кінодраматург В. Мережко підмітив, що кіно, зокрема психолого-аналітичне, «усе сильніш і сильніш починає відчувати вплив її Величності Літератури. Кінематограф стає все більш письменницьким» [130, с. 81]. Коментуючи цю думку, Л. Мороз додає, що й твори живописно-видовищного кінематографа «нерідко мають глибоке коріння у літературній образності» [130, с. 81].

Роль літератури в долі кінематографа стала темою широкої дискусії у 60 – 80-х роках XX ст. Нам найбільше імпонує позиція з цього приводу Л. Брюховецької, яка закликала не впадати у крайнощі й, відповідно, не підтримувала схильних вважати, «з одного боку, літературу єдиною панацеєю від беззмістовності кінематографа, з іншого – розглядати як гальмо, яке перешкоджає творчому самовираженню режисера, олітературнює кінематограф, нівелює його специфіку» [113, с. 104].

Вочевидь, певні побоювання були зумовлені сумнівами в самобутності й самодостатності нового виду мистецтва. Нині, хай і з мінімальної часової дистанції, добре видно, що література не посягала на ідентичність кіно, а навпаки – посприяла його утвердженню. Понад те, вона й сама зазнала впливу кіно, що простежується насамперед у розширенні жанрового кола. Так, з’явилися жанри кіносценарію, кіноповісті, кіноновели.

До цього питання ми ще повернемося, аналізуючи кінопоему М. Ткача «Руки на штурвалі». А тим часом зауважимо, що кіно – не єдине мистецтво, яким надихається література. С. Крижанівський означує різноманітність її зацікавлень висловом «від фрески до арабески» [95, с. 107]. У XX ст. українська література звертає свій пильний погляд також на живопис і музику. Етюд, акварель, соната, реквієм, симфонія – ось далеко не повний перелік позначених процесом синтезу жанрових пошуків поета-новатора

І. Драча. Характерно, що синтезуючу дію можна спостерігати й на інших рівнях, рухаючись як углиб, так і назовні, за межі мистецького. Наприклад, дуже популярний нині жанр есе утворився поєднанням мистецького, філософського й наукового мовлення. Тепер звузимо пошук: усередині літератури відбувається дифузія родів і жанрів.

Характеризуючи жанрово-стильовий розвиток української прози 40 – 70-х років, М. Ільницький визначив її основний напрямок як «рух від епічності до… епічності» [74, с. 54]. За його спостереженнями, так звана перша епічність тривала від кінця 40-х до І половини 50-х років, а друга розпочалася із середини 70-х. «З'єднуються вони між собою не впритул, а наче мостом, перекинутим через цілий період розвитку прози, позначений переважанням ліризму. Чому ж так сталося, що епічність мала поступитися ліризмові, аби згодом знов утвердити себе уже в новій якості?» [74, с. 54] – замислюється літературознавець, і таке формулювання запитання не лише знову відсилає нас до ідеї колообігу, а й підсилює переконання, що кожен наступний виток справді до певної міри новий.

Важливо наголосити на національній специфіці епічних жанрів у нашій літературі: вони апріорі не позбавлені ліризму. В «Історії української літератури XX століття», зокрема, сказано про жанр роману: «однією з наскрізних особливостей українського роману є те, що в ньому в загальному балансі переважає ліричне, лірико-психологічне, емоційно-розповідне, іноді умовне, фольклорне, – тобто так чи інакше виражене суб'єктивне начало, яке проступає і в найбільш об'єктивних письменників. Пояснення цьому, як і тривкості романтичної стильової течії в українській літературі, очевидно, в глибинних народнопоетичних, пісенних джерелах, традиціях художньої і всієї української ментальності» [76, с. 22 – 23].

Це щодо внутрішньої зумовленості. Але визначальним був зовнішній подразник – кардинальні зміни в суспільно-політичному житті, на які першою відгукується саме лірика. На межі 50 – 60-х років вона «буквально увірвалася в неквапний і незворушний плин літературного життя […]

зсередини відчула нову суспільну атмосферу і прагнула її виразити. Це було, передусім, торжество самовираження особистості» [74, с. 55].

Д. Павличко, Л. Костенко, І. Драч, В. Симоненко, М. Вінграновський – із цими знаковими іменами, з легендарною генерацією шістдесятників пов’язані самовіддані морально-філософські пошуки та найсміливіші жанрово-стильові експерименти в поезії, що вплинули на тогочасну прозу і надали потужний естетичний заряд мистецтву загалом.

На хвилі міжродової дифузії продовжилася започаткована в добу романтизму деканонізація жанрових структур. Переосмислення старих жанрів (наповнення їх іншим змістом), виникнення нових, стирання міжжанрових меж – після орієнтації на стриманість, зваженість, різьбленість класичних зразків це відчувалося як глобальна провокація або ж наближення глобальної кризи. Тяжіння до жорсткого унормування було природним, як інстинкт самозбереження. Голоси «за» і «проти» лунали з трибун письменницьких з'їздів і зі шпальт періодики.

До літературних дискусій (1956 року – на сторінках «Літературної газети», 1967 року – в «Літературній Україні», в 1973 – 1974 роках – у «Літературно-критичному огляді») спричинився, зокрема, й розвиток жанру поеми. Поема, що виникла як вид епосу, а утвердилася як ліро-епічний вид, щонайкраще відповідала «синтезуючій» тенденції епохи: в ній запрограмована дифузія родів. Але нестійкість балансу між епічним і ліричним началами, різноманітність проблематики й оригінальний підхід до формальних елементів перевели процес дифузії далі, у міжжанрове річище. На додачу до ліричної, ліро-епічної, драматичної і сатиричної поем з'явилися поема-балада, поема-нарис, поема-оповідання, поема-повість, поема-роман, поема-епопея, поема-памфлет. На межі літератури й музики постала поема-ораторія, літератури й живопису – поема-фреска, літератури й театру – поема-феєрія тощо. Серед тодішніх новотворів – поема-видіння, монопоема, новелема (новела + поема), повема (поема + повість).

Така кількість класифікаційних визначень поеми за відсутності чітких критеріїв їх розмежування викликала неоднозначні відгуки. Сперечалися і з приводу збереження органічності жанру у зв'язку з використанням не властивих йому прийомів. Нарешті ставили під сумнів перспективність поеми. Дискусія у збірнику «Літературно-критичний огляд» розпочалася статтею М. Арочка «Поема: криза чи відродження?», де наголошено на невтішному співвідношенні між кількістю і якістю поем: мовляв, «стебло довжелезне, а колос часто мізерний, порожненький» [146, с. 226]. Подальший обмін думками показав, що є труднощі, та немає ознак виродження жанру. А з приводу проблеми міжжанрової дифузії добре сказав Ю. Марцінкявічюс: «Поема… це жанр, який, може, і повинен використати досягнення та відкриття інших жанрів літератури… І справді, створюючи характери, поема по-своєму трансформує досвід прози, божественним апаратом лірики вона фіксує миттєвий спалах, а драма проявляється у поемі як вічно рушійне начало. Я не знаю іншого настільки універсального жанру» [28, с. 142 – 143]. Додамо, що не лише зв'язки поеми з іншими жанрами літератури, а й з іншими видами мистецтва бажані як такі, що збагачують жанр, розширюють його можливості. Це, зокрема, демонструє ліро-епічна практика М. Ткача.

Анонсуємо розгляд у наступному підрозділі дослідження першої та найвдалішої Ткачевої поеми «Хата», де використано прийоми феєрії – жанру сценічних видовищних мистецтв (театрального, циркового). А поки що звернемося до творів, які постали на межі літератури й кіно та літератури й музики, – до кінопоеми «Руки на штурвалі» («Повернення», 1974) і поеми-канто «Стадіон» («Небо твоїх очей», 1982) відповідно. Заради справедливості зазначимо, що в поетичній книзі «Небо твоїх очей» була також надрукована поема «Вирок». Показово, що автор не включив її до останньої прижиттєвої книги вибраного «Струна». Твір, написаний під ідеологічним тиском, із викривленим трактуванням важливих історичних подій, цілковито застарів та не піддається редагуванню із позицій сьогодення. Якщо інші поеми можна було порівняно легко позбавити ідеологічного тавра радянської доби (що

М. Ткач і довів, переписавши в сумі кілька строф), то у випадку з «Вироком» – без варіантів: ідеологія «прошиває» його наскрізь.

Про такі твори – «з надмірно оголеною тенденцією» – М. Ігнатенко пише, що вони «сприймаються механічно, без естетичного захоплення» [72, с. 125]. Але в радянському літературознавстві, зрозуміло, поема була оцінена прихильно. У статті А. Кацнельсона «Героїка і масштабність» сказано, що вона «відбиває рух історії», а точніше – «той процес, який спостерігається зараз в еміграції, – діти колишніх бандерівців відвертаються від своїх батьків». Автор зазначає, що М. Ткач колоритно малює головну героїню – «спотворену американським способом життя жінку» [79, с. 62]. В. Дячков у нарисі «Михайло Ткач» пише про «Вирок»: «У цій поетичній розповіді про найсерйозніші речі відчуваємо глибину думки, складність переживань і духовного світу радянського громадянина-патріота» [60, с. 258].

В інтерв'ю 2003 року поет дав власну оцінку написаному: «Не можу сказати, що я завжди залишався дуже вже чистим і мудрим: аби бути надрукованим, доводилося творити не лише за покликом душі… Ось у мене є поема «Вирок». Хороша поема – навіть премій удостоювалася. Але в ній зміщені акценти. У 1973 році, під час поїздки в Канаду, стався зі мною один випадок. Познайомився з гарною дівчиною Мартою з української діаспори […]. Вона, власне, хотіла від мене одного: дізнатися, як в Україні ставляться до тих, хто воював на боці Бандери, бо її батько був бандерівцем.

Коли я вже сам почав аналізувати історію цього партизанського руху, багато що зрозумів. Але ж нам усім навіювали, що бандерівці – вороги народу. Багатьом доводилося вдавати, нібито вони вірять… Словом, наші бесіди з цією дівчиною й лягли в основу поеми «Вирок». Там я вивів негативний образ Третього, який був незримо присутній під час спілкування. Він нібито уособлював генерацію бандерівців, не дозволяючи мені розслабитися. І цей образ – мій гріх. Тому що якби я написав правду, то вказав би, що насправді цим Третім був кагебіст. Урешті я виношу вирок і Марті, і її батькові…» [165, с. 7]. Цим вичерпним поясненням «із перших

уст» ми завершуємо коротке слово про «Вирок», переходячи до аналізу вдаліших зразків у жанрі поеми.

У літературі та інших видах мистецтва творчий експеримент є надважливим фактором розвитку, який може слугувати квитком до впізнаваності, а коли пощастить, то й до визнання. Однак для того, аби «пощастило», самого щастя (тобто удачі) буває замало, ба навіть письменницького таланту може бути недостатньо. Візьмемо, наприклад, синтезування різних мистецтв: треба мати чуття кожного з них, інакше результат виглядатиме силуваним.

Кінопоема «Руки на штурвалі» не викликає й підозри у штучності. Поява цього гібридного жанру в доробку М. Ткача була мовби продиктована життям, адже в долі автора література й кінематограф переплелися дуже тісно. Додамо сюди «щасливу здатність поезії ширяти в часі й просторі, що зближує її з кінематографом» (О. Довженко) [цит. за: 80, с. 200]. У поемі «Руки на штурвалі» ця особливість поетичної думки увиразнена з допомогою «кіношних» прийомів (монтаж, ретроспектива, крупний план, панорама). Такий підхід уможливлює втілення масштабного авторського задуму – показати чи, ближче до істини, прожити (бо ж розповідь ведеться від першої особи) історичні тривоги народу, який пам’ятає про війну і прагне до миру.

М. Ільницький вважає, що «українська поезія багато в чому взяла на себе проблему «другого прочитання» війни, яку в деяких інших літературах виконувала й виконує переважно проза […]. Зміщення часів відбувається не так за законами жанру, як за законами людської пам'яті, що давніше, призабуте виносить несподівано на гребінь, осяває його новим світлом. Друге прочитання війни в українській поезії – це владний голос пам'яті, яка робить історію – сучасністю, засвідчує неперервність зв'язку часів, нетлінність моральних уроків минулого» [75, с. 108].

Для того, щоб голос пам'яті пролунав якомога виразніше, задаючи проникливий тон подальшій оповіді, М. Ткач використовує контрастне тло – тишу. Він підіймає ліричного героя високо над земними звуками й

відмежовує від усіх позаземних: «Лише лазурна висота / Німого дзвона неба / Понад головою, / І там, внизу, – до овиду самого – / Німа пустеля хмарного роздолля [221, с. 165]. Тропова основа цього мікроконтексту передає атмосферу напруженості, очікування. Чим наполегливіше герой наголошує на мовчазності видимих об'єктів, тим міцнішає здогад: їм є що сказати. Питання лише в тому, коли і як: коли дзвін виконає своє призначення і, власне, як він «заговорить» – наче на сполох, по-великодньому чи поминально? Усі ці настрої згодом прозвучать однаково гучно, зливаючись у потужний драматичний акорд. Тож німування небесного дзвону на початку твору видається вдалою знахідкою, що, приховуючи, спонукає до відкриття важливих для розуміння ідеї твору асоціацій.

З-поміж іншого й для того, аби подати широку панораму царської Росії очима свого ліричного героя, Т. Шевченко мав удатися до прийому сну. З його допомогою відбувся політ, схожий до пташиного. Розвиток науки і техніки відкрив нові можливості, зокрема і в літературі. В українській поезії XX ст. частішає ракурс із кабіни літака та навіть із космосу. Тож тепер, щоб розгледіти людину, без крупного плану не обійтися. Водночас усе людство – як на долоні. І це не могло не привабити митців.

Особливо популярною тема космосу стала в 60-х роках XX ст. Серед її витоків – «політ людини в міжпланетний простір, традиції української поезії 20-х років і «космічність» художнього мислення у творах О. Довженка, Е. Межелайтіса та ін. Ці чинники, безперечно, вплинули на процес розвитку поезії кожен по-своєму: перший дав нову предметність, нові реалії, другий визначив характер образно-поетичних асоціацій, третій – проблематику, публіцистичну загостреність і філософічність» [76, с. 30].

Ліричний герой поеми М. Ткача перебуває за штурвалом літака. Але автор неодноразово натякає, що думкою, духом він – вище: «Я бачу, як планета голуба / Блаженним кольором світає…» [221, с. 174]. Відстань і самотність допомагають по-новому побачити не лише Землю, а й себе: «Такий великий я в людському злеті, / Такий малий в захмарній

безкінечності!» [221, с. 165]. З ейфорійної атмосфери відкриттів (у тому числі й філософських) народжується внутрішній моральний конфлікт між громадянським обов'язком героя і його потягом до руйнації, вивільненим із підсвідомості відчуттям влади. У свою чергу відчуття влади зумовлене двома причинами. Перша – це те, що ліричний герой дивиться на Землю згори вниз. Тобто, переводячи в етичну площину, зверхнім поглядом, причому він для себе залишається звичайним, а планета для нього візуально в багато разів зменшується. По-друге, у творі є вказівка, що літак має на борту зброю. Проблема боротьби між добром і злом оприявнюється у ваганнях героя, застосувати її чи ні.

Розкриття образу героя через вагання, самопошук і самоаналіз характерне не тільки для поезії, а загалом для літератури 70 – 80-х років XX ст. Так виявлялася увага до особистості та наголошувалося на важливості її активного начала. У цей час набув актуальності мотив відповідальності за долю світу. Зросла роль психологізму у змалюванні людських характерів, драматизм яких доволі часто виражався через внутрішні монологи героїв.

Поему «Руки на штурвалі» можна назвати поемою-монологом, проте це не означає, що вона монофонічна. Залишившись наодинці зі своїм внутрішнім голосом, ліричний герой дуже гостро відчуває необхідність «родової потреби спілкування» [221, с. 165]. Із цього відкриття починається відлік до розв'язання особистісного конфлікту. Попри спокусу свободи «і полям, і горам […] смерть на крилах принести [221, с. 165], герой віднаходить стримувальний чинник: «Та до кого ж потім прилечу я, / Полишивши небо голубе. // Без людей ще хто мене почує, / Ще кому я висловлю себе?!» [221, с. 165]. Для нього важливо повертатися додому – туди, де завжди чекають. За взаємодії мотивів повернення та чекання виявляється характерна особливість душевного стану ліричного героя, яку можна порівняти з тяжінням. У тематично-образній тканині поеми «Руки на штурвалі» вона прочитується надзвичайно точно. Земне тяжіння тут є тяжінням до рідного. І щоби пройти доленосне випробування, герой має

переконатися у двобічності зв'язку. Серед обридливої тиші він мусить почути голос, який допоможе здолати сумніви, наблизивши його до землі, а отже, повернувши до себе: «У безкінечну пустку вікову / Жіночий голос проростає / І розпанахує вікно / Крізь білу тундру хмар. // І в тім вікні опуклюється куля / Землі-планети…» [221, с. 165 – 166]. Невипадкова вказівка на те, що герой чує саме жіночий голос. Беручи до уваги весь поетичний доробок М. Ткача, по суті, неможливо помилитися у твердженні, що це голос матері, яка чекає, кличе, любить… Голос пам'яті є материнським голосом. Адже мати у Ткачевій поезії виступає берегинею не лише роду, а й пам'яті про рід.

Те, що відбувається потім, віддалено нагадує «Різдвяну пісню в прозі». От тільки замість трьох Духів – пам'ять. Тому маршрути уявних мандрівок героя не зачіпають майбутнього. І все ж часові та просторові рамки минулого й сучасного у творі М. Ткача незрівнянно ширші за Діккензові. Бо їх визначено в межах долі не однієї людини, а цілого народу. Автор вдається до ризикованого прийому – ретроспективи подій тисячолітньої давності. Але побоювання читача, що узагальнена картина (ні вказівки на точні місце й дату, ні імен тощо) виявиться поверховою, не справджуються. Поет уважний до деталей, тож панорами поступаються місцем крупним планам: «До плану крупного побільшені, / В одно злилися / Руки і чепіги» [221, с. 168].

Перший епізод із минулого рясніє яскравими образами-символами: хата, тополя, кінь, степ, поле, свіча, поріг, хліб та ін. Їхній національний зміст подекуди підкреслено засобами фольклору: хатина – біла, тополь – три. З допомогою цих образів змальовано ідилічну картину з глибоким трагічним підтекстом. Біла хата з тополями «до неба» і білий кінь, що мчить зеленим полем, символізують вільну мирну Україну. Але плин часу не спинити (кінь «прошкує степом від воріт / В мій вік ракетний, / В атомний мій вік» [221, с. 167]), і він невмолимо наближає до кривавих подій. Відчувши подих майбутнього («дике рокотання турбін мойого літака» [221, с. 167]), кінь «зупиняється раптово з переляку / І білою свічею / Стає посеред поля» [221,

с. 167]. Образ свічі, який символізує утрату, скорботу, страждання, сприймається як ознака біди.

Тривожну атмосферу підсилюють образи заграви і стеблини, що хитається. Початок екскурсу в минуле є внутрішнім прологом і ключем до розуміння усього твору, тому автор помітно старається, аби читач правильно зрозумів кожен його крок. З цією метою використано промовисті деталі, що довершують образи і вияскравлюють цілісність подачі задуму: призахідне сонце порівнюється із хлібом, настільки червоним, що «аж обпекло коневі погляд» [221, с. 167], а стеблина – зі стрілою, що «житній колос вистрілила в небо» [221, с. 167]. Змістове навантаження, здавалось би, незначних штрихів уповні розкривається в одній із ключових сцен, де метафоричною мовою вловлено сутність війни: «І став плугатар і творець / Перед обідом на коліна. // І хліб у руки взяв – як сонце! // – І на чотири світа глянув. // Раптом – хто се?! – // В серце хліба / Безжально влучила стріла, – / І застогнала під копитами земля, / І чорним димом затягнулось небо. // Хить-хить, хить-хить, – / Хиталася стріла, / А в серці пращура мойого / Ятрилась рана» [221, с. 167]. По-«кіношному» динамічна зміна картин супроводжується зміною ритму. Сполучник «і» на початку окремих рядків використовується не лише з метою сповільнення розповіді, а й задля створення біблійної атмосфери. Власне, крім формального, вона відчутна й на ідейному рівні. Так, змальована вище картина сприймається як посягання абсолютного зла на абсолютне добро, як початок вічного протистояння.

У творі неодноразово обігрується образ коня, що втілює драматичні вигини історії. Ось ми бачимо його на полі: спочатку самого, неприборканого, тоді поруч із господарем-хліборобом, у якому живе дух Франкової людини, «дух homo creator. Людини-творця, котра бачить своє призначення у повсякденному творенні, примноженні, вирощуванні врожаю, народжуванні» [257, с. 16 – 17]. У час, коли хлібороб змушений стати воїном, кінь теж міняє ниву на поле бою. Не менш цікавий образ глиняного коника. Цінна вже сама згадка про цей зразок української іграшки, що є елементом

народної культури. Глиняний коник тут – не лише оздоба чи концептуальна проекція образу коня. Він усвідомлюється як органічна частина твору, просякнутого національним духом.

У поемі відображено українські традиції та сімейно-побутові звичаї. Однією з найколоритніших є картина, коли дружина приносить чоловікові обід у поле: «На полотнянім рушнику / В полив'яному горщику / Вже парував киплячий борщ, / І на травиці при дорозі / На чоловіка ждала жінка» [221, с. 170]. З попередньої цитати видно, що за цим епізодом іде опис чудового звичаю, який демонструє сакральне ставлення українця до хліба.

Поруч із хлібом наш народ споконвіків свято шанував воду. Вважалося, що кожен добрий господар має викопати криницю. Характерно, що герой поеми бачить свого пращура за цією роботою. Образ криниці покликаний підкреслити зв'язок поколінь, сув’язь минулого з майбутнім. Бо ж, як сказано у творі, чоловік сподівається «ожити в пам'яті праправнуків, / Коли прийдуть напитись» [221, с. 168]. Найпоширенішими донедавна були криниці з журавлями. Змальовуючи саме таку, автор, очевидно, керується не стільки зазначеним фактом. Він вкладає в образ криничного журавля ідею живлющої сили добра, сили, що одухотворює. Так, переводячи погляд із криниці в небо, пращур героя бачить там веселиків, які повертаються з вирію. Пізніше, коли зазвучить тема війни, образ журавлів набуде тривожного й навіть розпачливого забарвлення: «Гніздиться вітер в гніздах журавлиних… // Вкривають пустку хмари-сіряки, / І чорний клин з натужним «кру» на вістрі / Розколює небесну височінь» [221, с. 178 – 179].

Образ журавля перегукується з образом коня: з одного боку, з легкої руки творця «оживає» криничний журавель, а з іншого – глиняний коник, «бо два крила, що мав над крупом, / Його здіймали, мов з літакодрому, / З долоні пращура мойого, / І він летів…» [221, с. 170]. Це летіла мрія людини праці про мир і добро, майстерно трансформована з образу коника в образ літака.

Як бачимо, М. Ткач укотре вказує на міцний зв'язок часів. Час ніби максимально ущільнюється, тому не тільки минуле відгукується в сучасному,

а й сучасне проглядає у минулому. Паралельно наголошується на причетності ліричного героя до того, що було, є, а надто – до того, що буде. У цій справі автору добре прислужилися порівняння: «Новенький заступінь гойдається, / Мов той штурвал» [221, с. 162], «і пролягає рівна борозна, / Як в небі курс мойого літака» [221, с. 162] (із розповіді про минуле): «водій в солдатському […] дуже вже на мене схожий. // І цупко так тримає він кермо, / Як я штурвал, і обминає кожну грудку, / Як небезпеку – я» [221, с. 175], «полковник – вилитий мій пращур» [221, с. 175] (про сучасне).

Втілюючи ідею спадкоємності, М. Ткач «простежує вічну естафету добротворства, гуманізму, що передається від поколінь до поколінь» [60, с. 255]. Але водночас помічає, як зло прокладає мости. З образу бомби, яку по війні перевозять для знищення, проступає, так би мовити, зло у спадок (на противагу добру, що уособлює, приміром, криниця пращура, яку дорогою минають сапери). Це спадок не від українця – українцеві, а від людини – людині. У мандрівках шляхами часу ліричний герой усвідомлює, що вболіває за долю людства: «В мій мирний сон тривогою росте / Смертельний спалах Хіросіми! // Всі болі Азії болять мене, / І я від думки паленію, / Що, може, завтра ще десь розітне / Дамоклів меч чиюсь надію» [221, с. 174]. Через вагання він приходить до розуміння свого призначення як громадянина і людини: «Земля!.. Земля!.. Я захищаю Вас!» [221, с. 180].

У поемі широко використовується кінематографічний прийом монтажу (за К. Фроловою, «монтажне бачення стало однією з характерних якостей мистецтва XX століття» [250, с. 46]). Він добре узгоджується з особливостями часопростору твору та навіть підкреслює їх. Мозаїчність відображена не лише на змістовому рівні, а й на формальному. Поема складається з римованих і неримованих (верлібрових) фрагментів. За поодиноким винятком (власний спогад ліричного героя про закінчення війни), перші відповідають за ліризацію, інтимізацію зображуваного. Це насамперед філософські міркування і кілька, по суті, самодостатніх текстів, що за стилістикою нагадують народну пісню (серед них і Ткачева пісня «При

дорозі криниченька»). Основні події в поемі викладені вільним віршем, точним і динамічним. Намагання автора знайти рівновагу між римованим і неримованим, оповідним і ліричним передають душевне балансування ліричного героя. Можемо констатувати, що й автор, і герой досягнули бажаної гармонії.

У поемі-канто «Стадіон» М. Ткач, так би мовити, продовжив свою миротворчу місію, але вже на матеріалі міжнародних подій. Сповненим антивоєнного пафосу твором він відгукнувся на військовий переворот 1973 року в Чилі, внаслідок якого загинуло понад 30 тисяч людей. Жертвами режиму тоді стали, зокрема, відомий поет і співак В. Хара та лауреат Нобелівської премії з літератури (1971) П. Неруда. Першого жорстоко вбили на перетвореному в концтабір стадіоні в Сантьяго. Другий помер у столичній лікарні «під наглядом» заколотників, за офіційною версією – від раку, але, на переконання близьких, – від отруєння.

Трагедія чилійського народу розкривається у творах українських поетів, що ввійшли до збірника «Нескорене серце Чілі» (1974) [138]. Серед ліро-епічних зразків на цю тему найпотужнішими вважаємо поеми С. Йовенко «Чілі, птахо моя!» та І. Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди». С. Йовенко також виводить образи В. Хари й П. Неруди в диптиху «Політична пісня» і вірші «Притулок у негоду» відповідно. Обидва образи оживають у триптиху І. Драча «Гітара Пабло Неруди». 1978 року В. Івасюк отримав диплом II ступеня на всесоюзному конкурсі композиторів-студентів консерваторій у Москві за «Баладу про Віктора Хару» [275].

Не складає труднощів розшифрувати послання М. Ткача, закодоване в жанровому визначенні твору «Стадіон» – поема-канто. З іспанської мови, офіційної в Чилі, canto – це пісня. Спільнокореневі слова є в латинській (cantus – спів, пісня), італійській (cantata – співаю) та інших мовах. Звідси – найменування традиційних літературних жанрів, як-от канти («різновид старовинної хорової пісні величального змісту, близької за мелодією до псалмів, за мотивами – до оди» [105, с. 338]) чи кантата («великий вокально-

інструментальний твір для солістів, хору та оркестру; віршовано-музичний твір, що виконується переважно з урочистої нагоди. Цим поняттям в античній поезії називали ліричний вірш, близький до оди» [105, с. 337]).

Спираючись на спільне у трактуванні зазначених термінів, можемо уточнити жанрову специфіку твору: від «поема-пісня» до «поема-ода». Отже, жанр тут відіграє ще й роль оціночного судження. З контексту зрозуміло, що М. Ткач оспівує подвиг Віктора Хари – митця, який став голосом народу в боротьбі з фашизмом. Ця малопомітна, на перший погляд, особливість свідчить про активну, сказати б, опікувальну стосовно читача позицію автора, що в самому творі продовжує втілюватись через дидактичний образ автора. Ставлення оповідача до зображуваного, часто поширене узагальненими міркуваннями, висловлюється незавуальовано, підкреслено емоційно: «Ганьба насильству, зрадництву ганьба! // Запроданство не діждеться на славу…» [221, с. 184]. Нерідко оповідач звертається до персонажів, щоб застерегти від лиха («Альєнде, чуєш?.. Зраджено тебе» [221, с. 183]) або ж осудити за зло («Касації не жди своїй ганьбі, / За маску не сховаєшся, паскудо!..» [221, с. 185]). Як стверджує В. Смілянська, «відсторонена спокійна розповідь взагалі не властива поезії» [184, с. 117]. Але експліцитний спосіб передачі емоційно-оцінної позиції автора викликає двоякі враження: з одного боку, немає загрози «неправильного» прочитання, з іншого – простору для інтерпретації.

Загалом відсутність трьох крапок не сприяє збереженню уваги читача. О. Потебня зазначав: «Дидактичні твори, незважаючи на всю нерідко властиву їм глибину первісного задуму, приречені на раннє забуття» [164, с. 182] Доречно також згадати, як А. Кацнельсон перефразував Вольтера: «Всякі поеми бувають хороші – довгі й короткі, головне, щоб вони були не нудними» [79, с. 67]. Невелика (наприклад, від поеми «Руки на штурвалі» коротша в чотири рази) поема «Стадіон», на жаль, має таку ваду. І справа не лише у граничній визначеності ідейно-моральних основ твору, що не залишає місця для загадки та власних пошуків. У поемі багато художніх

банальностей, які до того ж повторюються («В серці щем / Вже провіщав їй насолоду» [221, с. 182]; «У серці врунився солодкий щем – / Була негадано щаслива» [221, с. 182]). Сумнівні мовна правильність і художня доречність окремих епітетів: «жаркі надії», «рум'яні сподівання» [221, с. 181] тощо. Неприємно вражає багаторазове використання однієї рими: «Анди – Аманди» (4 р.), «дощем – щем» (2 р.), «кара – Хара» (2 р.).

Зрештою, є й серйозніші вади у принципових питаннях, як-от розкриття образів персонажів. Так, образ Аманди, який обрамлює поему і, за авторським задумом, повинен піднестися до символу невигойної пам'яті про війну («сльоза Аманди у моїй душі / Пече вогнем незгасної тривоги» [221, с. 188]), змальований надто поверхово. В цьому випадку ширина почуттєвого діапазону, продемонстрована через контрасти (від радості, щастя – до печалі), виявляється лише формально, тобто шляхом констатування, без використання засобів психологізму.

Найбільш виразні у творі – образи негативних персонажів: смерті та Яго. Смерть, «зодягнена в солдатську уніформу» [221, с. 184], є узагальненим образом зовнішнього ворога. Автор акцентує на її тваринній подобі: «Їй до смаку цей кам’яний полон – / Задоста має тут живого корму» [221, с. 184]. Запроданець Яго уособлює внутрішніх ворогів: «У заповитку білім голова… / (Чи, мабуть, тільки постать безголова). // В ногах сичить доріжка бігова, / Конвой від зрадника чекає слова. // Крізь два вузеньких вічка в полотні / Він по трибунах зирить полохливо…» [221, с. 185]. Лаконічне змалювання вигляду Яго за крок до зради, що точно характеризує його вдачу і долю, значно виграє від коментаря-порівняння з оцінювальним змістом.

Задекларoване автором жанрове визначення є додатковою вимогою до твору. Чи виконана вона, а саме – вимога пісенності, музичності – в поемі-канто «Стадіон»? Найпоширеніші засоби музичності в літературі – музичні образи, форма й емоційний темпоритм. Допоміжну функцію виконують музичні терміни, яких у творі М. Ткача небагато: пісня, унісон, мажорний, крещендо, акорд. Маємо музичні образи співака Віктора Хари, гітари, пісні.

Центральний персонаж Віктор Хара позбавлений харизми. Його риси як людини замовчуються, тому образ виходить пласким. Він ніби замкнений у стінах ідеї, яку несе в собі – служіння митця народові в мирний і воєнний час; а поза нею взагалі не існує: немає жодного зайвого (не продиктованого ідеєю) слова чи руху. Образ пісні у творі символізує незнищенність людського духу. Як і образ співця, він наповнений гучним пафосом боротьби.

Сподіваючись розгледіти в поемі ознаки пісенної форми, читач, безперечно, розчарується. Тут не знайти навіть традиційного рефрену, хоч він був би дуже доречним ще й з огляду на ідейно-тематичні особливості «Стадіону». За сюжетом, головний персонаж виконує кілька пісень. Рядки якоїсь із них цілком могли би правити за приспів. Власне, одна строфа таки повторюється, проте лише раз. Цього надто мало як для висновків про пісенність форми, так і для створення пісенного настрою. Зазначені вставки хіба що змінюють загалом розважливий, спокійний емоційний темпоритм на більш динамічний. У висновковій частині він максимально сповільниться для підкреслення піднесеності, урочистості тону. Утім, цей останній акорд здається надлишковим і формально та за змістом просто випадає з тексту як штучно припасований елемент. Те, що вухо ріже невмотивована зміна розміру (а в добротному пісенному тексті ніщо не повинно дисонувати), – не основне. Важливіше, що вичерпний підсумок, який перегукується з міркуваннями в поемі «Руки на штурвалі», вже зроблено раніше: «…досі ще мечі на лемеші / Не перековано. І стан облоги / Психозом неминучої війни / Іще не знято з мирного прогресу. // Ще на планеті падають сини, / А матері ще сивіють від стресу» [221, с. 188]. Поет додає більш ніж десяток рядків, по суті, для того, щоб назвати загальну кількість жертв фашизму – 20 мільйонів. Не в останню чергу через обрамлення зужитими художніми засобами на кшталт завершального «У нашому небі, вінчаючи подвиг, / На двадцять мільйонів побільшало зір!» [221, с. 188] ця інформація сприймається лише як публіцистичний штрих.

Віддаючи належне оригінальному авторському задумові, мусимо констатувати, що поет не зовсім упорався з його втіленням. Принаймні пісні в поемі «Стадіон» значно менше, ніж того вимагає заявлений жанр і ніж може видатися на перший погляд. Ми не відзначили сподіваної легкості, пластичності, гармонійності на жодному з художніх рівнів. Отже, на відміну від кінопоеми «Руки на штурвалі», поему-канто «Стадіон» не можемо зарахувати до творчих здобутків.

3.4. Поема-феєрія «Хата» в літературному контексті 40 – 60-х років XX ст.

Сам автор високо цінував поему «Хата», називаючи її, поруч із піснями, найдорожчим зі створеного. Вже під час «вхідчин» виникає непроминуще психологічне й естетичне враження, яке з кожним поверненням поглиблюється. «Хата» – ніби чаша з таємницями, що прагнуть бути випитими й розгаданими. І найперша – таємниця творчого осяяння. Інакше й не пояснити появу шедеврів у пору літературних вправлянь. Так, «Марічку» написав 22-річний студент медичного інституту, який ще не мав власних збірок і навіть не мріяв про те, щоб стати піснярем. Поему «Хата» М. Ткач створив пізніше, маючи за плечима письменницький досвід. Це вже розпочиналася пора творчої зрілості, тож художні знахідки були очікуваними, але в традиційному для поета жанрі – ліричного вірша, пісні.

Дебют у жанрі поеми теж можна вважати сподіваним, хоч і несподівано майстерним. М. Ткач від початку помітно тяжів до епосу: вже у першій його книзі переважають сюжетні вірші. Шлях від лірики до епосу увінчався повістю «Хліб з добрих рук» (1981). Характерно, що вона має виразний ліричний компонент. Іншими словами, йдеться про прозу поета. Якщо в поезії М. Ткача відчутне прагнення до епічного відображення події, то його проза стала продовженням поетичних пошуків в образній і тематичній тканині. Ця двовекторність художніх прагнень найбільш

збалансована в ліро-епічних спробах. Понад те, частина Ткачевих творів, зокрема й поема «Хата», поєднують ознаки лірики, епосу і драми.

«Хату» можна умовно поділити на дві частини: прозову й поетичну. В першій домінує епічне начало, що виявляється у сюжетній організації твору. Атмосферу драми привносять численні монологи й діалоги. А ліричний компонент вбачаємо в образності слова і введенні у структуру поеми народної пісні «Ой, чинь, чику, Васильчику…» Глибока метафоричність притаманна і віршованій частині «Хати» – сув'язі з дванадцяти монологів, де зовнішня подієвість поступається місцем внутрішній. Цілісності сюжету такі змістово-структурні трансформації не шкодять, як не порушують і цілісності сприйняття. Загалом сюжет розгортається у трьох темпоральних площинах: у першій – ірреальній – описано химерний сон оповідача; у другій ідеться про реальну подію з життя персонажа – приїзд додому; третя цікава тим, що в ній ірреальне відбувається в реальному часі: слово мають неживі предмети й абстрактні величини. Такі сюжетні ходи відображають жанрову специфіку.

У 60-х роках XX ст. митці відчувають послаблення ідеологічного тиску на творчість і порушують певні канони. Приміром, відходять від зображення життєвої конкретики, переступаючи через заборону на алегоричність. Цим зумовлений яскравий, хоч і короткотривалий розквіт жанру поеми-феєрії: «Мандрівки серця» Л. Костенко, «Ніж у сонці» І. Драча, «Демон» М. Вінграновського, «Дорога» Б. Олійника і, нарешті, «Хата» М. Ткача.

Йдеться про новий напрямок у використанні поетики феєрії. Якщо традиційно в літературній, як і в театральній чи цирковій, практиці до неї зверталися задля забави читача та глядача («Андромеда», «Золоте руно»), то у XX ст. – «з метою перетворення дійсності у творі, для створення певного антуражу, на тлі якого розгортаються ті чи інші авторські думки, відбуваються досить значущі події («Лісова пісня» Лесі Українки, «Марко в пеклі» І. Кочерги, «Дзвінкоблакитне» П. Тичини, «Червоні вітрила» О. Гріна)» [100, с. 591]. У поемі М. Ткача феєричні «трюки» (незвичайні події

з гіперболізованим звуковим і світловим супроводом) покликані увиразнити філософський зміст, який розкривається через центральний образ хати.

Важливо зрозуміти особливості функціонування концепту «хата» як одного з провідних у поезії, що розглядається. У мові творів М. Ткача найчастіше актуалізується перше словникове тлумачення («Сільський одноповерховий житловий будинок // Домівка, господа» [183, т. 1, с. 30]), представлене домінантною лексемою «хата» з її варіантом зі зменшено-пестливим значенням «хатина» та рідше вживаними лексемами-репрезентантами «дім», «господа», «оселя» й «будинок». На противагу розумінню хати як споруди зустрічаємо смислове наповнення «хата – жива істота», що виражається в подібності за зовнішніми ознаками («Вдивилась хата вікнами у поле, / І брови-стріхи в спокої застигли» [207, с. 25]), фізіологічними («І дише хата пахощами поля» [207, с. 25]) та психічними процесами («Засмутилась старенька хатина, / Що при ній ні кола, ні двора» [207, с. 37]).

Як архетиповий концепт «хата» відображає давні вірування українців і є виразником нашої ментальності. Так, в «Українській міфології» В. Войтовича сказано, що «хата – матеріальне і духовне осереддя сім'ї, родинне вогнище, місце перебування душ предків – охоронців від темних сил» [23, с. 557]. Читаємо у словнику «Знаки української етнокультури»: «Хата – уосібнення родинного вогнища […], благополуччя, досягнутого завдяки працьовитості […], гостинності […], волі, незалежності» [67, с. 616].

Такі потрактування хати у мовотворчості М. Ткача непоодинокі. Зокрема мікроконтекст «хай буде хата – повниця багата» [219, с. 17] містить семантичне наповнення «хата – благополуччя». А в наступному – «там, де світла хата / На любов багата, / Скупані в любистку ми росли» [215, с. 41] – хата опоетизовується як родинне вогнище. Це значення в поезії М. Ткача зустрічається доволі часто. Традиційно для української літератури воно підсилюється означенням «батьківська»: «Може, це правда, що зрілість прийшла вже до мене, / І вирушати з батьківської хати пора» [207, с. 4].

Паралельно до конструкції «батьківська хата» вживається синонімічна – «батьківський поріг»: «[…] кликали звуки / На старенький батьківський поріг» [207, с. 38].

Контекстуальне ототожнення хати й порогу, що постало на основі метонімічного й метафоричного перенесення, має прозору мотивацію. У Ткачевій поезії образ порогу тісно пов'язаний з образами дороги й матері, мотивами чекання і прощання, дорослішання, повернення. Для ліричного героя поріг – ритуальне місце. На ньому прощаються з дитинством, родиною і малою батьківщиною, отримують мамине благословення, вирушаючи в далеку життєву дорогу: «Дорога, / Започата від порога, / За край села у далі верстові. // Вона, як доля, що одна від Бога, / Від неї всі дороги світові» [209, с. 17]. Із порогу виглядають: «Я виходити буду щодня на поріг, / Сподіватися буду, що прийдеш колись ти» [219, с. 39]. У першому разі поріг означає початок. Це семантичне наповнення характерне й для концепту «хата». Зокрема воно виявляється через порівняння хати з колискою як символом першого дому, початку всього доброго, рідного, світлого в житті людини: «Спить у садках, як в сповитку, село, / Хата моя, ніби біла колиска» [214, с. 7]. Як і хата, поріг набуває властивостей живої істоти: «Стрічалися друзі, губилися друзі, / Та вірним був завжди старенький поріг» [214, с. 11].

Для поезії М. Ткача характерне осмислення порогу як межового пункту, що збігається з міфологічними уявленнями українців: «Поріг […] завжди був межею між зовнішнім світом та внутрішнім, бо там, за порогом, – світ чужий, ворожий, особливо вночі» [23, с. 559]. За народними віруваннями, таку ж функцію виконують двері й вікна, що, проте, не відображено у творчості М. Ткача. Межа між світами водночас є частиною внутрішнього світу. І чи не найважливішою, адже бере участь у головних подіях людського життя. За своєю значущістю частина може прирівнюватися до всього світу, тобто поріг – до хати. Семантичне наповнення «хата – внутрішній світ» М. Ткач проектує в духовну сферу, інтерпретуючи як «хата –

внутрішній світ людини»: «Пускати в господу, хто чесний до скону, / Як в душу, що чиста, мов рання роса» [214, с. 11].

Буває, що в одній поезії актуалізуються одразу кілька смислів концепту «хата». Для зразка наведемо два мікроконтексти із твору «Сон літньої ночі»: «Я вибігаю з паркої хати / І сон-примару топлю у зливі» («хата – будова»); «У мене горло пересихає / І не пускає слова на волю, / І многомовна моя оселя / Стає німою до мого болю» [215, с. 24] («хата – держава»). Нас цікавить другий мікроконтекст, мотивацію якого варто шукати в зафіксованому українським менталітетом уособленні хатою волі, незалежності. На що, зокрема, вказує і вживання при лексемі-репрезентантові присвійного займенника: не яка-небудь, неозначена хата, а власна, моя чи наша, на противагу чужій. Це значення яскраво відображено в українській фразеології: «Добре тому, хто в своєму дому» [135, с. 82]; «і тісний будинок, але коли власний – найкращий» [129, с. 336]. Пригадується й Шевченкове «В своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля» [261, т. 1, с. 348].

Однак цитовані рядки з вірша М. Ткача демонструють той рідкісний випадок у його доробку, коли образ хати набирає негативних конотацій. Не без гіркої іронії зображена суперечлива ситуація: герой-митець почувається чужим у рідній оселі-державі. Очевидно, що в аналізованій поезії, яка ввійшла до останньої збірки М. Ткача радянського періоду «Небо твоїх очей» (1982), маємо справу із завуальованим у формі сну мотивом самотності й нереалізованості творчої особистості в радянському суспільстві. Водночас у цій же збірці семантичне наповнення «хата – держава» екстраполюється на національну ідею. Відзначаємо разючий тональнісний контраст: «Моя Україно, / Білявко-хатино, / З твойого вікна світить доля мені» [215, с. 8].

Ми розглянули найуживаніші семантичні наповнення концепту хати в поезії М. Ткача, які поряд з іншими актуалізуються у полісемантичному образі хати в однойменній поемі. Її поява вмотивована логікою саморозвитку творчості письменника, але водночас пов’язана з традицією та відповідає літературній тенденції. Досліджуючи інтертекстуальне в поемі, звертаємося,

у першу чергу, до однойменної новели О. Довженка, рядки з якої М. Ткач обрав за епіграф. Відтак – до поеми В. Мисика «Хата», віршів В. Симоненка «Прощання Федора Кравчука, колгоспного конюха, з старою хатою» та В. Підпалого «Монолог старої хати».

Більшість розділів Ткачевого твору – це монологи персоніфікованих предметів: «Говорив поріг», «Тривожився сволок», «Зізнавалися стіни», «Скрушалася піч», «Прозрівали вікна», «Стояв на своєму стіл», «А рушники продовжували», «Заключне слово мовила лава». Такий сюжетно-образний хід раніше використав В. Мисик. Його «Хата» (1940) заговорила першою – дверима, піччю, скринею, годинником. Кожен із предметів по черзі веде бесіду з ліричним героєм. Діалоги виразно тенденційні. В. Мисик веде до того, що революційні зміни в житті України пішли їй на користь. Він протиставляє злиденне минуле щасливому сьогоденню за шаблоном «Жить стало лучше, жить стало веселее!». Ліричний герой цікавиться, чи залишилося у скрині т. зв. «смертельне» – полотно для поховання, на що чує: «Ну, / Згадав старовину! // Їх не стало / Давно вже! // Тут усе тепер нове: / Кожне хоче жити довше, / Кожне довше живе…» [121, с. 177].

Якщо твір В. Мисика має неприховану ідеологічну мету, то М. Ткач зосередився на філософському підході. Він скористався благодатним часом – періодом «відлиги» – та уникнув оспівування соціалістичних перетворень на селі. У результаті Ткачева «Хата», предковічна українська оселя, яка «завжди стояла в епіцентрі / Родинних і державних протиріч» [219, с. 58], та до якої, «неначе пуповина до плаценти […] сходились шляхи сторіч» [219, с. 58], виглядає на кілька поверхів вищою за радянську Мисикову, що «рукою Партії / Круто / Повернута в сонячний бік!» [121, с. 167].

Образ хати в М. Ткача пов’язаний з образом матері. Вперше бачимо її, «завиту чорним шалком ночі, у чистій білій сорочці, над чорною грядкою» [219, с. 54]. Це мати-трудівниця, терпляча, невсипуща. Це людина, яка не мислить себе без роботи, найбільше задоволення отримуючи від праці на землі. Окремі штрихи образу матері, створеного М. Ткачем, упізнаємо в

творах О. Довженка й В. Мисика. Щоправда, наразі йдеться не про аналізовані новелу та поему. Ось відомі рядки із «Зачарованої Десни»: «Чого тільки не насадить наша невгамовна мати. – Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізростало» [51, с. 39]. А це вже ліричний герой Мисикової «Планети» міркує над вічним: «Як подумаєш – так мало треба: / Лише на мить заплющить очі згадкою / Про вічну постать матері над грядкою / Під добрим вигином старого неба» [120, с. 141].

У зазначених творах М. Ткача, О. Довженка, В. Мисика, В. Симоненка та В. Підпалого хата є втіленням образу України. В. Мисик малює його традиційною в радянській літературі оптимістичною барвою. Однак через таку «скупість» митця на кольори картина виходить невиразною і справляє сумне враження. Чого не скажеш про решту літературних полотен. Їхні автори працюють із багатою палітрою, підбираючи тони й напівтони. У результаті зображення стає об’ємним і, сказати б, неоднозначним. У ньому виразно бачаться трагічні мазки. Трагізм полягає у скінченності доброго, рідного: хата відходить у минуле, стає пережитком: «три чисниці до смерті / Мені лишилось на моїм віку» [219, с. 58] (М. Ткач); «я відслужила на землі своє […] я віджила» [157, с. 191] (В. Підпалий); «я прощаюся нині з тобою, / Рідна хато моя, назавжди» [177, с. 43] (В. Симоненко); «я кажу тобі, сивий: ой хатонько, моя голубонько, спасибі тобі – прощай» [51] (О. Довженко).

Та чи тільки хата? Довженкове «ой хатонько, моя голубонько» стилізоване під фольклор, де на місці «хатонько» часто вживається звертання до матері (пісні «Ой, матінко, та голубонько», «Ой, мамуню, мамуненько, голубонько сива»). Порівняння хати з матір’ю зафіксоване й у фразеології: «Своя хатка – як рідная матка» [67, с. 616]. Ліричний герой поезії В. Симоненка говорить про хату: «Ти була мені наче мати» [177, с. 43]. З допомогою прийому стилізації під фольклор і художнього засобу порівняння автори створюють двоєдиний образ хати-матері, що символізує Україну.

У М. Ткача також легко простежити механізм накладання цих образів, що візуалізується у сюжетній канві. Трансформація оприявнюється, коли

повернення до вмираючої матері виявляється поверненням до «вмираючої» хати: «Немає матері в білому, є лише біла моя рятівниця-хата» [219, с. 55]; «знову почув той загадковий голос: «Се я, твоя біла колиска, біле вітрило твоє. Повернись чолом до матері, послухай моє одкровення» [219, с. 58].

Із образу матері виведено образ сина. Синові належить приїхати додому, до хворої матері, аби почути її монолог-одкровення (В. Підпалий, М. Ткач) і відпустити її (О. Довженко, В. Симоненко). Цей ритуал, сповнений навіть не очищення (на матері немає гріха), а чистоти і відчуття неминучості. Білий колір, який домінує в поемі М. Ткача, зокрема в образах матері й хати, допомагає відтворити особливу трагічну атмосферу художнього світу. З одного боку, це колір смерті, жалоби, з іншого – невинності, радості.

Філософський зміст поеми ґрунтується на стрижневих проблемах мети людського життя і боротьби добра та зла. Перша – фокусується у традиційно потрактованих образах гори як мети й дороги як шляху до неї: «Спочинемо, синку. Гори високі, а дорога далека. Не треба сушити голову, ми переженемо її аж там, під небом. Дорога не втече…» [207, с. 149]. Під метою розуміємо пізнання ліричним героєм себе й життя, відповідно дорога – процес пізнання. На сюжетному рівні цей образ відіграє роль тунелю між реальним та ірреальним світами: «Дорога під місяцем нагадувала ту, зі сну» [219, с. 55].

Друга проблема постає з осмислення закону рівноваги. На одній шальці терезів – зло в різних іпостасях (війна, зрада, боягузтво, облуда, бюрократизм, підлабузництво тощо), на іншій – образ-символ хати, в якому сфокусоване все добре, рідне і святе. Його семантика розкривається через лаконічні й глибокі метафори, на тлі апокаліптичних подій – безчинства стихій води та вогню. Хата виступає «білою колискою» – початком добра, «вітрилом […] білим» – сукупністю життєвих орієнтирів і «ноєвим ковчегом» [219, с. 55] – прихистком.

Твори М. Ткача відзначаються прозорістю ідей та зрозумілістю їх викладу. Архетипові образи, прості порівняння й метафори, умотивованість зображуваних подій і почуттів, традиційна форма – все це сприяє швидкій і

адекватній рецепції будь-якого читача. Однак поема «Хата» – цілком особливе явище, бо вимагає попередніх знань і ретельного прочитання. Крім як до творів української літератури, алюзійні пласти відсилають до біблійних мотивів, сюжетів, образів.

Варто зазначити, що до і тривалий час після виходу «Хати» (аж до 90-х) М. Ткач не зважувався на подібне. Бог у його ранніх антиклерикальних віршах є швидше байдужим антибогом («Батько й дід поклони били / І, марніючи в журбі, / У всевишнього просили / Долі кращої собі. / Шепотіли: хліба треба, / Скаржились на панський гніт, / Але бог, властитель неба, / Слухав марно стільки літ» [210, с. 51]) зі свитою церковників-дурисвітів – папою та отцями («Знаю я добре злочинства оті, / Що людям вчинили прислужники Пія» [210, с. 52]). Надалі поет намагався уникати теми віри й релігії. Вірш «Коли під важкою гарбою утоми…» – ледь не одинокий виняток із правила, який загалом уписується в попередній доробок М. Ткача, проголошуючи ідею торжества оновленого земного над небесним. У цьому випадку вона втілюється через безпосереднє протистояння ліричного героя та Бога, який із байдужого й бездіяльного перетворюється у наступального: «Не хочеться богові зняти облогу, / І я не приймаю сорочки мерця» [214, с. 51]. Образ Бога обростає й іншими рисами, які лише потверджують його антибожественну сутність: «Він хоче купатися в ріках єлею, / Замкнуть недоторканість райських воріт, / А крила думок зашморгнути петлею / Й накласти гальмо на обіддя орбіт. // А був би земний, то принадив би грішми, / Щоб тільки співав молитовні пісні» [214, с. 51].

Конфлікт розв’язаний на користь ліричного героя, тож Бог відступає. А коли повертається, то разюче іншим – винуватим, залежним, мудрим і навіть, сказати б, людяним, але… несправжнім і вже непотрібним: «Кому потрібна святість неба, / Якщо нема святого на землі» [219, с. 64]. Таким бачимо його в поемі «Хата». Тема віри розкривається у частинах «Сповідався бог» і «Молились богомази». На хвилі десталінізації М. Ткач створює образ земного бога Сталіна. Простежується шлях тирана від возведення культу

особи («благословивши культом бога, / Терпіли ви, читаючи псалми» [219, с. 64]) до його розвінчання («вдягли його у грішне рам'я / І скинули корону з голови» [219, с. 65]). Прикметно, що небесний Бог проймається страхом і співчуттям, говорячи про злочинства земного: «Коли згадаю, божий дух холоне» [219, с. 64]. Зрештою, вони обидва фальшиві, справа рук «іконописців»: «Богів нема. Є тільки богомази, чревоугодні ситі холуї» [219, с. 64]. І якщо земний небезпечніший від небесного, то страшніший від земного – лише його творець. Колективний образ богомазів перегукується з образом ченців із вірша «Коли помер кривавий Торквемада…» Услід за Д. Павличком М. Ткач порівнює тоталітаризм із тюрмою: «Од вітру хата падала убога, / Та не валилася стіна тюрми» [219, с. 64 – 65].

У поемі розгортаються апокаліптичні мотиви, мотив усесвітнього потопу, закріплений образом «ноєвого ковчегу» й мотив зради, актуалізований через згадки про «поцілунок Юди» і «тридцять срібних». М. Ткач переосмислює біблійну розповідь про створення світу. В його поетичній інтерпретації не Бог створив світ з нічого, а люди (богомази) – Бога: «Ми тебе з нічого сотворили». Продовжимо цитату для оприявнення біблійних топонімів пекла та раю: «І дали тобі небесний рай, / А щоб люди проти не грішили – / Маєш пекло» [219 с. 65]. Характерно, що частина «Молились богомази», з якої взято ці рядки, справді нагадує молитву (благання Божих прощення і ласки, традиційні зачин і кінцівка). Інші поетичні компоненти твору сповідальні. Автор застосовує прийом парадоксу: лише Бог сповідається у гріхах, натомість хатні атрибути – в добрих вчинках. У їхньому випадку йдеться про сповідь перед смертю. Так, головна концепція твору полягає в авторському трактуванні євангельського сюжету про таємну вечерю: «Як на вечерю тайну, / Скликаю вас, хто в хаті змалку ріс» [219, с. 67]. Структура поеми відповідає задумові: дванадцять поетичних частин, як і апостолів Христа, що востаннє розділили з ним трапезу.

М. Ткач трансформував євангельські мотиви для вираження національної ідеї. У такий спосіб і за посередництвом символу хати він

сакралізував образ Батьківщини. Акцентовано на необхідності жертви: стара хата-Україна, свята, рідна, наче матір, але злиденна і нещаслива, повинна вмерти, щоб… воскреснути. Автор інтерпретував мотиви воскресіння і другого пришестя Ісуса Христа: «Якщо вже так, то тільки хай не в безвість / Зникає моя сутність вікова. // Коли вітри розвіють глупі хмари / І знов започаткується Життя, – / Моїх руїн хай не кладуть на мари, / Щоб віднести на цвинтар небуття. // А хай нащадок попіл весь відсіє / І зойкне, як довірливий Адам. // Я в тім Житті явлюся, як месія, / Нащадку правду сущу передам» [219, с. 58]. Так М. Ткач, поряд зі своїми сучасниками, висловив сподівання на позитивні зміни в житті українців, на появу кращої України.

3.5. Пісні як вершинне творче досягнення Михайла Ткача

Українська нація знана у світі завдяки звитяжній історії та самобутній культурі. Наша пісня є елементом національної культури. Вона акумулювала безцінну інформацію про звичаї і традиції, архівувала чимало історичних фактів та ввібрала духовні риси своїх творців. Зрештою, відображаючи менталітет українців, пісня й сама стала частиною менталітету. Тож його опис, представлений характеристиками «працьовитість», «щирість», «любов до землі», «волелюбність» тощо, без риси «співучість» уже не уявляється.

Обличчям української пісенної культури і генетичним кодом нації є народна пісня. Характерно, що найкращі народні пісні літературного походження (на слова Т. Шевченка, М. Петренка, В. Забіли, С. Руданського, Л. Глібова) з’явилися в епоху романтизму та відобразили її особливість – зацікавлення фольклором.

У XX ст., на зорі естради, авторська пісня, теж споріднена з народною, впіймала другу хвилю успіху (А. Малишко, Д. Павличко, М. Ткач, Б. Олійник, М. Сингаївський, С. Пушик, В. Івасюк). С. Пушик пов’язує появу «особливих співанок», серед яких названо й Ткачеву «Марічку», із «хрущовською відлигою» [168, с. 724]. Приблизно тоді ж відбувся «глибинний розлам у національному пісенному мисленні: між стереотипом

української «іманентної співучості» й ліризму та прагненням «подолати тягар» цих традиційних якостей, що їх дехто […] навіть оголошує гальмом національного поступу» [171, с. 529]. За О. Різником, «антиліричні модерністи в українській культурі опинилися переважно в «лівому таборі» суспільного життя, ентузіастично підтримавши побудову комунізму та утворення УРСР. Модерновий «антиліризм» зазвичай поєднувався з вульгарним соціологізмом, а звідси – пісенна творчість, перетворена на потужний засіб втовкмачення в масову свідомість соціалістичної міфоідеології» [171, с. 530].

Корпус цих музичних речей, скроєних на догоду владі, варто розцінювати як явище штучне й ганебне, проте загалом безпечне. Великої шкоди вони не завдали з двох причин: по-перше, як усе, насаджуване силоміць, не прижилися, а по-друге – існувала альтернатива.

Складнішу ситуацію в пісенній культурі, схарактеризовану М. Ткачем як загрозу кризи пісенного жанру, спостерігаємо від середини 90-х років XX ст. і понині. Проблема висвітлюється в низці інтерв'ю з письменником і його розгорнутій статті «…а Слово в Бога було, і Бог було Слово». Небезпеку пов'язано з нехтуванням національними особливостями пісні. На думку М. Ткача, до цього спричинилася уседозволеність («Ми, власне, нинішнє молоде покоління втратили в тому розумінні, що дали свободу, але вчасно не підказали, що все нове повинно розвиватись на рідній основі» [137, с. 2]), яка вивільнила наш комплекс меншовартості («Під впливом шаленого негро-американського цунамі і старшобратньої мовної зверхності ми не пішли шляхом творчого переосмислення в естрадному форматі свого неповторного українського мелосу, української пісенної ритмомелодики [204, с. 2]).

Отже, перший заклик – до мовного й музичного патріотизму, другий – до повернення художніх критеріїв. Тематична бідність пісенних текстів, мовна сірятина, ігнорування граматичних, акцентуаційних норм, нехтування законами поетики – М. Ткач ілюструє непривабливі риси сучасної пісні прикладами з доробків «духовних кілерів з орди наброду», які, «змінивши

шворку на кастет попси, / Безбожно топчуть у душі народу / Все те, що йде нам із води й роси» [221, с. 30]. Критика стала одним із його інструментів для захисту пісні від виродження. Але головний – створення високопрофесійних пісенних зразків власноруч. М. Ткач успішно працював у цьому жанрі впродовж життя. Водночас не любив, коли його називали поетом-піснярем.

Існує стереотип, що написати пісню легко. Не в останню чергу – через зниження якості музичних творів в умовах бізнесового спрямування естради, що дискредитує сам жанр. Сучасні пісні здебільшого виконують виключно розважальну функцію. Відтак популярність твору вимірюється тижнями чи місяцями. Пісні-переможці хіт-парадів змінюються з калейдоскопічною швидкістю і, зрештою, кануть у небуття. Музичні твори, йменовані «попсою», стають на конвеєр. Є автори, які не без гордості називають себе піснярами, заявляючи, що не пишуть поезій, а виключно пісні. М. Ткача такий підхід до піснетворення обурював. Опираючись натискові шоу-бізнесових чинників, він не зраджував своїм принципам і волів залишатися поетом: «Бо якщо є поезія, то є і пісня» [277].

«Не вірю в те, що може бути поет, справжній поет, котрий водночас не був би музикою, – писав В. Бобинський. – Не вірю в талан поета, котрий зізнається, що ніколи не наростала в його душі пісня, мелодія без слів, що ніколи не тиснулися в його уста ніде не почуті, а також звідкись нахлинулі мелодії» [цит. за: 109, с. 191 – 192]. Д. Павличко також вважає, що в «кожного поета, якою формою не писав би він, мусить знайтися твір пісенний. Адже пісня – це не три куплети з рефреном, а лірична драма в мініатюрі, де найінтимніші, необов’язково любовні, частіше – патріотичні й філософські почування мають загальнолюдський характер, і народ може сприйняти їх як нову прикмету свого духовного життя» [147, с. 20].

У доробку М. Ткача – близько півтори сотні пісень, створених разом із композиторами П. Майбородою, О. Білашем, С. Сабадашем, В. Івасюком, П. Дворським, І. Покладом, І. Шамо, О. Злотником, М. Мозговим та ін. Вони видані збірками «Серед літа» (1976), «Пісні» (1977; у співавторстві з

О. Білашем), «Лебедині сурми» (1987) та «Пісня для тебе» (2002), а також входять до численних пісенних збірників: «Пісні солов'їні» (1962), «Буковинські народні пісні» (1963), «Чарівний струмок» (1965), «Струни серця. Українські пісні про кохання» (1966), «Україна співає» (1968), «Пісні про матір» (1970), «Українські пісні про кохання» (1974), «Струни серця. Українські народні пісні» (1985), «Пісні про Буковину» (2010) тощо. Ткачеві пісні завоювали народну любов, і це свідчить, зокрема, про їхню високу художню цінність. Адже «низькопробний твір, які б високі ідеї він не підносив, не дійде до читача, так і залишиться мертвим капіталом, бо «серце б'ється й ожива» тільки тоді, коли твір високомистецький, сповнений правдивими соковитими образами» [72, с. 24]. М. Наєнко виводить феномен слави із «об'єктивної цінності» (О. Білецький) творів письменника, під якою розуміє «виражене ним щось сокровенне, відкритий ним такий «горизонт сподівань», який для людства залишався б манливим і трепетним за будь-яких історичних рушень, зламів чи перебудов» [132, с. 37].

Непіддатливими до цих змін залишаються народні твори. Користуючись максимально простими й лаконічними засобами, вони справляють сильне емоційне враження на слухача. Можна припустити, що такий магічний вплив почасти зумовлений первісною ритуальною функцією пісні. Неважко помітити, що й серед авторських пісень у пам'яті українців залишаються ті, які співзвучні фольклорним. На думку М. Наєнка, це відбувається, «з одного боку – через потужну естетичну наповненість їх, а з іншого – внаслідок дуже повільного входження України, постколоніальної протягом тривалого часу, в інтелектуальну ауру модерного й постмодерного світу» [132, с. 74].

Автори підручника «Українська усна народна творчість» М. Лановик і З. Лановик зазначають, що «з-поміж сучасних пісень визнання всенародних здобули твори М. Ткача «Марічка» («В'ється, наче змійка, неспокійна річка»), «Ясени», М. Сингаївського «Чорнобривці», Ю. Рибчинського з музикою І. Поклада «Скрипка грає» («Вже догорає небокрай»), ряд поезій Д. Павличка з музикою О. Білаша – «Два кольори», «Явір і яворина»,

«Лелеченьки» та ін. Усі вони побутують як народні, деякі з них увійшли у традицію виконання як застільні пісні на весіллі. Відомі також твори В. Івасюка «Червона рута», «Я піду в далекі гори», «Водограй» [99, с. 390]. Вважаємо, що цей ряд треба продовжити Ткачевими піснями «Ой висока та гора», «Прилетіла ластівка», «Сину, качки летять», «Ой не ріж косу»…

Л. Талалай стверджував, що «слово поета має летіти в минуле: тільки тоді воно по-справжньому відлунюється. Тільки з вершини традиції воно спроможне злетіти і принаймні хоч деякий час протриматися на висоті, як планер» [190, с. 93]. Ми переконалися у правдивості цих слів, коли спостерегли, що ген довголіття успадковують заглиблені в народну традицію твори. Однак чи можна вважати традиційне письмо рецептом успіху? Якби це було так, українська література мала б значно більше національних поетів і народних творів. Але хто пояснить, чому не всі вірші, закорінені в народну традицію, обростають музикою, увагою читача, його любов'ю? Приміром, творчість М. Ткача майже цілком споріднена із фольклором, але з понад сотні його пісень набереться лише до десятка таких, що сприймаються як народні. Звісно, частку «лише» вживаємо умовно. Бо мало кому з поетів за все життя вдається створити народну пісню. Кілька таких пісень у спадщині митця – велика рідкість.

Найбільш активно до продовження української народної традиції долучився Т. Шевченко. «Жодна власне народна пісня не може зрівнятись у популярності із «Заповітом» Т. Шевченка чи піснею «Реве та стогне Дніпр широкий» (вступ до балади «Причинна»), що стали немовби національними гімнами» [99, с. 387 – 388], – зазначають М. Лановик і З. Лановик. Скарбницю української народної пісенності значно поповнили І. Франко, С. Руданський, Б. Лепкий, Р. Купчинський, А. Малишко, Д. Павличко, В. Івасюк.

Ім'я М. Ткача – теж у цьому ряду втаємничених. Здавалось би, він мав володіти якоюсь секретною технологією. Але знову ж таки – чому лише десятку пісень судилося сягнути межі сподівань їх автора? Як пояснити те, що одні твори переходять до народної лірики, а інші – ні? «Цей процес –

практично непередбачуваний, складний з точки зору національної психології та ролі колективного підсвідомого, багато в чому незрозумілий, відбувається не лише на основі очевидних закономірностей, а і внутрішніх скритих законів, – сказано в праці «Українська усна народна творчість». – І не можна знати, яка пісня стане народною, а тим більше створити таку чи запровадити в усну творчість штучно» [99, с. 391].

Проблема, яку розглядаємо, постала в літературознавстві давно. В дещо іншому формулюванні її вивчав І. Франко: «Лише питання про виникнення народних пісень і про те, що, власне, робить їх народними, залишається нерозв'язаним» [249, т. 27, с. 62]. Письменник приділяв чимало уваги постаті автора: «Народний поет творить свою пісню з того емоційного та ідейного матеріалу, яким живе вся маса його земляків. Творячи її, він не стає і не може стати вище від інших; із скарбів своєї індивідуальної душі він у основних контурах не може зачерпнути ані іншого змісту, ані інших форм, що становлять щоденне життя цілої маси. Його пісня є, отже, певним виразом думки, вражень та прагнень цілої маси, і тільки таким чином вона стає здатною до сприйняття і засвоєння її масою» [249, т. 27, с. 62]. Тобто І. Франко наголошував на відсутності індивідуальності в народній пісні.

Сьогодні ця теза зустрічається у неочікувано видозміненому вигляді. Так, О. Забужко вважає «безособовість» атрибутом не лише пісенної, а всієї якісної поезії: «Добра поезія – а точніше, просто справжня поезія, – є безособовою – і що справжніша, то безособовіша: майже як наукове відкриття, де ім'я першовинахідника – воля випадку й геть нічого не каже про нього як про людину: чи жив у злиднях, чи в достатку, чи відлюдьком, чи серед родини й друзів, у що вірив, які мав житейські смаки, уподобання, політичні погляди – все це залишається «за кадром» [68, с. 38].

Альтернативний погляд на проблему – і ми його поділяємо – пропонує А. Ткаченко: «Що ж до лірики, то їй, як то кажуть, і на роду написано бути суб'єктивованою, виражати авторське бачення світу. Навіть якщо її творець нам невідомий. Так, у фольклорі з притаманною йому імперсональністю

(відсутністю чи анонімністю автора) все одно, незважаючи на колективне шліфування пісень, у багатьох випадках досить сильно відчувається індивідуально-авторський суб'єктивізм» [236, с. 69 – 70]. Зрештою, ще Аристотель визначав лірику як розповідь «від самого себе» [4, с. 41].

На нашу думку, протиставлення «колективне – індивідуальне» певною мірою відображає опозиційну пару «традиція – новаторство». У народних і фольклоризованих творах традиційні елементи, зрозуміло, є основою. Однак їх поєднання у тексті – зазвичай щоразу нове, якщо це тільки не плагіат. Тобто вже навіть віртуозне «жонглювання» шаблонами виявляє авторський стиль, а отже, – індивідуальність. На практиці ж залучається чимало оригінальних поетикальних інструментів. Можна припустити, що зокрема й вони визначають рівень поезії та її успіх у читача. І, навпаки, коли автор не має достатньо таланту й волі, аби привнести у традиційне своє, його твір приречений на сумну долю. Традиція і новаторство, які в історичному зрізі демонструють боротьбу протилежностей, у діяльності письменника повинні поєднуватися.

Саме в цьому аспекті – поєднання традиційного й нового, загального та індивідуального – розглядаємо пісенну спадщину М. Ткача. В основному, залучаємо до аналізу твори, вміщені в останній прижиттєвій пісенній збірці «Пісня для тебе» (2002).

За тематикою пісні М. Ткача можна поділити на інтимні й патріотичні. Перша чисельно значно більша. Вона співвідноситься із групою родинно-побутової лірики у фольклорі. Подібно до народних зразків, ядро Ткачевої пісенної творчості інтимного змісту становлять пісні про кохання. За якісними і кількісними характеристиками на осібне чільне місце заслуговують пісні, присвячені матері. Ще одну, найменшу, підгрупу виділяємо за способом відображення дійсності – гумористичним, на відміну від серйозного ліричного в попередніх випадках. Це – жартівливі пісні.

Тривалий час виключно зразки інтимної лірики мігрували з літератури у фольклор. Лише на межі XIX й XX ст., позначеній складними історичними

умовами, цю естафету переймають патріотичні пісні. Найбільшого розвитку національно-патріотична тематика набула в ліриці січових стрільців, яка споріднена з народною історичною піснею і сама фольклоризувалася.

Патріотичні твори М. Ткача пізнього періоду (від 90-х років XX ст.) написані в руслі традиції стрілецьких пісень, актуальність якої на межі століть потверджує й літературна практика інших авторів (пісні Д. Павличка «Вставай, Україно, вставай!», «Вставай з колін», «Марш війська України», «Вставай, народе!», В. Крищенка – «Благословенна будь», «В тебе віримо ми, Україно», «Вставаймо, браття-українці!», «Вставайте, побратими»). М. Ткач вважав, що «в процесі відродження нашої духовності і утвердження історичної правди її [пісні. – С. Т.] роль очевидна. Тільки не декларативна, якою, на жаль, вона останнім часом нерідко є. […] Зразком для поетів і композиторів нині мають бути епохальні пісні січових стрільців» [170, с. 5].

Стрілецьким пісням властива жанрова дифузність, тому О. Кузьменко пропонує розглядати їх у змістово-тематичному аспекті і поділяє на громадсько-політичні та побутово-інтимні [186, с. 17]. У своїй творчості М. Ткач спирався на першу тематичну групу. Яскраві зразки патріотичної лірики, спорідненої зі стрілецькою піснею, а відтак – народною історичною, – «Від Бога», «Братаймося», «З кордону починається держава». Суголосний з останнім і майже однойменний пісенний твір («З кордонів починається країна») знаходимо в доробку Ткачевого земляка і «хрещеника» в поезії В. Мельникова. Зрештою, це лише один із цілої низки подібних – на тему національної безпеки. Професійний військовий, В. Мельников присвячує свої пісні миротворцям, розвідникам, правоохоронцям, прикордонникам. Тут часто-густо трапляються самоповтори на кшталт «Ми на варті державних кордонів», «На землі і в повітрі кордони свої захищали», «На державному кордоні разом ми! // Захищаємо кордони України!» [285] тощо. Натомість у художній системі лірики М. Ткача образ кордонів видається чужим, сказати б, набутим, і, очевидно, саме від спілкування з В. Мельниковим, його творчістю (поети товаришували від часу знайомства в 1999 році [276]).

У патріотичній ліриці М. Ткача домінує мотив збереження цілісності й незалежності України, який поглиблюють епітети «соборна», «незалежна», «вольна». Для порівняння: у стрілецьких піснях лунає заклик до здобуття незалежності («Алярм, хлопці, алярм, хлопці, / Алярм, хлопці, всі! // Здобуваймо Україну, / Січові стрільці!») [186, с. 119]. Для більшості стрілецьких творів характерні мажорна тональність і життєствердний пафос. Тут зустрічається образ смерті, однак часто з тією лише метою, щоб відтінити силу героїзму: «За волю смерть нам не страшна!» [186, с. 81]. М. Ткач звертається до образу смерті в антивоєнній ліриці. Зазвичай його патріотичні пісні також сповнені пафосом і оптимізмом: «Ми вовік не дамо навіть тінню хули / Заступити в очах Україну Соборну» [216, с. 16]. Порівняймо з Павличковими рядками: «Рабою ворога не буде Україна – / На всі віки вона сама собі владар!» [149, с. 738]; або: «Наш прапор, Україну і свободу / Нікому ми повік не віддамо!» [149, с. 725]. У всіх зазначених випадках оптимістичне звучання зумовлене провідним мотивом віри у сповнення задуманого – здобуття волі чи її оборону.

Як слушно помічає О. Кузьменко, чимало стрілецьких пісень літературного походження, де розроблена тема волі, «утворюють внутрішній зв’язок з народнопісенною традицією на рівні семантики, розбудовуючи мотив спадкоємності героїчного минулого і сучасного» [186, с. 17]. Цей мотив притаманний пісні М. Ткача «Братаймося»: «Ми клейноди святі від козацтва взяли / І відвагу козацьку взяли неповторну» [216, с. 16]. Тема козаччини тонко й різногранно осмислена у творчості Т. Шевченка. У його ранній ліриці помітний характерний для літератури романтизму мотив туги за минувшиною. «Було колись – запорожці / Вміли пановати. // Пановали, добували / І славу, і волю; / Минулося – осталися / Могили на полі» [261, т. 1, с. 122]. На думку І. Дзюби й М. Жулинського, «Шевченко хоче нової України, а в минулому шукає традицій волі й героїзму, щоб знайти надію, приклад, силу для боротьби за цю нову Україну, зрештою – історичне право на неї» [44, с. 37].

Ліричний герой М. Ткача не ностальгує за минулим (на відміну від Шевченкового, Павличкового («Забули тугодуми, / Як воля січова / Творила віщі думи, / Збирала в кров слова» [149, с. 730]) чи Крищенкового («Гей, ви, козаченьки, – вітер в чистім полі, / Научіть нащадків так любити волю» [285]), бо відчуває його в теперішньому, усвідомлює здійснення місії минулого як національної історії. Бачимо, що автор ставить поруч речі матеріальні (клейноди) й духовні (відвага), немовби наголошуючи: сучасні українці – «тілом і душею» зі своєю звитяжною історією. Водночас клейноди є символом військової, політичної влади, тому пару «клейноди – відвага» можна трактувати як готовність захищати своє по праву. Ваги рішучій національній позиції додає займенник «ми» (вживається у кількох поезіях): ліричний герой говорить від імені української громади чи, може, навіть говорить громада. Виникає ефект масштабності, що зумовлює пафосність.

Це характерно і для пісень січових стрільців («За Україну!», «Боже великий, Творче всесвіту», «Ми йдем вперед», «Ми йдемо в бій»). «Боже великий, Творче всесвіту» – зразок стрілецької молитви за Україну, де висловлено покору, подяку і прохання: «Боже великий, дай Україні / Силу і славу, волю і власть […]. / Силу і славу, многі літа» [285]. Молитовного змісту набирає остання, третя, строфа твору М. Ткача «Від Бога», що закінчується рядками: «Тебе, наш Боже, просимо уклінно – / На грішних нас не май на серці зла. // Ти в пісню подаруй нам Україну, / Щоб вольною, соборною була» [216, с. 10]. Обидві поезії побудовані на контрастах, що розкриваються через образ ворога: «Люд у кайданах, край у руїні, / Навіть молитись ворог не дасть. // […] Ти воскресив нам нашу Вкраїну, / Двигнув з неволі і дав життя» [285] («Боже великий, Творче всесвіту»); «Бувало, що зрадливо хтось під вухом / Із голосу чужого нам співав, / Та ми лише тому не впали духом, / Що сам Господь нам пісню дарував» [216, с. 10] («Від Бога»).

М. Ткач сакралізує українську пісню й мову як обереги нації: «Від Бога наша пісня, наша мова» [216, с. 10]. Аналізованій поезії притаманна певна строкатість, особливо помітна у виборі образів і на лексичному рівні.

Йдеться про поєднання народнопоетичного й релігійного елементів. З одного боку, маємо народні образи-символи зорі, води, солов'я й калини, які «розміщені» максимально компактно – для створення густого колоритного обрамлення образу української нації. З іншого – тему віри, центральний образ Бога та відповідну лексику – усталені словосполучення «впасти духом», «бити поклони»; лексеми «святий», «грішний», «вівтар», «отець», «Господь», «Бог». Така комбінація різностильових елементів характерна також для пісні «Братаймося» і загалом для пізньої поезії М. Ткача. Наприкінці XX ст. він надзвичайно плідно втілив потребу висловлення своїх релігійних поглядів, причому зробив це в улюбленому народнопоетичному річищі.

Отже, для пізнього періоду творчості М. Ткача характерна поява низки патріотичних віршів, що за своїми мотивами й пафосом нагадують стрілецькі пісні. Проте сьогодні лише дещиця з них здобули пісенні крила. Значно охочіше лягає на музику патріотична лірика з вищим рівнем інтимізації: «Сину, качки летять», «Ясени», «Засумую я», «Українська вишиванка», «При дорозі криниченька», «Вона одна», «Моя Україна», «На зелене свято», «Диво-сторона» тощо. Як було зазначено, найвідоміші з названих пісень – «Сину, качки летять» і «Ясени» – стали народними. Без сумніву, це заслуга не лише поета, а й композитора. До обох музику написав О. Білаш, який зізнавався: «Я з пісні народної виріс» [3, с. 11]. Знайомі з його творчістю не можуть не помітити цього впливу: народна пісня проростає в авторській. Співпраця поета й композитора, однаковою мірою зацікавлених у відродженні фольклорної традиції, привела до появи розкішних пісень, де музичні та поетичні образи гармоніюють. Причому не лише О. Білаш надихався художніми образами М. Ткача, а й, навпаки, поет працював із уже готовим музичним матеріалом. Якщо в пісні «Сину, качки летять» первинними були слова, то в «Ясенах» – мелодія [208, с. 73].

К. Попович писав про «Ясени»: «Тут, дійсно, треба було, щоб дві душі зійшлися на одній кладці, знайшли спільність почуття і мрії, щоб в унісон заходилися їх серця і зігріли душі ближніх. А слова до пісні-романсу

«Ясени» і справді гідні її музики, і разом вони складають чудове гармонійне єдине народне надбання» [162, с. 482]. Дослідник негативно ставиться до «сухого» аналізу «Ясенів», що міг би позбавити пісню медитативної наповненості. К. Попович порівняв «Ясени» із віршем М. Емінеску «Біля тополь самотніх», що також став народною піснею: в обох – мінімальна кількість тропів.

Як пояснити, що всесвітнє визнання здобули твори без особливих художніх окрас? Назвемо це силою тяжіння традиції. Бо, як відомо, зовнішня невибагливість, що вияскравлює глибокий зміст, притаманна народній поезії: «Народні пісні відзначаються внутрішнім багатством змісту, вираженого мінімальними художніми засобами й при цьому загальнодоступно» [42, с. 11].

За І. Франком, «сама ціль літератури – служити народові – вимагає, щоби вона була для нього зрозумілою» [249, т. 26, с. 14]. Очевидно, тут може йтися не лише про вибір адекватної теми й близьких для читача образів, логічний виклад тексту, а й про вибір засобів, які не затуманювали б змісту. Адже така проблема існує: «Захаращеність – це намагання створити враження, що в тексті присутня якась таємниця, якесь диво, що не піддається описовості, – міркує Л. Талалай. – Читач продирається крізь ці хащі, застрягає в болоті позацензурної лексики в надії побачити нарешті хатку на курячих ніжках чи щось подібне, а врешті не знаходить навіть звичайної жаби, не те що жаби-царівни» [190, с. 84]. Л. Талалай вважає, що «несподіваний образ, метафора, різкий поворот думки – вони мають спалахувати, освітлюючи головну дорогу, напрямок думки, робити чіткішим хаос, крізь який пробивається думка (миттєва блискавка), та як часто художні засоби служать поетові лише для того, щоби сутінь зробити темінню [190, с. 85]. Це відбувається через творче безсилля, резюмує автор.

У праці «Образне слово в літературному творі» М. Коцюбинська наводить факт включення у словник поетичних термінів поняття «неясності» (ambiguity), яку автор словника американський літературознавець Бабетта Дейч вважає необхідною умовою справжньої поезії. Сама М. Коцюбинська

дотримується іншої думки: «Поетичність досягається не лише за допомогою тропів, вона полягає не в нагромадженні словесних «красот», така зовнішня поетичність може лише завадити справжній» [91, с. 114]. Вона зазначає, що «найпростіший, далекий від метафоричного стиль може виявитися і виразним, і метафоричним: уже відсутність певних стилістичних засобів сама є стилістичним засобом» [90, с. 48].

У розумінні широкого загалу поетичне – це щось високе, вишукане, на противагу приземленому і грубому. До такої думки спонукає і дефініція поезії, де наголошено: «Від прози, що звичайно пов'язана з «нижчим», утилітарним рівнем літературного осягнення буття й вирішення громадських проблем, поезія відрізняється установкою на образно-поетичний самовираз особистості й фантазію. Функція поезії – вивільнення свідомості від «буденного», яка завжди пов'язувалася з поняттям екстазу та натхнення. Недаремно символом її від часів античності є образ Музи, яка підносить поета над буденністю. Сама словесна форма тут покликана стати «мовою богів», віршами, які ритмікою та фонічними прийомами наче прагнуть створити вищий від буденності, гармонійний і прекрасний світ» [100, с. 422].

Міркування щодо цього Л. Гінзбург менш категоричні та ближчі до нашої позиції: «Поетичне – не обов'язково «мова богів», […] високопоетичними можуть бути слова повсякденні, розмовні, навіть грубі. […] Поетичне може бути цілком позбавлене метафоричності, загалом алегоричності, і все ж естетична єдність контексту надає йому багатопланового, розширеного змісту, втілює потенційні можливості значень і породжує неочікувані ознаки» [27, с. 10].

Ті нечисленні тропи – епітети, порівняння й метафори, які використані в пісні «Ясени», традиційні, а отже, зрозумілі без пояснень: «босоноге» дитинство, «жовте» листя, «кучеряві» ясени, «холодний, як лід», слід «холодний», листя – «неначе літа», «сніг сивини» [216, с. 109]. Завдяки простій поетичній мові читач зосереджується на внутрішній напрузі твору, яка невидимою ниткою пов'язує образи ліричного героя і ясенів.

Відомо, що наші предки вважали ясен, поряд із дубом, березою, тополею, вербою, липою й вишнею, священним деревом. Проте образ ясена, на відміну від інших культових рослин, не прижився в українському фольклорі, як, зрештою, і в класичній та сучасній поезії. Коли ж автори звертаються до нього, то не пропонують головних ролей, лише другорядні.

Рослинна символіка добре розвинена у творчості Т. Шевченка. Тут найчастотніші – образи-символи дуба, калини, тополі, верби. Образ ясена зустрічаємо в баладі «Причинна», зокрема у вступній частині, що стала народною піснею «Реве та стогне Дніпр широкий». Пісня закінчується рядками: «Сичі в гаю перекликались, / Та ясен раз у раз скрипів» [261, т. 1, с. 73]. У цій пейзажній замальовці образ дерева, що скрипить, нагнітає тривожну й моторошну атмосферу, вмотивовану сюжетом. У поемі «Сова» образ ясена є частиною порівняння: «Ой виростеш, сину […] / Як ясен високий» [261, т. 1, с. 257]. Родова ознака дерева в обох мікроконтекстах не визначальна. Тобто теоретично на місці ясена в першому випадку могло би бути будь-яке інше «скрипуче» дерево, у другому – будь-яке високе і гнучке, чоловічого роду.

Натомість М. Ткач оспівує саме ясени, і не якісь, не абстрактні, а ті, що ростуть у його рідних Лукачанах (особливість Ткачевої лірики – її наскрізний автобіографізм). Центральний образ вірша – символічний. Перші два значення розкриваються через порівняння: ясени – дитинство і опадає листя – минають літа (можна розвинути в ясени – життя); ще одне – через образ лелек, теж символічний. У цій поезії лелеки символізують прив'язаність до рідного краю: «Їм шукати весни / І вертатись до вас, ясени» [216, с. 109]. Отже, ясени тут уособлюють малу батьківщину. М. Ткач персоніфікує і сакралізує їх. Силу ностальгії ліричного героя за рідним селом і дитинством показано шляхом непрямого (через мотив повернення) порівняння з лелекою: «Вам вклоняюсь до ніг, / Як вертаю з далеких доріг» [216, с. 109].

М. Ткач став, по суті, першовідкривачем образу ясенів у нашій літературі. Наснаживши його глибокими інтимними переживаннями й

патріотичним духом, поет оживив давній тотем українців, надовго незаслужено призабутий.

Проте загалом рослинна символіка в піснях М. Ткача заснована на трансформації традиційних народнопісенних образів-символів. Найчастотніший серед них – образ калини («Моя Україно», «Писала мати писанки», «Фортуна», «Галино-калино» та ін.). У фольклорі калина може символізувати любов, дівочу красу (М. Ткач актуалізує це значення у пісні «Галино-калино»: «Галино-калино, / Як ранок росу, / Я тебе у любов понесу» [216, с. 142]) або ж Батьківщину (Т. Шевчук зазначає, що у віршах М. Ткача, поряд із творами І. Жиленко й Т. Коломієць, «калина асоціюється з деревом роду, з образом рідної землі» [262, с. 14]: «Моя Україно, / Колиско-калино, / Пізнати тебе мені щастя дано» [216, с. 142]).

Почасти характеризує творчість поета і таке узагальнення Т. Шевчук: «У сучасній поезії дуже виразна тенденція ототожнення народнопоетичних символів з образом рідного краю, з Україною» [262, с. 14]. В М. Ткача це образи хати, матері, криниці, поля, ясенів.

Образ криниці в пісні «При дорозі криниченька» має значення «витоки, коріння». Це доволі поширене трактування: «Ти кличеш мене додому, ти пахнеш мені катраном, / Моя дзвонкова кринице, дивися ж не обмілій» (Л. Забашта) [9, с. 50]. Криниця традиційно символізує Україну, та в народній пісні вона, передусім, уособлює любов, одруження: «Копав, копав криниченьку / Неділеньку – дві… // Любив козак дівчиноньку / Людям, не собі!» [154, с. 157]. Ось яку паралель проводить ліричний герой, що втратив кохану: «А вже з тої криниченьки орли воду п’ють… // А вже мою дівчиноньку до шлюбу ведуть» [154, с. 157].

Услід за народними джерелами М. Ткач подає образ криниці як символ любові в пісні «З-під каменя вода», де є такі рядки: «При камені, при білому вербиченька / Зросла, красою молода. // Надіється криниченька некопана, – Любов напитися прийде» [216, с. 180]. В обох його піснях вживається варіант

«криниченька», найбільш частотний і у фольклорі. Демінутиви характерні для народної пісні, тож є незамінним інструментом для створення стилізацій.

Д. Павличко застерігав від зловживання цим засобом: «Пестливі слова, унікальне багатство української мови, […] перетворили в родимі й непривабливі плями на обличчі своїх творінь. Всі оті «коханнячка» і «світаннячка», «місяченьки» і «дівчиноньки», «тополеньки» і «лебідоньки», все оте добреньке, що здається таким простим і народним, вже давно стало прикметою плаксивої, загумінкової, відсталої поезії. Ні, я не проти пестливого слова, але працювати з ним треба обережно, його ніжність нещадно гостра» [147, с. 20].

Було б несправедливо закидати М. Ткачу недбале ставлення до добору лексики. З іншого боку, він не намагався замаскувати народним словом відсутність народного змісту. Скрупульозний аналіз показує малопомітні, на перший погляд, нюанси в поезії М. Ткача, які потверджують: тут кожен пласт, зокрема й лексичний, має певну концепцію й організацію. Наприклад, у пісні «При дорозі криниченька» зі зменшено-пестливими суфіксами вживається лише слово «криниця» («криниченька», «криничка») і її синонім «джерело» разом з епітетом «чисте» («чистеньке джерельце»). Про те, що такий художній хід зумовлений не формальними, а змістовими чинниками, свідчить ритмічний рисунок рядка: «Знай, що з нашої кринички після грому…» [216, с. 26] – де слово «криничка» без зовнішніх втрат можна замінити на нейтральне «криниця». Але автор цього не робить, бо йому йдеться про встановлення змістового й емоційного наголосу на конкретному образі. Переконаймося, продовживши цитату: «Знай, що з нашої кринички після грому / Напивається веселиця води» [216, с. 26]. Із мікроконтексту й загального контексту твору відчутно, що тут пропущена акцентуаційна частка «тільки»: тільки з нашої кринички. Вказівка на унікальність кожного атрибута світу малої батьківщини й Вітчизни – особливість патріотичної лірики М. Ткача. Крім іншого, це також спосіб пропаганди українського (нині доволі поширений: «А тумани пливуть, / Такі лагідні й сині, / Як

бувають лиш тут, / На моїй Україні» [285] (М. Луків); «Лише у нас на Україні / Росте калина при долині! Вода джерельна з небом синім / Лише у нас на Україні» [285] (М. Янченко). Він полягає у вихованні бережливого ставлення до рідного як рідкісного, неповторного. Виникає аналогія з червонокнижним видом та пригадуються Ткачеві слова: «Давно в Червону Книгу вписавши птаха, / Коли ж ми Україну впишемо туди?» [209, с. 25].

Пісня М. Ткача «Тільки в Києві» містить формулу ексклюзивності вже в назві. Те саме стосується твору «Вона одна», що оспівує дорогу (схожу ноту вловлюємо в Малишковій пісні «Моя стежина»: «Чому живе, і сам не знаю, / В моєму серці стільки літ / Ота стежина в нашім краї / Одним одна коло воріт» [110, т. 6, с. 148 – 149]). Як образ дороги пов'язаний із темою Батьківщини? – У М. Ткача це завжди шлях або з дому («Дорога, започата від порога, / За край села у далі верстові» [216, с. 29]), або додому («На край життя спочити на порозі / Мене вона додому приведе» [216, с. 29]). Він символізує нерозривний зв'язок із рідним. У пісні «При дорозі криниченька» це відображено через мотив повернення: «Ти по ній дороги вивіри під небом, – / І простеляться вони з усіх сторін / В мамин світ… [216, с. 26].

Метафора «мамин світ» – справжня художня знахідка в тому значенні, що М. Ткач знайшов точний образ для обрамлення патріотичних почувань ліричного героя. З одного боку, поет часто використовує порівняння України з матір'ю: «Будь вовік незалежна, наша мати» [216, с. 38]. З іншого – мати є найважливішою частиною внутрішнього життя ліричного героя, довкола якої нарощуються спогади про рідне село, дитинство.

Як стверджує Ж. Марфіна, «типовими для українського фольклору є ситуативні асоціації *мати – розставання* й *мати – повчання*» [112, с. 104]. У пісні «При дорозі криниченька» асоціація «мати – повчання» співіснує з іншою – «мати – чекання». Мотив чекання сина найпоширеніший у народних піснях про війну, сповнених драматичного звучання. Ткачева героїня чекає сина в гості у мирний час, але все одно непокоїться: «Ой чому його так довго

не видно?» [216, с. 26]. Драматизм риторичного запитання підсилює народнопісенний вигук «ой».

Цей образ утілює архетип української матері-берегині, яка тривожиться за свій рід, захищає і виховує дітей. У народних піснях образ матері виконує дидактичну функцію: мати «виступає […] доброю чуйною порадницею (застерігає дочку від необдуманих вчинків, не пускає до хлопця-гультяя; сина застерігає від дівчат, що вміють чаклувати)» [99, с. 325]. Продовження цієї традиції є природним кроком для М. Ткача-поета, чиєму стилю загалом притаманний дидактизм. Його героїня закликає сина берегти почуття приналежності до роду й землі: «Не убий любові в серці молодому, / Не засій глухими травами сліди» [216, с. 26]. Анафора надає словам емоційної виразності. Як стилістичну одиницю і ритмомелодичний засіб М. Ткач послідовно використовував анафору чи не в усіх пісенних поезіях, що теж є відлунням поетики народної пісні: «Та було б не рубати зеленого дуба, / Та було б не сватати, коли я не люба!» [154, с. 137].

Розгляньмо ще одну настанову матері: «Якщо доля завдала на плечі втому, / Ти на вітрі, як билина, не впади» [216, с. 26]. Билина є символом бідності, самотності й сирітства. У творі їй протиставляється криниця як символ роду. Так, мати радить синові у найскладніших ситуаціях пам’ятати про їхню криницю, тобто сподіватися на підтримку рідних. Образ билини зустрічаємо в народних піснях «Ой сама ж бо я, сама, як билина в полі», «Ой у полі билина», «Ой у полі билина стояла» та ін. Вже з назв видно, що він повсякчас поєднується з обставиною «у полі». Словник фіксує фразеологізм «як билина в полі», що теж вживається у значенні «зовсім одинока людина» [239, с. 10]. М. Ткач доповнює образ билини образом вітру – в цьому контексті недоброї стихії, що уособлює життєві незгоди. Бачимо його у фольклорі: «Ой у полі билина, / Вітер нею хитає» [17, с. 153]. Те ж маємо в Шевченка: «Один я на світі без роду, і доля – / Стеблина-билина на чужому полі. // Стеблину-билину вітри рознесуть […]» [261, т. 1, с. 142].

Твори «При дорозі криниченька» і «Сину, качки летять» невипадково розміщені поруч у Ткачевій пісенній збірці. Між ними багато спільного в тематиці, образах, тропах і стилістичних засобах, загальній тональності. Тут виразно звучить тема громадянського виховання. Як і в попередньому творі, виховну функцію виконує образ матері. Дидактизм розкривається через два основні постулати: «прилітай», тобто не забувай свого коріння, і «не блуди» – не зрадь рідного. Прикметно, що мовлення матері узагальнене, афористичне: «На світанку, сину, / Важко не діждати, / А ще важче з ночі очі видивлять» [216, с. 22]. Значить, мати не лише й неспроста регламентує і контролює поведінку сина, – вона володіє істиною.

За місцем і роллю, яскравістю змалювання образу матері пісні «При дорозі криниченька» та «Сину, качки летять» можна зарахувати й до групи пісень, присвячених матері, групи, яку ми раніше пропонували виокремити з-поміж ліричних творів. Насправді межа між патріотичним та інтимним компонентами тут мало помітна. Так само важко говорити про переважання якогось із них. Як ми вже зазначали, мати у творчості М. Ткача уособлює Україну. Але й Україна ліричного героя – це насамперед мати. Тісний духовний зв’язок із матір’ю, хатою та рідним краєм визначальний у його почуттях до Батьківщини. Автор показує особисте й загальнолюдське в національному, і навпаки, що, зокрема, помітно на прикладі антиградації: «Через Україну, / Через нашу хату / Вже качки летять» [216, с. 22].

Зупинімося на образі качок як одному з провідних у цьому творі та водночас не характерному для поезії М. Ткача. Асоціативно виникають, як мінімум, два варіанти його генези. Перший – фольклорний. В українському фольклорі качка постає творцем світу. Їй приписують причетність до потойбіччя. У казках трапляється метаморфоза «дівчина – качка». У весільних піснях дівчину називають «утінкою». Друга асоціація – літературна. Цими рядками починається поезія М. Вінграновського 1965 року: «Качки летять! Марієчко, – качки… // Качки летять! У крилах свище небо…» [20, с. 195]. Порівняймо з Ткачевим: «Вже качки летять» і «коли в

небі сивім / Крила зашумлять» [216, с. 22]. Якщо на фольклорне походження образу ніщо не вказує, то у випадку з літературним – виникають сумніви. Справді, є подібність в обрамленні: образи неба і крил, слухові образи (шум, свист). Але вона, сказати б, омонімічна, тобто обмежується зовнішньою схожістю. Бо ж поезія М. Вінграновського написана в цілковито іншому ключі, з центральною любовною лінією, і образ качок у сюжеті не наскрізний.

Витоки Ткачевого образу все ж варто шукати не в літературному, а в життєвому матеріалі. Маємо на увазі історію написання пісні «Сину, качки летять». Коли у Київській філармонії відбувався перший авторський концерт О. Білаша, М. Ткач зазначив у вступному слові, що найбільше листів на київську адресу композитор одержує від своєї матері, і кожен з них закінчується словами: «Сину, качки летять…» Наступного дня всі газети, які звітували про подію, винесли в заголовок і обіграли в тексті цю фразу. А в поета виникла ідея створити пісню [166, с. 9].

М. Ткач утілив глибоке почуття суму матері за сином, який далеко від дому. На троповому рівні елегійний настрій передають епітет «сивий» у словосполученні «сиве небо» й метафора «зорі лебедять» (лебедіти значить «співати, наспівувати (звичайно жалібні мелодії)») [183, т. 4, с. 457]. Поет проводить метафоричну паралель: повернення сина – повернення птахів. Пригадуються рядки з Ткачевої пісні «Засумую я» («Наче в небі птах з вирію, / Поворотний шлях міряю [216, с. 59]) і з твору В. Крищенка «Додому повернусь» («Як до гнізда вертає птах, / Так я спішу, спішу додому» [285]).

Для поетики М. Ткача характерне активне використання орнітологічної символіки. У піснях патріотичного змісту це, найчастіше, образ-символ журавля. Зазвичай поет актуалізує традиційне значення – «зажура, туга за рідним краєм», що особливо виразно прозвучала в народній пісні літературного походження «Чуєш, брате мій». Ліричний герой твору «Моя Україно» звертається до Батьківщини: «З тобою розлука – / Гірка моя мука, / Печаль журавля без гнізда в чужині»; «На всіх переходах / Курличеш мені в журавлиних ключах, / Моя Україно» [216, с. 18].

Розробляючи образ-символ журавля в пісні «Заповідь матері», М. Ткач надає йому смислової інтерпретації з відтінком сакральності – «журавель – пророк»: «Мені долю круту журавель накурликав» [216, с. 54]. Твір загалом наповнений сакральною атмосферою завдяки присутності відповідних мотивів (благословення, збереження духовних цінностей), образів (янголяти, Мадонни), лексики (пречистий, божественний, лик, осіняти, освячувати, святиня). Відомо, що в християнстві образ журавля пов'язують із духовним і тілесним єднанням, відродженням, воскресінням душі. Крім того, це ще й символ відданості та вірності. Нам видається, що якраз два останні значення актуалізуються в авторському новотворі «журавлино», вжитому в контекстах «благословляю шлях твій журавлино», «журавлино виглядатиму тебе» і «журавлино вічно ждатиму тебе» [216, с. 54 – 55]. Хоча можуть бути й інші трактування. Вибір – за реципієнтом.

Автор спонукає читача мислити асоціативно й у випадку з оригінальним національно забарвленим тропом «печаль чорноброва» [216, с. 55]. Традиційно епітет «чорнобровий» («чорнобривий») сполучається з іменниками на позначення осіб (чорнобровий хлопець, чорноброва дівчина). Відомі варіанти його вживання з абстрактними назвами: чорноброве щастя, чорноброва доля. Але тут так само йдеться про осіб: «Якби зустрілися ми знову, / Чи ти злякалася б, чи ні? // […] А я зрадів би, моє диво! // Моя ти доле чорнобрива!» [261, т. 2, с. 100]. У пісні М. Ткача маємо нетиповий випадок, коли абстрактна величина не є основою уособлення. Зазначений троп надає їй не лише народнопоетичного колориту, а й особливого змістового відтінку, зрозумілого з контексту: «Світлу радість мою і печаль чорноброву / Осявали завжди незабутні слова» [216, с. 55]. Епітет «чорноброва» пом'якшує контраст між «радістю» й «печаллю». Порівняйте: «світла радість» і «чорна печаль». І, нарешті, остаточно темінь відступає під дією «осявання».

Ми невипадково звернули увагу на цей приклад. Його аналіз допомагає пізнати М. Ткача як поета «золотої середини», що сміється весело і плаче

сумно, не божеволіючи ні від радості, ні з горя. Ці почуття легкі, аж ніби повітряні. Здається, варто відчинити кватирку – і психоемоційна атмосфера зміниться: «Наламаю маю, / Сум-журбу розмаю, / Заквітчаю хату у маю. // Солов'ю на диво / Про любов щасливу, / Заспіваю про любов мою» [216, с. 41]. М'якість переходу від однієї тональності до іншої відчутніша за виразнішої рельєфності настрою, як-от у приспіві до пісні «Засумую я»: «Засумую я, / Стороно моя, / Розпущу жалі / По своїй землі. // Повернусь туди, / Де з роси й води / На любов здавен / Світ благословен» [216, с. 59].

Свій благословенний світ, тобто батьківщину, ліричний герой називає «Божим раєм». Порівняння запозичене у Т. Шевченка, проте без авторських конотацій. Шевченків рай – неіснуючий, загублений: «Занапастили Божий рай!..» [261, т. 2, с. 40]. Це лише картинка, омана, що приховує в собі пекло: «Та недовго сонце гріло, / Недовго молилось… // Запекло, почервоніло / І рай запалило» [261, т. 2, с. 36]. Із невідповідності між красою України та стражданнями українців постає образ пекельного раю.

Для ліричного героя твору М. Ткача рідний край – це біблійний рай наяву як місце, з якого все почалося («наша доля тут писана, / Матерями колисана […] // Тут мій перший слід сонячно / Освітив у світ соняшник» [216, с. 59]), і де почуваєшся щасливим («якщо десь душа зламана, / Тут знайде вона злагоду. // Так ніде, як тут, лагідно / Любов не гріє» [216, с. 59]). Змальовуючи образ долі українців, автор використовує колоритне порівняння – «крашанка-писанка». «Як писанка» – фразеологізм, що означає «дуже гарний, красивий» [239, с. 132]. Відповідно в літературі він вживається стосовно зовнішнього вигляду когось чи чогось. М. Ткач переносить це значення на абстрактний предмет. Такі конденсовані образи – характерне явище Ткачевої поетики (сум-журба, колиска-калина, білявка-хатина, щастя-доля, стежечка-плай). Це вплив фольклору, можливо, що й посередництвом Шевченкової лірики, де зустрічаємо двокомпонентні структури стеблина-билина, роса-сльоза, воля-доля та ін. С. Єрмоленко стверджує, що вони

«будуються на народнопісенному паралелізмі, на багатоплановому порівнянні аж до ототожнення порівнюваних понять» [66, с. 5].

Як зазначалося, аналізована поезія переважно м'яка, гармонійна, без емоційного надриву. М. Ткач – майстер пастельних, хоч і доволі виразних картин і також пастельних, хоч водночас соковитих характерів. Лише в поодиноких випадках поет додає до палітри улюблених кольорів – голубого, синього, білого, золотого тощо – траурно-чорний. Це стосується творів на тему війни.

Антивоєнний пафос звучить у пісні «Два журавлі». З розвитком сюжету символіка центрального образу поглиблюється. На початку твору втілені давні уявлення про те, що птахи, повертаючись із вирію, приносять на крилах весну: «Два журавлі над нами, – двоє друзів, – / Тепло весни несли через фронти» [221, с. 300]. Переривання цієї місії характеризує війну як протиприродне явище. Паралельно розкриваються поняття дружби, вірності: «Та впав один у нетрі комиша, / І вмилась кров'ю другого душа […] / У комишах знайшли ми журавля. // І довго-довго чули над собою, / Як дикий плач тривожно кружеля» [221, с. 300]. Насамкінець з'являється драматичний образ журавлиної самоти – болючого спогаду про війну: «Бо журавлина чорна самота / Ночами в душу й досі приліта» [221, с. 300].

Ще одна відома пісня на цю тему – «Балада про скорботну матір» – написана під впливом тетраптиху П. Тичини «Скорбна мати» (1918), що розкриває трагедію громадянської війни в Україні. Використовуючи теми, мотиви й образи свого попередника, М. Ткач переосмислює їх та інтерпретує. На відміну від П. Тичини, який синтезує народнопоетичне й біблійне, він не розгортає біблійної лінії. Відповідно й мати, що в обох творах уособлює повоєнну Україну, в «Баладі…» – земна, а не Божа. Хоча мотив утрати сина, безумовно, спричиняє появу аналогій між нею та Мадонною.

У народних піснях загибель сина змальовується здебільшого «в розлогих символічних образах вічної розлуки, весілля чи перифразових картинах («кучері розчешуть кулі сталевії»), формулах неможливості» [186,

с. 19]. Розробляючи тему смерті, П. Тичина й М. Ткач спираються на фольклорну традицію. Так, М. Ткач використовує перифраз «сина війна взяла», а народнопісенні образи колоска і поля, що символізують життя, – спільні для обох творів, проте по-різному інтерпретовані. П. Тичина пропонує оригінальний підхід, органічний для його стильової манери. Співець гармонії у природі, він зображає смерть як апофеоз дисгармонії, дику дисгармонію: «буяє дике жито» [203, с. 408]. Поет робить акцент не стільки на образі бездиханного тіла, скільки на контрасті: труп у житах – смерть на тлі життя, як потворна чорна цятка на зеленому. Не менш драматичний і несподіваний образ сонних колосків – невидющої юрби.

Натомість у «Баладі про скорботну матір» маємо буквальне трактування: протиставлення «життя – смерть», що в цьому контексті прочитується і як «мирний час – війна», автор художньо осмислює та подає у вигляді опозиції «поле, колос у зерні – спалене, голе поле, колос, який падає». Народнопоетичний образ свічі (у Тичини він відсутній), за спостереженням Т. Шевчук, уособлює материнське страждання [262, с. 15].

«Ще за Шевченка українська поезія була дужа, може, найдужча в світі образом матері-страдниці, – вважає П. Скунць. – Малишко цей образ проніс крізь війну і виніс з війни неопалимим» [161, с. 103]. Під враженням від «Балади…» й інших антивоєнних творів легко припустити, що М. Ткач перейняв почесну естафету. Але ні, перше враження потребує суттєвого уточнення. Поезія М. Ткача справді «дужа» образом матері. Та придивімося до її обличчя, сказати б, узагальненого, цілісного, витвореного низкою рис у багатьох віршах (їх вистачило б не на одну тематичну збірку): хіба страждання проступає найвиразніше? Очі, голос, рухи матері видають, швидше, світлий смуток, легку зажуру. Для її постаті навряд чи характерна монументальна велич, приміряна в «Баладі…»: «Вічності в очі глянула мати – / Вічний вогонь заметався в очах»; «А мати досі / У світ підносить / Своє прокляття отій війні» [221, с. 242]. Парадокс, однак «справжню» Ткачеву матір у відповідних обставинах більше нагадує героїня Д. Луценка з пісні «А

мати ходить на курган»: «В степ на курган крутий іде, / В степ на курган крутий іде / Старенька зморена журавка. // В далеких обріях пливуть / Біляві марева туманів, / А їй здається, ніби йдуть, / А їй здається, ніби йдуть / Сини – журавлики кохані. // Стомили крилонька вони, / В курган лягли спочить від грому, – Та вірить мати, що сини, / Та вірить мати, що сини / Колись повернуться додому» [108, с. 203]. Звернімо увагу й на те, що тут утілено улюблений мотив поета, запозичений з фольклору, – мотив материнського чекання. Він присутній у пісні про війну «А льон цвіте» В. Юхимовича («А льон цвіте синьо-синьо, / А мати жде додому сина» [266]), а в «Пісні про матір» С. Пушика – набуває афористичної форми: «І доти всі діти живуть по світах молодими, / Допоки чекають, допоки живі матері» [168, т. 2, с. 73]. Для порівняння в піснях Б. Олійника, де схожий до Ткачевого образ матері – ніжної, люблячої, працьовитої, послідовніше простежується мотив материнського відходу («Пісня про матір», «Сиве сонечко»).

У творі «Чуєш, мамо» тема війни розкривається крізь призму двох вимірів – історичного як реального («Ти мені по війні дарувала щастя-долю» [216, с. 75]) і культурного як переосмисленої в пісні реальності («В пісні край твого поля / Вічний сон солдата береже тополя» [216, с. 75]). Поет користується уже знайомим із «Балади…» набором образів: матері (його драматизм підкреслений образами сльози й болю), засіяного поля (символ життя: «В полі, мамо, з пісні проросло жито. // Буде, мамо, наша пісня жити!» [216, с. 75]), смерті солдата (перифраз «вічний сон»).

Попри те, що тема війни тут звучить доволі виразно, провідною все ж є тема синівської любові. Тож справедливо буде зарахувати цей твір до групи пісень, присвячених матері. У доробку М. Ткача образ матері наповнений виключно позитивними конотаціями, на відміну від фольклору, де зафіксоване й протилежне, «виразно негативне сприйняття жінки-матері, яке пов’язане з певними побутовими ситуаціями, зокрема з мотивом примусового шлюбу […]. Таке саме негативне сприйняття образу жінки-матері в опоетизованих родинно-побутових ситуативних контекстах, у яких

йдеться про взаємини невістки й свекрухи» [112, с. 105 – 106]. Обидва випадки стосуються авторитарного поводження, іншими словами, гіперболізованого і спотвореного вияву виховної функції, що Ткачевій героїні не властиво. У її образі втілене все добре, світле, рідне.

Поет створив сам образ любові – терплячої, вірної, відданої, ніжної, жертовної, без умовностей, позначеної смутком неминучої розлуки. Цей портрет невипадково нагадує образ Богоматері. Автор свідомо проводив між ними паралель: або опосередковано – через акцент на спільних рисах, або ж безпосередньо – здебільшого за допомогою тропів: «Мов пречиста Мадонна божественним ликом, / Осінила мене Берегиня моя» [216, с. 54]; «Світилась мати, мов свята» [216, с. 66]; «Як хлібові й сонцю молитва моя: – / Мама Марія, мама Марія [216, с. 85]; «Бачу сиву тебе, / Берегиню свою, / В очах – Від Мадонни замрія» [216, с. 85]. Відома пісня М. Ткача «Мама Марія» завершується вигуком «аве Марія!», що відсилає читача до християнської молитви, а відтак – до пісень на слова Д. Павличка «Ave, Maria!» та В. Івасюка «Аве, Марія» (задля обережності автор мусив змінити надто гучну для радянського часу назву на «Елегія для Марії»), поеми І. Багряного «Ave Maria» тощо. Найближче до Ткачевого стоїть вірш А. Ярмульського «Аве Марія», що теж є молитовним звертанням до матері та в якому теж обіграно автобіографічний момент: ім’я поетової матері – Марія («Мамо, ти звешся Марією теж» [281]). Ліричних героїв об’єднує прагнення до високості: «Мамо моя, доторкнутися мрію / До високосної / до висоти» [281] (А. Ярмульський), «Всі горби перейду, / Хоч важка крутизна, / Спочину на вищій горі я» [221, с. 85] (М. Ткач). А образ матері традиційно пов’язаний із мотивом чекання: «– Сину, на рідний поріг прилети!» [281] (А. Ярмульський), «Чую, кличеш мене, / Як виходиш на шлях, / Чоло сподіванням зоріє» [221, с. 85] (М. Ткач).

Характерно, що в пісні «Чуєш, мамо» матір порівнюється з вишнею. В «Українській міфології» зазначено, що вишня є «символом взаємної любові, весни, краси, мужності» [23, с. 132]. М. Дмитренко вважає, що це «символ

світового дерева, дерева життя; символ сонця; святе Боже дерево; символ дівчини, матері, рідної домівки, рідного краю; любові, злагоди; символ України» [45, с. 15]. Він помітив цікавий факт: «Б. Грінченко у своєму «Словнику» фіксує лексему «вишній», тобто високий, верховний, небесний, Божий, і наводить вислів: «Господи вишній, чи я в тебе лишній?» Схожі звертання є в піснях: «Мамо (варіант: мамко; ненько), моя вишня, чи я в тебе лишня?» [45, с. 15]. Тобто існують підстави виводити назву дерева від прикметника «вишній». Нехай це питання доволі дискусійне, в контексті Ткачевого твору таке припущення набуває особливого змісту. Адже тоді порівняння з «вишенькою біленькою» (білий – колір святості) можна розглядати як засіб сакралізації образу матері.

Мати наділена не лише божественними рисами, а й божественною силою – обирати долю для дитини: «В шатах писаної хати / Колисала мене мати, / А коли ще колисала, / Мені долю написала» [216, с. 66]. Як і в пісні «Засумую я», долю тут символізує образ писанки. Це непоширене порівняння, але цілком умотивоване. Українське писанкарство має довгу історію і багату символіку. Кожен узор і колір несуть певний зміст. Відповідно до цього писанкарі визначають, кому і яку писанку дарувати. Такий подарунок вважається благословенням на добру долю і зберігається на чільному місці як реліквія та оберіг.

У творі згадано ще один сакральний атрибут і символ долі – вишитий рушник. Ткачева метафора «рушничок моєї долі» [216, с. 66] відображає давні вірування українців. У народі кажуть: «Хай стелиться вам доля рушниками!», бажаючи щастя і добра. У відомій пісні А. Малишка використано сюжет, за яким мати, випроводжаючи сина в далеку дорогу, дає йому вишитий рушник «на щастя, на долю» [110, с. 180]. Традиційні символи писанки й рушника витворюють національний колорит пісні й акцентують на образі долі, що сповнений патріотичного змісту: «Написала мати долю – / Кущ калини окрай поля» [216, с. 66] (як зазначалося, калина є народнопісенним образом-символом України). Образ долі переплітається з

образом пісні («Просила мати в солов'я / Для мене пісню на світанку, / Щоб доля писана моя / Благословилась на співанку» [216, с. 66]). Особливе місце відводиться образові колискової пісні: «Від Божої любові колискова / Нам душі оспівала в сповитку» [216, с. 10]; «Вічна пісня та, / Що з дитинства несу через всі літа» [216, с. 75].

Неважко помітити, що всі священні атрибути дитинства у М. Ткача пов'язані з образом матері: колискова – мамина, хата – мамина, криниця – мамина тощо. По суті, світ дитинства – це мамин світ (знову виринає знайомий образ). Дорослий почасти теж, бо, по-перше, постійно шукає наснагу в минулому (тобто – світі дитинства), а, по-друге – звіряється з маминими заповідями, найперша серед яких – любов до України: «Все, що змалку дала мені матір у віно, / В незрадливій любові освячував я. // І була в тій любові завжди Україна…» [216, с. 55]. Отже, саме з любові до матері починається любов до Батьківщини.

Вже було зазначено, що М. Ткач позиціонує рідний край як унікальне в багатьох розуміннях місце. Рис унікальності надано й образові матері: «тільки мати може вічно ждати» [216, с. 91]; «ніхто ніколи так не приголубить, / Як ласкава й вірна мамина рука» [216, с. 63]. Ми ж переконані в унікальності доробку М. Ткача з погляду кількості поетичних і пісенних творів, де з глибокою любов'ю, повагою й аж ніби благоговінням змальовується небувалої краси образ матері – чистий, світлий, ніжний.

Уся пісенна лірика М. Ткача – це ода любові: до матері, України й жінки. Ткачеві пісні про кохання наближені до народних зразків. Вони вважаються частиною так званої поп-культури, проте цю приналежність можна означити як умовну, виправдану хіба що явищем популярності творів. Поп-культура покликана виконувати розважальну функцію, що не є визначальним для лірики М. Ткача. Його пісні, услід за народними, насамперед, виховують суспільство на засадах добра, милосердя, щирості, справедливості, любові, поваги, вірності та краси. У праці «Українська усна народна творчість» зазначено, що «інтимна народна лірика вповні відображає

визначальні риси української ментальності (доброту, лагідність, емоційність), пріоритетні цінності українців (вірність, взаємоповага, щирість), особливості етнопсихології (сентиментальність, чуттєвість)» [99, с. 329]. Усе це характерне і для творів М. Ткача.

Більшість Ткачевих пісень на тему кохання можна поділити на дві групи за провідними мотивами: пісні про щасливу любов та нещасливу (нерозділену або втрачену). Для народних творів ця класифікація теж прийнятна. Характерно, що фольклорні зразки, «незалежно від того, чи оспівується кохання щасливе, чи нещасне, […] є сумними і дуже драматичними» [99, с. 325]. Можливо, через наскрізне відчуття його невловимості. М. Наєнко стверджує навіть, що «переглянув десятки пісенних збірників і про власне кохання не знайшов у них жодної пісні. Всі – про передчуття його, про наругу над ним, про перешкоди, що виникають перед закоханими, про тугу за втраченим коханням... Одне слово – про те, що передувало коханню або – що трапилось після нього» [134, с. 47]. Ткачевим пісням про кохання, навпаки, загалом притаманна мажорна тональність. Можливо, не в останню чергу з причин ідеологічних: «Павло Тичина закликав поетів ставити «дієзи в ключі». Такі дієзи, що переводять звучання поезії в мажорний тон, відчуваються у всій образній системі тогочасної літератури» [91, с. 145]. Навіть елегійний сюжет найчастіше зводиться до оптимістичного завершення, де ліричний герой висловлює або сподівання на зміни («Сльозі не повірю, / Не дамся зневірі, / Надію й кохання в душі замирю» [216, с. 190]), або готовність боротися за своє щастя («Я до твого серця кладку прокладу») [216, с. 205].

«Марічка» – найвідоміша пісня М. Ткача. О. Різник зазначає, що за часом появи вона належить до періоду «пісенного ренесансу» (1958 – 1969), який «знаменував нечувану за радянської доби еволюцію української професійної пісні від «придатку академізму», що на концертній естраді виконувалася виключно оперними співаками, до самостійного явища популярної естрадної пісні, коли «безголосі» (за академічними критеріями)

юнаки та дівчата із щирою інтонацією та приємною усмішкою здатні були запалити вітчизняну публіку не гірш, як співаки із «поставленим» голосом. Проте діапазон цієї пісенної трансформації ще обмежувався сферою ліризму, «позитивних почуттів». Розвиваючись, знов-таки, в межах офіційної пісенної естетики, професійна українська пісня цього періоду вперше заявила про свою конкурентоспроможність (хоча б потенційну) з російською, виходячи на естради всього колишнього СРСР» [171, с. 531 – 532].

Популярність «Марічки» зумовлена глибоким національним змістом тексту й мелодії з орієнтацією на фольклорні зразки, літературну традицію. Тут прочитується зв'язок поколінь. Зокрема поет переймає віршований досвід земляків-попередників. Читаємо в С. Воробкевича: «Над Прутом у лузі хатчина стоїть, / Живе там дівчина хороша, як цвіт: / В їй очі – зірниці, що світять вночі; / Побачиш їх, хлопче, – вмирай і мовчи!» [24, с. 20]. Автор цих рядків поклав їх на музику. І з часом народ прийняв пісню за свою.

А ось слова з іще однієї народної – «Марічки»: «В'ється, наче змійка, / Неспокійна річка, / Тулиться близенько / До підніжжя гір, / А на тому боці – / Там живе Марічка / В хаті, що сховалась / У зелений бір» [210, с. 66]. І трохи далі: «А як усміхнеться, / Ще й на річку гляне: / – Хоч скачи у воду! – / Кажуть парубки [210, с. 66]. Знову річка, і хата серед зелені, і дівчина з її фатальною красою, і відчуття окремішності хати та незвичайності дівчини…

У Ю. Федьковича теж зустрічаємо вподобану народом оповідну схему: «Не знаєш: там хатина / Під явором, не знаєш? // Там дівка ходить в зілю / Та й зілесенько поле, / Ой доле ж моя, доле, / За ню я ся застрілю» [243, с. 62 – 63]. І в диптиху В. Кобилянського «Буковинські мотиви» оживає прообраз найвідомішої Марічки: «Смерічкове воринь, / В бутині чорні сигли, / Над плаєм, в полонині, / Там афини достигли. // Там дівка попід гаєм / Зірвала ручков чічку, / Ба-й ходи легінь плаєм: / «Шьо робиш ти, Марічко?» [84, с. 52]. Відлуння образів дівчини та пейзажу вловлюємо в пісні В. Крищенка «Чарівниця»: «Біля річки-броду, / Де вода іскриться, / Ходить юна врода – / Ніжна чарівниця // […] із Карпатських гір» [285].

М. Ткач написав «Марічку» ще до початку своєї кінематографічної кар'єри, але вже використав елементи кіномови, зокрема загальний план і фокус. Розгляньмо їх на прикладі образу річки. Застосування прийому зйомки з висоти візуально зменшує картинку (річка – «змійка»), але водночас дає краще уявлення про об'єкт у цілому, увиразнює його обриси (річка «в'ється»). Такий погляд згори передбачає певну абстрагованість, подібну до відстороненості спостерігача, яка теж відчутна в голосі з-за куліс чи за кадром. Поки що це розповідь *про* щось. Але з наближенням камери саме «щось» виступає на передній план, перетворюючись із історії на реалію. Голос розповідача (автора) глухне, натомість чути «я» учасника (ліричного героя). Через фокусування поглиблюється інтимізація твору. Так, фокус на річці (була «змійка», стала «широчінь») є, по суті, фокусом на почутті любові, яке вона уособлює.

Архетипове значення «вода – любов» бере початок із фольклору. У весільних піснях присутні «архетипи річки, криниці, джерела та образи качок, лебедів, гусочок тощо і пов'язані з ними описи дівчини, що набирає воду чи йде з коромислом додому. Звідси, за спостереженнями О. Потебні, символіка весільних пісень: говорити парубкові з дівчиною біля криниці – залицятись, бути дівчині біля річки чи криниці – мріяти про подружжя, копати парубкові криницю – готуватись до одруження, купатись у воді чи переходити через річку (перестрибувати через потічок) – одружуватися. Ця символіка наближає такі твори до щедрівок про дівчину-перевізницю та човен з дівчиною, а згодом переходить у ліричні пісні» [99, с. 215].

Щоправда, часто маємо справу зі звичайним послуговуванням народнопоетичними символами, без заглиблення у їхню сутність та передачі відповідного духу всьому твору, без авторського переосмислення й оригінальної презентації. Відтак з'являються тривіальні порівняння, що можуть мандрувати із пісні в пісню: «Йду до тебе […] / Йду, як вічно спраглий до води» [97, с. 77], «До тебе йшла […] / Ішла, як спраглий йде до ручая» [285] (В. Крищенко) (тут змальовано картину із символічним

значенням «втамувати любов – втамувати спрагу», спостережену О. Веселовським у фольклорних зразках [16, с. 114]). М. Ткач знаходить свіжий гармонійний образ, що ввібрав у себе чистоту природи й екстраполював її на людські взаємини: «До тебе йду […] / Іду, як олень до потоку» [221, с. 124]. Спеціально у всіх зразках цитуємо частину рядка, який передує порівнянню, щоби показати також стилістичну схожість (інверсія, анафора), виправдану намаганням створення наспівності. Додамо, що М. Ткач постійно звертається до подібного інструментарію (фігури звертання («Доленько моя, / Чом це ти в журбі? [221, с. 69]), підхоплення («Буде з нами пісня, / Пісня на чотири голоси» [221, с. 41]), перенесення («Якщо моя надія на кохання / Не проросте, як паросток лози» [221, с. 187] тощо) з тією ж метою.

У «Марічці» актуалізовано ще кілька традиційних семантичних наповнень концепту вода, представлених лексемами вода й річка (ріка): «вода – дзеркальна поверхня» (віддзеркалює вроду дівчини), «вода – перешкода» (між ліричним героєм і Марічкою: «а на тому боці – / Там живе Марічка»; «там, на тому боці, / Загубив я спокій» [210, с. 67]) і «вода – жива істота» («неспокійна річка»; річка «сміється» [210, с. 67]).

Саме в «людяності», на нашу думку, й полягає привабливість образу річки. Це – характер. Як і в житті, не смолисто-чорний і не білосніжний. Бачимо від початку й загалом світлий образ, в якому переплелися краса, грайливість, беззахисність (очевидно, можна говорити про втілення первісних уявлень, за якими «земні» води (криниць, колодязів, джерел тощо) називаються жіночими [23, с. 83]). Але в останній строфі семантика образу річки набуває зрадливо-темного відтінку: уособлюючи свою пасивну протидію зближенню молодих людей, річка ще й глузує.

Чому ж негативні конотації не закріплюються за образом? Бо поведінка, що з погляду моралі варта осуду, тут відіграє позитивну роль – підштовхує до рішучих дій (не лише задля, а й усупереч) та налаштовує на оптимізм. І вражена гордість, і дух боротьби, а найперше – любов – промовляють із серця ліричного героя: «Та нехай сміється / Неспокійна річка, /

Все одно на той бік / Я путі знайду. // Чуєш чи не чуєш, / Чарівна Марічко? // Я до твого серця / Кладку прокладу» [210, с. 67].

Традиційний народнопісенний образ кладки символізує єднання з коханою: «Кладка через річку ще й тепер щасливе місце для пізнавання молодих; пор. приповідку: «Стою на кладці, а мила на гадці». Пор. оповідання О. Кобилянської «Через кладку» [73, с. 46]. У В. Крищенка є віршовані рядки: «Я до кладочки іду / На коханий голос» [97, с. 57]. Тож бажання ліричного героя прокласти кладку до серця можна трактувати як прагнення до взаємності, до одруження.

З. Лановик і М. Лановик зазначають, що в народних піснях про кохання, «крім образів молодої пари, найчастіше створюється образ матері […]. Зустрічаються образи братів та сестер закоханих, що або допомагають влаштувати їм побачення, або перешкоджають їм зустрічатися. Бувають випадки, коли брат чи сестра є суперниками в коханні, недоброзичливими виступають злі сусіди, часто непорядність проявляється з боку близьких друзів» [99, с. 325]. У любовній ліриці М. Ткача зазначені образи не трапляються. Загалом будь-який людський образ, крім образів закоханих, бачимо вкрай рідко. У «Марічці», наприклад, це образ хлопців. Він другорядний чи навіть тловий, тож не впливає на розв’язання конфлікту, не допомагає й не перешкоджає ліричному герою. Як ми зауважили, на заваді стає річка. І. Медриш зазначає, що «річка в цьому разі – не стільки фізична перешкода, скільки емоційно-психологічна» [115, с. 242]. Можна припустити, що йдеться про страх ліричного героя зізнатися у почуттях, адже мотив нещасливого кохання у творі виражений через ситуацію, коли дівчина, швидше за все, не здогадується про переживання юнака.

Надалі М. Ткач неодноразово застосовував цей прийом – змалювання внутрішніх перепон між закоханими через образи зовнішніх – як правило, природних об’єктів. Так, у пісні «Сопілчина» молоді люди живуть на сусідніх горах, які розділяє потік. А у творі «Два світи» маємо образи двох паралельних стежок – доль закоханих, які не можуть зійтися. У цьому разі

сполучну функцію кладки чи мосту виконує образ веселки: «Веселка єднає два берега поля» [216, с. 120]. Закінчення обох пісень промовисті з погляду раніше зауваженого тяжіння до щасливої кінцівки: «Гора не сходиться з горою, / Та я не вірю в ці слова!» [210, с. 62]; «То дарма, що я і ти – / Паралельні два світи. // Я до тебе, ти до мене, / Ми зуміємо прийти» [216, с. 120]. Її генезу можна також зводити до традицій жанру казки.

Народні пісні про кохання «перегукуються […] з казкою (більшість казкових сюжетів побудовані теж на любовному конфлікті). Крім казкових екзотичних пейзажів, використовуються інші казкові елементи, наприклад, образ судженої дороги […]. Неодноразово повторюється прийом потрійності […]. Казкового колориту надається силам природи, до яких звертаються ліричні герої і персонажі за допомогою, порадою» [99, с. 326].

У пісні «Не повернеться перша любов» автор поєднав кілька казкових елементів: у першій строфі використав прийом потрійності та образ судженої дороги («Три тополі на три сторони, / Три струни в моїм серці натужено. // Три шляхи у моєї весни, / Та не знаю, який мені суджено»; «Мерехтять вдалині / Три дороги у білому світі»), в останній – звертання до сил природи («Запитаю зорю світову: / Може, десь похитнувся ти вірою?» [216, с. 172]).

Як вважає Ф. Євсєєв, «майже всі чарівні дерева, гори та «драбини до небес» казки уособлюють універсальну міфологічну концепцію всесвіту – «древо світове»; ця ж модель всесвіту є детермінантом усіх фольклорних, насамперед казкових, потроєнь – як на рівні глибинної семантики (три вчинки героя тощо), так і стилістики казки. Обожнювання птахів (пари птахів) з наданням їм сонячної символіки приводить до появи казкової птиці-вогневиці» [100, с. 242]. Образ жар-птиці зустрічаємо в різних за тематикою творах М. Ткача. Зокрема і в пісні про кохання «Зоряна ніч» («Глянь, як сипле чари / Жар-птиця золота» [216, с. 159]). У казках жар-птиця виступає символом щастя й ідеалу. Її чарівне перо завжди приносить удачу. М. Ткач вклав у цей образ семантику любові. Визначальною для такої інтерпретації могла стати структурно-семантична частина «жар», що, як окрема одиниця,

має в поетиці автора закріплений асоціативний зв'язок із поняттям кохання: «Не розвій, не згаси / Ніжний жар молодого кохання» [216, с. 172].

Загалом часто акцентовано на «теплій» («гарячій») символіці любові та «холодній» («морозяній») – байдужості («Закохане серце крижиною стало. // Так раптом, неждано не стало тепла, – / Любов, що була, / Мов під кригу пішла» [216, с. 190]), що доволі зужиті (порівняймо з пісенними рядками інших сучасних поетів: «моя любов – як полум'я вогню» [285] (Р. Братунь), «Крижиняться вуста зимові, / Коли в душі тепла нема, / То вже не жди тоді й любові» [285] (Д. Луценко), «Найбільше щастя – грітись у любові. // Хай не застудять серце холоди» [285] (В. Крищенко). Це, у свою чергу, породжує експлуатацію образів пір року як символів почуттів. З допомогою психологічного паралелізму М. Ткач підкреслює асоціативно-образний зв'язок між явищами природи і почуттями людини та періодами її життя, що характерно для народних пісень: «Без весни не розквітає цвіт, / Без кохання не світає світ» [216, с. 147] (чуємо перегук із Крищенковим «Не буває днини без світання, / А без кохання щастя не бува» [285]); «Цвіт з весною відбуде, в літо осінь прийде. // Все минеться з роками, / Доля сивою стане, / Але буде кохання, як було, – молоде» [216, с. 142].

Помітно, що поетичне мовлення М. Ткача вирізняється високим ступенем афористичності. Однак далеко не всі з афоризмів варті уваги. У випадку з останньою цитатою констатуємо явище самоповторювання. Для порівняння наведемо рядки з пісні «Писанка»: «Все минає, все минає, / Літо в осінь йде / […] А любов не минає, ні!» [216, с. 124].

На матеріалі пісенної лірики М. Ткача можна простежити багатозначність низки образів, зокрема образу писанки. Так, у творі «Писала мати писанки» він символізує долю, а в пісні «Писанка» – набуває значення «вродлива дівчина». Дівчина-красуня є основним дівочим образом у Ткачевих піснях про кохання, як і в народних зразках. У фольклорі оспівуються чорні брови й карі очі, біле личко й довга коса.

«Нема коси – нема краси», «де дівка з косою, там хлопці юрбою» – говорить народна мудрість. Коса – це символ дівочої краси, цнотливості, охайності та працьовитості; «символічна ознака внутрішнього єства, природної потреби, з якою асоціюється насамперед висока мораль людських взаємостосунків» [181, с. 52]. У народній пісні «Не обрізуй русої коси» («Розпустили кучері дівчата») співається: «Тільки ти роби, як вчила мати, / Не обрізуй русої коси» [17, с. 126]. І далі: «Що ж є краще за дівочі коси […]» [17, с. 127]. На думку спадає рефрен із відомого твору М. Ткача: «Ой не ріж косу, / Бо хорошая, / Не губи красу […]» [219, с. 350].

Цей зразок – наче символ Ткачевої пісні про кохання, високоморальної та високоестетичної, як і оспіване в ній почуття. Любов ліричного героя здебільшого платонічна, хоча й неспокійна, спопеляє серце «ніжним жаром», але стримана в самовираженні, цнотлива. В окремих творах («Стежка до раю», «Любові таїна», «Зоряна ніч») зустрічаються еротичні мотиви й образи. М. Ткач спирається на традиції народної еротичної культури, позитивної, евфемічної, не вульгарної, на її багату символіку («В зоряну ніч / Стань віч-на-віч / З коханням, / В зоряну ніч / Веди мого коня» [221, с. 159], «Стань для мене тою тятивою, / Що тремтить, ждучи стріли» [221, с. 204]), яка пом’якшує, сказати б, «облагороджує» поодинокі випадки прямолінійності («Покохаймося з тобою, / Наче берег і вода» [221, с. 159]). Значно вульгарніше, на наш погляд, звучить таке: «Звабами достойними тішиться дівча / Як мені устояти, з чого розпочать?» [285] (В. Крищенко). М. Ткач допускає інтонацію самозамилування лише в жартівливому тоні: «А я жінка хоч куди, / Знаю, чим я дишу. // Ти на мене не гляди, / Наче кіт на мишу. // Чоловіче, не паруй / До голубки півня – // Як не думай, не мудруй, – / Півень їй не рівня» [209, с. 90]). Зрештою, є запитання до синтаксису й дотримання закону милозвучності в пісні В. Крищенка, ріже вухо вислів «не мружить брів» [285]. М. Ткач за подібні «промахи» критикував значно вдаліші твори, серед них і ті, що стали народними: приміром, «Черемшину» – за ластів’яче

гніздечко «в стрісі» та «Дикі гуси» – за пір'я, що «закотилось, як повір'я, у траву» [204, с. 2]. Хоча й сам припускався прикрих помилок.

Так, пісня «Небеса очей твоїх» не виграє від використання двох банальних метафор, перша з яких зафіксована в назві та повторюється аж 7 разів, а друга – «коштовні дві перлини» [216, с. 135]. Також не нове порівняння очей із озерами (пісня «Мавка»). Але «карі озерця очей» [216, с. 147] – це, сказати б, неприпустима оригінальність. Бо ж вода коричневого кольору (скаламучена?) не викликає приємних асоціацій.

Натомість образ очей у пісні «Не питай» завдяки вдалому застосуванню гри слів випромінює красу і свіжість: «карай мене очима карими» [216, с. 167]. Треба зауважити, це один із улюблених стилістичних прийомів М. Ткача. Ось чудові приклади з інших пісень: «літа, що з літом відбули» [216, с. 91], «лебедем прилебединь» [216, с. 162], «вино гіркотної вини» [216, с. 194], «переболію болем гіркоти» [216, с. 187].

М. Ткач використовує традиційні народнопісенні образи пари голубів («В небі голубім / Двоє голубів…» [216, с. 167]) і лебедів («А лебідка лебедеві пара» [221, с. 370]). Серед інших поширених образів народних пісень про кохання – зоря (дівчина) і місяць (хлопець). Їхні символічні значення розкрито у Ткачевій пісні «Ой висока та гора»: «А на тій горі зоря з місяченьком в парі, / А моя десь за моря / Попливла у хмарі [216, с. 88]. Сумна ностальгійна атмосфера твору, образи жури й туги, емотивно підсилені з допомогою народнопісенних засобів на кшталт «тяжка жура», «серце завмира» або ж стилізованих під народнопісенні, як-от «б'ється туга», – наближають цей твір до фольклорних зразків і романтичної поезії Л. Глібова, С. Руданського, Т. Шевченка. У «Посвяченії» до Шевченкової поеми «Невольник» знаходимо звертання «О мій тихий світе, / Моя зоре вечірняя» [261, т. 2, с. 287]. Порівняймо з ним Ткачеве: «Де ж ти, моя зоре? // […] Мій далекий світе» [216, с. 88].

Образ зорі в пісні «Ой висока та гора» виступає в поєднанні з образом хмари, що характерно і для фольклору, і для творів Шевченка. У народній

пісні «Ой ти, зоре, зоре вечірняя» явище, коли зірку заступає хмара, змальовується на самому початку і сприймається як лихий знак та водночас як картина внутрішнього стану героїв – жовніра, що йде на війну («Ой вже ж я там загину…» [278]) і його коханої («Ой де ж ти ся збираєш?» [278]). Образ хмари доповнює епітет «чорна», що увиразнює контраст із зорею як джерелом світла. У М. Ткача хмара – холодна, що підкреслює тепло зорі. Як зазначалося, «теплі» образи в поета уособлюють почуття любові. Тож невипадково зустрічаємо й метафору «зоря кохання» [216, с. 135].

Отже, маємо світлу зорю в народній пісні і теплу – в Ткачевій. Шевченкові зорі – «праведнії»: «[…] Праведнії зорі! // Сховайтесь за хмару: я вас не займав, / Я дітей зарізав!..» [261, т. 1, с. 183]. Вони перебувають в опозиції не до хмари (хмара – заслона), а до Гонти, що почувається «неправедним».

Порівняймо поєднання символів «сонце» і «хмара» в Шевченка і Ткача. С. Єрмоленко вважає, що в автора «Кобзаря» вони «виступають як протиборство добра і зла, тому […] часто створюють настроєвий зачин типу «Чорна хмара з-за лиману / Небо, сонце криє. // Синє море звірюкою / То стогне, то виє…» [66, с. 6]. У М. Ткача ці образи менш масштабні. Вони функціонують у почуттєвій сфері: «Повернись, верни мене до себе, / І рушник до ніг нам упаде, / Наше хмарне безнадійне небо / Розпогодить сонце молоде» [216, с. 176]. Образ рушника тут уособлює кохання. Таке символічне значення відбите в народних піснях і пов’язане з весільною обрядовістю.

У «Словнику символів» зазначено, що символами вірного кохання здавна вважаються квіти [282]. Образ квітки, перебитої градом («перебита, як кохання на порі» [216, с. 155]), змальовано в пісні М. Ткача «Серед літа». Назва 10 разів фігурує у творі, що складається всього із трьох строф. Так автор підкреслює драматизм зображуваного: літо називають порою людської зрілості, життям уповні; смерть у розквіті життя – це жорстока насмішка долі. Простежуємо й характерні образно-відчуттєві асоціації: літо – тепло – любов, град – холод – втрачені почуття.

У пісні «Сніг на зеленому листі» відбувається розвиток зазначених асоціацій аж до повного переосмислення. Цікавий, не позбавлений внутрішнього психологізму вже сам образ снігу на зеленому листі, що відсилає нас до пісенного твору Р. Братуня й В. Івасюка «Перший сніг» («Перший сніг над усім. Та нема ще морозів і хуги. // Він розтане іще, не зав'ялить зеленого листу» [285]) з центральною проблемою швидкоплинності людського життя. Ближчий до Ткачевого «Снігу…» «Перший сніг» В. Карбулицького, присвячений темі кохання: «Що? – Сніг? Вже так завчасу? // Якось прискорилась зима! – // Ще листя скрізь зелене бачу… // Та до життя вже днів нема… // Не раз любов так холодніє / й безчасно в'яне серця цвіт, / не раз в душі так студеніє / й надії гасне ясний світ» [156, с. 505]. Бачимо тут сам «кістяк» ідеї, яку М. Ткач розвинув у чудову історію кохання. Через мотив чекання і з допомогою психологічного паралелізму він відкриває широку палітру переживань ліричного героя: здивування, тривогу, сумнів, надію тощо. Коли очікування тільки-но починається, герой не відчуває загрози і не усвідомлює трагедії «раннього снігу на зеленому листі» [216, с. 116] (зимового подиху восени – тепла, скутого холодом – любові, яка зустріла байдужість). Поки що для нього цей сніг – «як сміх» [216, с. 116]. Кульмінація твору – болісне прозріння, що приходить на зміну безтурботності: «[…] упав на мій сміх раптом сніг, раптом сніг, / Сніг, як біль, на зеленому листі» [216, с. 116]. Наступний етап розвитку внутрішньої драми ліричного героя – «сніг, як сум» [216, с. 116]. У останній строфі мотив чекання звучить найвиразніше: «Я виходити буду щодня на поріг, / Сподіватися буду, що прийдеш колись ти» [216, с. 116]. За ступенем відданості це чекання закоханого хлопця можна порівняти хіба що з образом материнського (вічного) чекання на сина. Мотив чекання тут споріднений із мотивом вірності. Оптимістичне завершення історії вимагає позитивного осмислення образу снігу: «[…] для мене той сніг – ранній сніг, ранній сніг – / Пізній цвіт на зеленому листі» [216, с. 116]). Водночас це протилежне

прочитання «холодного» символу: сніг порівнюється із цвітом, який є атрибутом весни, тобто переймає «теплу» символіку цвіту, символіку любові.

У поетичній мові М. Ткача зустрічається метафора «кохання цвіт»: «Квітка розмарія – / То кохання цвіт» [216, с. 138]. Теж оспівано «цвіт папороті», що є символом любові: «У приголубних небесах / Любов моя сія, / І для нас в тумані літ / Квітне папороті цвіт» [216, с. 201]. Привертає увагу майстерний неологізм «приголубний», що, з одного боку, містить семантику слова «голубий» – чи не улюбленого компонента кольорообразів М. Ткача (О. Веселовський спостеріг особливу привабливість цього кольору для поетів-романтиків [16, с. 74]), а з іншого – слова «голубити», завдяки чому поглиблюється інтимна атмосфера твору.

Ткачеві пісні багаті на оригінальні художні знахідки. У них «цвітуть гаї зеленоброві» [216, с. 204], «зорі лебедять» [216, с. 22], «обручку сонця котять хвилі» [216, с. 370], «прилітає ластівка голубою ласкою» [216, с. 112] тощо. Нове у ліриці М. Ткача поєднується з традиційним, народнопісенним, у чому ми переконалися, розглядаючи образи і художні засоби. На лексичному рівні вплив фольклору демонструють постійні епітети «(світ) широкий» [216, с. 299], «ясні (зорі)» [216, с. 222], «тихі (води)» [216, с. 10], «білий (світ)» [216, с. 172], «вороний (кінь)» [216, с. 63]. Це один із виразників повторюваності, характерного для фольклору явища, де воно, сказати б, наскрізне. У піснях М. Ткача повтори теж спостерігаються на різних рівнях. Крім анафори, рефрену й постійних епітетів, ми схильні залучати сюди асонанс («**О**й ч**о**му й**о**го так д**о**вг**о** не видн**о**?» [221, с. 26]), алітерацію («**В** небесах **в**еселики оз**в**ались, / **В**и**в**іряють **в**ірністю шляхи. // **В**же туди, де ми колись кохались, / **В** гнізда по**в**ертаються птахи» [221, с. 176]) і навіть внутрішню риму («Полюби – не відлюби» [221, с. 201], «І доки буду – того не забуду» [221, с. 187], «Якщо вже так – це віщий знак» [221, с. 183] «Все минає, не вертає» [221, с. 124], «У тій стороні, у тій далині» [221, с. 100]). Остання, вважаємо, є однією з найвиразніших версифікаційних особливостей Ткачевої пісенної лірики. Схильний до традиціоналізму поет надає перевагу

катренній строфі. Віршовий розмір рефрену зазвичай відрізняється від основного. Спостерігаємо прихильність М. Ткача до поширеного в українській ліриці 5-стопного ямба («Писанка», «Від Бога», «Вона одна», «З кордону починається держава», «Добрий вечір, доле»).

Помітне тяжіння поета до стійких структур – фразеологізмів, приказок. На наш погляд, їх використання не завжди доречне, а подекуди лише псує текст. Приміром, початок твору «Любов поверне на своє» видається відчужено-грубим, надто – в контексті любовної теми й ліричної атмосфери твору: «Ні сіло ні впало, / Було – і пропало, / Закохане серце крижиною стало [216, с. 190]. Таку ж невідповідність вбачаємо і в пісні «Не снись мені», де є низка усталених висловів: «не в руку», «зійди з очей», «гроша не варт», «побий мене Господь», «яке ішло – таке знайшло» [216, с. 183]. Твір написаний у формі діалогу, тому теоретично елементи розмовного стилю видаються тут доречними. Але не можна нехтувати визначальною особливістю цього діалогу – інтимно-особистісним забарвленням, що схиляє до використання засобів ліризму, романтизації. Втілюючи, безумовно, цікаву ідею – шляху новонародженої любові до самоідентифікації, М. Ткач не дотримав балансу між високим і низьким. Так, наприклад, дисгармонують сусідні рядки: «Напевно, доля нам судилася одна: / Яке ішло – таке знайшло!» [216, с. 183]. Або ще: «Не снись мені, не руш мій сон, / В моєму сні біля вікон / Не стій, не жди, з очей зійди…» [216, с. 183].

Натомість у жартівливих творах такі лексико-стилістичні засоби незамінні. Ось як настроєво починається пісня М. Ткача «А я жінка хоч куди»: «Ой, брехливі ж балачки, / Ще й дурного змісту, – / То неправда, що жінки / Всі з одного тіста» [221, с. 140]. Також гарний зразок маємо в пісні «Чобітки»: «Вже мій милий про зальоти / І не згадує тайком, / Бо щасливий, що з охоти / В мене він під каблучком» [216, с. 46].

Ткачеві пісні «Не снись мені», «А я жінка хоч куди», «Чобітки» та деякі інші («Якби на квіти, та не морози», «Не повернеться перша любов» тощо) є зразками «рольової» лірики.

«Ліризм – неодмінна риса багатьох літературних жанрів» [116, с. 57], – зазначає Б. Мельничук. Але в пісенному вона ще й домінантна. Саме в піснях найвиразніше втілилося ліричне мислення М. Ткача. Працюючи над змістом і формою своїх творів, а надто тих, що задумувались як пісенні, М. Ткач орієнтувався на фольклор. Ця свідома позиція визначальна для стилю письменника. Вплив народної пісні найбільш чітко можна простежити на образно-символічному рівні й у доборі художніх прийомів та засобів. Твори поета не губляться серед фольклорних стилізацій, адже в них відчутна індивідуальність. Поєднання індивідуального й народного начал – риса, яку свого часу відзначив Д. Павличко – чи не найкраще характеризує творчу манеру М. Ткача й великою мірою зумовлює популярність його пісенного доробку.

Висновки до ІІІ розділу

У ІІІ розділі дисертації досліджується жанрова специфіка поезії М. Ткача, яка демонструє характерні риси ідіостилю автора: фольклоризм, пісенність, тяжіння до подієвості. Вони відображені вже у жанровій системі, основні елементи якої (пісня, поема, балада, легенда тощо) зафіксовані в заголовках та підзаголовках творів. У низці випадків задекларoване жанрове визначення недостатньо обґрунтоване, та все ж служить базою для наукових пошуків, показове щодо жанрових зацікавлень автора і важливе як чинник структурування. Серед ліричних жанрів для розгляду обрано пісню, що є візитівкою творчої спадщини М. Ткача. У відповідному підрозділі здійснено спробу розгадати таємницю всенародної популярності та довговічності Ткачевих пісень. Її пов’язано із синтезом загального й індивідуального: глибокою спорідненістю з народною поезією, опорою на літературну традицію та збагаченням оригінальними авторськими знахідками. Окрему увагу приділено ліро-епіці фольклорного походження: баладам, легендам і думам. На їх основі простежується вияв стійких та набутих жанрових рис. Поеми розглянуто в контексті явища мистецького та внутрішньолітературного синтезу як естетичної домінанти ХХ ст. Зіставлення кінопоеми «Руки на

штурвалі» з поемою-канто «Стадіон» виявляє в першому випадку переваги, а в другому – небезпеки подібних творчих експериментів. Аналіз вершинного непісенного твору – поеми-феєрії «Хата» – демонструє художню майстерність і філософську заглибленість мислення автора, красу його душі та рівень національної свідомості.

РОЗДІЛ 4
ЗМІСТОВЕ РОЗМАЇТТЯ ПОЕЗІЇ

4.1. Еволюція ідеї патріотизму

В останньому розділі дисертації розглянемо передусім змістовий бік лірики М. Ткача крізь призму його основних елементів, до яких А. Ткаченко пропонує зараховувати тематику, проблематику, ідеї [236, с. 146]. З-поміж формальних компонентів нас найбільше цікавить образ. Цей завершальний етап аналізу має сформувати цілісне уявлення про творчу індивідуальність письменника і художню картину світу, в якому вона виявляється.

«Індивідуальність письменника починається уже із «знайденого» ним і художньо освоєного об’єкта зображення, – вважає Г. Сивокінь. – Цей об’єкт […] не слід уявляти вузько, скажімо, у вигляді тільки провідної теми чи кола героїв, хоч і вони тут посідають належне місце. Це – цілий художній світ автора, де все взаємозумовлене і гармонійно поєднане, звичайно ж, до стилю, до мови включно. […] Кожен письменник так чи так еволюціонує у своїй творчості. Однак живу цілісність «свого світу» він, як правило, проносить через усю творчість» [175, с. 72].

Наша думка резонує з міркуваннями Г. Сивоконя, а наші спостереження над Ткачевою поезією можуть слугувати ілюстрацією до них. М. Ткач навдивовижу швидко визначився з тим, про що («мамин світ» у найширшому значенні: як географічна, етична й естетична площина, як вісь обертання різних тем, ідей, проблем, образів) і в якому ключі (фольклоризм як стильова домінанта) він писатиме, та залишався вірним собі.

Чим у цьому разі є гідна уваги послідовність довжиною в ціле літературне життя – обмеженістю творчих можливостей, творчою вичерпаністю чи творчим стрижнем? Д. Павличко зазначає, що «є поети, читаючи яких, відчуваємо замкнутість їхнього світу в межах певної тематики, в кордонах певної пристрасті. За обріями «своїх» стихій вони почуваються розгублено і, пробуючи вторгнутися у світ більший, аніж той,

що дано їм неширокою натурою їхнього людського й поетичного «я», пишуть поверхово й манірно, впадають у чужі сліди, знецінюючи й те добре слово, що все-таки пробилося в їхній творчості. Вони не завжди спроможні відчути споріднення своїх болінь з боліннями інших людей і, звичайно, інших митців, а тому в їхньому слові немає світового сонця» [147, с. 336].

Співзвучність думок М. Ткача з переживаннями читачів потверджена тривалим побутуванням у народі його пісенних текстів. Однак Павличкова теза про законсервованість художнього світу, на перший погляд і за умови поверхового ознайомлення із творчістю, може видатися справедливою щодо предмета нашого дослідження. Понад те, М. Ткач ніби й не намагається вийти за межі «зони комфорту». Виникає образ крихітної наглухо зачиненої кімнати, в якій ув'язнена уява письменника перебирає улюблені речі. Нам ідеться про те, аби показати справжні масштаби художнього мікрокосму (тут: мала батьківщина) М. Ткача, вивчити еволюційні процеси всередині нього та довести відкритість цієї динамічної системи через зв'язки з макрокосмом (Україна, світ, Всесвіт).

Попри анонсування тематичного аспекта як основного в подальшому аналізі, вирішено відступитися від традиційного поділу за тематикою. Підхід, що враховує лише домінантні тему, ідею, мотив, ігноруючи всі інші (тоді як кожна (кожен) із них є конкретним виявом чогось загальнішого, точкою, через яку проходить лінія в парадигмі розвитку), видається неощадливим і сумнівним з погляду повноти й достовірності результатів. Випускаючи класифікаційний момент, ми стираємо умовні межі, які на практиці не працюють. І це символічно, бо у творчості М. Ткача переплітаються на одному рівні – традиційне й новаторське, на іншому – християнське і язичницьке, на третьому – любов до матері, Батьківщини й жінки і т.д.

По суті, назви підрозділів слід співвідносити з поняттями патріотичної, пейзажної та філософської не лірики, а тематики. Відповідно змістова багатоплановість, поліфонія вірша забезпечує йому багаторазове фігурування в різних дискурсах. Іншими словами, наше завдання полягає в тому, аби

нічого не пропустити повз, не втратити, бо, як буде видно далі, у Ткачевому світі немає ні випадкових, ні ізольованих речей. Зв'язок між ними може стати поясненням феномена: «Звичайні слова, звичайні рядки, звідки ж цей стан незвичайності, цей несподіваний, загадковий поштовх і, як благодать, ясновидіння душі? Звідки ця правда про тебе самого, це вгадування того, що міг би сказати й ти, але не встиг, не зміг, не зумів?» [5, с. 208]. М. Наєнко вбачає в цьому «найбільшу загадку стилю»: «[…] всі письменники користуються тими самими словами, але стильові обличчя мають різні. […] стиль народжується і з поєднання слів, але й з висоти їх розміщення над рівнем душі» [132, с. 28]

Відсутність серед тематичних концептів інтимного не суперечить нашій настанові на цілісний аналіз. Цей ракурс представлено раніше, при розгляді пісенної лірики. Адже інтимні переживання ліричного героя пов'язані насамперед із почуттям кохання та любові до матері, а левову частку віршів, у яких вони втілені, покладено на музику. Отож ми, умовно кажучи, робимо посилання на ІІІ підрозділ ІІІ розділу, хоч і не закриваємо це питання цілком. Бо ж очевидно, що міцність внутрішніх зв'язків, зокрема й міжтематичних, зумовить виринання різного роду паралелей.

Семантика концепту Батьківщини в поезії М. Ткача втілюється у сув'язі образів, а саме: рідної хати, що «завжди стояла в епіцентрі / Родинних і державних протиріч», і до якої, «неначе пуповина до плаценти, […] сходились шляхи сторіч» [219, с. 58]; рідного села: «Життя мойого альфа і омега» [219, с. 6]; рідного краю: «Карпати й Прут – мої шляхи й світи» [214, с. 3]; рідної держави: а) Радянський Союз: «Ми знаєм всі, з якого вийшли роду, / В якій нас хаті мати сповила. // У ній великим і малим народам / Вітчизна шлях один заповіла» [217, с. 6]; б) Україна: «Моя Україно, / Білявко-хатино, / З твойого вікна світить доля мені» [215, с. 8].

Як бачимо, своєрідним обрамленням патріотичних візій ліричного героя є символічний образ хати. Він замикає лінійний розвиток концепту (від вужчого до ширшого значення) в цикл. Оскільки хату названо епіцентром,

виглядатиме цей цикл незвичайно: із джерела енергії (його можна зобразити у вигляді пульсуючої крапки) – хати – хвилевидно розходяться енергетичні потоки-кільця: село, край, держава. Водночас останнє кільце теж є хатою, тобто теж епіцентром, що, однак, посилає свій потужний заряд углиб, а не назовні. Беручи, віддає. Виходить такий собі постійно циркулюючий живий клубок, у якому затишно й захищено, як у лоні матері, почувається ліричний герой. Дискомфорт загрожує тільки тоді, коли чиясь рука намагається роз'єднати одне з кілець і деформує зовнішньо-внутрішній світ. Цим пояснюється тривожна наповненість Ткачевих віршів про війну.

Застосування до образу Вітчизни метафори «хата» – часто вживаний прийом. Але в контексті поезії М. Ткача він має цілком особливе значення – оприявнення малого у великому, і навпаки. Неподільність малого й великого зумовлена нерозривністю зв'язку між витоками (початок шляху) і ліричним героєм. Цей зв'язок можна б охарактеризувати зужитим порівнянням із невидимою ниткою або ж оригінальним, запропонованим самим письменником, – із пуповиною. Але найбільш точно наше бачення передасть образ зафіксованої в певному місці резинки, яка з віддаленням не рветься, а натягується, збільшуючи силу тяжіння вихідного пункту.

Зрідка трактуємо його в часовому розрізі, зокрема крізь призму мотиву ностальгії за дитинством: «Коли у селі помирають діди…», «Ясени». В «Ріці дитинства», попри назву, цей мотив є лише плацдармом для розгортання іншого – мотиву пам'яті, сказати б національної, але ні – в раннього і зрілого М. Ткача пріоритетна пам'ять про малу батьківщину: «Купав дітей під зорями ясними / У купелі чистенькій річковій, / Щоб […] не забували рідний берег свій» [215, с. 14]. Тут же маємо підтвердження «резинкової» концепції зв'язку між малою батьківщиною та ліричним героєм, а відтак – Вітчизною, особливість якого в тім, що, незважаючи на активні переміщення коливального типу «від» і «до», неможливо втратити відчуття першооснови: «Вклоняюсь тому броду-переброду, / Через який дорога від воріт, / І первоміст від роду до народу, / І від народу – в первокорінь-рід» [215, с. 14].

Через інтимно-патріотичні візії окреслено проблему рівноваги між тлінним і вічним: «О, скільки нас у світ пішло відтоді, / Шукаючи, де глибша течія! // Але стоїть, стоїть село на броді, / Купає діток річка Вілія» [215, с. 14]. Ліричний герой свідомий швидкоплинності життя. Безперервний процес «народження-вмирання» відтіняє непорушні речі. Зрозуміло, село й ріка також тлінні, але тільки як фізичні об'єкти. А вони ж іще й центр Всесвіту для значної спільноти людей. Не можна Всесвіту без серця, а людям – без коріння. Основи малого такі ж непорушні, як основи великого. Зрештою, мализна малої батьківщини умовна, обмежується хіба площею.

Ця думка гостро звучить у поезії Б. Олійника «Дискусія з глобусом», де герой обурюється з приводу відсутності на глобусі його рідного села. Важливість Зачепилівки у світовому масштабі затято доводиться з допомогою сильних (і в емоційному плані) аргументів, як-от: «можливо б, сьогодні щезла / Не одна з твого лоба столиця, / Коли б мати моя у червні / Мого батька не провела, / Щоб вдовою тепер сивіти» [143, с. 63]. Фінальні слова сповнені стверджувального пафосу: «Є село моє – Зачепилівка!» [143, с. 63]. Згадаймо останній рядок іншої поезії: «Стою на своїй землі». Це все той же Олійник, ті ж тема й пафос, що мандрують із твору у твір, вибудовуючи із близького серцю автора образу села цілий Всесвіт.

«Зачепилівка – духовна столиця Бориса Олійника, – пише В. Панченко, – відправна точка його Дороги» [279]. Заміна Зачепилівки на Лукачани, а Олійника – на Ткача виведе нову, але не менш правдиву тезу. Таких замін можна було б зробити чимало, аналізуючи поезію другої половини XX ст. Адже тема малої батьківщини виразно звучить у творчості визнаних В. Симоненка, І. Драча, Д. Павличка, В. Підпалого. Водночас вона служить добрим стартом для авторів-початківців, на відміну від тем, що вимагають виходу за межі власного досвіду із супутнім додумуванням переживань.

Так, у дебютній збірці Ткачевої землячки В. Китайгородської «Виноградна колиска» (1986) лірична героїня розкошує в почутті любові до рідного села Нагоряни (є тут і однойменний цикл). Зрештою, це

відбуватиметься кілька разів поспіль, у кожній новій книзі. Поступово образ того почуття ускладнюватиметься – метафорикою, філософічністю, релігійними мотивами тощо. І тоді стане очевидно, що В. Китайгородська та її «хрещений батько» в літературі М. Ткач [83, с. 1] пішли різними шляхами. Але в першій книзі, де, до речі, вміщена присвята поетові – «Приморозки, приморозки білі…» з обігруванням образного ладу пісні «Сину, качки летять…», є багато рядків, співзвучних Ткачевим. Приміром, ці, де тема малої батьківщини розгортається, зокрема, й через мотив материнського чекання: «Вернися, Віронько, до себе, / давно ти дома не була, / тобі дощу напитись треба / і надивитися села» [82, с. 18]. Очевидно, що йдеться про поповнення життєвої енергії. Читаємо у вірші М. Ткача «Лукачани»: «Я мчу сюди, щоб видужати…» [219, с. 6]. У такий спосіб вказано на зв'язок ліричного героя з космосом (вважається, і біоенергетики обґрунтовують це, що енергія надходить із космосу) посередництвом малої батьківщини, а значить – і на відкритість «маминого світу» до Всесвіту. Виваженість поетичних рядків підтверджуємо цитатою з інтерв'ю з М. Ткачем: «Тут у мене якийсь своєрідний зв'язок з космосом […]. У рідних Лукачанах […] відчуття земного якесь особливе» [137, с. 2]. М. Наєнко підтверджує, що «письменницький талант […] поєднаний із середовищем, яке дало йому життя. Матеріалісти (особливо – вульгарні) акцентували переважно на суспільному середовищі (класова належність та ін.), але вони свідомо ігнорували думку, що все це – похідне, наживне, а вихідним є середовище природне, космічне» [132, с. 77].

У міфології багатьох народів, зокрема й українців, єднання Всесвіту і людини уособлює образ Світового дерева, що слугував для наших предків «зразком космоустрою, переходом від хаосу до упорядкованого світу» [128, с. 54]. На матеріалі поезії «Лукачани» простежуємо, як міфологема Світового дерева виявляється через концепт малої батьківщини, про що опосередковано свідчать і такі рядки: «Нехай як маленькі Лукачани, / Та я без них – без деревини плід» [219, с. 6]. Але тут вона має шанси залишитися

нерозпізнаною, на відміну від віршів «Сад Довженка» і «Земля, що не вчахла під грозами…», де задум автора прочитується максимально виразно. Скажімо, в «Саду Довженка» вже перші рядки дають недвозначне уявлення про центральний образ: «Корінням в землю. У саме ядро. // Цвітінням – в небо, в зоряність високу» [214, с. 37]. Треба віддати належне і промовистому заголовку: ім'я Довженка як митця, що по-особливому (з національним акцентом і філософською заглибленістю) розробляв тему космосу, вихоплює з низки асоціацій, які обрамлюють семантику «саду», потрібну.

В обох поезіях, що характерно, Світовим деревом виступає яблуня, у чому вбачаємо вплив релігійного світогляду (райське дерево). Якщо порівнювати з українським фольклором, а світове дерево є поширеним образом у обрядових піснях, особливо в колядках, то «за улюблений колядковий мотив прадерева, – як свідчить етнолог К. Сосенко, – можна вважати зелений явір та дуб або «два дубочки» серед моря. Не так пізнішим відхиленням, як варіантом, залежним від географічних обставин, можна вважати сосну […] і кедрове дерево […], – думаю, що сі оба мотиви зародилися в сторонах, де жиє гірський нарід, віддалений значно від моря» [283]. Але цей ряд буде неповним без верби, клена, рожі, пшениці та – знову ж таки – яблуні («яблінки з золотою корою» [283]).

Перефразовуючи поета, скажемо, що мала батьківщина є «альфою і омегою» його поезії: з неї все починається, і нею все завершується, вона – у всьому, і все – у ній, вона – це все, що існує. Тож образи села і краю – найрельєфніші та найчастотніші. Причому перший домінує у внутрішній площині (духовна сфера), оскільки для ліричного героя рідне село унікальне в плані пов'язаних із ним переживань, а візуалізується в річищі хліборобської тематики. Коли ж ідеться про зовнішній вияв, лукачанські горби і річка Вілія поступаються місцем Карпатам і Пруту – унікальним топонімам буковинського краю, які, нагадаємо, ліричний герой називає своїми «шляхами і світами». Це теж (як «альфа і омега») – своєрідний «знак якості» в ціннісній моделі світу М. Ткача. І черговий виток ідеї, про яку вже мовлено, – масштабності малого.

Не можна не згадати слова Ткачевого земляка С. Воробкевича: «Я край один лиш знаю, / Одну лише ріку…» [24, с. 98].

Відомо, що «виражена в літературі національна imago mundi (образ світу) відбиває самосвідомість народів, їхнє відчуття власної етнічної ідентичності» [14, с. 357]. Для ліричного героя М. Ткача характерна патріотична форма освоєння світу, вищим ступенем якої є переосмислення загального шляхом надання йому місцевого («З тих пір немало вільний Прут / Поніс води із гір у море» [210, с. 65] (схоже спостерігаємо в О. Масикевича: «А навздогін пройшли роки з водою, / втікає час, тече скоріше Прут» [156, с. 716]), «Я так люблю оту гуцулку-ніч» [214, с. 81]) та національного колориту («Стоїть край шляху вічність чорноброва» [209, с. 76]).

Виразно український акцент з’явився в М. Ткача аж у незалежній Україні (збірка «Зазим’є», 1997). До 90-х у нього переважало «сільське» й «буковинське», а «українського» не те щоб зовсім не спостерігалося (часом воно дуже навіть зриме, як-от у вірші «Марево», де маємо вже знайому ідею першопочатку, втілену через мотиви дороги, розлуки й повернення: «дорога з України», «Сонце повернулось, / На Україну сонце поспішало» [214, с. 71 – 72]), але надто мало припадало на ту кількість творів, у яких звучала тема любові до рідної землі. «Українське» прийшло згодом, як прозріння, а доти перевагу надано «радянському».

«Радянське» проникає в художній світ М. Ткача насамперед через мотив визволення рідного краю. Як правило, у віршах, де його використано, доволі виразне епічне начало. Застосовуючи прийом спогаду, автор подає один або кілька епізодів із життя ліричного героя (для переконливості розповідь ведеться від І особи), які відображають революційні суспільно-політичні зміни. Власне, спостерігаємо дві площини їх вираження: названу епічну (подієву) та ліричну (метафоричну).

Найчастіше змальовується тривіальна метафорична картина пришестя (це слово добре передає інтонацію хвалебних текстів) нового дня на зміну ночі: «Із ночі кров світанок точить […] / На небокрайні рубежі / Вже піднімає

сонця гасло. // І половина серця відчува / Нового дня новий початок» [214, с. 68]. Звідси – активне використання образу сонця. Наведена цитата якнайкраще демонструє його ідеологічне наповнення. У прорадянській ліриці М. Ткача сонце символізує здобуті, «нові» правду, волю, щастя. Воно є також сонцем знання, однак і в цьому значенні тенденційність зберігається, бо мова про здобуте, «нове» право на освіту.

Образ сонця розкриває символічний зміст образу хати: хата з вікнами до сонця («Рокочій Гнат будує хату») – це держава, де живеться вільно і щасливо. Ще раз наголосимо, що таке трактування образу сонця характерне лише для частини творів М. Ткача, об'єднаних комуністичною ідеологією Можливо, якраз воно й визначає вертикальну вісь художнього світу. Іншими словами, прагненням сонця – революційними настроями – вмотивована дорога ліричного героя, що майже завжди спрямована вгору. Знаходимо й підтвердження: «Такий закон і правда революції, / Одвічне прагнення до висоти» [207, с. 58]. Але є річ, що насторожує: гірські стежки видаються врослими у зображений світ, народженими у світі і зі світом. Може, їм накидається ідеологічне, але ж якраз це і важливо – що не навпаки, не вони з'являються на потребу ідеології. Тож, абсолютизуючи попереднє припущення, ризикуємо докластися до шліфування радянського напилення образу поета, тоді як у цьому конкретному випадку, навпаки, може йтися про висловлення його сутності, тобто українськості.

За словами С. Андрусів, національне світовідчуття не варто пов'язувати виключно з природою. Бо, з одного боку, в українців і росіян, що мають приблизно однаковий ландшафт, різні національні картини світу (українцю властива прив'язаність до місця), а з іншого – український світ (без огляду на те, рівнинна чи гірська це територія) має вертикаль. Звідси й спрямованість униз, в землю, та вгору [цит. за: 14, с. 356] (виникає асоціація зі Світовим деревом). Але Ткачеве світовідчуття таки треба пов'язувати із природою його рідного краю. Цей фактор увиразнює специфіку менталітету і спричиняється до плідного його вираження.

У річищі патріотичної тематики розгортається тема емігрантська. Вона осмислена багатогранно, в різних ракурсах. В одному випадку ліричний герой уявляє себе в ролі емігранта («Землякам у Канаді»), в іншому – протиставляє себе емігрантам («Я – дерево, що виросло край поля…»), у третьому – «відчужено» (від ІІІ особи, а не збайдужіло) розповідає про долі емігрантів («На перевалі», «Доля гуцула» – перегукуються із віршами В. Кобилянського «Я вас покинув…» та Л. Дмитерка «В Америці немає солов'їв…»). У пізній ліриці («Канадська дума», «Ми») на розвиток теми впливає мотив національної єдності, тому займенник «ми» (на позначення українців) скасовує формат відстороненості, зумовлений, не в останню чергу, наявністю в ліричного героя відчуття власної вищості («Я не пішов тоді по манівцях. // А люди йшли, утративши священне» [214, с. 3]); зникає поділ на «своїх» і «емігрантів»: «Багато нас розсіяно по світу […] / Та кожен в гранослові заповіту / Себе до України додає» [209, с. 18].

У всіх цих віршах так чи інакше висловлена авторська оцінка зображеного. Однією з форм її вираження є інтонація співчуття: «О, як я хочу пісню надихнути! // Та так, щоб там десь в місті чи селі / Ти зміг би в ній, земляче мій, відчути / Далекий подих рідної землі!» [207, с. 17]. Але де-не-де у співчутливий мотив вклинюється поблажливий тон (ліричний герой, який у тих же умовах вистояв тут, на своїй землі, не «зрадив» її, почувається героєм, переможцем серед переможених) що прочитується у непомітних, на перший погляд, штрихах. Приміром, емігрантові, що після невдалих блукань повернувся додому, дається така характеристика: «Забавний дуже наш старий» [210, с. 18]. Трохи далі по тексту після прямої мови його названо не по імені і навіть не «старим», а «на честь» фізичної недуги – «горбатим»: «Шукав її, – кінча горбатий, – / Але не в той ходив я бік, / Вона сама прийшла до хати» [210, с. 18]. Мова про пошуки т.зв. «щастя-долі» (поширений образ у радянській ліриці М. Ткача, який набуває значення атрибута епохи).

Моралізування – невід'ємний елемент поезії про еміграцію – відбувається у два етапи: заперечення (там щастя немає: «Так от яка ждала

там слава! // Так от який за морем рай!..» [210, с. 18]; «Дарма колись манила далина» [213, с. 6]) і ствердження (щастя тут: див. цитату вище). Цікаво, що остання теза («щастя тут») може набирати інтимного звучання: «Я думав, що улюблену знайду / Десь тільки там, далеко за горами, / А ти жила у мене на виду, / На тім кавальчику, в сусідстві з нами» [210, с. 61].

У поезії М. Ткача спостерігається протиставлення не лише свого простору – чужому, а й свого часу – чужому (по суті, теж своєму, але минулому). Отже, хронотоп вибудовується на двох прямих із точками для однієї – «тут» і «там», а для іншої – «тепер» і «колись» (раніше). Якщо розглядати пряму часу як таку, безвідносно до поезії, то треба відзначити «рухливість»: основні точки на ній щодня зміщуються вправо. Відповідно ракурс спостереження змінюється, адже «тепер» стає «колись». Усе більше нагромаджується цього «колись», прожитого чи непрожитого розповідачем. З останнім, закономірно, теж відбуваються зміни, які не можна не враховувати.

У своєму «колись» радянський поет М. Ткач не забігав надто далеко: потреби не було. Ішлося ж тільки про те, аби довести, що сьогоднішнє життя краще, ніж учорашнє, себто – «жить стало лучше». Для цих потреб цілком годилося зовсім ще «свіже» минуле – підрумунське. Отже, запропоноване М. Ткачем протиставлення первісно мало такий вигляд: «колись» (безпросвітна минувшина – румунська окупація) – «тепер» (щасливе сьогодення – радянська дійсність). З огляду на історичні обставини кінець XX ст. мав би просто змістити акценти: «колись» (безпросвітна минувшина – радянська дійсність) – «тепер» (щасливе сьогодення – незалежна Україна). Натомість маємо: «колись» (гірке, але гідне минуле – Київська Русь, козацька доба) – «колись» (минуле, в якому зійшли на манівці, – радянський період) – «тепер» (гірке, але не безпросвітне сучасне – незалежна Україна).

Зв’язок між минулим і теперішнім здійснює пам’ять. У ранній та зрілій ліриці М. Ткача це насамперед особистісна пам’ять про малу батьківщину й дитинство, про що було зазначено раніше. Водночас мотив історичної пам’яті присутній у творах про Велику Вітчизняну війну (серед

найяскравіших зразків – кінопоема «Руки на штурвалі» та «Триптих Іванового роду»). Але особливої національної виразності він набуває у збірках «Зазим'є» і «Струна» (цикл «Висока пора»), де виступає вкупі з мотивами прозріння і спокути. Вірші пронизує антиімперський пафос і заклична інтонація: «Придивіться до пам'яті роду, – / Там далекий ваш предок благає навколішки вас: / Пошануйте нащадків при хитрій спокусі на згоду / Повернути себе на довічний імперський попас» [209, с. 37]. М. Ткач піднімає проблему втрати історичної пам'яті та виводить збірний образ «без роду й племені манкуртів», що «найменший намір демократа / Вбивають тихою сапою» [209, с. 31]. Наголошується, отже, на загрозі з боку внутрішнього ворога, який з утратою національної ідентичності втрачає людське, стає живим мерцем, зомбі, що не може втамувати спрагу крові.

Мотив прозріння не можна назвати ексклюзивом пізньої лірики М. Ткача. Як не дивно, вперше він прозвучав у прорадянському вірші, де є і «нового дня новий початок», і «революція в самім собі», й інші ідеологічні «штампи». «Лови прозріння часу!» [214, с. 69] – спонукає ліричний герой, маючи на увазі потребу змінюватися разом із часом. З контексту очевидно, що під «прозрінням часу» розуміється не стільки переосмислення старого, скільки відкриття нового. Зате надалі, у віршах 90-х років, ітиметься якраз про перше: «Задовгий шлях мого трудного прозрівання / Через холодні Соловки і Колиму […] / І от я заново свободою сповитий, / Очищений від чорнобожої мерзи, / Скидаю ідола, що лжею бронзолитий» [209, с. 28].

Між виходом цих поезій була ще одна така, яку б нам хотілося сприймати за свідому акцію протесту проти режиму або ж несвідоме «прозріння», що навіть підвищило б цінність знахідки. Наводимо ті рядки з вірша «Снігова баба», що викликають найяскравіші асоціації: «І виростала біла баба / Під гаслом галасливого «ура», «І вийшла баба – просто казка: / В цяцьках всі груди, ніби в орденах», «Щодня до неї юрби бігли, / Як на поклін до ідола утіх. // Вона ж, як та ворона біла, / У темряві лякала їх», «Гадали – ніде правди діти, – / Що вічним буде ідол гри. / Довірливі, наївні діти! // Усе

в житті до часу, до пори. // Пригріє сонце – сніг розтане, / І потече шумлива каламуть, / Качан той затичкою стане, / І курям їсти з казанка дадуть» [219, с. 10]. Але оскільки твір був опублікований у збірці 1968 року, він, швидше за все, є відгомоном «відлиги».

Мотив прозріння виявляється і через Симоненків образ «цвинтаря розстріляних ілюзій» (на його основі М. Ткач також створив контрастний образ цвинтаря облуд (поезія «Похорон вождя»). Ремінісценцію використано у вірші «Три свічки пам'яті», присвяченому полеглим у Бухаресті під час грудневої революції 1989 року. Як бачимо, епохальна історична подія осмислена поетом не лише в українському зрізі, контекст розширено, що дає уявлення про масштабність зображеного. До того ж, румунську тематику М. Ткач розробляв від початку літературної діяльності, що, в першу чергу, пов'язано з віхами його біографії. В об'єктиві уваги автора – історія та культура румунського народу: вірші «Резбояни», «Вікторія», «На землі Котнарській», «Лєнуца», об'єднані в розділі «Вікторія» збірки «На перевалі».

Певна парадоксальність розвитку мотиву прозріння зумовлена його дворівневістю. Це наче сон уві сні, коли прокидаєшся (прозріваєш) двічі. Так, спочатку ліричний герой «пробуджується» зі сну про румунську окупацію в «радянській хаті народів» і довгий час вважає її за справжню, а коли намацує українські реалії, то усвідомлює, що й до цього спав. Словом, ми повертаємося до процесу зміщення на прямій часу, щоби простежити відповідні зміщення й заміщення у свідомості героя. З усього видно, що він відчайдушно тримається за «тепер» – чи то «щасливе» радянське, чи «гірке» українське. Хоча прислівник «відчайдушно» краще передасть тривожний емоційний стан під час утікання, що відбувається безперервно.

Маємо на увазі мотив утечі від минулого, присутній і в радянській (утеча від румунського «колись»), і в українській ліриці (цього разу – від радянського). Помічаємо навіть схожість у його вираженні: «Вернуть минуле із безодні / Ви неспроможні вже, не годні» (збірка «Йдемо на верховини», 1956), «Ніколи суєслови й лицеміри / Не зможуть нас в минуле повернуть»

(«Зазим'є», 1997). У такому принциповому відреченні вгадується страх: в одному випадку це страх повернутися до нужденного життя, в іншому – до ганебного. І чим гучніша наступальна інтонація, тим краще його видно, на контрасті до поезії із м'якою тональністю: «Нам треба пильно оглядать кути, / Щодня нам треба добрий віник брати, / Щоб не посміли павуки плести / Над головами павутини ґрати». Кінець вірша є апоегєм агресивного вияву страху, що вибудовує невластиве для лірики М. Ткача емоційне тло: «Нам треба в серці мати досить зла, / Щоб гадина у дім не заповзла» [214, с. 62].

Зазвичай зв'язок минулого з теперішнім (до прикладу, через спогади про дитинство, роздуми про війну) бажаний або ж прийнятний для героя (за умови функціональності, приміром, повчального змісту). Але не тоді, як ідеться про ганебне «колись». У цьому разі відгомін історії стає дуже виснажливим: «Здається, йду, спокійний за потилицю, / Не оглядаюсь лячно, як раніш. // Але душа ще й досі, як на милицях […]. // Та в спогадах не перестали плакати / У колисках травмовані сини» [209, с. 30].

Продовжує ряд мотивів, на розвиток яких особливим чином повпливав часовий зсув, мотив помсти. У радянський період творчості він розвинений слабко і доволі прямолінійно: «Безсилі кайдани під склом у музеї […]. // Дивлюся на них, як минулому в очі, / А серце стукоче, / Помститися хоче» [210, с. 19]. З роками «гнів […] не притих» [221, с. 21], але об'єкт гніву змінився і конкретизувався: замість румунського – радянське минуле, а точніше – його рятівники, «рятівники безрідної епохи» [221, с. 21]. Це лише одне з численних визначень, та чи може бути серйозніше звинувачення з уст того, для кого родина, рід, рідний край становлять найбільшу цінність?

На цьому етапі ліричний герой також візуалізував своє бажання помсти в образі суду: «Вам перед мертвими належить відповісти, / Мій вирок вам – їх справедливий суд!» [209, с. 29]. Очевидно, що до, так би мовити, привселюдного суду, який лише анонсується, устиг відбутися основний – внутрішній, у душі ліричного героя. Але те, що герой перебирає на себе

повноваження судді, сприймається не інакше як позерство. Адже він сам лише тепер «совість повертає до високих істин» [209, с. 29].

Мотив вини двовекторний: націлений не тільки назовні, а й усередину. Відчуття героєм власної провини усвідомлене й болісне, з його наростанням міцнішають мотиви каяття і спокути: «Караюсь тим, що горду пам'ять роду / Погані діти зрадили не раз, / І не зберіг я в чистоті господу» [209, с. 8], «Я все життя спокутувати мушу / На полинах настояну вину» [209, с. 8], «За всі гріхи в минулому житті / Благаємо спокути в каятті» [209, с. 12]. Ці найінтимніші зізнання адресовані Україні й Богові. У пізній ліриці їхні образи присутні чи не в кожному вірші, невіддільні від поетового слова й один від одного. Здається, що сам автор спокутує вину за роки замовчування національної ідеї та ідеї сакрального (у вузькому значенні). Якщо перша була до певної міри сублімована в ідею родової пам'яті, то стосовно другої компроміси давалися ще важче. Десакралізація починається з усвідомлення релігійності як ознаки старого злиденного життя і – асоціативно – як уособлення злиденності: ікона – «минулих злиднів тінь» [210, с. 51], у старій хаті «жив колись, як в ополонці, / Молився богу» [213, с. 18]. А далі відбувається заміна старої хати – новою, старого життя – новим і, нарешті, старої релігії – новою: «Батько в дім приніс приймач. // Зняв з гвіздків святу ікону» [210, с. 51].

Поодинокі випадки подібної демонстративної пертурбації стосовно релігії, щоправда, видаються звичайною формальністю. Категорія сакрального справді продовжує втілюватися у творчості М. Ткача здебільшого в широкому значенні, тобто нерелігійному. Але й не в ідеологічному ключі. Йдеться про обожнення людини, природи і всього мікросвіту ліричного героя. У цьому сенсі показова поезія «Заспів», де повторюється рядок «Благослови мене, земле, як мати, в дорогу» [207, с. 3]. Тут не варто трактувати «землю» як «Батьківщину», а треба говорити про особливий зв'язок українця з ґрунтом через хліборобську працю та культ матері-землі-годувальниці. У «новій ері» (кінець XX ст. – початок XXI ст.)

своєї творчості М. Ткач висловить її суть: «Все, що змалку дала мені матір у віно, / В незрадливій любові освячував я. // І була в тій любові завжди Україна, / Над усе найдорожча святиня моя» [221, с. 14].

Що характерно, злиття національного і релігійного, яке проявилося в ліриці нашого письменника так неочікувано й масштабно, не можна назвати штучним чи поверховим. Якраз навпаки: ми очевидці якісних змін у моделі художнього світу, сказати б, онаціональнення її та подачі крізь призму християнської концепції. Утворена структура, подібно до попередньої версії, відзначається впорядкованістю, міцністю внутрішніх зв'язків, органічністю. У її основі – ідея про божественне походження української нації, пісні, мови. Посилаючись знову на Божий задум (долю), ліричний герой утверджує право українців на вільне життя на своїй землі: «Ми тут були, і тут ми є, / На Україні нам судилось жити. // По Божій волі наше житіє / На цій землі засіяне на жито» [209, с. 40]. Проведено паралель між історичним шляхом нації та дорогою страждань Ісуса Христа: «Від Христового болю гірка мені випала чаша, / Хрест страждання прийнявши, несу» [221, с. 12]. Відтак з'являється мотив воскресіння: «Хай для когось воскресати пізно, – Ми ж не ті, що зламані на смерть» [209, с. 39]. Процес повернення до життя пов'язаний зі зчитуванням історичної пам'яті: «З пам'яті відроджуєм себе» [209, с. 27].

Попри глибоке закорінення релігійного елемента в пізній ліриці М. Ткача, говорити про становлення релігійного світовідчуття ліричного героя не зовсім справедливо. Його світогляд треба характеризувати як релігійно-міфологічний. Адже в аналізованій частині доробку зберігаються улюблені поетові архетипи землі («Доля»), хліба («Ми тут були»), дому («Канадська дума»), Світового дерева («Священне древо України»), дороги («Від Бога») тощо. Спостерігаємо зацікавлення М. Ткача міфічними сюжетами й образами міфічних персонажів (передусім із грецьких міфів). Так, у вірші «Священне древо України» присутні мотиви прометеїзму («Україна виборе себе, / І оживе душа одвічно щира. – // Дарма, що ворон ребра їй довбе» [209, с. 8]), сизіфової праці («Зваливши страдницьку

сизіфську ношу, / На хрест ішли, несли свого хреста» [209, с. 9]) та образ яблука розбрату («О, ні, не йме його спокуса ласа / Вродити знову яблуко незгод!» [209, с. 9]). Принагідно згадаємо рідкісний випадок поєднання релігійного, міфологічного й національного у зразку інтимної лірики «Я був довірливим наївним Богом». Тут використано сюжет міфу про Пігмаліона й образ яблука розбрату. Національний інтер'єр світу героя створюють образи житнього поля і Дніпрових вод.

В одній із ранніх поезій – «Струна» – М. Ткач порівняв історичний поступ українського народу з устремлінням гірського потоку до моря. Потік, у свою чергу, асоціюється в автора зі струною. Отже, маємо такі паралелі: народ – потік і потік – струна. Через ці зв'язки виведено основні моральні настанови для нації: не обірватися, не сфальшивити (як струна), не зміліти, не загубитися в дорозі, зостатися чистою (як потік). Складність виконання цих завдань із причини постійного перебування держави у загроженому стані – чергова істина, яку відкриває ліричний герой пізніх віршів. Він дивується, як «людину в собі для нащадка зумів зберегти» [221, с. 12] і як «на Україні ми без України / Себе таки зуміли зберегти» [209, с. 18].

З одного боку, цілісність світу підкреслена ореолом фольклорних образів-символів – гір, потоків, Дніпра, тополі, калини, смереки, криниці, поля, хліба, рушника тощо. Подекуди, як-от у «Пісні про рідну хату», їх підбір містить додаткове змістове навантаження: образи хати, матері й вишневого садка відсилають до відомого твору Т. Шевченка. Однак на цей цілісний світ накладається фантом світу розколотого. Образ розколотого світу з'явився у поезії М. Ткача в зв'язку з осмисленням трагедії війни: «І досі ще відлунює той постріл, / Що світ розтяв на дружбу й ворожбу» [214, с. 54], «Івани проводжають Івана в армію – / Білий світ ще надвоє колеться» [219, с. 14].

У вірші з оптимістичною назвою «Земля жива», де тему війни розглянуто в загальнолюдському масштабі та де виведено образ планети-вдови, яка «на самих кістках стоїть» [214, с. 54], зроблено невтішний

висновок, що хоча й «закінчуються війни, / Але існує стан війни» [214, с. 55]. Ця думка продовжує звучати і в ліриці 90-х: «Летить понад віками стріла смертельна» [209, с. 25]. Тепер її підживлюють чорнобильські події, які для ліричного героя стали втіленням страхітливих видінь про атомну війну.

Поетична творчість М. Ткача наскрізь патріотична, що виявляється насамперед у тематиці й образності. На прикладі віршів різних років спостерігається ріст національної свідомості ліричного героя. Пізня лірика майже цілковито присвячена темі національного відродження, що осмислюється і як відродження духовне.

4.2 «Пейзаж душі»: природа в поезії Михайла Ткача

Навряд чи можна було б ідентифікувати художній світ М. Ткача без Ткачевого пейзажу. І однозначно в такому разі він би втратив нинішню привабливість для читача. Для характеристики поезії М. Ткача добре надається формула А.-Ф. Ам'єля «Кожний пейзаж є пейзажем душі» [цит. за: 155, с. 128]. У попередньому підрозділі ми дізналися дещо важливе про внутрішній світ ліричного героя, який виражає душевні порухи автора. Мова насамперед про безмежну залюбленість у малу батьківщину. Вже на основі цього можна зробити висновок про чільне місце в ліриці М. Ткача сільського пейзажу. Водночас треба пам'ятати, що малу батьківщину трактуємо не лише як рідне село, а і як рідний край. У цьому разі ареал розширюється, природа постає в разюче різних іпостасях, і, здається, важко здогадатися, яку з них буде обрано для спостереження. Утім, не раз відзначене прагнення письменника до підкреслення унікальності зображуваного об'єкта схиляє шальки на користь гірського пейзажу.

Поезія поля і гір – так хочеться сказати про лірику М. Ткача, окреслюючи назвою не лише горизонти образу природи, а й філософські, моральні, духовні підвалини художнього світу. Для неї підходять слова Р. Семківа про В. Симоненка: «Це острівець запашного квітучого лугу серед байдужого, міцного у своїй монолітності асфальту, епізод свіжого ранку в

полі за селом чи лірика вечірнього сонця над розлогим неурбанізованим ландшафтом. Тут не дзеленчать трамваї, не чути заводських гудків і автомобільних клаксонів – тут можна відчути спокій, котрий кожен і кожна з того покоління принесли в мегаполіси у своїй уяві, так, правильно – у своєму серці; спокій, котрий нам, дітям міст, уже годі уявити» [174, с. 6].

Незважаючи на природу доби й політику режиму, попри тривалу міську біографію М. Ткача, урбаністичних пейзажів у його доробку одиниці (зроблено сковородинський вибір: «Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить…» [178, с. 42]). Та й загалом урбаністичного пропорційно мало. Але, на жаль, достатньо, аби бути тією самою «ложкою дьогтю», що псує весь смак неурбаністичного пейзажу: «Скотилося сонце за гору круту, / Прощаються люди з ланами, / І вечір натягує сутінь густу – / Встає пеленою між нами. // Закурюють дружно хати чепурні, / Вечері пливуть аромати, / І раптом по всьому селу вдалині / Спалахують світлі квадрати» [210, с. 42]. Однак цей зразок не є показовим у контексті всієї аналізованої поезії. Бо автор віддає перевагу світлу сонця над електричним.

Що має більше значення, то це продиктований українським менталітетом синкретизм сільського пейзажу і теми хліборобської праці. З цієї причини ми протиставляємо сільський пейзаж гірському як освоєний (той, у який людина проникає більшою мірою, з яким вона тісніше взаємодіє, який «обробляє») – дикому (недослідженому, первозданному). Механізація хліборобської праці в радянський час зумовила виникнення т. зв. механізованого пейзажу: «Он там комбайни вийшли в путь, / А там дзвенять в напрузі коси, / Грузовики в село ідуть, / Співає поле стоголосе» [210, с. 50].

Гірському пейзажеві ця особливість не притаманна. Проте і йому не вдається вберегти своєї первісної чистоти. Автор чи не щоразу припасовує сюди ідеологічні «аксесуари». Це порівняння передає суть явища: ідеологічне в таких творах, можливо, й видається акцентом, але часто розміщене компактно, осібно, тобто не проникає вглиб образів, і його можна безболісно «зняти» (схоже було в поезії «Резбояни»). Приміром, у вірші

«Весняна Буковина» дифірамбами наповнена кінцівка: «Проходить весняний, усміхнений день / По зеленій і вольній моїй стороні / У розшитім сріблясто новім киптарі / Ще й в сорочці трояндній, в хустині, як мак, / Буковина радіє квітучій порі, / Як радіють звитягою після атак!» [210, с. 40]. Автор намагається надолужити згаяне (перша частина твору не позначена ідеологічним змістом) і з цією метою створює обтяжений характеристиками радянськості образ Буковини. Але, повторимо, тут передбачений простий механізм «очищення» пейзажу, що може свідчити про естетичну й ідеологічну позицію поета.

У ліриці М. Ткача простежуються традиції народної натурфілософії, в еволюції якої І. Денисюк виокремлює три етапи: персоніфікація природи, її обожнення й естетизація [43, с. 16]. Найбільш поширені антропоморфні образи – землі, хати, вітру, поля, степу, річки, зорі. Нескладно розпізнати й улюблену Ткачеву конструкцію із семантикою оживлення: «Степ задивився в світ криницями» [217, с. 13], «Вдивилась хата вікнами у поле» [207, с. 25], «Задивилось поле в небо криницями» [207, с. 46]. Обожнення природи нашими предками полягало в сакралізації її сили. Природа поставала упорядкованою невідомістю, різною, грізною та непередбачуваною. Для ліричного героя поезії М. Ткача вона є осмисленою гармонією. Відбувається сакралізація за ознаками глибинної внутрішньої чистоти та зовнішньої краси: «Наче бджоли, забриніли промені / І вп’ялися в росяний нектар. // Звівся ранок чистий на добро мені, / Світ благословив, як володар» [207, с. 7].

Це стосується лише сільського й гірського пейзажів, які можуть протиставлятися урбаністичному як гарне – потворному, сакральне – демонічному. Ось, приміром, промовисті штрихи до урбаністичного образу електричок: «В набитих тісно пащеках вагонів», «Мов тупочолі тварі одноокі, / Щодня таранять темінь передрань. // Хребці-вагони хряскають, аж доки / У досвіт блисне передмістя грань» [221, с. 24]. Варто наголосити, що в цьому контексті актуальні, як мінімум, два протиставлення: крім зазначеного – «сільське – міське», звернімо увагу на вияви урбаністичного в

радянській ліриці (механізація села) та в ліриці межі XIX – XX століть(механізація міста). Аналізуючи розвиток метафори в радянській літературі, М. Коцюбинська посилається на вірш Г. Коляди «Еволюція машин», де сказано, що спочатку «машини сприймалися як «волохаті гевали-ведмеді», які «рикали так, що довкола стогін і полох був, а тепер стали «піснею» і «життям» [цит. за: 91, с. 151]. Творчість М. Ткача припала на другий період («тепер» автора) і загальній тенденції, як ми помітили, не суперечила. Але цікаво, що з часом, коли відбувається переосмислення багатьох життєвих і літературних принципів, поет переосмислює і це явище, зупиняючись на оцінній позиції своїх попередників та навіть частково наслідуючи їхню образність.

Концепт природи в ліриці М. Ткача містить образи краєвиду, пір року й часу доби, атмосферних явищ, флори і фауни, стихій тощо. Між ними спостерігається «рівноправ'я». Приміром, незважаючи на те, що земний топос є основним у досліджуваній поезії, це жодним чином не пригнічує вияв стихій води, повітря, вогню. Вони гармонійно між собою взаємодіють: «[…] сонце голубить тополю, / А небо вклоняється полю» [209, с. 50].

Вважаємо, цю взаємодію можна трактувати як зіткнення на межі й перехід одного в інше. Про особливу любов поета до змалювання таких межових станів свідчать, зокрема, частотні розгорнуті описи сходу й заходу сонця: «На ватру заходу в жаркий багрець / Скотило небо круглий буханець / І, наче в темну піч, / Сховало в ніч» [207, с. 16]. Подібні зразки цікаві ще й тим, що демонструють типовий для Ткачевої манери прийом подання образу природи в руслі хліборобської тематики (в «Етюді про хліб» І. Драча замальовується схожа картина з тією лише відмінністю, що порівнюється випікання хліба зі сходом сонця, а не навпаки [54, с. 32]). Звертаємо увагу на те, що, на відміну від заідеологізованої поезії, де сонце виступає символом правди, волі, щастя, у ліричних пейзажних замальовках, за фольклорною традицією, актуалізується автологічне значення: «сонце – небесне світило».

Повертаючись до т. зв. «теорії межових станів», констатуємо її поширення і на сферу пір року: «Ще виблискує сніг на вершинах стрімких, / Мов зима відпочити спинилась на них, / Щоб востаннє оглянути сонячну даль / І пустить Черемошем засніжену шаль» [210, с. 40]. До винятків зараховуємо образи весни й ночі, причому не спираючись на ту частину доробку, де їхня частотність ідеологічно зумовлена (йдеться про вірші, де весна постає символом революції та революційних змін, а ніч – нужденного й рабського минулого): «У білій сукні в обіймах ночі / Вона під чорний пішла покров» [221, с. 48].

На прикладі розвитку образу ночі вдається спостерегти ріст автора від споглядання природи, хай навіть крізь призму метафоричного мислення, до самовираження через неї. Так, у вірші, написаному в 60-х, пейзаж, побудований на вдалих порівняннях ночі з квочкою, зірок – із курчатами, а місяця – з горністом, є просто художньо осмисленою картиною природи. Зіставмо з рядками, що з'явилися в 90-х, після пережитої трагедії – смерті дружини: «Чорнокрепово виткані ночі / Укорочують день мій за днем, / Мінусово вдивляються в очі, / Як схиляється вік на від'єм» [209, с. 97].

Треба зазначити, образ ночі, а ще – одинокого дерева, сходження на гору, бурі на морі, вітру та ін. (усі вони характерні для поезії М. Ткача) належать до інструментів романтиків [155, с. 130]. Л. Петрухіна виділяє сім типів «романтичного» пейзажу: схематичний, описовий, відчуттєво-перцепційний, медитативний, ментальний, пейзаж як витвір мистецтва і фантастичний. Зрозуміло, вони можуть співіснувати в одному творі, а тим більше – в доробку одного поета. Але завжди є кілька, яким надано перевагу. В ліриці М. Ткача пріоритетними бачаться схематичний, що репрезентує фольклорну традицію, а саме – через наявність архетипів, використання постійних епітетів і психологічного паралелізму («Акварелі», «Без тебе», «Грає вітер на дуду», «Лєнуца», «У садах, у гаях солов'ї…») та відчуттєво-перцепційний, де «лірична ситуація представлена з погляду спостерігача і складається з двох основних елементів: «я», або ліричний герой, та

«середовище» [155, с. 127] («Марево», «Наче бджоли, забриніли промені…», «В Карпатах», «Світло», «Калина моя», «Плаєм, плаєм…»).

Пейзаж у творах, об'єднаних хліборобською темою і образами поля, хліба, хлібороба, зерна, жита, колоса, хати, криниці; творах, що демонструють любов українців до рідного краю, шанобливе ставлення до праці на землі та хліба, гостинність, а отже, – засвідчують риси національного характеру («Вдивилась хата вікнами у поле…», «Як запарують ріллі кучеряво…», «Стріляє лан колоссям молодим…», «Полудень», «Уже достигло жито на підгір'ї…», «В селі жнива…», «Задивилось поле в небо криницями…» та ін.), – ми схильні називати ментальним. Крім того, можливий перехід з однієї групи в іншу. Так, медитативний пейзаж із «Ясенів» зі здобуттям піснею всенародної любові та її входженням до фольклорної скарбниці набуває ознак ментального. Адже індивідуальне тут сприймається як загальне, а образ ясенів стає національним маркером.

Подибуємо вкраплення т. зв. «пейзажу як витвору мистецтва»: «Чорнобілим хрестиком лелеки / Вишивають шлях у переліт» [221, с. 28]. Яскравий зразок фантастичного пейзажу – поезія «Тривога перед дощем», де використано прийом видіння для змалювання радіоактивної грози.

Коли мовимо про картину природи в ліриці М. Ткача, то це не значить, що вона апелює лише до зорових асоціацій. Більшою мірою слухові (варто відзначити музикальність Ткачевих пейзажів, де вся природа «грає», «видзвонює», а надто – «співає»), меншою – нюхові й тактильні образи – вдихають у поезію життя, надають їй емоційності, інтимності: «Повітря аж пече від спеки […] // «Пить-пить», – кричать перепелиці. // І по обіді розколовся грім, / Сипнув згори цілющим збіжжям, / Зерно умилось в колосі тугім, / І вже запахло хлібом свіжим» [214, с. 21 – 22].

Відзначимо, що спостережений тут динамізм пейзажу властивий Ткачевій поезії лише почасти, як і певна його «сюжетність»: наростання напруги (у наведеному зразку – очікування дощу), кульмінація (гроза), спадання напруги (село після грози). Є в поета і «спокійніші» картини, не те

щоб зовсім позбавлені руху, але наче до краю сповільнені. Вони здатні передати читачеві умиротворений настрій: «Блідою хмаркою у полі / Понад хлібами звис димок, / А в небі котиться поволі / Тужавий сонячний клубок. // І непомітна пряжа злотна / Бринить над ланом, мов жива, / Покоси білі, як полотна, / Встеляють гонами жнива» [207, с. 50]. Водночас зустрічаємо іншу крайність – шаленство стихій, активну дію, та ще й без «передмови», без «розгону», тобто підсилену ефектом раптовості: «Гримнуло – мов скеля на хмарині плечі, / Розкололось лячно тисячами лун, / Висипалось рясно, наче плач малечі, / Затужило грізно густотою струн» [207, с. 13].

Більшість образів природи можна поділити на чотири групи – за приналежністю певної стихії. «Земна» група – найчисельніша. У диптиху «Серце Землі» образи землі та Землі взаємодіють: «Прибуває Земля. Земля підростає з віком / І півкулями мислить на іншому тлі. // Вже будинки старі вростають у землю до вікон, / І стоїть моя доля по серце в Землі» [214, с. 26]. Понад те, вловлюємо зв’язок образу землі як ґрунту із образом Батьківщини (рідного краю), що оприявнюється через спільне для обох порівняння з матір’ю: «І лежала земля / В мене прямо під серцем. // І немов до засмаглих / Грудей материних / Припадав я до неї, / Обнявши синівно» [214, с. 24 – 25]. Образ грудей окреслює архетип землі як матері-годувальниці, привносить семантику родючості.

У Ткачевому художньому світі земна поверхня представлена і рівнинами, й горами. Символічний образ гори (гір) не обтяжений надміром художніх засобів (зрідка вживаються усталені епітети: зелені (гори), висока (гора) тощо). Навколо нього групуються дотичні образи вершини, перевалу, гірської стежки (плаю), що перебирають на себе відповідну символіку та, в основному, зберігають невибагливість на рівні тропів.

Близький до образу гір образ горбів перебуває вже в іншій просторовій площині – рівнинній. Крім традиційного значення перешкод на життєвому шляху («Обійду, перейду круті горби» [221, с. 46]), він вбирає в себе енергетику «маминого світу»: «Де колиска твоя, / Буду сходити я / Під

горбом у вишневім гаю» [209, с. 20]. Серед інших «рівнинних» образів – образи саду, поля, степу, лугу, гаю, долини, діброви, лісу.

Із образом поля пов'язаний узагальнений образ урожаю, що «як скарб золотий» [210, с. 44], образи пшениці та жита: «В дзвінких рядочках пшениці й жита / Добра людського читаю зміст» [214, с. 15]. Звернімо увагу на те, що М. Ткач описує виключно хліборобські культури – «море хлібне» [214, с. 9], і на те, яку семантику він при цьому вкладає – цілковито позитивну, з тяжінням до сакральності. До речі, такі «хлібні пейзажі» зазвичай ідилічні («І спинитись ніде оку…», «Жнива», «В селі жнива…», «Полудень» та ін.). Для контрасту використано негативно забарвлені образи куколю та полину. Щоправда, вони зустрічаються в метафоричній площині. Зрештою, навіть тоді, коли образ полину є частиною картини природи, актуалізовано його символічний зміст (полин – символ печалі, гіркої долі) для передачі ставлення до зображеного та підсилення емоційного наповнення: «А в мене – нивка, що ніби в шорах / Вузьких і строгих полинних меж» [214, с. 16].

Образ дерева деталізований у поезії «Я – дерево, що виросло край поля» через мало не «анатомічний» опис: коріння, листя, гілля, кора. У кінці XX ст. мотив перевтілення виявився таким затребуваним, що М. Карпенко іронізував: «Травою ще встигнемо стати – / Спішімо людиною стать» [цит. за: 182, с. 123]. Проте немає причин вважати, що М. Ткач піддався цій літературній моді. Ототожнення себе із деревом не можна назвати характерним засобом самовираження для ліричного героя його поезії.

Загальне поняття «дерево» («дерева») в ліриці М. Ткача поступається назвам конкретних дерев (ця тенденція до конкретизування бере початок із літератури романтизму [155, с. 128]): бук, дуб, вишня, яблуня, тополя, верба, горіх, береза, ясен, ялина, сосна та ін. Першість за вживаністю та вивершеністю належить образові смереки, часто персоніфікованому («Смерека», «Смерічка», «Трембіта»).

Серед інших поширених флористичних образів – образ калини та квітки. Перший проаналізовано у підрозділі про пісенну творчість М. Ткача.

Там же ми звертаємося до образу квітки. Навряд чи варто зупинятися на конкретизованіших образах – троянди, незабудки, фіалки та ін.: жоден із них не є достатньо яскравим, крім оспіваної розмарії. Згадаємо ще хіба один з останніх творів – «Мальва на асфальті». Не тому, що образ мальви тут особливо вдалий (це не так) чи у зв'язку з наявністю урбаністичного пейзажу (його представлено лише кількома невиразними елементами), а через мимовільну асоціацію з відомою піснею – «Баладою про мальви», написаною земляком М. Ткача поетом Б. Гурою (автор музики – В. Івасюк).

Народився Б. Гура на Тернопільщині, але навчався у Чернівцях, а одружився і якийсь час проживав у Лукачанах, працюючи редактором Кельменецької райгазети. Безперечно, що він рівнявся на старшого та визнаного завдяки пісенному талантові товариша. Докази того – свідоме звернення до жанру пісні (щоправда, успіх «Балади…» повторити не вдалося), наслідування художньої манери поета (ліризм, фольклоризм, афористичність, сюжетність тощо) і художнього світу (на прикладі лише «Балади…» простежуємо образи матері, хати, поля). Промовистим видається і факт включення до першої, твореної впродовж трьох десятиліть, збірки Б. Гури «Осінні яблука» (1994) присвяти М. Ткачу «Листопадове» й поезії «Полини» з епіграфом із «Ясенів». Натомість Ткачева «Мальва на асфальті» демонструє зворотний вплив. Хоча від «Балади…» не взято ні теми, ні змістового наповнення образу мальви і, вочевидь, спеціально введено нехарактерне урбаністичне тло, але вибір пісенного жанру та співзвучність: «Мальва в кожнім серці розквіта» [221, с. 4] (у Б. Гури: «З мойого серця мальва проросла» [37, с. 46] – відсилають до твору-попередника.

Світовідчуття ліричного героя розкривається і через стосунки зі світом фауни, який можна назвати орнітологічним, адже образ птаха й відповідні конкретизовані образи різних птахів (жар-птиці, журавля, лелеки, лебедів, солов'я, снігура, синиці, зозулі, жайворонка, качок, гусей, фламінго та ін.) становлять тут абсолютну більшість. Розглядаючи їх у контексті земної стихії, ми цим самим робимо важливу заяву.

Ліричний герой неодноразово порівнюється із птахом («Серце землі», «Засумую я», «Прохання»). Зв'язок між цими образами тривкіший, глибший, ніж може здатися на перший погляд. З одного боку, бачимо людину, схожу на птаха, із прагненням польоту, а з іншого – птаха з людською душею. Найсуттєвіша спільність розкривається через ідеї осілості та Батьківщини. Так, улюблені Ткачеві мотиви прощання, розлуки й повернення (без різниці, стосується це людини чи птаха) часто розвиваються у ностальгійному ключі та чи не завжди закріплені образом гнізда (домівки): «Не зітреться в пам'яті лелечій / Родова потреба вороття, / Час настане і – весни предтечі / Відігріють гнізда для життя [221, с. 28]. Спостерігаємо, що й у інших випадках акцент не стільки на семантиці польоту, скільки на прив'язаності до місця: «До свого гніздечка всю свою пташину / Соловей скликає там, де виріс я» [221, с. 26]. Отже, на наш погляд, образ птаха у Ткачевій ліриці розкривається передусім у площині земної стихії, а лише потім – повітряної. Додамо, що зв'язок із землею треба виводити зі зв'язку із Батьківщиною.

Зазвичай образи птахів постають у традиційному вигляді: пара лебедів символізує кохання і вірність («Білі лебеді»), журавлі й лелеки – любов до Батьківщини й тугу за нею («Моя Україно», «Чорно-білим хрестиком лелеки…»), ластівка – весну («Прилетіла ластівка», «День ангела»), зозулі «кують роки» («Для миру»), снігурі – «червоногруді» («За літом подзвін золотий…»), синиця – «в жмені» («Шукаємо корінь жень-шеня…»). У вірші «Доля» зустрічаємо народнопісенну ремінісценцію, що містить, зокрема, символічний образ чаєнят: «із чаєнят серед степу варилася каша» [221, с. 12]. Традиційно потрактований і єдиний негативний образ – ворона: як ворога й лиха («Край битого шляху», «Погляди»). Це фольклорне значення збережене у творчості Л. Костенко, Б. Олійника, С. Пушика, І. Царинного [262, с. 15].

За спостереженнями Т. Шевчук, найпоширеніші фольклорні образи – калини, сонця й коня. Всі вони доволі активно функціонують у поезії М. Ткача. Так, образ коня – єдиний виразний із групи «фауна», що не належить до орнітологічних. У М. Ткача він здебільшого зберігає

фольклорну семантику – «вірний товариш, що супроводжує воїна в битвах за рідну землю» [262, с. 16] («Руки на штурвалі», «І озовуся в слові»). Характерно, що навіть коли автор вкладає в образ інший зміст («Балада про коня»), то робить це через протиставлення із традиційним.

Найуживаніші гідроніми у віршах М. Ткача – Черемош, Прут, Дніпро та Дністер. Рідко або вкрай рідко зустрічаються Вілія, Дунай, Збруч, Чорне море, Азовське море, Байкал, Волга, Буг, Селенга тощо. Найвідоміший образ річки в М. Ткача – той, що в пісні «Марічка», увиразнений порівнянням зі змійкою та стрічкою (відомі два варіанти: у дебютній збірці «Йдемо на верховини» річка «в'ється, наче змійка» [210, с. 66], а в останній книзі вибраного «Струна» – «наче стрічка» [221, с. 375]). Треба зазначити, воно далеко не унікальне, бо присутнє і в інших творах М. Ткача («З далини, наче стрічка повзуча, / Річки Вілії матове скло» [210, с. 10]), і в інших письменників (приміром, у І. Франка: «Річка, наче срібна стрічка» [249, т. 3, с. 45], «Черемош ізвився, / Як гадюка та срібно-зелена» [249, т. 5, с. 265]; чи в С. Воробкевича: «Мов срібна стрічка та, / Тече, шумить тихенько / Родимая ріка» [24, с. 98]). Понад те, М. Ткач експлуатує названі тропи для передачі образів гірських стежок, що «біжать з верховини, / Наче стрічки з плечей позвисали» [210, с. 43], та гірської дороги, яка «з розгону у гори виткою змією зліта» [213, с. 9].

Поетичні образи водних об'єктів доповнюють епітети, що вказують на схожість, з одного боку, із живими істотами (перенесення рис характеру), а з іншого – з неживими (до стрічки долучаємо ще косу: «Ірма-річка в'ється – дівича краса, / Кучерями грає, мов жива коса» [207, с. 57]. У другому випадку йдеться про подібність за формою, виявлення якої для М. Ткача важливіше, ніж, скажімо, надання об'єктам кольору. Бо через кольороознаку важче передати динаміку, рух, життя – те, за що, нам видається, автор уболіває найбільше. «Живий» колір йому вдається видобути із асоціації зі сріблом: «Внизу тремтить розтоплена ріка / Живого срібла переливом» [213, с. 15]. Інші зразки – менш виразні в цьому сенсі («Як струна напружена срібна, /

Розсипає між горами дзвін» [213, с. 4] (про потік), «В українок коси – срібні ручаї» [207, с. 56]), проте засвідчують закріпленість асоціації, надто ж із огляду на те, що в зазначеному сполученні («кольороознака + водний об'єкт») срібний колір – чи не абсолютний монополіст.

Вогненною семантикою наділені образи небесних світил – сонця, зірок, місяця. Образові сонця було присвячено достатньо уваги, тож зосередимося на двох інших. Але поки що виокремимо спільну для всіх особливість: приписування астральним тілам божественної сили («На небеснім пергаменті писану зорями долю / Золотою печаткою Місяць завірив мені» [221, с. 12]) не виливається у дистанціювання їх від людини і створеного людськими руками. Навпаки, з допомогою метафор установлюється тісний зв'язок, майже тілесний, майже на рівні дотику. Так, сонце «вилазило на плечі» [214, с. 71], «місяць розбивсь об віконне скло, / Сипнув у світлицю блиском…» [214, с. 7].

Прийом олюднення уможливлює втілення ще «приземленіших» асоціацій: «Ще колискову грає місяць на валторні, / А десь розправив ранок гостроребрий міх / І вже зорю роздмухує у горні» [214, с. 23]. Але й у таких випадках витримане шанобливе ставлення до зображуваних об'єктів, що найчастіше виступає нагадуванням про їх божественну природу. Чи не єдиний виняток із цього правила маємо в поезії «Хтось накинув налигач на роги місяця…», написаній у не властивому М. Ткачеві зниженому іронічному тоні. Причому, з одного боку, насміхається персонаж (хати глузують із силою прив'язаного до колгоспних ясел місяця: «Може, хоче, щоб ми скатертинами білими / Застелили ясельця йому восени? // Чи воліє його приголомшити пашею / І тепленького пійла подати в цебрі? // Хай звикає в гурті із худібкою нашою, / Як звикають, бува, до їдалень царі. // Може й статись – на зиму не вистачить силосу […] // А йому ж можна інколи теж не доїсти, / Не таке вже, як кажуть, велике цабе […]» [214, с. 45 – 46]), а з іншого – висміює автор (явище радянської колективізації). Очевидно, підтекст залишився нерозгаданим або хибно потрактованим цензорами, тому поезія ввійшла до однієї зі збірок М. Ткача як контраст до прорадянських віршів.

Місяць і зірки – це атрибути вечірнього й нічного (передранкового) сільського пейзажу. Понад те, з допомогою образу зірки презентовано мислення селянина: «І зоряний достиглий глід / На лютий холод нам покаже» [221, с. 29]. Опоетизоване й інше народне повір'я – про загадування бажання в час, коли падає зірка: «Коли з неба зриваються зорі, / Ти у долі мене не проси» [214, с. 58]. Як зазначалося раніше, поет актуалізує народнопісенну символіку образів місяця й зірки: місяць – хлопець, зірка – дівчина. Спостерігаємо також усталені образи вечірньої, досвітньої зірки, провідної зорі (патріотично наснажений («Та завжди провідною була мені зірка, / До якої з колиски тяглася рука» [221, с. 14] і близький до Драчевого: «Та зоря з Теліженець як є / Ще стоїть у мене в головах» [54, с. 589]), зірки кохання та полинової зорі (Чорнобиль). Але очевидне і прагнення до оригінального осмислення, що виявляється у віднайденні вдалих метафор, епітетів, порівнянь, похідних образів: зорі – «курчата» [207, с. 28], «як вугликів цятки» [207, с. 19], «місяць-крутобров» [210, с. 63], «зірниці впали листям золотавим» [207, с. 11], «серед неба яблуня […] зорями рясніла в небесах. // Мов золотими сповнені медами, / Ті зорі аж просились до бесаги» [221, с. 33], «влітали в пазуху дзвінкі зірки» [221, с. 33], «яблуневозорі шати» [221, с. 34].

За словами Г. Башляра, будь-який повітряний образ «володіє певним майбутнім, він має вектор злету» [7, с. 39]. Для нас цікаво порівняти виявлений під час розгляду Ткачевої лірики вектор сходження із вектором злету. Власне, з математичного боку це один вектор. Але мовний аналіз не дає права проігнорувати семантику легкості та свободи у слові «злет». Світоглядний максималізм автора виражається, зокрема, і в культивуванні труднощів. Тому він із твору у твір просилює нитку мотиву сходження чи, ближче до істини, мотиву героїчного сходження на вершини героїчної доби. Як наслідок, у читача може виникати відчуття дисонансу, бо ж поезія М. Ткача у своїй суті не така – не героїчна, не монументальна, не титанічна, не тяжка. Стилістика і художні засоби, емоційний темпоритм лірики – ті речі, в яких підсвідомості, внутрішнім, сказати б, «неколективізованим»

пориванням митця, його індивідуальності надано більше влади, – передають цілком особливу атмосферу, атмосферу доброї музики – світлу й легку. З цього погляду вектор злету для Ткачевої поезії органічніший.

Але в який тоді спосіб розв'язати внутрішню боротьбу ліричного героя між прагненням до неба і закоріненістю в землю? Наголошувалося, що тяжіння до землі виявляє тяжіння до рідної землі, малої батьківщини, Вітчизни. Тож посередництвом «етапного» образу «знайомого», «свого» неба («небонька»!): «І любо тут, зітхнувши просто неба / В п'янку траву упасти горілиць / І відчувати, що воно для тебе / Знайоме кожним виблиском зірниць» [215, с. 34], «Тут крила виросли / І в небо винесли – / Кращого небонька нема» [221, с. 363] – автор закріплює за «повітряними» образами – небокраю, неба – приналежність до Буковини, України: «На буковинськім сизім небокраї / Леліє срібна букова струна» [215, с. 13], «Не забув я, що Дніпро / Мене хрестив під небом України» [221, с. 26].

Розрізняємо образи польоту і злету. Якщо першому властива багатозначність, то другий зазвичай містить семантику кохання: «Тільки раз кохає білий лебідь, / Тільки раз злітає він у небо» [215, с. 78].

Внутрішній стан ліричного героя часто передають образи неба і хмар, що контрастують один з одним. Злитний образ хмарного безнадійного неба, розглянутий у підрозділі про поетику пісні, належить до винятків. Здебільшого ж зустрічаємо хмари – «як страждань невимовних тягар» [210, с. 27], «німу пустелю хмарного роздолля» [216, с. 79]. Навіть зменшено-пестлива форма не є виявом змін у семантиці. Чи то «хмара», чи «хмарина» – вона все одно уособлюватиме болісні душевні переживання або перешкоду на шляху до щастя: «Відпливла хмарина темно-сива, / Відшуміли грози вдалині, / Надійшла пора моя щаслива» [215, с. 53]. Відповідно прагнення ліричного героя до щастя сформульоване як прагнення безхмарного неба: «Я шукаю світу поміж хмарами» [215, с. 52]. Випадіння з негативного контексту відбувається тоді, коли образ хмар виступає суто частиною пейзажу: «Білі хмари гривасті, мов коні в розгоні» [210, с. 68]. Хоча за бажання і тут можна

розчути загрозливу інтонацію. Звернімо увагу, які кольори вивершують образ – депресивний сірий і десакралізований білий.

Сакральна семантика зосереджена в образі неба (небес), яке названо святим, високим, чистим, ясним, без дна і краю, безмежним. Ці епітети переважно «одноразові». Натомість акцентовано увагу на семантиці кольору: в основному, голубий, рідше – синій («Ой не ріж косу», «Згадай рідний край», «Там, де ми ходили», «Не питай», «Прилетіла ластівка»). В поезії М. Ткача вони містять конотативне навантаження (позитивна оцінка): згадаймо «голубу мрію» [215, с. 49], очі коханої, що «голубіють диво-цвітом» [215, с. 56], «сині роси» [215, с. 49] і «синє диво доброти» [215, с. 67].

Позитивний образ вітру сформований у пейзажних замальовках: «Від спеки душно урожаю, / І тільки злегка вітерець / Його обличчя освіжає» [210, с. 50]. Вітер може трактуватися як друг, порадник ліричного героя чи персонажів: «Десь ти загубилась […] // Запитаю вітру – чи не гладив коси?» [215, с. 62]. По інший бік кладемо відомий образ «норовистих вітрів» із пісні «Сніг на зеленому листі» [219, с. 39]. Очевидно, негативне семантичне нашарування має образ сильного вітру, підтвердження чого знаходимо і в поезії «Шлях у село», де вітри, що «розгулялись від самого ранку» [213, с. 19], перешкоджають ліричному герою потрапити додому. Дещо осібно в цій же оцінній площині розміщуємо зразки, в яких посилене символічне звучання та психологізм образу вітру, що уособлює зрадливого коханого: «Над красою, що я мала, / Насміявся вітер» [214, с. 96]. У дослідженні Л. Кравець «Метафора вітру в українській поезії XX ст.» зазначено, що в давнину «вітер часто асоціювали з людиною, його наділяли розумом, волею, почуттями, силою тощо. Ці міфологічні характеристики вітру відбиті у традиції українського поетичного міфотворення» [93, с. 96], яку, додамо, продовжив М. Ткач.

У Ткачевій поезії природа жива, активна, чуттєва. Вона тісно взаємодіє з людиною і сама дуже схожа на людину. Не на будь-яку, тобто не на людський вид загалом, а на добру, чисту, гармонійну, людину землі, праці,

мистецтва. Бо це – віддзеркалення поетової душі, точніше – пейзаж його душі. Це той випадок, коли «можна висловить пейзажем / Те, для чого слів нема людських» [169, с. 368].

4.3. Філософські мотиви лірики

У XIX – XX ст., за спостереженнями Е. Соловей, філософська лірика активізується у межах двох стильових течій, одна з яких тяжіє до складності, а інша – до простоти [100, с. 594]. Треба розуміти, що простота, шляхом якої пішов і М. Ткач, насправді також є складністю. Окреслюючи сутність явища, ми вважаємо за правильне відштовхуватися не від його «редукованої складності» (Е. Соловей), а від умовності простоти, простоти вираження. Хай не вводить читача в оману прозорість висловлювання: вона лише візуально применшує заслуги поета як філософа.

Називаючи М. Ткача поетом-філософом, ми не йдемо на повідку в заголовку, не прагнемо надати йому якогось особливого статусу чи вивищити над колегами по перу. Адже загальновідомо: поети говорять багато такого, що сказано або повинно бути сказано філософами (з листа Сенеки до Луцілія) [цит. за: 258, с. 128]. Певно, що не всі, бо не всім вистачає на те глибини таланту (думки). З іншого боку, не кожен читач спроможний пірнути у глибини, а отже – розпізнати в поетові філософа. У випадку з М. Ткачем ситуація видається ще складнішою: «мисливці за філософією» можуть завчасно згорнути пошуки, повівшись на «легку здобич» – афористичність письма як зовнішній вияв філософського мислення.

Здавалося б, що істини, задекларовані М. Ткачем, лежать на поверхні, що вони тривіальні. Але ми стверджуємо, що праця письменника полягала не лише в огранюванні, а й у видобуванні цього коштовного каміння з життя та літератури. Тезу про життєву основу філософських узагальнень М. Ткача аргументуємо через автобіографічність письма. Прикладом слугує цикл «Подзвін надії і втрати», де гіркі істини диктує особиста трагедія митця – смерть дружини. Спостерігаємо, як у шести віршах накопичуються

біографічні нюанси, емоції та їхні відтінки, напруження зростає і в останньому, сьомому, одкровенні вихлюпується наскрізь афористичною мовою. Констатуємо, отже, індуктивний метод пізнання.

Не варто недооцінювати і вплив літератури. М. Ткач багато уваги приділяв самоосвіті, про що, зокрема, свідчать його записники. В одному з них на 120 сторінках, очевидно, відображена підготовка до створення сценаріїв фільмів про Лесю Українку та В. Стефаника. Наведені тут дані демонструють роботу М. Ткача з біографічним матеріалом, спадщиною (зокрема й епістолярною) письменників, критичною літературою про них [269]. Інше автентичне джерело, що потрапило до нас, за наповненням строкатіше і, відповідно, ще більш промовисте. Окрім віршів, датованих 1955 – 1956 роками і правлених автором та редактором, знаходимо докази опрацювання поетом унікального видання В. Шухевича «Гуцульщина» (Львів, 1899 рік), тексти народних пісень («І ти гуцул, і я гуцул…», «Мовила-говорила ярая пшениця…», «Горіла сосна, палала…»), опис підготовки до смерті, похорону й самого обряду поховання в гуцулів. Зошит під назвою «Гуцульське весілля» з детальним викладом усіх його етапів, наведенням весільних пісень і змалюванням танців тощо – долучено сюди ж [270].

Увесь матеріал цінний як сам по собі, так і з погляду вивчення світогляду письменника, проникнення у його творчу лабораторію. Зрештою, сам факт студіювання М. Ткачем народної творчості, так би мовити, документально підтверджує використання її в ролі джерела, в тому числі (як буде видно далі) джерела філософських поглядів. Про фаховість цього «підручника з філософії» розмірковує Г. Нудьга: «Світова громадськість ствердила, що суспільно-філософські та соціальні ідеї, висловлені в українських піснях та думах, також відповідають рівневі передових поглядів європейських мислителів. Те, що висловлювали в своїх наукових трактатах учені інших народів, висловив український народ у своїх думах та піснях і в деяких випадках хронологічно раніше й оригінальніше» [139, с. 126 – 127].

Звернімо також увагу на виписки М. Ткача із книги угорської письменниці Сандор Кемері «Мої прогулянки з Анатолем Франсом». Апріорі сприймаємо їх як суголосні думкам самого М. Ткача чи принаймні такі, що зачепили поета. Серед іншого важливо вказати на афористичність висловлювань. Символічно, що в першій же цитаті сказано про необхідність підготовчої (зокрема й читацької) праці для письменника: «[…] геній письменника потребує знань, без яких він не може розправити крил, прагнення його розбивається» [270]. Є тут і міркування про тяжіння до витоків: «Істинний творець навчається завжди простому» [270].

Не варто виключати можливість впливу на світогляд поета філософських узагальнень про красу та правду: «Краса і правда – близнюки, що народилися з природи речей; щоби їх оцінити, треба їх любити, потрібні терпіння і справедливість»; «Істина – це краса. Це випромінювання краси. Все ж… якщо вибирати поміж красою та правдою, я б не вагався, я обрав би красу, будучи цілком упевненим, що в ній полягає вища та глибша істина, ніж у правді. Лише прекрасне у світі істинне. Якщо ми не осягнемо краси, ми ніколи не зрозуміємо правди ні в минулому, ні в теперішньому, ні в майбутньому. Краса нас усьому навчає. Те саме говорить і Ренан [Ернест Ренан – французький письменник та історик XIX ст. – С.Т.]: «Краса варта чесноти». Краса – наш верховний учитель, свідченням чого є мистецтво, художники і поети» [270]. Ці думки зафіксовані у «Щоденнику» О. Довженка після запису від 30 квітня 1944 року з посиланням «З А. Ф[ранса]» [52, с. 183].

Дискусія, що велася з прадавніх часів, у XX ст. була розв’язана на офіційному рівні. Наскрізь лицемірна радянська ідеологія однозначно «схиляла» до примату правди, що символічно закріплювалося назвою найвпливовішого друкованого видання в СРСР. І це невідворотно вело до парадоксів. Так, один із найбільших в українській літературі поціновувачів прекрасного, майстер «красивої» поезії П. Тичина заримував: «Навіщо нам дискутувать: / Що вище – правда чи краса? // На чому правди є печать, / Те й повік-віку не згаса» [203, с. 408]. Пізніше Б. Олійник, намагаючись згладити

враження від прикрого дисонансу, прокоментував ці рядки: «Отже, правда – передовсім. Та при цьому великий майстер, звичайно, мав на оці справжню поезію, а не імітацію її чи школярські вправи. Відтак він і не наголошував як на само собою зрозумілому, що правда мусить підніматися на крилах краси, на крилах високопоетичної форми» [142, с. 151].

Щодо М. Ткача, його перо також прислужилося зображенню «потрібної» правди, нав'язаної зомбованому суспільству фальшивої правди. Понад те, на ґрунті ранньої поезії добре прижилися ідеологеми правди, волі, щастя, зрісшись між собою і відтворюючи образ триголового змія. Невипадково згадуємо казкового персонажа. Саме в народних казках, піснях, прислів'ях, ширше – у фольклорі – категорія правди глибоко осмислена і зведена до Абсолюту. С. Єфремов найхарактернішою рисою української народної поезії вважав «примат правди, повсякчасний мотив справедливости, невгасиме змагання до громадської й особистої волі разом з протестом проти неволі, як однієї з форм світової неправди» [цит. за: 43, с. 19].

Варто зазначити, що генезис Ткачевого образу правди пов'язаний також із фольклорною традицією, на чому наголошує сам автор у «Легенді про правду» та «Пісні матері». Крізь призму народної моралі образ правди подано у вірші «Поріг»: «[…] вірним був завжди старенький поріг. // Я кров'ю у серці своєму вписав / Його ненаписані мудрі закони: / Пускати в господу, хто чесний до скону […]» [214, с. 11]. Та в цілому поняття правди в контексті радянської літератури треба розглядати не через функціонування образу правди чи звучання мотивів утвердження або пошуку правди, а в глобальному розумінні – осмисленні радянської літератури як рупора «правди життя в світлі ідеалів соцреалізму» [253, с. 170]. Іншими словами, якщо правда є методологічною основою реалізму (у «Літературознавчій енциклопедії» слова В. Теккерея «Істина не завжди приємна, але істина – понад усе» [цит. за: 104, т. 2, с. 305] котируються як такі, що виражають сутність реалізму), то правда у викривленому вигляді, себто – псевдоправда

стосується «соцреалістичного способу зображення дійсності». І в цьому сенсі можна протиставляти правду як соцреалістичне красі як романтичному.

Не буде перебільшенням сказати, що художній світ поезії М. Ткача ґрунтується саме на засадах краси. Його лірика – це торжество краси. Якщо правда ошаблонює доробок письменника, то краса, навпаки, вирізняє з-поміж інших, формує обличчя, вимальовує стиль. Навряд чи це відбувається цілком підсвідомо, спонтанно. Вочевидь, ідеться про зважений вибір мистецьких орієнтирів. Слово автора з приводу розподілу місць між правдою і красою прозвучало в декларативному творі під назвою «Поезія» (збірка «Пристрасть», 1965): «Поезія – краса. // Це – наш садок разом із солов'ями, / І та барвиста вранішня роса, / І червінкове небо над гаями […] // Але вона […] не лише краса, / Що чарами п'янкими серце будить. // Вона ваш гнів, що, мов нагострена коса, / Стина під корінь будяки облуди; / В її рядках, як в жилах, б'ється почуття / Червоним пульсом совісті і правди» [219, с. 22]. Якщо «Поезію» можна назвати програмним документом радянського періоду творчості М. Ткача, то в пізній ліриці з'явилася нова його версія, абстрагована від політики, категоричніше сформульована, але в принциповому питанні – суголосна з попередньою: «І я сказав: шанують правду всі, / Вона потрібна кожному до краю, / Але найбільше істини в красі, / І я красу по правді вибираю» [209, с. 42]. Тобто М. Ткач осмислено підходив до змісту, критеріїв творчості та, очевидно, мети теж.

П. Грабовський вважав, що «не буде ніколи поета справдешнього» без трьох основних речей: загальнолюдської освіти, тверезого цілокупного громадського світогляду та розуміння ваги й цілей поетичної діяльності» [33, с. 123]. Основні, на думку М. Ткача, цілі поетичного ремесла задекларовані в його ж віршах. Власне, об'єктом уваги виступає не лише поезія, а й мистецтво загалом. Про рівень зацікавлення темою свідчить вивчення її з різних ракурсів: походження, місце, роль.

Сакральна природа мистецтва утверджується двома способами: через зв'язок із Богом («Від Бога наша пісня» [209, с. 10], «[…] безсмертя є / Лише

у тому, що від Бога, слові!» [221, с. 32] та із сакральними топосами – рідним краєм, хатою, дитинством і наділеним сакральною семантикою образом матері («На великій Планеті Земля / Є малесенький клаптик суші, / Де усе, що від Бога суще, / Мене кличе туди іздаля, / Де б не був на Планеті Земля. // Там колисане слово моє, / Закорінене рідне древо» [209, с. 14], «Просила мати в солов'я / Для мене пісню на світанку, / Щоб доля писана моя / Благословилась на співанку» [221, с. 25]). Звертаємо увагу на рядки, в яких сказано про безсмертя слова. З одного боку, вони означують ступінь обожнення мистецтва (наділення його унікальною властивістю, характерною для Бога), а з іншого – відсилають у площину питання про баланс між вічним і тлінним, зачіпають проблему життя людини в мистецтві після смерті.

Посилення сакральної семантики відбувається через осмислення особливого місця, яке повинно посідати мистецтво в житті людини, народу: «На покуть слово ставить, слово-клич. // Візьми його, народе, стань собою / І сам себе в тім слові возвелич» [215, с. 28]. Але автор змушений констатувати прірву між ідеальним, на його думку, станом речей (місце, гідне мистецтва, – священне) та реальним (у сучасному суспільстві, байдужому і з викривленими смаками, місце мистецтва – скраю, другорядне): «Читаємо із трепетом в газетах, / Хто нас голами часто потіша, / І меркне скромне прізвище поета, / Що виболів пекучого вірша» [219, с. 19]. Поезія «Біль», яку ми цитуємо, має публіцистичну спрямованість і в цілому резонує з гострими словами на адресу сучасного українського пісенного мистецтва, сказаними М. Ткачем у численних інтерв'ю та статтях на зламі століть.

Про роль мистецтва в розумінні поета частково вже було зазначено: це насамперед естетична (поезія – краса) та роль трибуни (поезія – правда). Крім того, окреслена функція захисту: «Словам не дам я пересихати, / Не дам, щоб стали немилостиві. // Вони потрібні мені не кволі, / А здатні грім перекричати / І захистити ріку від болю, / Над вічним плином звестись на чати» [215, с. 24]; «Мов квіти ніжні, гострі, як ножі, / Я з глибини душі слова дістану. // Нехай вони на чатах мови стануть, як болісної совісті мужі» [209,

с. 36]. Зауважимо, що в першому зразку теж може йтися про захист мови, яку, очевидно, й символізує образ ріки з огляду на логіку причинно-наслідкового зв'язку в таких рядках: «Ріка часує, ріка вмирає – / У мене горло пересихає. // І не пускає слова на волю» [215, с. 24]. Обидва випадки демонструють дуалістичне трактування поезії, що поєднує в собі силу й милосердя (велику підтримку в суспільстві має погляд на жалість як на ознаку слабкості), ніжність і гостроту.

Приписування мистецтву магічної сили ще міцніше закріплює за образом семантику сакрального. Причому вона не обов'язково зводиться до системи християнської релігії. Так, у поезії «Турбота» чуємо відгомін календарно-обрядової культури українців, що зародилася в період язичництва: «Мати сорго висівала, / Добираючи зерно, / Три співаночки співала, / Щоб закільчилось воно. // В першій дощику просила, / В другій – щедрого тепла, / В третій – благосної сили / Для тендітного стебла» [215, с. 18]. Доповнює розуміння мистецтва як магії вказівка на його загадкову природу: «Живе поезія земна, / Допоки суть її таємна. // Народ співає і весь час / До таємниць шукає мосту» [209, с. 42].

Пісня в доробку М. Ткача осмислюється і як своєрідний провідник, заряджений почуттями ліричного героя: «І в кожнім слові / Несу сьогодні ту любов. // Любов, яка не хоче лиха, / Любов на щастя […]» [207, с. 22]. Відповідно вона може виступати виразником національного духу: «О, як я хочу пісню надихнути! // Та так, щоб там десь в місті чи селі / Ти зміг би в ній, земляче мій, відчути / Далекий подих рідної землі!» [207, с. 17]. М. Ткач дуже високо оцінює значення пісні в долі народу: «Ми не ослабнемо в корінні, / Допоки пісня в нас жива» [209, с. 47].

Відштовхуючись від традиційного трактування мистецтва як духовної поживи, автор удався до адекватної задумові релігійної риторики та назвав слова Т. Шевченка «насущним хлібом» [215, с. 28]. Важко сказати напевно, чи позначився тут на образності вплив хліборобської теми, яка є також концепцією світобачення М. Ткача. А ось у вірші «Слово» цей вплив

беззаперечний і послідовно простежується при змалюванні процесу творення: «Папір біліє на столі – / Холодна снігова перина. // Під снігом в запічку ріллі / Дитинно гріється зернина […] // На поборозненім чолі / Колосять думи […] // І слово на перо беру, / Як хлібороб на зуб насіння» [219, с. 5]. Застосування прийому психологічного паралелізму в кінцівці твору, увиразненій ще й ритмічно та строфічно (два останні рядки вибиваються з розміру поезії та порушують катренну будову), стає цінним штрихом до образу слова, що надає йому фольклорної харизми: «Якщо зерно добре – буде жито, / Якщо слово щире – буде жити!» [219, с. 5].

Звідси – образ поета-сіяча, одна з трьох основних іпостасей митця. Два інші теж відповідають уже зазначеним напрямам розвитку образу мистецтва: мистецтво сакральне – художник-ангел («Придивіться: за ним розправляються крила, / Як вихоплює пензлі для того мазка» [209, с. 43]), мистецтво захищає – композитор-вартовий («Стояв маестро, мов чатовий» [209, с. 45]). М. Ткач звертається до образу солов’я як утілення творчої особистості та наділяє його рисами відповідальності, жертовності: «Примерзли крильця в солов’я. // Та все одно рулади вправні / Він витинає […] // І він не втомиться співати, – / Дарма, що крильця не в теплі. // Він знає: пісню потрібно дати / Тим, хто кохає на цій землі» [221, с. 40].

Мистецтво здатне змінити людину, вважає поет, розплющити їй очі. У «Листі скрипки до її майстра» розповідається про те, як хлопець із незаможної сім’ї змайстрував скрипку з горіхової дошки. Звісно, дошка могла би згодитися для «потрібнішої» справи (наприклад, піти на ложки, яких у хаті бракувало), але, попри ці міркування, батько «пробачив капосникові гріх», бо «іскра Божа блиснула у шибку» [221, с. 36]. М. Ткач зображає психологію простої людини в гумористичному ключі: «Йому звучало в мелодійнім чарі, / Що він музичний виростив горіх» [221, с. 36].

Але це не означає, що поет кепкує над певною наївністю світогляду (навпаки, підкреслює багатство уяви) чи загалом недооцінює розум селянина. Будучи вихідцем із сільського середовища, М. Ткач відчував і шанував його

мудрість (І. Городинський називає батька М. Ткача Миколу Прокоповича людиною, «від якої завжди віяло мудрістю» [30, с. 142], а про рідного поетового дядька Михайла Прокоповича говорить, що «був мудрий від природи, був розумним селянським філософом» [32, с. 3]). Коли оселився в Києві та рідше потрапляв додому, в Лукачани, то виявив у себе «інтелектуальний голод»: «А люди, о Господи!.. Які цікаві вони, мудрі… Треба мати «кібернетичну» пам'ять, щоб запам'ятати їх вислови, розумні слова… Потрібно хоч би на місяць щороку приїздити» [2, с. 1]. У компанії кращих «умів» України (багато з них «осіло» на кіностудії ім. О. Довженка) йому не вистачало філософії, що не з книг, а з життя у єдності з природою.

М. Ткачу близька ідея натурфілософського осмислення буття. У вірші «Бабине літо», де в образі батька бачимо характер українського селянина з його найяскравішими рисами – працьовитістю та любов'ю до природи, показове зародження філософської думки («він замислився вперше про вічність» [215, с. 20]) через споглядання змін у природі. Їх зіставлено зі змінами в людському житті на основі спільного процесу «старішання» та перегуку образів сивого волосся і павутинки. Упродовж усього твору наростає настрій приреченості, зумовлений усвідомленням минущості життя («Відболіло, що мало боліти, / Що цвіло – полягло у покоси» [215, с. 20]. Але в кінці відновлюється баланс між тлінним і вічним (коли людина, яка вже ввійшла в «осінню» пору життя, задумується про вічність, то цим наче потверджує її існування), що коригує емоційне наповнення поезії. Від зіткнення приреченості та надії народжується тихий ностальгійний смуток.

Тужливо-щемкою нотою завершується триптих «Троїста пісня», цікавий розгортанням потрійної паралелі: сад – пісня – життя. Образ-символ саду перебуває в центрі зіставлення пір року з частинами пісні («Кохається сад у весняній красі» – «Заспівує пісню сад» [214, с. 87]; «Повніють плоди, рум'яніють плоди, / Надіється сад на поліття» – «Виспівує пісню сад» [214, с. 87 – 88]; «Прощається сад з вечорами пісень, / Пускає красу за вітрами» – «Доспівує пісню сад» [214, с. 88]), що є уособленням етапів життя.

Роздуми поета над буттям доволі часто повертають у річище осмислення категорії часу та в підсумку зводяться до питання діалектики змінного й незмінного, тлінного і вічного. У своїх медитаціях над проблемою часу М. Ткач висловлює три основні тези: перша – «час спливає» – містить конотацію жалю («час не жде, ніколи час не жде» [215, с. 40], «не летіть, літа, так дуже швидко» [219, с. 46]), а друга і третя можуть здатися взаємосуперечливими, хоча, насправді, швидше доповнюють одна одну – «минуле залишається позаду» («що відбуло – не вернеться з доріг» [215, с. 64] та «минуле присутнє і в теперішньому» («в житті нічого не зникає» [209, с. 31], «минуле наше в часі не минуще» [209, с. 75]).

Останнє твердження частково пов’язане з мотивом пам’яті: «Старі хрести скриплять затуженим квилінням, / Беруть на пробу душу – чи черства?, – / Неначе хочуть знать, в якого покоління / Про добрих предків пам’ять ще жива» [219, с. 18]. У поезії «На сільському кладовищі», з якої взято ці рядки, мотив пам’яті переплітається із мотивом забуття та оголює проблему людської байдужості: «І набіга сльоза, що западають груди / У багатьох могил. Стежини заросли, / І вже не можуть всіх імен згадати люди» [219, с. 18]. Небайдужість, очевидно, – одна з тих рис, що у Ткачевому розумінні роблять людину Людиною. Серед інших – праця, совість, любов, доброта тощо. Що вкладав у ці поняття автор?

Повернімося до розмови про красу, якій, за нашими спостереженнями, поет відводить панівне місце у своїй таблиці ціннісних орієнтирів. Коли йдеться про взаємини (між сином і матір’ю, чоловіком і жінкою, громадянином і Батьківщиною та суспільством, людиною і природою), то для М. Ткача краса взаємин полягає в любові, чистій, вірній, високій. Навіть любов між статями – передусім духовна: «Я до твого серця / Кладку прокладу» [210, с. 67]. В тому числі й ця особливість різнить Ткачеву лірику із сучасними творами, не обтяженими ні цнотливістю, ні художнім смаком. До честі поета він не намагався «йти в ногу» з таким часом. Звертаючи свій погляд назад – до етики, естетики й філософії фольклору (у передмові до

пісенного збірника «Поетична Україна» німецький поет і перекладач Ф. Боденштадт захоплюється тим, «з якою повагою, чистотою почуттів, цнотливістю і шляхетністю говориться […] про кохання і взаємини молодих людей» [цит. за: 139, с. 127 – 128] в українських народних піснях), М. Ткач дивився у майбутнє, вірячи, що колись, втомившись від безпринципних експериментів, людина захоче відтанути душею. В очікуванні такої нагоди і переймаючи народну науку, він дбав, аби в поезії горіло родинне вогнище.

За висновками С. Мишанича, «дослідники народної етики на матеріалі фольклору відзначають стійкість народних поглядів на норми поведінки, зокрема почуття поваги та любові в межах роду, сім'ї» [127, с. 382]. Він наводить спостереження з цього приводу М. Гайдая: «Рід, сім'я були складовою, окремою клітиною племінного союзу, а згодом і держави, і через любов до роду, рідного вогнища приходило усвідомлення ваги і значення свого краю, патріотичне почуття і любов до Вітчизни» [127, с. 382].

Морально-етичний кодекс ліричного героя ґрунтується на материнському заповіті, образ якого бачимо в поезії «Моя дорога». Цей твір є життєвою програмою та одночасно своєрідним звітом, де акцентовано на поняттях чесності, совісті – етичних імперативах поета [31, с. 8]: «не лукаво / Лягає даль мені до ніг», «Несу, що маю й буду мати, / Не взявши те, чого не мав», «Нехай не гордий на окрасу, / Зате не блудний в манівцях, / Я йшов горбами свого часу / І не минав людські серця» [215, с. 15].

Образ горбів часу добре вписується у строкатий хронотоп Ткачевої лірики. Як зазначалося, чергування рівнин із горами й горбами в художньому просторі щонайменше на половину зумовлене максималістською позицією ліричного героя, його настановою на боротьбу, звідси також – картини бурі, шторму тощо: «Убрід переходить співучі потоки, / Мостами – бурхливі річки. // Стрічає підйоми, круті повороти, / Нову крутизну висоти… // Та все їй потрібно в путі побороти, / Сягнути своєї мети. // Я звик до її трудового розгону, / Бо з нею іду в майбуття. // Дорого гірська! // Ти стрімка та

безсонна…» [213, с. 9], «Поборовши бурю, легенем зійду. // […] Вмиюся дощами – і в новім могутті / Я піду землею щедрий, мов сівач» [207, с. 13].

Подекуди вгадується зіставлення понять боротьби і праці. Схоже, спочатку було усвідомлення істини, що «на шляху круті горби, / Як і долини, мусять бути» [215, с. 59] в різних варіаціях: «Немає […] долі без гризот» [221, с. 31], «[…] крім весни і літа, / Є ще в нашім світі осінь і зима» [215 с. 25], «Так не буває, щоб тільки весна, / Щоб осінь не знала зими на причалі» [209, с. 102] (схожий афоризм у Д. Загула звучить так: «Нема спокою без турботи, / Нема життя без чорних бур» [69, с. 109]). Далі герой адаптується до життя у горбистому світі, поступово звикаючи до нього настільки, що вже не мислить світ інакшим та сприймає боротьбу за щоденну працю, і навпаки.

Поет прославляє передусім хліборобську працю, розмірковуючи над її знаковою роллю в долі людства: «Цілую мудрість рук, що в первісну добу / Мойого предка підняла на ноги. // […] Він з першим хлібом людяність здобув» [214, с. 48]. Однак поняття праці та боротьби потрактовані поетом не лише як зовнішні процеси, а й як події внутрішнього життя, зосередженого в серці: «Покладу своє серце на хвилю морську. // Хай заб’ється воно у борні за життя. // Хай у штормі гартує своє майбуття!» [207, с. 70].

М. Ткач – представник української «філософії серця». Цей факт видається нам умотивованим, природним, навіть закономірним. Логіку простежуємо, по-перше, в тому, що погляди поета, який, по суті, своїм глобальним завданням бачить відображення та збереження ментальних основ нації, вкладаються в теорію кордоцентризму, що «вважається підставою української ментальності і проявляється в емоційності, ліризмі, сентименталізмі, чутливості, любові до природи» [185, с. 70]. Існує думка, що «у «філософії серця» сконцентровано всю специфіку українського світобачення, а також основні риси національного світогляду та психології» [87, с. 207]. По-друге, треба мати на увазі, що перед нами – не лише яскраве явище філософії українського романтизму, а й митець із романтичним світобаченням. Тобто романтизм – це друга точка дотику.

І. Городинський так писав про М. Ткача: «В його єстві досить спалахувала притлумлена природа філософа, аналітика, публіциста – вміння мислити, аналізувати події, абстрагувати з позиції інтелектуальної спроможності. Він був фундаментально ерудованим, мав Сковородинський склад мислення, бачив і розумів усе до найменших дрібниць» [31, с. 8]. Підписуємося під кожним словом автора цих рядків, крім, хіба, одного. Невідомо, що саме, на думку, І. Городинського «притлумлювало» філософську натуру поета (може, обставини чи середовище, або ж – присвята себе художній творчості?). Однак, на наше переконання, лише передчасна смерть завадила М. Ткачу ще повніше розкрити свій філософський (і художній) потенціал, бо інші «притлумлювачі» в його житті мали чарівну здатність у підсумку ставати «стимулами» і «щасливими квитками».

Дуже влучна паралель зі Г. Сковородою. Очевидно, за основу порівняння треба брати антропоцентризм і кордоцентризм (серед іншого – гуманізм, ідея рівності, виховання любові до праці). Маємо, отже, мікрокосм у центрі макрокосму, а в мікрокосмі стрижнем – серце: «Кожен є тим, чиє серце в ньому» [179, с. 64]. М. Ткач, який «добре бачив лише серцем» [31, с. 8], підіймає внутрішнє над зовнішнім, духовне – над плотським, емоційне – над раціональним. Головна увага – на почуттєвій сфері, вибудуваній із великою пильністю, відповідальністю перед читачем. Дійсність у його ліриці є не дійсністю-відбитком, а перетвореною, пропущеною крізь серце і відповідно такою, що апелює до серця. Образи серця, душі – домінантні в доробку М. Ткача. Вони не закріплені за конкретною тематичною групою чи певним періодом творчості. Попри формальне розрізнення понять «серце» і «душа» («Через літа той плач, як давня рана, / Солдатське серце будить спозарана, / Бо журавлина чорна самота / Ночами в душу й досі приліта» [219, с. 44], «На лінії серця в полоні мовчання / Спадає з душі недовіри покров» [209, с. 53], трактуються вони однаково чи майже однаково (можливо, серце усвідомлюється дещо компактнішим і конкретнішим у зв’язку зі збереженням автологічної семантики: «орган тіла») – насамперед

як центр духовного життя людини, осередок емоцій і почуттів: «Всміхнеться віра в серці» [214, с. 95], «В моїй душі ослабла віра» [215, с. 60], «Серцю не сховати ревної печалі» [217, с. 45], «В серці б'ється туга» [214, с. 103]. Оскільки Ткачева лірика – це лірика любові, представленої через природні метафори весни та цвітіння, а також тепла, молодості тощо, то образи серця й душі, осмислюючись як домівка любові, буквально оповиті цією метафорикою: «Несу під серцем полум'я шалене» [215, с. 68], «І зацвіла душа моя зігріта» [215, с. 68], «Молодію серцем я» [215, с. 50]. Будучи основним джерелом сили (адже Ткачеву людину цілісною і стрижневою роблять саме почуття), серце водночас є найвразливішим місцем, а тому – мішенню: «Влучає в серце птаха стріла пекельна» [209, с. 25].

Вищий рівень індивідуалізації вбачаємо у наділенні серця здатністю пам'ятати («Пам'ять серця не згуби» [221, с. 12], «Серце не забуде» [217, с. 44]), думати («На серці важу істину одну» [209, с. 8]). Цікаво, що між емоційним і раціональним немає протистояння. Навпаки, в образі серця відбувається їх синтез (з домінуванням емоційного елемента). Відтак серце бачиться повнішим, самодостатнішим, уже не лише почуттєвим центром, а загалом центром, єством людини. У вірші «Поворот Землі» висловлено, сказати б, вищий ступінь поклоніння серцю – ототожнення його з людиною: «У мить таку себе не половинь, / А серце все клади на чашу» [214, с. 69].

І саме з цієї позиції – позиції змудрілого серця – автор визначає, що людині потрібно для щастя: «Людині потрібно повітря і сонця, / І хата потрібна – чотири стіни. // А в стінах щоб вікна – не темні віконця, / А в хаті добро і солодкі сни. // І пахощі свіжого хліба в гостині, / Над хатою місяця мудре чоло… // Людині потрібне людське тепло / Й широкі, як пісня, обійми гостинні» [207, с. 63]. Але поет визнає узагальненість своїх міркувань, коли таврує серед людей тих, що «жадають собі тільки хліба і слави» [207, с. 23]. У творі звучить нищівна критика: «Нікчемні і бідні! Холодні й пусті! // Життя вас розтопче, як гадь на путі» [207, с. 23]. За основний «гріх» тут приймається віддаленість від землі. Тому на противагу – «[…] лиш ті на

землі / Житимуть люди великі й малі, / Хто […] завжди розумів її матірну мову, / Хто нею з колиски пропах, / Хто землю несе на руках!» [207, с. 23 – 24]. У такий спосіб автор акцентує на цінності зв'язку із землею. По суті, від нього виводиться людяність, добро в найширшому розумінні.

Шукаючи корінь зла, М. Ткач виходить із християнських поглядів на світ, але водночас припускає недостовірність біблійної історії про всесвітній потоп. За Біблією, потоп став Божим покаранням за гріхи людства, і з-поміж усіх людей було врятовано єдиного праведника Ноя із сім'єю. Але поет вважає: «Даремно думати, що Каїн / Не сів колись до Ноя в човен» [209, с. 31]. Ця «поправка» допомагає йому побачити причинно-наслідковий зв'язок, вивести концепцію глобальної тяглості («В житті нічого не зникає, / Щось не буває із нічого» [209, с. 31]), в тому числі й із тяглості зла: «Чинити Каїнове діло / Взяли за фах його нащадки. // Як без душі лишити тіло, – / Вовік засвоїли початки» [209, с. 31]. Поет намагається розв'язати проблему протистояння добра і зла через введення у твір мотиву Божої кари: «Невже […] щоб від Каїнів позбутись, / Нам треба другого потопу?» [209, с. 32].

М. Ткач був філософом-гуманістом. Упродовж усього творчого шляху він переймався проблемами соціальної нерівності («Пісня матері», «Верховинська легенда (за народними переказами)», «Тим і живемо») та свободи («Монолог вірнопідданого поета», «Невигадана балада», «Хай квітне життя», «Від Бога»). Незважаючи на осягнення прикрих істин про плекання брехні та байдужості в суспільстві, поет підносить над усім віру в людську доброту: «[…] доброта людини / Тебе завжди на ноги підведе» [219, с. 53]. Він вірить у самоцінність людини і вустами ліричного героя заявляє: «[…] Я ж не порохня» [214, с. 61].

У поезії М. Ткача проголошено цінність життя: «Життю складаю золоту ціну» [221, с. 11]. Промовистий факт відмови від науково-технічного прогресу, втілюваного шляхом людських жертв: «[…] заклинаю наймудріші / І незбагненні відкриття, / Якщо вони во ім'я тиші, / Яка за межами життя» [209, с. 33]. Тут же, в єдиному пориві гніву та відчаю, оприявнюється те

високе місце, яке поет приготував для людини – місце Творця: «Ніякий Бог не допоможе, / І чорта кликати дарма, / Бо ж хто їх вигадати може, / Якщо людей ніде нема» [209, с. 33].

Образ смерті присутній у Ткачевих творах віддавна. Але в наскрізну тему вона вперше виростає у віршах про війну. Тема смерті осмислена тут проникливо і здебільшого в народному ключі. Однак високий ступінь узагальнення до певної міри сковує весь той емоційний і художній потенціал, яким володіє поет. Трагедія в особистому житті зриває разом ці замки і прочиняє двері до інтимного, гострого розуміння смерті. І надалі, як нам уявляється, ліричний герой ніби продовжує стояти у дверній коробці, усвідомивши, дивуючись і таємно голублячи в серці відчуття своєї рівновіддаленості чи, краще сказати, однакової близькості до життя та смерті. Несподівано для читача світлий, життєрадісний поет завершує довгоочікувану збірку «Зазим'є» віршем «Епітафія», де ліричний герой уявляє картину власної смерті: «Відійду, минуся, відлечу мовчанням, / Наче лист кленовий на останній круг. // Лиш відлуння серця голосним ячанням / Упаде на камінь, що спинив мій плуг» [209, с. 108]. У поезії «Не світилось ніяк, не світало…» з циклу «Подзвін надії і втрати», де тема смерті зазнає найбільшого розвитку, оте, здавалось би, власноруч форсоване зближення зі смертю пояснюється емоційним станом героя: «Віднімаюсь щоденно від повні, / Щохвилинно чогось не стає, / І спливає, мов свічі церковні, / Віднімається серце моє» [209, с. 97].

Найцікавішим, сказати б, програмним твором із погляду цілісного осмислення філософських категорій життя і смерті є вірш «Струна», яким відкривається однойменна книга. Коли раніше ліричний герой ставився до смерті з недовірою та страхом, а реагував – бунтом, то тепер – начебто примирився з нею, прийняв як частину буття: «Життя моє бринить мені струною / Між двох вершин – початком і кінцем. // І смерть моя народжена зі мною, / Як і життя – дарована Творцем» [221, с. 11]. Примирення зі смертю відновлює внутрішню рівновагу, повертає спокій, повертає героя до життя:

«Свідомий доконечності такої, / Я все ж не втратив спраги до життя» [221, с. 11]. І до читача повертається знайомий М. Ткач, поезія якого уславлює життя, лише помітно змудрілий, уже не просто світлий ізсередини, а ще й осяяний віднайденими істинами. Він пройшов шлях від поета до поета-філософа, добровільно «підписавшись» на Сизіфову працю, застереження від якої звучить у самому слові «філософія»: «не просто «мудрість» як завершене, «готове» знання, а «любов до мудрості», вічне прагнення до повного розуміння сутності світу і сутності самої людини» [246, с. 6]. Чи не цю думку прочитуємо поміж Ткачевих рядків: «І світ в стобарвнім осіянні, / І антисвіт, / І вічно ти / У вічнім тім протистоянні / Волієш істину знайти. // Стосот вагань встосоте важиш / На терезах добра і зла, / Та не злукавиш і не скажеш, / Що думка істини сягла» [221, с. 16].

«В ньому уживаються велика дитина з філософом» [247, с. 10], – писав про М. Ткача В. Фольварочний. Загалом погоджуючись із цим міркуванням, ми все ж прагнемо мінімізувати відстань між «дитиною» і «філософом», окреслену словом «уживаються». Хоча поет не творив спеціально для дітей, як, приміром, його товариш, письменник-філософ М. Вінграновський, і не переймав дитячого голосу, як це чудово зробив у «Зачарованій Десні» один із його літературних учителів, геніальний О. Довженко, проте ніхто не заперечить дитячої чистоти, доброти, чутливості, чесності, глибини і простоти водночас у світосприйнятті Ткачевого ліричного героя. Дитинність у такому розумінні ґрунтується на народних ідеалах, прищеплених митцеві внаслідок батьківського виховання і виховання фольклором. У цьому полягає основна «таємниця» непроминальності творів, що розглядаються. Адже «народність естетичного ідеалу художника» (Ю. Барабаш) – один із визначальних критеріїв народності мистецтва» [262, с. 13].

Висновки до IV розділу

У сучасній генологічній системі значну частину Ткачевих творів доводиться розпізнавати як «вірші» методом виключення. Розмитість жанрового обличчя вірша спонукає шукати альтернативний підхід до аналізу.

В IV розділі дисертації їх розглянуто крізь призму тем, ідей, мотивів, проблем, об’єднаних у межах патріотичної, пейзажної та філософської груп.

Розробка патріотичної тематики була для М. Ткача пріоритетною впродовж усієї творчої діяльності. Перший, «радянський», етап (50 – 80-ті роки) уявляється зі знаком «мінус»: на ньому відбилися несприятливі зовнішні обставини; другий, «український» (90-ті роки – поч. XX ст.), – із «плюсом» як натхнений кардинальними позитивними змінами в житті нації. Але йдеться не про їхнє протиставлення, а швидше – про напрям вектора (від «мінуса» до «плюса»), висхідний рух, ілюстрований насамперед еволюцією національної ідеї, що зароджується і довгий час функціонує у вигляді ідеї роду й народу.

У поезії М. Ткача відображена знакова властивість етноестетики українців – тісний зв’язок людини з природою. В основі його пейзажів – антропоморфізм. Тут особливо яскраво простежується романтична манера письма. Апробовано різні типи «романтичних» пейзажів, але переважають схематичний, найбільш характерний для фольклору, і відчуттєво-перцепційний. Хліборобські пейзажі мають риси ментального типу. Вони творять обличчя сільського пейзажу, який абсолютно домінує над урбаністичним та разом із гірським означує безмежний простір для «розгулу» всіх стихій, а надто – земної.

З роками М. Ткач усе більше тяжів до філософського погляду на світ і людину. В його поезії осмислено проблеми життя і смерті, добра та зла, часу, пізнання, ролі митця й мистецтва тощо. Поет-гуманіст, він проголошує ідеали добра, справедливості, любові. Вище за правду підносить красу, на засадах якої створює художній світ, вище за розум – серце. Сутність щастя пов’язується з теплом родинних взаємин і працею на рідній землі. Почуття любові до рідного є тією червоною ниткою, що, пронизуючи весь поетичний доробок М. Ткача, увиразнює його змістове багатство і водночас цілісність.

ВИСНОВКИ

Святкування 80-ліття з дня народження М. Ткача на державному рівні потвердило не лише всеукраїнську величину постаті письменника, а й національну значущість його доробку, в радянський час до певної міри приховувану шляхом замовчування чи зміщення акцентів, що добре прочитується у скрушному зауваженні В. Яворівського: «Жаль, що Михайлові присуджено Національну премію імені Тараса Шевченка не за його пісні, а за сценарій документального фільму до якогось більшовицького ювілею» [268, с. 464]. Спотворивши риси творчого обличчя М. Ткача на офіційному портреті, цей захід водночас мав прислужитися нівелюванню ролі письменника у процесі національного відродження, хвилю якого збурили у другій половині XX ст. митці-шістдесятники. Адже україномовна пісня високого ґатунку була основним засобом Ткачевого бунту, т. зв. критикою інакшістю, до того ж – засобом вражаючої швидкості, масштабів та сили дії, вакциною проти «вірусів», що загрожували втратою людського чи національного.

Закорінена у народній поезії, вона виховує на засадах одухотвореної любові (до Батьківщини, матері, жінки взагалі, до природи), добра (у християнському значенні), що перемагає зло, і краси (людських взаємин, довкілля), яка верховенствує над правдою. В доробку М. Ткача переважає інтимна лірика, яку можна співвіднести з групою родинно-побутової лірики у фольклорі. Причому в обох випадках першість належить пісням про кохання. Вибір теми, крім іншого, прислужився як «політичний» маневр, що уможливив частковий відхід від ідеологічної риторики. Так, ранні твори легко поділити на пісні та «обов’язкові», що відображено у структурі збірок. Це балансування позначилося й на стильовій манері поета, для якого характерні, з одного боку, романтично піднесені образи, картини, тон, виховані фольклором і романтичною традицією в літературі, а з іншого – суспільно-історична конкретика, «злободенні» теми і штучний пафос соціалістичного реалізму. Створені в радянський період патріотичні пісні позначені високим ступенем інтимізації, що на емоційному рівні

компенсувала відсутність виразного україноцентричного акценту. У нових умовах, починаючи від 90-х років, частина з них, написана в дусі стрілецьких, набуде публіцистичної загостреності, як і непісенні вірші. Звертання до досвіду знакових національно-визвольних змагань (зачіпається тема козацтва) в осмисленні політичних реалій виливається тут у мотиви історичної пам'яті, спадкоємності історичної традиції та спрямована на актуалізацію української національної ідеї в поєднанні з релігійною, вперше позитивно конотованою. Відбувається «онаціональнення» поетової моделі світу з опорою на християнську концепцію, що обґрунтовує ідею самодостатності та окремішності нації. Часто використовуваний прийом підкреслення «червонокнижної» унікальності зображуваного виконує виховну функцію, бо є своєрідним закликом до збереження. Водночас характерний зворотний процес – добір виняткових предметів зображення в межах улюблених об'єктів: приміром, для малої батьківщини це – інтимні переживання, спогади ліричного героя (пов'язані з рідним селом) та природа (краю), а у випадку з Україною – історія та мовно-культурні цінності.

Простежується еволюція ідеї патріотизму від «сільського», «крайового» до національного. Відповідно й ознаки властивого ліричному героєві патріотичного освоєння світу виявляються в наданні загальним, абстрактним поняттям і явищам спершу рис малої батьківщини, а відтак – національного колориту. Творчість М. Ткача реконструює концепт питомо українського світу зі споконвічно сакральними атрибутами: хатою, полем, хлібом, калиною, криницею, рушником тощо. Первісно він постає в образі малої батьківщини (села, краю), альфи й омеги ліричного героя, духовного мікрокосму, центру землі, наділеного силою тяжіння. Звідси – продуктивність мотивів ностальгії, пам'яті, повернення; звідси – щемлива тональність, підкреслена автобіографічністю як ознакою стилю; звідси й витоки самобутності: «Михайло Ткач настільки буковинський, наскільки Павличко – галицький, а Олійник – полтавський» (І. Драч) [53, с. 470].

У концепті малої батьківщини, через яку здійснюється зв'язок людини з космосом, оприявнюється міфологема Світового дерева, представленого образом яблуні. Космічна тематика розроблена в низці віршів і поемі «Руки на штурвалі», де автор, слідом за своїми сучасниками, перекладає на плечі ліричного героя тягар відповідальності за всю планету. Одночасне тяжіння до землі та космосу (доповнення патріотизму космізмом) як світовідчуттєва особливість поезії М. Ткача поєднує її із творчістю шістдесятників. Спільним культурно-історичним підґрунтям виступає фольклор, з якого запозичено мотиви, сюжети й образи, а також стилістику. Водночас він бачиться основним розрізнювальним фактором у плані ступеня освоєння: М. Ткач був послідовнішим, зберігши народнопоетичну простоту і зрозумілість образів, синтаксису, версифікації, що разом із характерною повторюваністю на всіх рівнях вірша (асонанс, алітерація, внутрішня рима, постійні епітети, анафора, рефрен), забезпечує наспівність його поезії. Це той випадок, коли пісенність із жанрової площини переходить у стильову. Відсутність складних вишуканих тропів, яка переконує критиків у непіддатливості Ткачевої поезії сухому літературознавчому аналізові, стимулює до розпізнання внутрішньої поетичності: драматизму сюжету, психологізму образів-символів, особливого емоційного темпоритму. В цьому виявляється індивідуальність автора.

Орієнтація на фольклор простежується у жанровій специфіці творів, серед яких є балади, легенди, стилізації під думу, збагачені новими жанровими рисами – мітками сучасної поетові доби. Вплив її жанрової філософії, зокрема засадничого синтезування, ще більш відчутний на прикладі поем із промовистими новаторськими підназвами: «Руки на штурвалі» – кінопоема, «Стадіон» – поема-канто, що в першому випадку вмотивована використанням «кіношних» прийомів на ідейно багатому матеріалі, а в другому – попри зовні «правильну» атрибутику, залишилася декларацією. Окремо розглядається перше за появою і значенням явище з цього жанрового ряду та загалом найвдаліший, на нашу думку, твір серед непісенних, – поема-феєрія «Хата», що цілковито зрезонувала з

літературними пошуками і сподіваннями громадянського суспільства XX ст. та водночас стала квінтесенцією Ткачевого світовідчуття, світовідчуття українського, із ореолом святості над хатою, матір'ю, Україною. Тут і скрізь у поета в образі матері закладена особлива творча енергія, потужність якої розкриває топосне визначення сакрохронотопу – «мамин світ». Пісні М. Ткача про матір, які пропонується виділяти в окрему підгрупу в межах інтимної лірики (поряд із піснями про кохання та жартівливими), становить собою унікальне за масштабами і красою явище в українській культурі.

Практику надання поетом жанрового визначення творів у їх заголовках чи (рідше) підзаголовках варто виводити не від літературної моди XX ст., спрямованої на епатаж, а, швидше, від давньоруської традиції налаштовувати читача на відповідний лад. При цьому треба враховувати потяг автора до активного буття у тексті, що виявляється в декларативності, дидактичних інтонаціях та моралізаторстві. Попри сумнівну подекуди адекватність вказівок на жанр, усі вони мають важливе значення для окреслення діапазону і напрямку жанрових пошуків, як-от балансування М. Ткача між лірикою та епосом, що потверджене не лише ліро-епічними зразками, а й особливостями «граничних» жанрів – епічним стрижнем у піснях та ліричною компонентою в повісті. Крім пісні, лірика представлена, в основному, віршем. Зважаючи на жанрову невизначеність останнього, вирішено обрати щодо розгляду відповідної групи творів змістовий ракурс.

У ході аналізу виявлено впорядкованість художнього світу, вмотивованість і навіть взаємозумовленість тем, ідей, мотивів, проблем за всієї їхньої розмаїтості. Беручи за висхідний пункт стрижневе для поезії М. Ткача почуття любові до малої батьківщини, можна вивести з нього абсолютне переважання сільського й гірського пейзажів, що протиставляються рідкісному урбаністичному як красиве – потворному, сакральне – демонічному. Відтак, з одного боку, з'являються світлі та дзвінкі (мається на увазі не лише виразність, а й музикальність поезії) образи поля, хліба, зерна, колоска тощо та мотив уславлення хліборобської праці,

доповнений декларуванням гріховності віддалення від землі, а з іншого – філософськи наснажений образ гірської дороги і мотив сходження на верховини, пов’язаний із трактуванням життя як боротьби, що окреслює вертикальну вісь часопростору та визначає динаміку художнього світу.

Характерною ознакою Ткачевого хронотопу є опозиція «свій / чужий», що на прикладі простору втілюється у віршах на емігрантську тематику, а на осі часу представлена пунктами «тепер» і «колись». Постійне їх зміщення і фактична заміна одного іншим відображається на розвитку мотивів прозріння і втечі від минулого, які в ліриці пізнього періоду споріднені з мотивами провини, каяття та спокути.

Більшість Ткачевих медитацій над буттям вивершує філософське осмислення категорії часу, зокрема проблеми співвідношення вічного і тлінного, в розв’язанні якої перевага надається прийомові психологічного паралелізму. В поезії втілене антропоморфічне бачення світу. Ідеї фізичної скінченності людини, що увиразнюється на тлі картини постійного оновлення у природі, протиставляється ідея вічного життя у творчості. Образ митця втілено в іпостасях поета-сіяча, композитора-вартового та художника-ангела, що розкривають значення мистецтва.

М. Ткач був гуманістом і продовжувачем «філософії серця» в українській літературі. Він проголошує цінність людського життя, зміст якого полягає у праці та дотриманні моральних чеснот. Вивищуючи почуття над розумом, духовне над плотським, поет маніфестував особливості українського світогляду як опору в боротьбі проти грядущої аморальності, послідовно здійснюваній і на публіцистичній та громадській нивах. Адже був «цілим чоловіком» (у Франковому розумінні). Відтак і доробок його по-зрілому цілісний, що з’ясовано на поетичному ґрунті. А на свого дослідника чекають переклади, публіцистика, сценарії та проза. Перспективою дослідження бачиться також ґрунтовне вивчення впливу, який справила творчість М. Ткача на сучасників і наступників, та аналіз його спадщини у зіставленні з доробками інших письменників із ліричним мисленням.

Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Таємниця. Замість роману / Ю. Андрухович. – Харків : Фоліо, 2007. – 478 с.
2. Антонюк-Гаврищук Є. Тут пахне медом, світом і світанням… / Є. Антонюк-Гаврищук // Буковинське віче. – 2010. – 26 лист.
3. Ануфрієва О. Олександр Білаш : «Я з пісні народної виріс» / О. Ануфрієва // Дзеркало тижня. – 2013. – 30 бер. – С. 11.
4. Арістотель. Поетика / Арістотель ; [перекл. Борис Тен ; вступ. стаття і комент. Й. У. Кобова]. – К. : Мистецтво, 1967. – 134 с.
5. Базилевський В. І зав'язь дум, і вільний лет пера: Літ.-крит. статті, есе, студія одного вірша / В. Базилевський. – К. : Рад. письменник, 1990. – 318 с.
6. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М., 1963. – 167 с.
7. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт воображения движения / Г. Башляр / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. – М., 1999. – 344 с.
8. Білак С. Свіжий подих смереки / С. Білак // Літ. Україна. – 1966. – 10 черв. – С. 3.
9. Білаш О. Любисток : [вокальні твори в супроводі фортепіано] / О. Білаш. – К. : Муз. Україна, 1970. – 204 с.
10. Білаш О. Пісні / О. Білаш, М. Ткач ; [передм. В. Юхимовича]. – К. : Муз. Україна, 1977. – 88 с.
11. Білоус П. Вступ до літературознавства / П. Білоус. – К. : Академія, 2011. – 336 с.
12. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману / Т. Бовсунівська. – К. : Київський університет, 2009. – 519 с.
13. Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника» / Ю. Борев. – М. : Советский писатель, 1981. – 399 с.

14. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
15. Буковинські народні пісні / [упорядкув., передм. та прим. Л. Ященка]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – 680 с.
16. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; [сост. В. Мочалова, вступ. статья И. Горского] – М. : Высшая школа, 1989. – 408 с.
17. Відлуння лісу : [українська народна пісня – про національно-визвольні змагання в Україні 40 – 50-х рр. XX ст.] / упоряд. І.О. Голубенко. – К. : Інститут громадянського суспільства, 2000. – 197 с.
18. Вільшина О. Я – син вільного роду : поезії, публіцистика, літературна критика / О. Вільшина ; [упорядкув., вступ. стаття і прим. Б. Мельничука]. – Чернівці : Букрек, 2006. – 168 с.
19. Вінграновський М. Атомні прелюди : поезії / М. Вінграновський. – К. : Рад. письменник, 1962. – 120 с.
20. Вінграновський. М. Вибрані твори : в 3 т. Т. 1 : Поезії (1954 – 2003) / М. Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – 399 с.
21. Вінграновський М. Київ : поезії / М. Вінграновський. – К. : Дніпро, 1982. – 156 с.
22. Вознюк В. Знамениту «Марічку» Ткач написав для Марічки з Путили / В. Вознюк // Доба. – 2012. – 6 груд. (№ 49). – С. 1, 5.
23. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – Вид. 2-ге, стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.
24. Воробкевич С. Вибрані твори / С. Воробкевич; [упорядкув., передм. і прим. П.М. Никоненка та М.І. Юрійчука]. – К. : Дніпро, 1987. – 358 с.
25. Галиць Г. Високий злет слова (До 50-річчя з дня народження М. М. Ткача) / Г. Галиць // Будівник комунізму (Глибока). – 1982. – 25 лист. – С. 4.

26. Героїчний епос українського народу / [упорядкув. та прим. О. М. Таланчук і Ф. С. Кислого]. – К. : Либідь, 1993. – 432 с.
27. Гинзбург Л. О лирике / Л. Гинзбург. – 2-е изд. – Ленинград : Советский писатель, 1974. – 408 с.
28. Гнатюк М. Поема та її різновиди / М. Гнатюк // Проблеми. Жанри. Майстерність. – К. : Рад. письменник. – 1976. – Вип. 1. – С. 115 – 143.
29. Городинський І. Вдячне весілля / І. Городинський // Буковина. – 2002. – 1 лют.
30. Городинський І. За селом прокричали лелеки / Городинський І. // Не вмирай, допоки живеш. – Чернівці : Букрек, 2008. – 408 с. – С. 141 – 143.
31. Городинський І. Тихо вмирають квіти в сльозах (До 80-річчя Михайла Ткача) / І. Городинський // Рідне слово (Кельменці). – 2012. – 23 лист. – С. 8.
32. Городинський І. «Як прагне сонце влітку у зеніт…» / І. Городинський // Буковина. – 1998. – 3 січ.
33. Грабовський П. Дещо про творість поетичну / П. Грабовський // Грабовський П. Зібр. творів : у 3 т. – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – Т. 3. – С. 122 – 126.
34. Губар О. «На перевалі» / О. Губар // Рад. Буковина. – 1957. – 17 груд.
35. Гура Б. Їм судилася пісенна доля / Б. Гура // Наддністр. правда (Кельменці). – 1978. – 23 груд. – С. 4.
36. Гура Б. Колиска його пісень / Б. Гура // Наддністр. правда (Кельменці). – 1974. – 7 верес. – С. 3.
37. Гура Б. Осінні яблука : поезії / Б. Гура. – Кельменці, 1994. – 87 с.
38. Гусар Ю. Високі верховини доріг / Ю. Гусар // Чернівці. – 2000. – 22 груд. – С. 12.
39. Гусар Ю. Високі верховини творчих доріг. Михайлу Ткачу – 70 / Ю. Гусар // Бук. віче. – 2002. – 27 листоп.

40. Гусар Ю. «Якщо любиш – кохай…» під «Кучеряві мої ясени» / Ю. Гусар // Захід. – 2003. – 9 жовт. – С. 4.

41. «Дарувати щастя через пісню» : [інтерв'ю з М. Ткачем] / спілкувалася Ю. Литвиненко // Чернівці. – 2005. – 21 січ. – С. 14.

42. Дей О. Поетика української народної пісні / О. Дей. – К. : Наук. думка, 1978. – 250 с.

43. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору (матеріали до лекції) / І. Денисюк // Вісник Львівського університету. Серія філол. – Львів, 2003. – Вип. 31. – С. 3 – 22.

44. Дзюба І. На вічному шляху до Шевченка / І. Дзюба, М. Жулинський // Тарас Шевченко. Зібр. творів : у 6 т. Т. 1 : Поезія 1837 – 1847. – К. : Наук. думка, 2003. – С. 9 – 66.

45. Дмитренко М. Священне дерево життя / М. Дмитренко // Слово Просвіти. – 2008. – 20 – 26 берез. – С. 15.

46. Дмитриева-Буряк Г. Украинский феномен (Шестидесятники в кино и литературе) / Г. Дмитриева-Буряк // Радуга. – 1991. – № 4. – С. 147 – 155.

47. Дніпровський О. Пристрасна пісня поета / О. Дніпровський // Молодий буковинець. – 1976. – 18 черв. – С. 4.

48. Добрянський А. Михайло Ткач / А. Добрянський // Письменники Буковини другої половини XX століття : хрестоматія. Частина 2. – 2-ге вид., доповн. / [упоряд. : Б. І. Мельничук, М. І. Юрійчук]. – Чернівці : Прут, 2003. – 752 с.

49. Добрянський А. Михайло Ткач. Пісня і доля / А. Добрянський, А. Смольський // Уроки українознавства. 5 – 11 класи : навч.-метод. посібник / упоряд. Т. А. Мінченко. – Ч. 1. – Чернівці, 2004. – С. 200 – 212.

50. Добрянський А. Найвищий талант – завжди бути самим собою. Виповнилося 70 літ від дня народження Михайла Ткача / А. Добрянський // Буковина. – 2002. – 27 листоп.

51. Довженко О. Кіноповісті, оповідання / О. Довженко. – К. : Наук. думка, 1986. – 712 с.

52. Довженко О. Твори : в 5 т. Т. 5 : Записні книжки. Щоденник. Листи / О. Довженко ; [упорядкув. Ю. Солнцевої, прим. К. Волинського]. – К. : Дніпро, 1958. – 359 с.

53. Драч І. Альфа і омега Михайла Ткача / І. Драч // Фольварочний В. Сніг на зеленому листі : Роман-хроніка про Михайла Ткача. – К., 2013. – С. 470 – 471.

54. Драч І. Берло / І. Драч ; [передм. І. М. Дзюби]. – К. : Грамота, 2007. – 912 с.

55. Дьячков В. Пора земной мудрости / В. Дьячков // Радуга. – 1977. – № 7. – С. 177 – 178.

56. Дячков В. Біль прозрінь і світло замрії / В. Дячков // Ткач М. Зазим'є (Нові поезії). – Чернівці : Прут, 1997. – С. 5.

57. Дячков В. «До чистенького джерельця на поклін…» / В. Дячков // Ткач М. Струна : вибране. – К. : Київ. правда, 2002. – С. 5 – 8.

58. Дячков В. «До чистенького джерельця на поклін...». Михайлу Ткачу виповнилося б 75 / В. Дячков // Буковина. – 2007. – 27 листоп.

59. Дячков В. Драматургія пісні / В. Дячков // Рад. Буковина. – 1977. – 29 черв.

60. Дячков В. Михайло Ткач / В. Дячков // Письменники Радянської України. / [упоряд. С. Крижанівський]. – К. : Рад. письменник, 1984. – Вип. 11. – С. 248 – 263.

61. Дячков В. На порозі творчого змужніння / В. Дячков // Дніпро. – 1966. – № 12. – С. 145 – 147.

62. Дячков В. Неповторність зустрічей і доріг. Творчі обрії М. Ткача / В. Дячков // Вітчизна. – 1982. – № 9. – С. 192 – 197.

63. Дячков В. Осягаючи свій вік і день... / В. Дячков // Вітчизна. – 1975. – № 7. – С. 203 – 205.

64. Дячков В. Осягаючи свій вік і день...: Михайлу Ткачу – 50 / В. Дячков // Рад. Буковина. – 1982. – 26 лист.

65. Дячков В. У глибинах днів / В. Дячков // Молодий буковинець. – 1982. – 27 жовт. – С. 4.

66. Єрмоленко С. Шевченко і народна пісня / С. Я. Єрмоленко // Культура слова. – К., 1984. – Вип. 26 – С. 3 – 11.

67. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

68. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса : вибрана есеїстика / О. Забужко. – Вид. 3-тє. – К. : Факт, 2006. – 352 с.

69. Загул Д. Поезії / Д. Загул ; [передм. С. Крижанівського]. – К. : Рад. письменник, 1966. – 191 с.

70. Іванисенко В. Виховання душ (Нотатки про поезію 1982 р.) / В. Іванисенко // Українська мова і література в школі. – 1983. – № 12. – С. 3 – 10.

71. Іванисенко В. Поезія. Людина. Сучасність : особливості реалістичної типізації в ліриці / В. Іванисенко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – 176 с.

72. Ігнатенко М. Читач як учасник літературного процесу / М. Ігнатенко. – К. : Наук. думка, 1980. – 172 с.

73. Іларіон (митрополит). Дохристиянські вірування українського народу : [іст.-реліг. монографія] / митрополит Іларіон. – Вид. 2-ге. – К. : Обереги, 1994. – 424 с.

74. Ільницький М. Від епічності до… епічності / М. Ільницький // Література і сучасність. – К. : Рад. письменник, 1982. – С. 54 – 71.

75. Ільницький М. Лірика у вимірах часу / М. Ільницький // Рік '80. Літературно-критичний огляд. – К. : Дніпро, 1981. – С. 101 – 112.

76. Історія української літератури XX століття : у 2 кн. Кн. 2. Ч. 2 : 1960 – 1990-ті роки : [навч. посібник] / за ред. В. Дончика. – К. : Либідь, 1995. – 512 с.

77. Калюжний Д. «На смерекових вітрах» / Д. Калюжний // Рад. Верховина (Вижниця). – 1966. – 22 січ.

78. Карабанов Р. На порозі зрілості / Р. Карабанов // Рад. Буковина. – 1961. – 5 верес.

79. Кацнельсон А. Героїка і масштабність / А. Кацнельсон // Проблеми. Жанри. Майстерність. – К. : Рад. письменник, 1980. – С. 47 – 67.

80. Кацнельсон А. Ніч роздумів довжиною в життя (Про нову поему Миколи Бажана) / А. Кацнельсон // Проблеми. Жанри. Майстерність. – К. : Рад. письменник. – 1976. – Вип. 1. – С. 194 – 202.

81. Кирилюк С. Слово про пісню Михайла Ткача / С. Кирилюк // Буковинський журнал. – 2013. – № 1. – С. 218 – 222.

82. Китайгородська В. Виноградна колиска / В. Китайгородська. – Ужгород : Карпати, 1986. – 50 с.

83. Китайгородська В. Сорок років по тому… / В. Китайгородська // Бук. віче. – 2012. – 24 лют.

84. Кобилянський В. Поезії / В. Кобилянський ; [упорядкув. і прим. С. Крижанівського, В. Лесина та О. Романця ; вступ. стаття С. Крижанівського]. – К. : Рад. письменник, 1959. – 349 с.

85. Ковач І. Михайло Ткач: Під знаком Стрільця і зворушливої «Марічки» / І. Ковач // «Сміються, плачуть солов'ї…» : Українська поезія в портретах-просвітліннях. – Бухарест, 2010. – С. 155 – 162.

86. Колодій В. Через роки, не прощаючись / В. Колодій // Фольварочний В. Сніг на зеленому листі : роман-хроніка про Михайла Ткача. – К. : 2013. – С. 423 – 425.

87. Конік О. Концепт серця в поезіях Пантелеймона Куліша / О. В. Конік // Культура народов Причерноморья. – 2006. – № 82. – Т. 1. – С. 207 – 209.

88. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.

89. Коротич В. Течія / В. Коротич. – К. : Рад. письменник. – 1965. – 111 с.

90. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова : деякі принципи літературного аналізу художньої мови / М. Коцюбинська. – К. : Наук. думка, 1965. – 324 с.

91. Коцюбинська М. Образне слово в літературному творі : питання теорії художніх тропів / М. Коцюбинська. – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – 188 с.

92. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Т. 3 : Оповідання. Повісті (1908 – 1913) / М. Коцюбинський ; [упорядкув. та прим. О. І. Гончара і С. П. Шмаглій]. – К. : Наук. думка, 1974. – 430 с.

93. Кравець Л. Метафора вітру в українській поезії XX ст. / Л. Кравець // Культура слова. – 2010. – Вип. 72. – С. 94 – 100.

94. Крижанівський С. Розвиток і оновлення жанрів у сучасній українській поезії / С. Крижанівський // Література і сучасність. – К. : Рад. письменник, 1976. – Вип. 9. – С. 153 – 171.

95. Крижанівський С. Так що ж таке жанр – рід, вид чи різновид? / С. Крижанівський // Проблеми. Жанри. Майстерність. – К. : Рад. письменник, 1976. – Вип. 1. – С. 99 – 114.

96. Крижанівський С. Художні відкриття і літературний процес : [огляди, статті, роздуми] / С. Крижанівський. – К. : Рад. письменник, 1979. – 240 с.

97. Крищенко В. Вам руку подаю : поезії / В. Крищенко. – К. : Молодь, 1987. – 112 с.

98. Кувик П. На екрані – сяєво душі / П. Кувик // Фольварочний В. Сніг на зеленому листі : роман-хроніка про Михайла Ткача. – К., 2013. – С. 426 – 428.

99. Лановик М. Українська усна народна творчість / М. Лановик, З. Лановик. – 3-тє вид., стер. – К. : Знання-Прес, 2005. – 591 с.

100. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова та ін.] – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.

101. Лесин В. На перевалі / В. Лесин // Рад. Буковина (альманах). – 1958. – С. 231 – 234.

102. Лешкевич Т. Философия : курс лекцій / Т.Г. Лешкевич. – М. : Инфра-М, 2000. – 240 с.

103. Лихачев Д. Исследования по древнерусской литературе / Д. Лихачев. – Ленинград : Наука, 1986. – 406 с.

104. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007.

105. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та В. І. Теремко. – К. : Академія, 1997. – 752 с.

106. Логвиненко О. «Я до твого серця кладку прокладу...» / О. Логвиненко // Літ. Україна. – 1996. – 24 жовт. – С. 8.

107. Луговий В. Совісті і правди моноліт / В. Луговий // Молодий буковинець. – 1975. – 23 лип. – С. 4.

108. Луценко Д. Вибране : поезії / Д. Луценко. – К. : Дніпро, 1986. – 343 с.

109. Лучук І. Українська письменницька критика про поета-автора та його місце в суспільстві / І. Лучук // Буковинський журнал. – 2012. – № 2. – С. 188 – 204.

110. Малишко А. Твори : в 10 т. / А. Малишко. – К. : Дніпро, 1972 – 1974.

111. Марфієвич М. Добридень, оновлений краю : вибране / М. Марфієвич ; [упорядкув. і вступ. стаття М. Дубини]. – К. : Рад. письменник, 1974. – 107 с.

112. Марфіна Ж. «Мати моя, пораднице в хаті…» (архетип *мати* в усній народній творчості) / Ж. Марфіна // Культура слова. – 2011. – Вип. 75. – С. 101 – 106.

113. Мар'янівський М. Почекаємо до завтра / М. Мар'янівський / Літературна панорама. – К. : Дніпро, 1989. – Вип. 4. – С. 101 – 108.

114. Мачківський М. Шумлять недремні ясени... / М. Мачківський // Слово Просвіти. – 2013. – 21 – 27 берез. – С. 14.

115. Медриш І. Пісня «Марічка» та її «молодша сестра» / І. Медриш // Культура України. – Харків : ХДАК, 2012. – Вип. 37. – С. 242 – 247.

116. Мельничук Б. Драматична поема як жанр : літературно-критичний нарис / Б. Мельничук. – К. : Дніпро, 1981. – 144 с.

117. Мельничук Б. Історії творчих доль / Б. Мельничук // Рад. Буковина. – 1984. – 28 серп.

118. Мельничук Б. Сторінки літературного життя в Чернівцях / Б. Мельничук // Чернівці. Історія і сучасність / В. М. Ботушанський, С. В. Біленкова, О. В. Добржанський та ін. ; [за заг. ред. В. М. Ботушанського]. – Чернівці : Зелена Буковина, 2009. – С. 387 – 430.

119. Мельничук Я. Поетична книга «Зазим'є» – розвеснення у творчій долі Михайла Ткача / Я. Мельничук, С. Телешман // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : зб. наук. праць. – Чернівці : Рута, 2010. – Вип. : 496-497 : Слов'янська філологія. – С. 236 – 241.

120. Мисик В. Лан : вибране / В. Мисик. – К. : Вид-во худ. літератури, 1970. – 200 с.

121. Мисик В. Твори: у 2 т. Т. 1 : Поезії / В. Мисик ; [передм. М. Ільницького]. – К. : Дніпро, 1983. – 335 с.

122. Михайло Миколайович Ткач // Мінченко Т., Препеліца Д. Українознавство. Українська культура. 8 клас. – Чернівці, 2008. – С. 268 – 270.

123. Михайло Ткач // Богайчук М. А., Дуб Р. Й. Письменники Буковини : Посібник для учнів 5 – 11 класів та вчителів української літератури. – Чернівці, 1998. – С. 111 – 112.

124. Михайло Ткач : «Мою «Марічку» підтримали чехи і Дмитро Гнатюк» : [інтерв'ю з М. Ткачем] / спілкувалася М. Вишневська // Молодий буковинець. – 2003. – 4 – 10 верес. – С. 11.

125. [Михайло Ткач] // Пам’ятаймо! (Знаменні та пам’ятні дати Буковини в 2012 році) : бібліографічний покажчик / авт.-уклад. : Ю. Боганюк, О. Гаврилюк. – Чернівці, 2011. – С. 214 – 217.

126. Михайло Ткач // Письменники Радянської України: біобліогр. довідник // Уклад. О. Петровський. – К. : Рад. письменник, 1966. – С. 676.

127. Мишанич С. Етико-виховна функція фольклору / С. Мишанич // Фольклористичні та літературознавчі праці. – Донецьк : Донецький національний університет, 2003. – Т. 2. – 470 с.

128. Міщенко А. Уявлення українців про Світове дерево у порівняльному контексті / А. Міщенко // Етнічна історія народів Європи. – 2010. – Вип. 31. – С. 47 – 54.

129. Міщенко Н. Слово батьків з усіх віків / Н. Міщенко, М. Міщенко. – К. : Богдана, 1998. – 1136 с.

130. Мороз Л. Письменник і кіно / Л. Мороз / Проблеми. Жанри. Майстерність. – К. : Рад. письменник, 1978. – С. 78 – 95.

131. М’ястківський А. Дорога до хати / А. М’ястківський // Літ. Україна. – 1978. – 28 лип. – С. 5.

132. Наєнко М. Інтим письменницької праці : літературно-критичні дослідження / М. Наєнко. – К. : ВЦ «Просвіта», 2013. – 736 с.

133. Наєнко М. Історія українського літературознавства / М. Наєнко. – К. : Видав. центр «Академія», 2003. – 360 с.

134. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. Наєнко. – Вид. 3-тє. – К. : ВЦ «Просвіта», 2012. – 1088 с.

135. Народ скаже – як зав’яже : Українські народні прислів’я, приказки, загадки / [упоряд. Н. Шумада]. – К. : Веселка, 1973. – 229 с.

136. Нарушевич В. Щира сповідь поета / В. Нарушевич // Рад. Буковина. – 1968. – 20 серп.

137. «Нашому возу весь час намагалися причепити п’яте колесо...» : [інтерв’ю з М. Ткачем] / спілкувався В. Михайловський // Буковина. – 1998. – 7 лют.

138. Нескорене серце Чілі : твори поетів Радянської України / [упоряд. В. В. Губарець]. – К. : Молодь, 1974. – 174 с.

139. Нудьга Г. Слово і пісня / Г. Нудьга. – К. : Дніпро, 1985. – 342 с.

140. Нудьга Г. Українська балада (З теорії та історії жанру) / Г. Нудьга. – К. : Дніпро, 1970. – 258 с.

141. Одкровення святого Іоана Богослова (Апокаліпсис) // Біблія : книги Священного Писання Старого та Нового Завіту / [перекл. Патріарха Філарета (Денисенка)]. – К., 2004. – 1415 с.

142. Олійник Б. [Виступ] / Б. Олійник / До нових висот : матеріали об'єднаного пленуму правлінь творчих спілок і товариств Української РСР. – К. : Дніпро, 1974. – С. 151 – 157.

143. Олійник Б. Істина : вибрані поезії, поеми / Б. Олійник. – К. : Дніпро, 1976. – 390 с.

144. Осадчук П. Вода з батьківської криниці / П. Осадчук // Літ. Україна. – 1992. – 26 лист. – С. 4.

145. Осадчук П. Нажитись казкою / П. Осадчук // Літ. Україна. – 2010. – 3 черв. – С. 8.

146. Острик М. Поема. Нові виміри / М. Острик // Рік '73. Літературно-критичний огляд. – К. : Дніпро, 1974. – С. 223 – 240.

147. Павличко Д. Літературознавство. Критика : у 2 т. Т. 1 : Українська література / Д. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. – 566 с.

148. Павличко Д. Михайло Ткач – пісняр / Д. Павличко // Серед літа : вокальні твори на слова М. Ткача. – К. : Музична Україна, 1976. – 144 с.

149. Павличко Д. Покаянні псалми : поезії / Д. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – 880 с.

150. Павличко Д. Твори : в 10 т. Т.1 : Поезія (1950 – 1988) / Д. Павличко ; [уклад. Д. Пилипчук ; передм. Р. Лубківського]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2010. – 512 с.

151. Павлюк О. Марічка з відомої пісні живе у Карпатах / О. Павлюк // Вісник. – 2012. – 1 лист. – С. 11.

152. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65 – 84.

153. Пащенко А. Міфологічні основи образів природи в українському поетичному кіно / А. Пащенко // Кіно-Театр. – 2013. – № 6. – С. 37 – 39.

154. Перлини української народної пісні / [упоряд. М. Гордійчук]. – К. : Муз. Україна, 1991. – 383 с.

155. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) / Л. Петрухіна // Проблеми слов'янознавства. – 2002. – Вип. 52. – С. 125 – 134.

156. Письменники Буковини другої половини XIX – першої половини XX століття : Хрестоматія / за ред. Б. І. Мельничука, М. І. Юрійчука. – Чернівці : Прут, 2001. – Ч. 1. – 800 с.

157. Підпалий В. Золоті джмелі : вибр. твори / В. Підпалий / упорядкув. та прим. Н. Підпалої. – К. : Твім інтер, 2011. – 554 с.

158. Пісні про Буковину : ноти, тексти, переклади, коментарі / [упоряд. : Й. М. Ельгісер, Ю. С. Левчик, Л. Р. Равлюк та ін.]. – Чернівці : Технодрук, 2010. – 140 с.

159. Пісні про матір / [упоряд. : К. А. Войтех, В. В. Горбатюк]. – К. : Муз. Україна, 1970. – 175 с.

160. Пісні солов'їні : пісенник / [ред. Г. Марцинявська]. – К. : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри, 1962. – 144 с.

161. Поезія у вимірах часу // Літературна панорама. 1987 : Збірник. – К. : Дніпро, 1988. – 282 с.

162. Попович К. Ткач Михайло Миколайович / К. Попович // Нариси українського фольклору та художньої літератури Молдови. – Кишинів, 2007. – С. 475 – 509.

163. Поспелов Г. Лирика среди литературных родов / Г. Н. Поспелов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 208 с.

164. Потебня А. Мысль и язык / А. Потебня // Эстетика и поэтика / [сост., вступ. статья, библиогр. и примеч. М. В. Шваньо и А. И. Колодной]. – М. : Искусство, 1976. – С. 35 – 220.

165. Поэт Михаил Ткач : «Покойного Билаша убедили, что я работаю на КГБ. Это и стало причиной нашего расставания» : [інтерв'ю з М. Ткачем] / спілкувалася О. Чередниченко // Бульвар. – 2003. – № 29 (403). – С. 6 – 7.

166. Про стан сучасної української пісні : [інтерв'ю з М. Ткачем] / спілкувався Ю. Чикирисов // Літ. Україна. – 2002. – 21 берез. – С. 9.

167. Пустовіт Т. М. Ткач – поет-пісняр, кіносценарист – гордість буковинців / Т. Пустовіт // Крайова освіта. – 2001. – 13 січ. – С. 6.

168. Пушик С. Твори : в 6 т., 7 кн. / С. Пушик. – Івано-Франківськ: Гостинець ; Нова Зоря, 2004 – 2014.

169. Рильський М. Твори : у 2 т. Т. 1 : Лірика / М. Рильський ; [передм. С. Крижанівського]. – К. : Дніпро, 1976. – 430 с.

170. Рідне слово для нього – Бог : [інтерв'ю з М. Ткачем] / спілкувався Б. Гура // Рідне слово (Кельменці). – 1992. – 5 груд. – С. 5.

171. Різник О. Пісня / О. Різник // Нариси української популярної культури / [за ред. О. Гриценка]. – К. : УЦКД, 1998. – 760 с. – С. 522 – 536.

172. Салига Т. У спектрі поетичних жанрів / Т. Салига. – К. : Знання, 1988. – 48 с.

173. Самбольська Т. Михайло Ткач – поет-пісняр, кіносценарист, гордість буковинців : розробка уроку / Т. Самбольська // Крайова освіта. – 2004. – 27 жовт. – С. 8.

174. Семків Р. Лірик тиші і грому / Р. Семків // Симоненко В. Вибрані твори / [упоряд. : А. Ткаченко, Д. Ткаченко]. – К. : Смолоскип, 2010. – 852 с. – С. 5 – 7.

175. Сивокінь Г. Динаміка новаторських шукань (Про художній розвиток сучасної радянської літератури) / Г. Сивокінь. – К. : Дніпро, 1980. – 182 с.

176. Симоненко В. Вибрані твори / В. Симоненко; [упоряд. : А. Ткаченко, Д. Ткаченко]. – К. : Смолоскип, 2010. – 852 с.

177. Симоненко В. Твори : у 2 т. Т. 1 : Поезії. Казки. Байки. З неопублікованого. Проза. Літературні статті. Сторінки щоденника. Листи / упоряд. : Г. Білоус, О. Лищенко. – Черкаси : Брама-Україна, 2004. – 424 с.

178. Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Г. Сковорода ; [упорядкув., вступ. стаття і прим. І.В. Іваньо]. – К. : Наук. думка, 1983. – 542 с.

179. Сковорода Г. Пізнай в собі людину / Г. Сковорода ; [пер. М. Кашуба, пер. поезії В. Войтович]. – Львів : Світ, 1995. – 528 с.

180. Скупейко Л. Іван Франко про творчу індивідуальність письменника / Л. Скупейко. – К. : Наук. думка, 1985. – 135 с.

181. Скуратівський В. Берегиня : худ. оповіді, новели / В. Скуратівський. – К. : Рад. письменник, 1987. – 278 с.

182. Славинський М. Освідчення в любові (Поезія останніх років : тенденції, проблеми, перспективи) / М. Славинський // Література і сучасність. – К. : Рад. письменник. – 1987. – Вип. 20. – 216 с.

183. Словник української мови: в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. – К. : Наук. думка, 1970 – 1980.

184. Смілянська В. Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація) / В. Смілянська. – К. : Наук. думка, 1981. – 255 с.

185. Сокирко А. Кордоцентризм як ментальна домінанта української філософської думки доби романтизму / А. М Сокирко // Вісник

Черкаського університету. Серія «Філософія». – Черкаси : Вид-во ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2010. – Вип. 190. – С. 69 – 74.

186. Стрілецькі пісні / [упорядкув. і вступ. стаття О. Кузьменко]. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. – 640 с.

187. Струни серця. Українські народні пісні : збірник / [упоряд. Н. Шумада]. – К. : Дніпро, 1985. – 247 с.

188. Струни серця. Українські пісні про кохання / [ред. А. Захаров]. – К. : Дніпро, 1966. – 190 с.

189. Стус В. Твори : у 4 т., 6 кн. Т. 6 (додат.), кн. 2: Листи до друзів та знайомих / В. Стус ; [упоряд. : О. Дворко, М. Коцюбинська]. – Львів, 1997. – 262 с.

190. Талалай Л. Роздуми про поезію / Л. Талалай // Буковинський журнал. – 2013. – № 1. – С. 72 – 101.

191. Тарасова А. Вино журби, вино печалі… / А. Тарасова // Буковина. – 2009. – 3 лист.

192. Телешман С. Авторська модифікація жанрів фольклорного походження у поезії М. Ткача / С. Телешман // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. – Харків, 2014. – Вип. 3 (79). – Ч. 1. – С. 189 – 202.

193. Телешман С. «Від Бога наша пісня, наша мова…» (за творчістю Михайла Ткача) / С. Телешман // Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. праць. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2013. – Вип. 697 – 699 : Слов’янська філологія. – С. 82 – 88.

194. Телешман С. Жанрова природа поем М. Ткача «Руки на штурвалі» та «Стадіон» / С. Телешман // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. – Харків, 2014. – Вип. 2 (78). – Ч. 2. – С. 163 – 176.

195. Телешман С. Знакова для України постать / С. Телешман // Буковинський журнал. – 2012. – № 3. – С. 135 – 148.

196. Телешман С. «І озовуся в слові…» (Зі спостережень над поетикою Михайла Ткача) / С. Телешман // Слово і Час. – 2012. – № 11. – С. 3 – 15.

197. Телешман С. Пісні М. Ткача про кохання / С. Телешман // Філологічні трактати, 2014. – Т. 6. – № 2. – С. 93 – 99.

198. Телешман С. Пісня «Марічка» як феномен національної популярної культури / С. Телешман // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : зб. наук. праць. – К. : Університет «Україна», 2014. – Вип. 29. – С. 398 – 408.

199. Телешман С. Пісня Михайла Ткача : літературний портрет / С. Телешман. – Чернівці : Букрек, 2012. – 224 с.

200. Телешман С. Поезія Михайла Ткача у зіставленні з традиціями Юрія Федьковича та Сидора Воробкевича / С. Телешман // Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. праць. – Чернівці : Рута, 2012. – Вип. : 585 – 586 : Слов'янська філологія. – С. 206 – 213.

201. Телешман С. Поема Михайла Ткача «Хата»: сучасна інтерпретація / С. Телешман // Spheres of culture. – Lublin. – 2013. – Vol. 6. – P. 96 – 103.

202. Телешман С. Проза поета (повість Михайла Ткача «Хліб з добрих рук») / С. Телешман // Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. праць. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2013. – Вип. 661 – 662 : Слов'янська філологія. – С. 91 – 94.

203. Тичина П. Золотий гомін : вибр. твори / П. Тичина ; [упорядкув., вступ. стаття С. А. Гальченка]. – К. : Криниця, 2008. – 608 с.

204. Ткач М. «... а Слово в Бога було, і Бог було Слово» / М. Ткач // Буковинське віче. – 2004. – 2 квіт.

205. Ткач М. Балада про політв'язня / М. Ткач // Рад. Буковина. – 1965. – 8 груд.

206. Ткач М. Балада про шахтарського коня / М. Ткач // Рад. Буковина. – 1965. – 16 січ.

207. Ткач М. Житній вінок : вірші / М. Ткач. – К. : Молодь, 1961. – 72 с.

208. Ткач М. З якого світу ти прийшла до мене?.. / М. Ткач // Поезія – 76. – К. : Рад. письменник, 1976. – № 4 (36). – С. 71 – 74.
209. Ткач М. Зазим'є (Нові поезії) / М. Ткач. – Чернівці : Прут, 1997. – 111 с.
210. Ткач М. Йдемо на верховини : поезії / М. Ткач. – К. : Молодь, 1956. – 79 с.
211. Ткач М. Крок за обрій : поезії / М. Ткач. – К. : Дніпро, 1982. – 175 с.
212. Ткач М. Лебедині сурми : вокальні твори українських радянських композиторів / М. Ткач. – К. : Муз. Україна, 1987. – 223 с.
213. Ткач М. На перевалі : вірші / М. Ткач. – К. : Молодь, 1957. – 55 с.
214. Ткач М. На смерекових вітрах : лірика / М. Ткач. – К. : Рад. письменник, 1965. – 112 с.
215. Ткач М. Небо твоїх очей : вірші, поеми / М. Ткач. – К. : Рад. письменник, 1982. – 101 с.
216. Ткач М. Пісня для тебе : пісні, романси, хори. – К. : Музична Україна, 2002. – 216 с.
217. Ткач М. Повернення : поезії / М. Ткач. – К. : Молодь, 1974. – 103 с.
218. Ткач М. Поворот Землі : вибране / М. Ткач. – К. : Дніпро, 1976. – 191 с.
219. Ткач М. Пристрасть : поезії / М. Ткач. – К. : Молодь, 1968. – 72 с.
220. Ткач М. Серед літа : вокальні твори на слова М. Ткача / М. Ткач ; [передм. Д. Павличка]. – К. : Муз. Україна, 1976. – 144 с.
221. Ткач М. Струна : вибране / М. Ткач. – К. : Київ. правда, 2002. – 488 с.
222. Ткач М. Хліб з добрих рук : повість / М. Ткач. – К. : Рад. письменник, 1981. – 190 с.
223. Ткач Михайло // Пелипейко І. Гуцульщина в літературі : довідник. – Косів : Писаний камінь, 1997. – С. 80.
224. Ткач Михайло // Письменники Радянської України. 1917 – 1987 : біобібліогр. довідник / упоряд. В. К. Коваль, В. П. Павловська. – К. : 1988. – С. 593.

225. Ткач Михайло // Письменники України : довідник / упоряд. : Д. Г. Давидюк, Л. Г. Кореневич, В. П. Павловська. – Дніпропетровськ, 1996. – С. 301.

226. Ткач Михайло Миколайович // Богайчук М. Література і мистецтво Буковини в іменах : словник-довідник. – Чернівці : Букрек, 2005. – С. 264.

227. Ткач Михайло Миколайович // Буковина. Імена славних сучасників / авт.-упоряд. : Н. Струк, О. Матвійчук. – К. : Світ Успіху, 2006. – Т. 2. – С. 266 – 267.

228. Ткач Михайло Миколайович // Буковинці – лауреати Національної премії імені Тараса Шевченка : бібліографічний покажчик / авт.-уклад. Л. Щербанюк. – Чернівці : Рута, 2004. – С. 23 – 28.

229. Ткач Михайло Миколайович // Видатні діячі культури та мистецтва Буковини : біобліограф. довідник // [авт.-уклад. : Ю. В. Боганюк, О. О. Гаврилюк, Г. В. Добровольська, М. М. Довгань, А. С. Іваницька]. – Чернівці : Книги – XXI, 2010. – Вип. 1. – С. 16 – 17.

230. Ткач Михайло Миколайович // Капельгородська Н. М., Глущенко Є. С., Синько О. Р. Кіномистецтво України в біографіях. – К., 2004. – С. 594 – 595.

231. Ткач Михайло Миколайович // Літературна буковиніана : бібліографічний покажчик / [підгот. : І. А. Співак, М. М. Довгань]. – Чернівці, 1994. – С. 111 – 114.

232. Ткач Михайло Миколайович // Мистецтво України : біогр. довідник / [упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський]. – К. : Укр. енциклопедія, 1997. – С. 584.

233. Ткач Михайло Миколайович // Митці України : енцикл. довідник / [упоряд. : М. Лабінський, В. Мурза]. – К., 1992. – С. 579.

234. Ткач Михайло Миколайович // Шевченківський словник : у 2 т. / [відп. ред. Є. П. Кирилюк]. – К. : Головна редакція УРЕ, 1976. – Т. 2. – С. 269.

235. Ткаченко А. Генологія в оптиці структуралізму : парадигматика / синтагматика / А. Ткаченко // Літературний процес : методологія, імена, тенденції. – Київ : Київський університет ім. Б. Грінченка, 2013. – № 2. – С. 83 – 89.

236. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства. – Вид. 2-ге, випр. і доповн. – К. : Київський університет, 2003. – 448 с.

237. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К. : Києво-Могилянська академія. – 2006. – 162 с.

238. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 573 с.

239. Ужченко В. Фразеологічний словник української мови / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Освіта, 1998. – 224 с.

240. Україна – земля моїх предків : матеріали круглого столу, присвяченого 80-річчю від дня народження поета, громадського діяча Михайла Миколайовича Ткача, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка / [упоряд. Т. А. Мінченко]. – Чернівці, 2013. – 112 с.

241. Україна співає : українська радянська поезія в піснях та романсах / [уклад. В. Бойко; передм. Є. Шабліовського]. – К. : Муз. Україна, 1968. – 303 с.

242. Українські пісні про кохання / [ред. Л. М. Кирилець]. – К. : Дніпро, 1974. – 223 с.

243. Федькович Ю. Твори : у 2 т. Т. 1 : Поезія / Ю. Федькович ; [упорядкув., передм. і прим. М. Ф. Нечиталюка]. – К. : Дніпро, 1984. – 463 с.

244. Фейербах Л. История философии. Собрание произведений : в 3 т. / Л. Фейербах. – М. : Мысль, 1974. – Т. 2. – 480 с.

245. Фещук Н. Свою «Марічку» М. Ткач присвятив дівчині з Путили / Н. Фещук // Чернівці. – 2007. – 13 квіт. – С. 13.

246. Філософія : навч. посіб. / С. П. Щерба, В. К. Щедрін, О. А. Заглада ; за заг. ред. С. П. Щерби. – К. : МАУП, 2004. – 216 с.

247. Фольварочний В. На калинових вітрах / В. Фольварочний // Час. – 2002. – 6 груд. – С. 10.

248. Фольварочний В. Сніг на зеленому листі : Роман-хроніка про Михайла Ткача / В. Фольварочний. – К., 2013. – 495 с.

249. Франко І. Зібр. творів : у 50 т. / І. Франко; [редкол. : Є. П. Кирилюк (гол.) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1976 –1986.

250. Фролова К. Субстанції незримої вогонь (про поетику художнього твору) : літературно-критичний нарис / К. П. Фролова. – К. : Дніпро, 1983. – 134 с.

251. Чарівний струмок : пісні про кохання / [уклад. Н. К. Андрієвська]. – К. : Мистецтво, 1965. – 271 с.

252. Чернець Л. «Йдемо на верховини» / Л. Чернець, О. Губар // Жовтень. – 1956. – № 7. – С. 112 – 113.

253. Чернуха А. Категорія правди як самодостатній структурант поетичної спадщини Ігоря Муратова / А. Чернуха // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Харків : ХДПУ, 2013. – № 4 (2). – С. 169 – 175.

254. Чопик Р. Переступний вік (українське письменство на зламі XIX – XX ст.) / Р. Чопик. – Львів; Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 196 с.

255. Чопик Р. Пісня Михайла Ткача / Р. Чопик // Дзвін. – 2013. – № 11 – 12. – С. 150 – 151.

256. Чопик Р. Про читання Франка, або Як обійтися без «Коду да Вінчі» / Р. Чопик // Дзвін. – 2006. – № 8. – С. 69 – 73.

257. Чопик Р. Ecce Homo! Добра звістка від Івана Франка / Р. Чопик. – Львів, 2002. – 231 с.

258. Чуйко В. Думка, народжена серцем (Філософські мотиви у сучасній українській ліриці) / В. Чуйко // Рік '79. Літературно-критичний огляд. – К. : Дніпро, 1980. – С. 128 – 141.

259. Шарварок О. Любов і пісня / О. Шарварок // Літ. Україна. – 1997. – 30 серп. – С. 2.

260. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 1 : А – В / [редкол. : М. Г. Жулинський (гол.) та ін.]. – К, 2012. – 744 с.

261. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Шевченко ; [редкол. : М. Г. Жулинський (гол.) та ін.]. – К. : Наук. думка, 2001.

262. Шевчук Т. Фольклоризм современной украинской поэзии : автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата филол. наук : спец. 10.01.09 «Фольклористика», 10.01.02 «Советская многонациональная литература» / Т. Шевчук. – Минск, 1986. – 20 с.

263. Шістдесятництво як явище, його витоки й наслідки / В. Кордун, М. Жулинський, В. Дончик, В. Мельник, Ю. Ковалів, М. Холодний, С. Андрусів, В. Брюгген, М. Лазарук, Ю. Ґудзь, О. Яровий // Слово і Час. – 1997. – № 8. – С. 40 – 55.

264. Юриняк А. Літературні жанри малої форми / А. Юриняк. – Вінніпег, Канада, 1981. – 118 с.

265. Юрченко П. Михайлові Ткачу – 50 / П. Юрченко // Літ. Україна. – 1982. – 2 груд. – С. 4.

266. Юхимович В. Вибране : поезії / В. Юхимович. – К. : Дніпро, 1984. – 367 с.

267. Юхимович В. Добрий слід на пісенному обрії / В. Юхимович // Білаш О., Ткач М. Пісні. – К. : Муз. Україна, 1977. – С. 7 – 11.

268. Яворівський В. Повертання з вічності / В. Яворівський // Фольварочний В. Сніг на зеленому листі : Роман-хроніка про Михайла Ткача. – К., 2013. – 495 с. – С. 463 – 465.

269. Записник Михайла Ткача № 1.

270. Записник Михайла Ткача № 2.

271. Грабович Г. До історії української літератури : Дослідження, есе, полеміка [Електронний ресурс] / Г. Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с. – Режим доступу : http://litopys.org.ua/hrabo/hr.htm

272. Кузь В. А на тому боці, там живе Марічка... [Електронний ресурс] / В. Кузь // Час. – Режим доступу : http://www.chas.cv.ua/36_06/12.html

273. Легенди України [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://legendsukraine.at.ua/publ/legendi_ukrajini/istoriji/legenda_pro_divochi_skeli/64-1-0-804

274. Лобарчук О. Пісні «Марічка», яка стала народною, 57 років, а її героїні – 75 / О. Лобарчук [Електронний ресурс] // Урядовий кур'єр. – Режим доступу : http://ukurier.gov.ua/uk/articles/pisni-marichka-yaka-stala-narodnoyu-57-rokiv-yiyi-/

275. Маслій М. Володимир Івасюк : «Ми, українці, вже з самої колиски стаємо націоналістами…» [Електронний ресурс] / М. Маслій // Українське Слово. – Режим доступу : http://ukrslovo.net/ukrainstvom/postati/18675.html

276. Мельников В. Михайло Ткач – мій друг і ангел [Електронний ресурс] / В. Мельников // Поетичні майстерні : вірші, прози, аналітика, огляди. – Режим доступу : http://maysterni.com/publication.php?id=73386.

277. Молодію серцем я [Електронний ресурс] : [фільм] / К. : Укртелефільм, 2002. – Режим доступу : http://www.ex.ua/

278. Музичні твори [Електронний ресурс] / [упоряд. Ф. М. Колесса]. – К. : Наук. думка, 1972. – 456 с. – Режим доступу : http://proridne.com/pisni/ОЙ%20ТИ,%20ЗОРЕ,%20ЗОРЕ%20ВЕЧІРНЯЯ.html

279. Панченко В. Зупинка в Зачепилівці [Електронний ресурс] / В. Панченко. – Режим доступу : http://litakcent.com/2008/07/24/volodymyr-panchenko-zupynka-v-zachepylivci/

280. Світлиця Івана Левченка : поезія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ivanlevchenko.ukrlife.org/maidan3.html

281. Синівська молитва. Вірші та пісні про матір : антологія [Електронний ресурс] / [упоряд. М. Дмитренко]. – Режим доступу : http://ukrlife.org/main/mother/mother_ua.htm

282. Словник символів [Електронний ресурс] / [за ред. О. І. Потапенка та М. К. Дмитренка]. – К. : Редакція часопису «Народознавство», 1997. – Режим доступу: http://ukrlife.org/main/evshan/symbol_k.htm

283. Сосенко К. Розгляд світотворчих Колядок [Електронний ресурс] / Ксенофонт Сосенко. – Режим доступу : http://www.unaunso.org/article.php?id=5&subid=19&artid=134&lang=ukr
284. Україна Інкогніта : подорожі, невідомі та заповідні місця України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrainaincognita.com/karpaty/ust-putyla-zakamyanila-bagachka
285. Українські пісні [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.pisni.org.ua/