

УДК 821.161.2.09-1(477.87)

DOI: 10.30840/2413-7065.4(89).2023.293988

ЗАКАРПАТСЬКА ПОЕТИЧНА ШКОЛА, ЯКА (НЕ) ВІДБУЛАСЯ

Микола ВАСЬКІВorcid.org/0000-0003-3909-1213

доктор філологічних наук, професор, завідувач відділу української філології НДІУ

Анотація. У статті йдеться про формування в середині 1970-х років в Ужгороді групи молодих поетів (Закарпатської поетичної школи), налаштованих вивести місцеву міметично-реалістичну лірику на тогочасний рівень розвитку європейської поезії. Об'єднував їх між собою 20-річний лідер Дмитро Кремінь, автор кількох «поем-симфоній», у яких сюрреалістичні риси поєднувалися з імпресіоністичними, експресіоністичними, символістськими, силаго-тонічними вірші сусідили з верлібрами, римовані верси з неримованими, були химерна строфіка, графічні відступи тощо. Подібні пошуки були притаманні для Кременевих сучасників Миколи Матоли, Івана Петровця, Василя Густі, В'ячеслава Медведя, проте ніхто з них не наважився надрукувати такі твори в 1970-ті роки (М. Матола лише самвидав розповсюдив невелику добірку поезій). Витоки об'єднання вбачаються в закарпатській ліриці міжвоєнного двадцятиріччя (передусім Ф. Потушняка, Ю. Боршоша-Кум'ятського), перекладній європейській ліриці, насамперед англійській, французькій та угорській, а також у діяльності літстудії ім. Ю. Гойди при Ужгородському університеті, яка забезпечувала творчі дискусії та зв'язок між кількома поколіннями. Після вимушеного виїзду Д. Кременя на Миколаївщину група розпалася, так і не утвердившись, але інші поети новаторсько-експериментальні вірші почали публікувати чи писати з кінця 1980-х років. Пошуки Дмитра Кременя у 1980-ті підхопило молодше покоління закарпатців: Петро Мідянка, Василь Горват, Іван Ребрик, Христина Керита та ін. Традиції (не)сформованої Закарпатської поетичної школи й досі отримують продовження у творчості молодих місцевих поетів.

Ключові слова: Закарпатська поетична школа; поетична генерація; Дмитро Кремінь; лірика; закарпатська поезія міжвоєнного двадцятиріччя; європейська лірика ХХ століття; сюрреалізм; версифікація.

TRANSCARPATHIAN POETIC SCHOOL, WHICH (NEVER) TOOK PLACE

Mykola VASKIV

Doctor of Philological Sciences, professor, Head of the Ukrainian Philology Department of RIUS

Annotation. The article deals with the formation in the mid-1970s in Uzhhorod of a group of young poets (Transcarpathian Poetry School), determined to bring the local mimetic-realistic lyrics to the level of development of European poetry at that time. They were united by the 20-year-old leader Dmytro Kremin, the author of several "poems-symphonies," in which surreal features were combined with impressionistic, expressionistic, symbolist, syllabic-tonic poems that coexisted with free verses, rhymed verses with unrhymed ones, bizarre stanzas, graphic digressions, etc. Similar searches were typical for Kremin's contemporaries Mykola Matola, Ivan Petrovtcii, Vasyl Husti, and Viacheslav Medvid, but none of them dared to publish such works in the 1970s (M. Matola distributed only self-published a small selection of poems). The origins of the association can be seen in the Transcarpathian lyrics of the interwar twentieth year (primarily by F. Potushniak, Yu. Borshosh-Kumiatskyi), translated European lyrics, primarily English, French, and Hungarian, as well as in the activities of the literary studio Yu. Hoida at Uzhhorod University, which provided creative discussions and communication between

© Васьків М.

several generations. After the forced departure of D. Kremin to the Mykolaiv region, the group broke up, never establishing itself, however other poets began to publish or write innovative experimental poems in the late 1980s. Dmytro Kremin's search in the 1980s was picked up by the younger generation of Transcarpathians: Petro Midianka, Vasyl Horvat, Ivan Rebryk, Khrystyna Keryta, and others. The traditions of the (un)formed Transcarpathian poetic school are still continued in the work of young local poets.

Keywords: *Transcarpathian School of Poetry; poetic generation; Dmytro Kremin; lyrics; Transcarpathian poetry of the interwar twenties; European lyrics of the twentieth century; surrealism; versification.*

Постановка проблеми. На початку серпня 2023 року (06.08.2023) Тарас Кремень запостив у фейсбук-групі «Письменники Миколаївщини» світлини листів його батька Дмитра до Петра Скунця. Перший із листів – від 25 липня 1975 року, очевидно, написаний із рідного села Суха до Ужгорода. Молодий поет, випускник Ужгородського університету, щойно отримав диплом учителя української мови й перебував у важкому очікуванні виїзду «за розподілом» на Миколаївщину, куди його фактично насильно заслали як латентного митця-дисидента. Із цього послання до П. Скунця привернули увагу дві фрази.

Перша з них так іронічно підсумовує свою безжалюну висилку з Закарпаття, позбавлення можливості творити й жити в органічно близькому середовищі, в колі друзів і однодумців: «Це і є турбота про зміну літературну – висилати мене в Скіфію <...>» [18]. Йдеться нібито лише про те, що літературну зміну, як і будь-які інші зміни, потрібно плекати, опікуватися нею. Цю фразу через два абзаци доповнює й конкретизує ще одне речення-роздум, яке переконує, що фраза про «літературну зміну» не є випадковою й на увазі має щось більше, ніж просто процес уходження в мистецтво розрізнених представників молодших поколінь. «А час летить, і з часом все обривіше на час стає, бо “генерація” не

вийшло <...>» [18]. Отже, йдеться про генерацію, про об'єднання більш-менш однолітків зі спільними поглядами на літературу, на її сутність і шляхи розвитку, на ставлення до традицій і новаторства тощо («**Генерація** або **генерація** – покоління, що представлене більш чи менш одноманітними особинами, які змінюються наступним поколінням, яке при диференціації життєвого циклу може істотно відрізнитися від попереднього» [7]). І в тій імовірній генерації закарпатських поетів Д. Кремень відводив собі не останнє місце.

Юний митець заявляє, що могла би таки скластися творча спілка поетів, та з його висилкою за межі Закарпаття генерації «не вийшло». Мовляв, без Дмитра Кременя тепер все розпадеться. Можна би подумати, що для юнака, який ще не має жодної збірки віршів, небагато його публікацій у періодиці й ім'я якого майже не відоме в загальноукраїнському письменницькому середовищі, не кажучи про читацький загал, таке твердження є виявом надмірно завищеної самооцінки. Проте аналіз надрукованого Кременем до липня 1975 року, ще більше – недрукованого й самвидавного, свідчить, що в літературу вривався потужний талант, можливо, геній, обдарування й авторитет якого серед молодих (і багатьох немолодих) митців Ужгорода були незаперечними.

Огляд попередніх публікацій. Ужгородський період творчості Дмитра Кременя, тобто ранню його творчість, досліджували переважно закарпатські науковці й митці Василь Горват (Дмитро Кремень. «Параноїчна зона “А”»: Маркери андеграунду) [10], Володимир Кришеник («Довгі прощання») [17], Наталія Ребрик («Заюлукані волхви») [21] та ін. До вартих уваги праць про «раннього» Д. Кременя також потрібно зарахувати передмову його сина Тараса «Поетика ранньої лірики Дмитра Кременя» до видання поетових творів закарпатського періоду та про Закарпаття [16].

Попри ґрунтовний мікроаналіз творів Д. Кременя ужгородського періоду, цілу низку цікавих узагальнювальних спостережень щодо поетики цих творів, уписування їх у тогочасний закарпатський історичний і культурний контекст, ці дослідники не поставили питання про існування спільних рис, тенденцій, впливів і взаємовпливів у творчості Дмитра Кременя та його сучасників і молодших поетів Закарпаття як у 1970-ті роки, так і в подальші десятиліття. Парадоксально, але в наукових розвідках про поета – вихідця з-за Карпатських гір – якщо йшлося про літературний контекст, творчі зв'язки із сучасниками, то про контекст загальноукраїнський [14].

Як наслідок, впливає **мета** статті – розглянути творчість Д. Кременя ужгородського періоду в контексті творчості його сучасників-закарпатців, а також поетів закарпатського регіону пізніших десятиліть, аби довести Кременеву лідерську роль у їх реценції та поетичній діяльності, його прагнення створити засновану на модернізаційних формально-змістових принципах літературну, поетичну школу («генерацію», групу,

угруповання тощо). Найважливіше те, що багато в цьому напрямку Дмитрові Кременю вдалося досягти попри те, що поета дуже швидко «виперли» за межі Закарпаття, максимально ізолювали його від місцевого літературно-мистецького середовища. У статті буде доводитися, що повноцінної Закарпатської поетичної школи сформовано не було, чому про неї й не згадують науковці, однак її підґрунтя було закладено саме Д. Кременем, спорадичні фрагменти, перегуки, спорідненості зринали у творах багатьох закарпатських поетів від середини 1970-х років та відлунюють і досі.

Виклад основного матеріалу. Про генерацію молодий Дмитро писав не лише тому, що відчував своє поетичне лідерство, а й через те, що поруч із ним було чимало теж творчо обдарованих, оригінальних поетів: значно старший земляк Іван Петровцій, трохи старші за віком Микола Матола, Василь Густі, а ще однолітки й молодші послідовники. До них, як не парадоксально це звучить, можна додати й Вячеслава Медведя, який працював в Ужгороді протягом 1972–1975 років, із перервою на службу в армії, написав за ці роки чималу добірку новаторсько-експериментальних віршів, рукопис яких і досі чекає на публікацію. До них додадуться вже після виїзду Д. Кременя на Миколаївщину Петро Мідянка, Іван Ребрик, Василь Горват ...

І тут не можна не згадати університетської літературної студії ім. Юрія Гойди, якою керував доцент Василь Поп. Зараз кулуарно звучать різні думки про Василя Степановича, та його внесок у повернення в літературу імен і творів «довоєнних» письменників Закарпаття, у становлення молодих талантів важко переоцінити. Так, В. Поп був (мусив

бути чи широко був – цього не знаємо) охоронцем багатьох ідейних постулатів радянської політичної системи й соціалістичного реалізму перед літстудійцями. В. Медвідь пригадує, що той суворо його відчитав як ледь не за порнографію в поезіях за образи й вирази, які на теперішні часи видаються майже безневинними. Проте Василь Поп міг чимало розповісти про літературу, навчити азів і секретів поетичної майстерності, що й самовіддано робив. Чи не важливіше те, що літературна студія під його керівництвом зуміла об'єднати найобдарованіших студентів, зазнайомити їх між собою, надала майданчик для творчих читань, обговорень, дискусій, суперечок, у яких не стільки народжувалася істина, скільки зростала поетична майстерність, робилися мистецькі відкриття, засвоювалися нові шляхи, прийоми, засоби творення...

Робимо припущення, що літературна студія була ще й єднальною ланкою між різними поколіннями літстудійців. Ужгород – місто невеличке, про того чи того молодого поета можна багато дізнатися й за межами об'єднання, однак перекази, а може, й легенди про визначних попередників таки мали мусуватися в кулуарних розмовах студійців. І навіть започаткована Кременем і Матолою традиція самвидаву, який аж ніяк офіційно не толерувався в літературній студії, згодом була підхоплена Ребриком і Горватом.

П. Мідянка згадує, що поміж студентів-старшокурсників «ходили міфи про неординарного поета Дмитра Кременя» [19, с. 234]. Думаємо, провідну роль у підтриманні цих міфів відігравали передусім літстудійці, передаючи їх від покоління до покоління. Зі спогадів

Мідянки незрозуміло, як ставилася до Кременя та його поезії Христина Керита, але знала про них дуже добре [19, с. 234], і це при тому, що прочитати тексти харизматичного попередника було майже нереально. Хіба що збереглися окремі твори в пам'яті чи записах літстудійців і передавалися наступникам.

Мідянка стверджує, що читав вірші Кременя в підшивках «обласних комсомольських газет». «Студент Юрій Ковач з Чорноголови ходив по коридору гуртожитку й голосно декламував Кременя» [19, с. 234]. Вражений поезією старшого студійця, Петро Мідянка поїхав до нього в далеку Казанку, став його апологетом, але не епігоном, а до цього – ще одним великим популяризатором, зокрема й серед літстудійців: «Хотілося самому бути не менш оригінальним, ніж Дмитро, писав я складно, мене за це шпетили літстудійці й професура, але нічого не міг із собою вдіяти, такий сильний був вплив “Небесної геометрії” й “Коней Адамових”» [19, с. 235]. Мідянка пише, що згодом відійшов від Кременевих впливів, проте перша його збірка «Поріг» (1987), видана вже через кілька років після закінчення університету, сильно позначена традиціями попередника-наставника й цілком уписується в концептуальні засади того, що окреслюємо поняттям «Закарпатська поетична школа».

Зрозуміло, що нові віяння, зорієнтованість на пошук, експеримент, долучення до табуйованих здобутків української та зарубіжної літератури попередніх десятиліть ХХ ст., а особливо – сучасної літератури, серед тих, хто, на погляд Д. Кременя, мали формувати «генерацію» (а ми скажемо – Закарпатську поетичну школу), зародилися не в

літературній студії. Чи, радше, не лише у студії, в ній вони концентрувалися, хоча могли значно більше обговорюватися за межами офіційних засідань. Укотре робилися спроби вивести українську літературу на один рівень із тенденціями та здобутками сучасної світової літератури. Досить згадати «розстріляне відродження», МУР...

Можливо, добір літературних кадрів у Закарпатті був не настільки потужним, як у попередників, але цілком достатнім для досягнення поставленої мети. Якщо ж додати, що приблизно в той самий час і в Києві, й у Львові, й у Одесі, інших містах були свої об'єднання непересічних митців, які мали приблизно таку саму мету, то наміри закарпатців видаються цілком реальними. Вкотре доводиться констатувати, що зовнішні чинники – політичні й естетичні переслідування, репресії 1930-х, розпорошення музівців західними теренами, відсутність у них широкої аудиторії, належної матеріальної й фінансової бази – не дали можливості для повної реалізації задуманого в попередні епохи. Теж не все склалося в «закарпатців» через різного роду переслідування, угиски, «розпорошення» за межі краю, як це було, наприклад, із тим самим Кременем. Але й не можна стверджувати, що «школа» зовсім не відбулася.

Закарпатські поети мали певну перевагу порівняно з «материковою» частиною України, бо уникли нищівних репресій і потрапили під прес радянсько-партійного нагляду лише після 1944 року. Протягом 1920–30-х років до того глибоко провінційна література «Підкарпатської Русі» (справді – для хатнього вжитку) виходить із маргінального стану, органічно засвоюючи найкращі набутки української наддніпрянської

й наддніпрянської літератури та літератур європейських, синтезуючи їх, розвивається в одному з ними річищі, рухається з ними в ногу. «Плідні художні пошуки поета, ядром яких стали набутки рідного фольклору і міфології, української і світової класики, традиційного ритмічного римованого вірша і розкутого, по вінця насиченого несподіваною вражаючою асоціативно-символістською образністю верлібру, який не вимагає розділових знаків, живилися рікою суголого йому сучасного світового поетичного мистецтва з усім огромом далеко неоднозначних змістових параметрів, пильною увагою до художньої деталі й індивідуальної неповторності самодостатньої людської душі» [22, с. 17], – це про Ф. Потушняка.

А ось що писав про себе ще один поет-модерніст – Зореслав: «Я був жадібний до вивчення мов, – згадає Зореслав. – Мені дуже допомогло читання в оригіналі італійської, німецької, французької, угорської літератури. А вже праці Костомарова, Огієнка, Ол. Пипіна переломили мене, поставили поза межами москвофільства. З 1928 року я почав писати українською мовою. Відкрив для себе Плужника, Загула, Рильського, захоплювався Тичиною...» [8, с. 100]. Коло поетових уподобань розширює дослідниця його творчості Л. Голомб: «Поет високої культури, Зореслав творчо засвоїв здобутки національного і світового письменства. Символічний світ Біблії, творчість Т. Шевченка, І. Франка, Б. Лепкого, Б.-І. Антонича, поетів “Молодої Музи”, празької школи забезпечують багату інтертекстуальність лірики митця» [8, с. 122]. Спираючись на праці літературних критиків 20–30-х років [8, с. 101–102], Лідія Голомб коло

попередників Зореслава суттєво розширює: І. Франко, О. Олесь, В. Пачовський, О. Самійленко, Леся Українка, П. Карманський, Ю. Липа.

«“Вихованком західноєвропейської культури” назвав Зореслава В. Бирчак, який зазначав також динамічний західноєвропейський світогляд поета. Тут доречно зауважити, що загальноєвропейський контекст не протистояв українському, бо ж перші десятиліття ХХ ст. в нашому письменстві стали епохою особливо тісних зв’язків із тенденціями розвитку модерних європейських течій, творчого осягнення їх здобутків» [8, с. 102].

«Однією з ланок українського символізму 30-х років була поетична творчість Ф. Потушняка, котра увібрала в себе досвід української та західноєвропейської модерної культури. <...> Поет навчався на філософському факультеті Празького університету, володів багатьма іноземними мовами. Можливо, це і сприяло глибшому ознайомленню його з модерною західноєвропейською, особливо французькою, поезією. Ще в студентські роки він переклав на українську мову “Маніфест сюрреалізму” А. Бретона. Сюрреалізм, який базується на психології снів, що “перекладають думки на мову візуальних образів”, створюють “найнесподіваніші ходи асоціацій” (цитуються А. Макаров. – М. В.), також певною мірою познавився на творчій манері Ф. Потушняка. Коло зацікавлень поета було досить широким: Е. По, Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме, а в Україні – творчість М. Вороного, О. Олесь, “Молодої Музи”, П. Тичини, Б.-І. Антоновича» [15, с. 126–127].

І навіть малознаний як поет і перекладач, добре відомий широкому загалу

як науковець, «Молодий автор (В. Маркусь. – М. В.) намагався познайомити своїх краян і з творчістю зарубіжних авторів. Він перекладав поезію В. Гете, Г. Гайне, Я. Араня, Е. Аді» [23, с. 39]. Закарпатська література ставала органічною, хай і зовсім мізерною, часткою загальноєвропейської літератури.

Старше покоління митців починало творити тоді, коли ще якихось естетичних обмежень майже не було, воно могло багато що розказати й показати молодшим літераторам. Був живий і спілкувався з сучасниками, хоча віршів уже й не писав через їх надмірну «модерність», Федір Потушняк. Ще в більшій опалі перебував Юлій Боршош-Кум’ятський, але й він ходив вулицями Ужгорода, і його збірки можна було при бажанні почитати, навіть довоєнні. До того ж у 1971 році до читача прийшла видана в Ужгороді збірка вибраного Боршоша-Кум’ятського «Шовкова косиця» з передмовою справжнього знавця й поціновувача поезії Степана Крижанівського, а вже після смерті поета була опублікована його ще одна збірка вибраного «Червона калина» (1980). У 1964 році вийшла в Пряшеві збірка В. Гренджі-Донського «Шляхом терновим», перевидана 1972 року в Києві. Не було складною проблемою почитати його довоєнні збірки.

Довоєнна література регіону не була дозволена, але й не була відверто забронена, перебувала в напівлегальному статусі, тому за певної кількості зусиль була доступна для закарпатських «радянських» письменників. Наприклад, ще підлітком Д. Кремень міг познайомитися вперше з віршами Ф. Потушняка в літстудії при редакції іршавської районної газети, якою керував директор Осійської школи й заодно рідний

брат класика – Петро Михайлович Потушняк. Хоча достеменно цього не знаємо. Міг бути джерелом інформації про творчість батька й інших закарпатських митців 1920–30-х років і син Ф. Потушняк, який навчався на філологічному факультеті майже одночасно із Дмитром Кременем та іншими молодими поетами-новаторами.

Не міг не знати про Федора Потушняка його земляк, уродженець Осою, Іван Петровцій. Ще в збірках, виданих до розпаду СРСР, він пише присвятні вірші Потушнякові, епіграфи з його творів («Гірський потік (Федору Михайловичу Потушняку)», 1984; цикл віршів «ворожб» у збірці «Зимові зошити» (1989) як трансформація досліджень і висновків Потушняка-етнолога). Щоправда, в них більше йдеться про Потушняка-філософа та дослідника закарпатської міфології, дуже «слизьких» для радянської ідеології. Важко припустити, однак, що поет Петровцій не знав чи знав дуже віддалено поетичну творчість земляка. А відтак не міг не поділитися цим знанням із молодшим земляком із Сухої Кременем, та й з іншими молодими поетами-студентами. Як підказали колеги з Ужгорода, в один час із Кременем в університеті навчався Володимир Потушняк, син поета, який теж міг познайомити із творчістю батька поетів-студійців.

Окремі дослідники (В. Горват, Ю. Ковалів та ін.) схильні акцентувати увагу на андеграундному характері молоді пошукової поезії 1970–80-х років. Видається, що радше варто вести мову про прагнення вийти за межі нав'язуваного «методу» соціалістичного реалізму, прилучившись до здобутків модерністської та авангардистської літератури, а

згодом – і постмодерністської, вийшовши на один рівень розвитку з європейським, західним мистецтвом, понад те – світовим мистецтвом, бо було й дуже велике зацікавлення мистецтвом Сходу та того великого регіону, який зараз називаємо глобальним Півднем, яке, залишаючись винятково неповторним, тоді дуже активно зближувалось із мистецтвом Європи й Північної Америки.

Поезія Закарпаття й Галичини мала ту перевагу, що вона не була на десятиліття відлученою від модерністсько-авангардистської європейської та української літератури, як це трапилося з поезією підрадянською. До середини 1940-х років закарпатська література, пройшовши прискореним темпом шлях від просвітницького реалізму й романтизму до авангардизму («Вони (збірки В. Гренджі-Донського. – М. В.) визначили важливу для поезії Закарпаття першої половини ХХ ст. тенденцію стильової еволюції: від романтизму до реалізму, символізму, імпресіонізму та неоромантизму» [3, с. 4]), виробила широкий спектр різноманітної за змістовими й формальними пошуками лірики, латентно передавши її наступним поколінням.

Розвиток лірики вже згаданого В. Гренджі-Донського не був поступальним, відбувався химерним шляхом, але це надавало літературі краю нові форми, прийоми, засоби віршотворення, нове поетичне світобачення. «У ностальгійній емігрантській поезії Гренджа-Донський не описує почуття, а пише, як поети-експресіоністи, почуттями. Експресія стану душі, тобто метафізичного, втілюється в реальні, але в оптичному вираженні зреалізовані явища, що дає можливість відтворити те, що відчувається інтуїцією. <...> у типово експресіоністському дусі

поет вдається до перенесення стану людської душі на предмети і явища, створюючи якісь парадоксальні картини, щоб якнайповніше його зматеріалізувати. / Муки душі, які не можна було вгамувати розумом і які демонстрували повну всевладність над фізичним тілом, активізували в художній свідомості митця сюрреалістичні прийоми. <...> Елементи експресіоністської та сюрреалістичної поетики є найбільш адекватними для експресії почувань і у вірші “Сон”» [2, с. 77, 78]. Останнє речення цитується через вагомість згадки про сюрреалізм, який матиме важливе значення у творчому світі молодих закарпатських поетів другої половини ХХ століття, насамперед – Дмитра Кременя.

«У русло імпресіоністичного стилю вписується поетична творчість Ю. Боршоша-Кум'ятського <...>» [3, с. 4], – констатує В. Барчан. Н. Ференц, посилаючись як на попередника на працю Ю. Балеги 1986 року, доповнює цю тезу: «Ю. Боршош-Кум'ятський, як і художники-імпресіоністи, намагався передати власне сприйняття природи, яке включало барви, звуки і запахи <...> Засоби імпресіоністичної поетики Ю. Боршош-Кум'ятський використовував і в повоєнний період» [23, с. 17]. Можемо констатувати, що імпресіоністичні віяння не оминули майже жодного більш-менш значущого закарпатського поета міжвоєнного двадцятиріччя.

Синтез модерністських напрямів і течій постає в оригінальній поезії Зореслава (Севастіяна Сабола). Це констатують В. Барчан і Н. Ференц: «Його (Зореслава. – М. В.) світовідчуття знайшло свій вияв у поетиці імпресіонізму, неоромантизму й символізму та найбільш адекватному для художнього

самовираження жанрі – молитви» [3, с. 5]. «Критика одразу заговорила про європейський рівень творів поета (Зореслава. – М. В.), акцентувала увагу на рисах католицького модернізму в його поезії» [20, с. 18]. Широкий перелік новаторських для закарпатської та української літератури загалом рис наводить Л. Голомб: «<...> риси імпресіоністичної поетики, тенденції романтизму та символізму поєднувалися з новітньою технікою поетичного письма. / Лірику Зореслава характеризує потужна суґестивність, психологічна точність асоціативних зближень, майстерність творчого переосмислення джерел. Значним є вклад поета в розвиток жанрових систем релігійно-філософської, інтимно-особистісної, громадянської, медитативно-описової української лірики» [8, с. 122].

Через призму особливостей Закарпатської школи поезії надзвичайне зацікавлення викликає лірика Федора Потушняка. Традиційно більшість дослідників намагалися вписувати її, й аргументовано, в річище модернізму з переплетенням різних його напрямів, течій і стилів. «Досвід західноєвропейської та української модерної літератури, зокрема символізму, продовжив у настроєвій, філософсько-медитативній ліриці Ф. Потушняк. <...> Збірки поета 30–40-х рр. <...> вирізнялися нетрадиційною тематикою, зверненням до різноаспектних філософських, містичних мотивів» [3, с. 5]. «У зв'язку з модерністськими впливами літературознавці радянського часу обминали увагою лірику Ф. Потушняка, поцінуючи лише прозу» [20, с. 21]. «Перша збірка поета <...> – це настроєва лірика, що розкриває ідею Вічного Розуму, таємничі душевні поривання, загадково-містичні настрої. <...>

У пейзажних малюнках Ф. Потушняк використовує засоби імпресіоністичної поетики» [23, с. 21]. До цього можна додати чимало положень про імпресіонізм, експресіонізм, символізм поезії І. Ірлявського, І. Колоса, А. Карабелеша та ін.

Виробилася навіть певна інерція зосереджуватися винятково на пошукові модерністських рис у творчості не лише закарпатських, а й загалом українських поетів 1920–40-х років. Будь-яка згадка про авангардистські риси ніби лякала науковців своєю сміливістю. Цю інерцію чи не першою порушила Марія Козак, пов'язавши лірику Ф. Потушняка з сюрреалізмом. «У доробку Ф. Потушняка поетика символізму ускладнюється прийомами сюрреалізму» [15, с. 135]. Цей прикінцевий висновок статті дослідниці ширше розгортає в основній частині (ми вже наводили цей фрагмент вище, коли йшлося про предтеч Ф. Потушняка, його коло читання й перекладів).

Думки М. Козак підхоплює Д. Федака, вже однозначно утверджуючи сюрреалістичність лірики Потушняка, особливо – збірок «Кристали» й «Терези вічності»: «Потушняк збагатив ліричний струмінь поезії увібраною з молоком матері персоніфікацією природи, містичними та міфологічними уявленнями про світ в собі і світ навколишній <...> а вже відтак й поетикою символізму, Фрейдовою теорією снів і психоаналізу з її увагою до підсвідомого, вагомими відкриттями “Маніфесту сюрреалізму” Бретона. Поспіль сюрреалістичні поезії збірок “Кристали” та “Терези вічності”, як і філігранно відточені кілька цілком сюрреалістичних віршів, створених поетом в останній рік життя, можна вважати в українській літературі й предтечею Драчевого ножа в сонці» [22, с. 17].

Привертає увагу фраза про «цілком сюрреалістичні вірші» останнього року життя (1960). Хтозна, чи не були вони відомі комусь із його колег тоді чи в пізніші роки? А ще варто сказати про синтез модернізму й авангардизму, зокрема сюрреалізму, в поемах («Невідомий», «Золоте ягнятко» й особливо «Подорож в ночі: Життя і смерть», «Пісня про найбільше щастя», «Пісня про великий смуток») і драматичних творах Ф. Потушняка.

Ось для прикладу кілька цитат із творів Федора Потушняка. Перша – зі збірки «Кристали» (1942, поезія «Глибокий біль німа тюрма»):

Де чорна діва

На хресті прибита хмар

*Ті чорні пальці туч що ними летіть
біль*

Вп'явшись у н'яне серце то землі

А кажани сполохавшись

В нещери чорні заховались ночі

Ідуть хотіння водами ідуть

Де мрій моїх сріблестий журавель

То чорне дно мов кип'яток кипить

А краплі краплі плачуть та й падають

Мов очерет ростуть слова прокляті

З безодні [20, с. 147].

Досить прочитати поеми-симфонії Д. Кременя середини 70-х років, окремі поезії М. Матоли, І. Петровця, навіть В. Густі й інших поетів і поеток Закарпаття кінця 80-х і подальших років, аби побачити їх спорідненість із творами Ф. Потушняка 40-х років, зокрема наведеними верлібрами без пунктуаційних знаків і з їх сюрреалістичною асоціативністю, химерністю образів, неререферентністю. Таких віршів вистачає й серед рукописів останнього року життя:

Та іноді поглянувши з вершин

В свої сліди

Я думаю над тим

Що я з вершин
 Безодню духа свого покрив
 І гордість моя наповняє чашу
 І я кричу
 Я пес господень
 Я перейшов планету нашу
 І дальше в бурю і негоду йду
 Зневагу к всьому в серці прикриваю
 Хоч і мовчу
 І в даль туманну мчу
 І мчу («Пес господень») [20, с. 307].

Великим новатором змісту й форми в ліриці Закарпаття від 1960-х років був Петро Скунець, однак він не наважився підхопити новаторсько-пошуковий характер лірики краян міжвоєнного двадцятиріччя. Понад те, він був щиро переконаний, що така література – занадто складна, незрозуміла, не для широкого читача («це ж написано для духів, а духи читати не вміють») [21, с. 30]). Наступне покоління поетів, насамперед Д. Кремень, не просто зважилося продовжувати не толеровані владою пошуки, а й уважало «незрозумілу» модерністсько-авангардистську поезію на часі, перспективним шляхом розвитку вітчизняної лірики.

Важливу роль у становленні Закарпатської поетичної школи, її домінуючих рис, у зарядженості на версифікаційне й наративне оновлення відіграло також ознайомлення зі здобутками європейської лірики ХХ століття. Таке ознайомлення відбувалося, наприклад, через спілкування зі львівським колом літераторів й інтелектуалів. Першим спливає ім'я Олега Лишеги, чудового знавця і перекладача англійської поезії, зокрема Е. Паунда, Т. С. Еліота, С. Плат, Г. Д. Торо, Я. Кавабати та ін., уже в 1970-ті, коли зав'язалися тісні контакти між львів'янами й ужгородцями.

Саме звідси, мабуть, ідуть витоки перегуків, на які звернув увагу В. Кришеник: «Деся на початку були вже помічені перегуки, ба навіть запозичення з поетових улюбленців – Езри Паунда і Томаса Еліота» [17, с. 35]. До цього можна додати фахові знання й переклади з історії європейських літератур, сучасної західної теорії мистецтва Г. Чубая, В. Морозова, М. Рябчука.

Проте в ужгородців був також і свій дуже потужний канал виходу на нові віяння в європейських літературах і теоретичних пошуках. Адже Закарпатська область мала кордон із чотирма державами. До 1968 року мешканці області мали можливість вільно передплачувати чехословацькі й угорські часописи, така можливість не зникла повністю й після Празької весни. Можна було купувати, легально й напівлегально, видані в Угорщині й Чехословаччині книги. Так, у 1967 році представник попередньої літературної генерації Іван Чендей передплачував 14 чехословацьких видань, читав у оригіналі публікації М. Кундери та інших зарубіжних митців [25, с. 342]. Не було дивиною для багатьох ужгородських мешканців знання відповідних мов.

Окремо варто згадати про Івана Петровція, випускника факультету романо-германської філології, доброго знавця французької й угорської мов. Він писав вірші, які теж повністю вписуються в контекст «Закарпатської поетичної школи». Однак зараз більше йдеться про нього як перекладача, який таким чином впливав на своїх друзів і товаришів. Насамперед йдеться про Дмитра Кременя. Петровцій був земляком Кременя, народився в селі Осій Іршавського району, сусідньому із рідним для Дмитра селом

Суха. Іван був на вісім років старшим, тому можна лише здогадуватися, чи поети-початківці перетиналися між собою в шкільні роки. А от до університету І. Петровці вступив після кількох армійських і «трудових» років, закінчивши його в 1973-му, лише на два роки раніше за Д. Кременя.

Молоді поети-земляки не могли не перетинатися в Ужгороді. Про Петровці, його власні й перекладні поетичні видання Кремень час від часу згадував у листах, розмовах із земляками тощо. Передусім варто згадати такі книги перекладів Івана Петровці: «Речитативи» К. Балли (1983) [1], «Літанії Сатани» Ш. Бодлера (1994) [4], «Іскри чардашу: Мадярська поезія» (1998) [12] й «Вечорова гармонія» (2004) [6]. Спочатку зупинимось на двох пізніших книгах. Не можемо знати, коли робилися переклади, які потрапили до них. Проте є підстави вважати, що значна частина з них була перекладена вже в 1970-х і знайома для інших ужгородських молодих поетів.

На підтвердження цієї думки наведемо такі аргументи. Так, у виданні мадярської поезії була опублікована поема «В божевільні» [12, с. 211–214] Вільмоша Ковача, уродженця с. Гать Берегівського району, який помер 1977 року й похований у Будапешті. Ця поема в перекладі І. Петровці також опублікована в антології «Закарпатська поезія ХХ століття» (2003) [11]. Її початок зроджує прямі аналогії з поемою Д. Кременя «Меморандум Герштейна»: «В божевільні, де силоміць тримали американського пілота, майора Езерлі, який скинув на Хіросіму атомну бомбу. Засадили Езерлі до божевільні, бо вимагав віддати його під суд і покарати за скоєне» [12, с. 211]. В радянські часи поему, якби її прочитали «потрібні»

критики, класифікували би як вияв «абстрактного гуманізму».

Поему Д. Кременя читали (принаймні її фрагменти), звинувачення в «абстрактному гуманізмі» на його адресу відкрито прозвучали. Загальновідомий погляд на Курта Герштейна як військового злочинця вважалося радянськими ідеологами неприйнятним переглядати. Натомість Дмитро Кремень акцентував увагу на жертвності цієї людини, яка свідомо пішла служити в СС, аби врятувати хоч би частину тих, кого було приречено до отруєння в газових камерах, яка намагалася донести правду про нацистські злочини через шведського посла й ватиканського кардинала до владної верхівки західних країн. Видається, що поема В. Ковача була потужним поштовхом до написання «Меморандуму Герштейна» в середині 1970-х років.

У виданні «Вечорова гармонія» [6] І. Петровці знайомить читачів із перлинами французької лірики, передусім ХХ століття, серед них – і кілька поезій Жака Превера. Одним із продуктивних прийомів Василя Густі був переспів творів переважно російської літератури, хоча не лише російської. Й ось у збірці 1981 року «Жадання дороги» раптом у п'ятій частині циклу «Ласкавий берег» зустрічаємо – «З Жака Превера». Могли бути різні джерела знайомства з поезією Ж. Превера (наприклад, журнальні публікації перекладів В. Мисика, М. Терещенка чи когось іншого, зрештою, власні зацікавлення), але версія про те, що саме І. Петровці познайомив ужгородців із творчістю Ж. Превера, видається найжиттєздатнішою.

Поетичні шляхи й уподобання І. Петровці та Д. Кременя ще раз перетнулися після 70-х. Бодлерівські «Літанії

Сатани» в перекладах Петровція були опубліковані окремим виданням у 1994 році, а в Кременевій «Пекторалі» третя, заключна, частина збірки має назву «Літанії літ». До неї входять твори, які є широким спектром варіацій цього малопродуктивного загалом у літературі, зокрема українській, жанру (чи жанрової модифікації, властивої лише для Кременя?): «Літанія літ», «Літанія до пекторалі», «Літанія екстазу», «Літанія – у місячній проекції», «Літанія до міфу», «Літанія до гіпсового янгола», «Миттева літанія», «Літанія наостанку»... Такий перегук рідкісного жанрового визначення в перекладах Петровція та в поезіях Кременя – випадковий збіг, «совпадєніє»? Не думаємо. Припускаємо навіть, що видання Бодлера 1994 року могло бути для Дмитра актуалізацією того, з чим він був знайомий раніше.

Та важливішими є навіть не збіги (чи окремі впливи) в окремих творах закарпатських поетів із «попередниками» в угорській та французькій літературах. Передусім варто вести мову про версифікаційну й наративну спорідненість творів українських поетів із французькими й угорськими, зарядженість на пошук, новаторство, експериментаторство. Для «закарпатців» не могли не видаватися привабливими безпунктуаційні тексти, різноскладові верси, різноверсні строфи, вправлення в написанні довжелезних версів, графічні зсуви, розбивки версів і строф, асоціативність поезії, повна її безсюжетність, образи-натяки без продовження, фантазмагоричні сюрреалістичні картини-візії Поля Елюара, Жана Кокто, Жака Превера, Жана Тардье, П'єра Сегерса, Гільвіка, Жака Іодбу, безперечно, Сальвадора Далі та багатьох інших франкомовних поетів.

Угорські літератори в цьому сенсі ніби залишаються в затінку англомовних і франкомовних поетів. Видається, однак, що не для «закарпатців». Через мовну окремішність у Європі угорська література не може розраховувати на широку популяризацію. Детальніше знайомство з «мадярською» поезією ХХ століття спонукає до думки про те, що вона дуже недооцінена як у нас, так і в інших європейських країнах. Угорська лірика середини і другої половини минулого століття вражає своїм різноманіттям, багатством і перебуванням на вершині тогочасних літературних пошуків і досягнень.

Це стосується не лише тих поетів, які мешкали в Угорщині, а й закарпатських угромовних поетів (Л. Балла, К. Балла, В. Ковач та ін.). Дивує те, що в місцевій газеті «Kárpáti igaz szó», окремих виданнях друкувалися твори угорською мовою, в котрих «незрозумілість», за яку так гостро критикували Д. Кременя, асоціативна розмитість змісту, формальне вправлення, версифікаційні відхилення від традиційного віршування досягали високої концентрації. За менший рівень новаторства й експериментаторства Кременя «виперли» з Закарпаття в миколаївські степи, йому, та й іншим, це загрожувало забороною на друк чи й більшими неприємностями. Чому це не стосувалося угорськомовних поетів? Можливо, аби уникнути міжнародного конфлікту. Правдоподібною видається думка, що наглядачі за мистецтвом від партійно-державних і спілчанських структур, м'яко кажучи, не дуже добре володіли угорською. Хоча це не відміння зазначеної вище та інших імовірних причин.

Про угорську поезію, передусім таку, яку могли сприйняти тоді молоді

ужгородські поети, певне враження може скластися за перекладами Івана Петровця у збірнику «Іскри чардашу: Мадярська поезія» [12] й антології «Закарпатська поезія ХХ століття» [10]. Чи не першим привертає увагу класик угорської та світової літератури Аттіла Йожеф, який намагався синтезувати лівацький світогляд, що розходився з радянсько-партійною догматикою, зі здобутками французького сюрреалізму й угорської новаторської лірики (для повнішого ознайомлення з його доробком можна звернутися до збірки поезій у серії «Перлини світової лірики» [13]).

Очевидно, що цікавість до сучасної європейської поезії, до прагнення митців Закарпаття міжвоєнного двадцятиріччя прилучитися до сучасного літературного процесу була притаманна для молодих авторів ще від 60-х років (можливо, під впливом шістдесятницьких віань, можливо, через спілкування з «довоєнними» поетами, можливо, внаслідок контактів із дисидентами з «материкової» України, а може, й через отримані знання й навички у студії В. Попа). Проте магнітом, який згуртував навколо себе вужчі й ширші кола поетів, видається, став Дмитро Кремень, який інтуїтивно відчував це і прагнув сформувати «генерацію», про яку пише в листі до Петра Скунця.

Після від'їзду Д. Кременя з Ужгорода його стрижнева роль, силове поле його пошуків і поезії все зменшувалися, але й через роки не спадали. Уже йшлося про ту Кременеву ауру, яка не зникала роками, спонукала П. Мідянку поїхати до поета-вигнанця в Казанку, написати першу збірку під потужним впливом попередника. Мабуть, наслідуючи тогочасного Кременя, публікують самвидавом

вірші В. Горват й І. Ребрик, які особисто й не знали з ним, своєрідним світочем постає попередник у «Перетриванні», щоденникових спогадах Івана Ребрика, у пієтеті до молодого й немолодого Дмитра з боку значно старших І. Чендея, П. Часта, П. Скунця... А найбільше – у продовженні традицій, які були закладені в небагатьох новаторських творах Кременевого закарпатського періоду.

Проте не знаємо достеменно багато з того, що відбувалося в Ужгороді й поза Ужгородом, у житті та внутрішніх переживаннях поетів, старших друзів (наприклад, І. Петровця, В. Густі), ровесників і молодших та значно молодших, які зазнали впливів Д. Кременя, а може, вже загальних тенденцій, які все більше сприймалися як загальнікові в закарпатській саме поезії. Непевність помножується тим, що в час перебування Дмитра Кременя в Ужгороді школа («генерація») майже не виявилася, обмежившись лише його та Миколи Матоли самвидавом і окремими віршами окремих поетів. А до читача прийшла «генераційна» поезія лише у другій половині 80-х років, коли Д. Кремень перетворився радше на міф, ніж поетичну реальність.

А ще – потреба появи цієї школи витала в повітрі. Представники державної й літературної влади робили все можливе, щоби притлумити її, вбити в зародку різними засобами. Молодий і найобдарованіший Дмитро Кремень не зважав на жодні сигнали, які йому подавали «зверху» і «збоку». Його показово заслали через розподіл у розлогі степи Миколаївщини (як з'ясувалося потім – назавжди). Інші вирішили за краще змовчати, перетлумити поетичні нурти в собі. Наприклад, добряче побитий ідеологічно в

кінці 1960-х Василь Густі. Хтось досвідченіший, як В. Густі й І. Петровці, лише обережно, дозовано вводили у збірки до друку окремі пошукові, справді цікаві твори. М. Матола писав традиційні референтні вірші навіть у 1991 році (збірка «Не сміємо не бути»). Можна би припускати, що в нього було багато текстів, написаних у шухляду. Проте у посмертній збірці «Дозоване повітря» (2002), де прийшов до читача справжній, нічим не обмежуваний Микола Матола, знайдемо дві-три поезії 70-х років та не більше десятка – з кінця 80-х.

«Обережні» поети-закарпатці для збірок 1970-х – першої половини 1980-х років чітко дотримувалися правила писати вірші-паротяги, тобто ідеологічно пафосні, хвалебні твори про партію, комсомол, радянську владу, Леніна, Жовтневу революцію, героїзм радянських воїнів у роки «Великої Вітчизняної», великі соціальні перетворення під проводом партії, пролетаріат, дружбу радянських етносів і країн соціалістичної співдружності тощо. Так, у дебютній збірці В. Густі «Перон» (1977) таких паротягів кілька: «Земляки (Я ішов шукати героїчне...)\», «Корчагінець», «21 січня 1924 року», «Дума про братерство» та ін. Щоправда, в поезії «21 січня 1924 року» поет міг дозволити собі певне формальне вправління. Були такі паротяги й у наступній збірці «Жадання дороги» (1981): «Партійний квиток», «Подвиг».

Те саме можна сказати і про перші збірки Івана Петровця. У «Знакові весни» (1979) це «Ода праці» з епіграфом із А. Ахматової, «Сталь для БАМу», сонет «Товаришу Островський!» (проглядає певна тенденція до формальних «вольностей» у ідеологічних віршах), поезія «Комунізм! – / Окрилена романтика...».

Недаремно в передмові «Великий заспів» Р. Лубківський акцентував увагу на «народних месниках-опришках», «робітниках-страйкарях», «духовних попередниках – революційних поетах Закарпаття» у збірці І. Петровця.

У поетичній книзі поета «Карпатське літо» (1984) можна було би перекласти з Федора Тютчева списати на художньо-змістову привабливість творів російського поета для закарпатського перекладача. Та є, крім них, у збірці ще й «Боління про мир», «Процання з червоним ескадроном», поема-«мозаїка» на 13 розділів «Стежина у світ Вакарова» (наративно й версифікаційно дуже близька до поем-симфоній Д. Кременя). Микола Матола примудрився вже в 1986 році, коли «перестройка» пішла повним ходом, вмістити у збірку «Погідний ранок» розлогу офіційну «Баладу про народження НДР».

Можливо, це були щирі переконання поетів, вилиті у віршах? Проте після середини 1980-х років ні в Густі, ні в Петровці немає жодного «ідеологічного», прорадянсько-комуністичного твору. Те саме й у пізніших збірках М. Матоли. Натомість від 90-х років приходять вірші про любов до України, її культури, оспівування визвольних змагань тощо. Не випадково у збірці В. Густі 2009 року «Ріка під кригою» (назва збірки та її зміст є алюзією на «Щоденну хроніку льодоходу» Д. Кременя) з'явилася «Пісенька про країну флюгерів», у якій висміюються ті, хто прагне завжди потрафляти у заявах чи віршах ідеології чинної влади. Це влучна сатира щодо пристосуванців від поезії, зокрема й багатьох побратимів по перу, і чи не найбільше – щодо самого себе.

Твори-«паротяги» вважалися обов'язковими для друку збірки до 1960-х

років. Що це не було доконечною вимогою в подальші десятиліття, переконують збірки Д. Кременя, як і багатьох інших поетів. У перших Кременевих збірках не надібаємо навіть натяку на «паротяги». Із великою натяжкою їх можна знайти хіба що у збірці «Танок вогню» (1983): фразу «лавам червоної кінноти» в поезії «З високої ноти» та вірші «Початок (Пам'яті поетеси-комунарки Луїзи Мішель, яку паризькі комунари величали Дівою Монмартру)» і «Стіна комунарів (Корабелам заводу імені 61 комунара присвячую)», які більше оспівують вільнолюбство, ніж радянську заідеологізованість. Можливо, різниця полягала в тому, що всі Кременеві збірки друкувалися не в Ужгороді. А можливо, місцеві, закарпатські, поети просто перестраховувалися, бажаючи гарантій друку. В усякому разі всі збірки 1970–80-х років Василя Густі, Івана Петровця, Миколи Матоли були видані в ужгородських «Карпатах», ніби вони боялися вийти на загальноукраїнські обшири – мабуть, не лише книжковими публікаціями, а й поетичною сміливістю не обмежуватися «правильними» приписами й вимогами у змісті й формі, розкутістю письма, потягом до творення нових цінностей. Лише з кінця 1980-х років різко зростає в їхніх збірках кількість справді новаторських і вагомих творів. Хоча вже й у 1970-х – середині 1980-х вірші М. Матоли відзначалися більшою неординарністю, виламувалися з загального валу міметично-референтних катренів.

Ще один письменник, який міг би стати гідним представником цієї поетичної школи, – Вячеслав Медвідь, який за тим самим розподілом потрапив на початку 1970-х років до Закарпатської обласної бібліотеки для дітей та

юнацтва, певний час відвідував поетичну студію ім. Ю. Гойди, найбільше спілкувався серед студійців саме із Дмитром Кременем і дружбу з ним зберіг на все подальше життя, хоча доля розкидала їх із Ужгорода: одного – на Миколаївщину, іншого – до Києва. Період Кременевого самвидаву й розгрому на засіданні студії випав із життя Медведя, який на той час перебував на строковій службі в армії, у 1975 році він повернувся лише на декілька місяців до Ужгорода, щоби звільнитися з роботи й виїхати до Києва – центру вирування літературного й навкололітературного життя.

В'ячеслав Медвідь писав вірші в Ужгороді, продовжував це робити в армії, демонструючи дуже швидке й потужне творче зростання, після повернення – знову в Ужгороді, закарпатські й армійські мотиви превалюють й у віршах, написаних у Боярці й Києві. Важко сказати, чому письменник не опублікував чималу добірку високовартісних поезій, а сам він про це нічого чітко не каже. Можливо, знеохотили відмови від часописів і видавництва (є відголоски того, що він до них звертався). Ще одна ймовірна причина – В. Медвідь усе більше усвідомлював своє покликання прозаїка. Його рукописи свідчать про те, що епос усе більше витісняє лірику, яка, як рудимент, вигулькне у вигляді верлібрів вже на початку 2000-х, у збірці «Нарру nation, або Сповідання архітектури» (2002). А ще одна можлива причина – приклади з вигнанням Кременя, «довірливими» розмовами з іншими ужгородськими поетами, які переконували: краще не подавати до друку й навіть не показувати нікому ці «дивні» (аби не сказати «незрозумілі», як у Кременя) вірші (про рукописні вірші В. Медведя 1970-х років див.: [5]).

Наступну хвилю представників Закарпатської школи становить на десятиліття молодше покоління, серед яких варто виокремити Василя Горвата й Івана Ребрика. Не тільки й не стільки тому, що вони, як і Кремінь та Матола, вдалися до самвидаву, а за високу якість віршів, за новаторсько-експериментальні пошуки, які не були наслідуванням попередників, але вписувалися в загальний дух пошукової поезії Д. Кременя.

Ще до них додамо дещо старшого Петра Мідянку, перша збірка якого «Поріг» цілком укладається в загальні настанови Закарпатської школи, започаткованої в середині 1970-х. Від збірки «Фараметлики» (1994) поет із Широкого Лугу пішов «своїм» шляхом, став «Петросом Карпаторосом», але й тоді він продовжив традицію Кременя не підлаштовуватися під читача, під його запити й уміння інтерпретувати поезію. «Для самоідентифікації себе як поета і “карпатороса” автор (П. Мідянка. – М. В.) обрав своєрідний спосіб поетичної мови, яка і відштовхує своєю незрозумілістю, і притягує загадковістю, поетичністю та мелодійністю» [3, с. 9].

Лише на кілька років молодшою від Густі, Матоли й Кременя була Х. Керита, яка відвідувала студію ім. Ю. Гойди в один час із П. Мідянкою та ввійшла в літературу в 1980-ті роки. «Сила лірики Христини Керити – у прагненні бачити світ по-своєму, неповторно» [24, с. 230]. Ота неповторність виявилася в нарації, в якій домінували безсюжетність і образи, що поєднувалися асоціативно. «У Христини Керити своя образно-асоціативна лабораторія. Серед експериментальних засобів вона найчастіше використовує метафору, яка є тим будівельним матеріалом, що творить дивовижний

поетичний світ. Метафора – засіб художнього світовідчуження, форма розгортання ідеї, спосіб мислення» [24, с. 217].

Зі слів П. Мідянки важко зрозуміти, яке було ставлення Х. Керити до поезії Д. Кременя. У крайньому разі можна припустити, що вона не поділяла у «студійні» часи Мідянкової кременеманії. Проте й оминати його впливу чи започаткованих ним у закарпатській поезії тенденцій вона не могла. Ось Н. Ференц указує як на недоліки на структурні особливості поеми «Тисяча друга ніч»: «Складена з ліричних фрагментів, поема позбавлена належної стрункості. Нерідко авторка, віддаючись ліричній стихії, уповільнює рух думки» [21, с. 230]. Та саме цим Х. Керита дуже близька до поем-симфоній Д. Кременя, наближує свій ліро-епос до тенденцій сучасної загальносвітової поезії, руйнуючи майже вщент успадковані від класицизму радянською літературою канони «належної стрункості».

Висновки. Дати однозначну відповідь на запитання, чи була така Закарпатська школа поезії, неможливо. Але твердий намір створити її був. Основним ініціатором формування такої школи, «генерації», був зовсім молодий лідер і найобдарованіший серед ужгородських поетів середини 1970-х років Дмитро Кремінь, 20–22-річний студент університетського філфаку. Та він не був самотнім, до кола його спілкування й однодумців входили обдаровані, потенційно дуже талановиті Микола Матола, Василь Густі, Вячеслав Медвідь, Іван Петровці... Ужгородські молоді поети прагнули вийти за вузькі межі насильно нав'язуваної соцреалістичної, міметичної лірики, долучитися до загальноєвропейських, загальносвітових тенденцій

новаторсько-пошукової, нереферентної поезії, ввести широкий спектр версифікаційних форм, прийомів і засобів в український вірш, що органічно вписувалося в контекст формування Київської, Львівської та інших регіональних поетичних шкіл.

«Закарпатці» творили нову лірику не на голому місці, маючи для цього вагомі передумови. Насамперед варто вести мову про здобутки місцевої, «Підкарпатської Русі», поезії 1920–40-х років, репрезентованої іменами Ф. Потушняка, Зореслава, В. Іренджі-Донського, Ю. Боршоша-Кум'ятського та багатьох інших, які ввели місцеву лірику й читачів у літературний світ символізму, імпресіонізму, експресіонізму і, що дуже важливо, сюрреалізму, риси якого стануть домінуючими в поемах-симфоніях Д. Кременя.

Ще один вагомий струмінь формування Закарпатської школи – долучення до найкращих зразків української та буйованої літератури попередніх десятиліть, тогочасної європейської поезії, культури загалом. Цьому сприяли кордони із соціалістичними країнами, що забезпечувало майже вільне знайомство з літературними виданнями, часописами цих країн, передусім Чехословаччини, Угорщини, і через них – із західно-європейськими літературами. До цього можемо додати знайомство з найцікавішими поетами сучасної англійської, французької літератур у перекладах львівських поетів і закарпатця І. Петровця. Окрема сторінка – це угромовна поезія як місцевих, ужгородських, митців (Л. Балла, К. Балла, В. Ковач та ін.), так – тим паче – авторів, які жили й публікувалися в Угорщині. Угорська поезія ХХ століття надзвичайно багата,

новаторська, різноманітна, пошукова у змісті й формі, й перегуки молодих «закарпатців» із угорськими митцями дуже відчутні.

Дуже багато для формування нової поетичної школи важила університетська літературна студія ім. Ю. Гойди, яку протягом багатьох років очолював викладач філфаку Василь Поп. Зрозуміло, що В. Поп мав виконувати й виконував наглядові функції, щоби юні поети не писали й не думали нічого політично крамольного. Але літературна студія гуртувала навколо себе молоді поетичні сили, давала їм можливість обмінюватися інформацією про здобутки української й зарубіжних літератур, про власні поетичні відкриття, шліфування версифікаційної вправності тощо. Чимало для літературної освіти й майстерності давав також керівник студії. А головне – літературна студія ім. Ю. Гойди забезпечувала формування єдності мистецьких принципів і тяглість цих принципів між різними поколіннями поетів Закарпаття.

Після закінчення університету Дмитра Кременя насильно «виперли» за межі рідного регіону до провінційного райцентру Казанки, вчорашнього російськомовного села на Миколаївщині, за допомогою так званого розподілу, коли потрібно обов'язково відпрацювати чотири роки в конкретному місці. Контакти з тими, хто залишився в Ужгороді, були зведені до мінімуму, бо завжди існувала небезпека прослуховування телефонних розмов і перлюстрації листування. Ті ж автори, хто становив ядро майбутньої поетичної школи, одразу замовкли, розосередилися, замість новаторських, навіть авангардних віршів почали писати конформістські за змістом і за формою твори, повертаючись до себе

колишніх лише через півтора десятиліття, від кінця 1980-х років.

Проте тексти Д. Кременя й легенда про сміливого юного поета-генія не зникали з ужгородського молодіжного середовища, передаючись від одного до другого, від покоління до покоління в літературній студії ім. Ю. Гойди. Кременева неопублікована поезія середини 70-х була настільки магічною, що залучила до її прихильників і навіть епігонів цілу низку молодших за віком закарпатських поетів, які особисто не знали й не перетиналися із самим їхнім корифеєм. Поетична школа, яка так і не склалася вчасно, продовжувала існувати, дискретно виявляючись у творчості чи хоч би в окремих творах багатьох митців, маючи нестійку тяглість і досі.

Чи була Закарпатська поетична школа, можна відповідати як ствердно, так і заперечно. Формально, офіційно про її створення, тим паче – існування, так ніхто ніколи й не заявляв. Але вона була, об'єднувала дуже різних митців навколо спільних, хай і дуже загальних, поглядів на утвердження загальнолюдських ідеалів на противагу «пролетарському гуманізмові», на сутність поезії, на пошук нових наративних стратегій, жанрів, мотивів, тропіки, версифікаційних прийомів і засобів. Історія не знає умовного способу, тому не можна сказати, якими могли би бути здобутки зреалізованої Закарпатської школи. Але те, що школа не відбулася, – це ще один злочин проти української культури з боку радянської тоталітарної системи, яка ще в зародку знищила новий, потенційно потужний, продуктивний феномен регіональної поетичної школи, як і «пройшлася катком» по творчості нереалізованого генія – Дмитра Кременя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балла К. Речитативи: поезії / авториз. пер. з угор. І. Петровція. Київ: Молодь, 1983. 80 с.
2. Барчан В. Лірика В. Гренджі-Донського. *Українська поезія Закарпаття ХХ століття*: наук. збірник. Ужгород: Ліра, 2004. С. 43–83.
3. Барчан В. Передмова. *Українська поезія Закарпаття ХХ століття*: наук. збірник. Ужгород: Ліра, 2004. С. 3–9.
4. Бодлер Ш. Літанії Сатані / переклад з французької; І. Петровція. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ Закарпатського обласного управління по пресі, 1994. 148 с.
5. Васьків М. Становлення великого таланту: генеза творчості В'ячеслава Медведя до збірки оповідань «Розмова». *DOUĂ DECENII de la înființarea specializării Limba și literatura ucraineană la Facultatea de Litere – Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca*: volum aniversar. Cluj-Napoca: Casa cărții de știință, 2020. S. 257–274.
6. Вечорова гармонія: Французька поезія у перекладі Івана Петровція. Ужгород: Карпати, 2004. 280 с.
7. Генерація. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Генерація>
8. Голомб Л. Лірика Зореслава в літературному контексті епохи. *Українська поезія Закарпаття ХХ століття*: наук. збірник. Ужгород: Ліра, 2004. С. 99–124.
9. Голомб Л. Поеми Федора Потушняка. *Українська поезія Закарпаття ХХ століття*: наук. збірник. Ужгород: Ліра, 2004. С. 137–145.
10. Горват В. Дмитро Кремень. «Параноїчна зона "А"»: Маркери андеграунду. *Екзиль*. 2018. № 9 (серпень). С. 42–45.
11. Закарпатська поезія ХХ століття: антологія / загальне упорядкування і передмова В. Густі. Ужгород: ВАТ «Вид-во Закарпаття», 2003. 504 с.
12. Іскри чардашу: мадярська поезія / переклав Іван Петровція. Ніредьгаза: Б. в., 1998. 323 с.

13. Йозеф А. Поезії. Київ: Дніпро, 1986. 158 с. (Перлини світової лірики).

14. Ковалів Ю. Літописна історіософія Дмитра Кременя. *Кремінь Д. Літопис: вибране*. Миколаїв: Можливості Кіммерії, 2003. С. 5–16.

15. Козак М. Символізм у ліриці Ф. Потушняка. *Українська поезія Закарпаття ХХ століття*: наук. збірник. Ужгород: Ліра, 2004. С. 125–136.

16. Кремінь Т. Поетика ранньої лірики Дмитра Кременя. *Кремінь Д. 3 днів шалених: книга ранньої лірики та віршів «закарпатського циклу»*. Миколаїв: Іліон, 2021. С. 3–22.

17. Кришеник В. Довгі прощання. *Екзиль*. 2018. № 9 (серпень). С. 34–36.

18. Листи Д. Кременя до П. Скунця. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=3507583386194320&set=pcb.3507583066194352> (дата звернення: 01.12.2023).

19. Мідянка П. Кремінь як легенда. *Кремінь Д. 3 днів шалених: книга ранньої лірики та віршів «закарпатського циклу»*. Миколаїв: Іліон, 2021. С. 234–236.

20. Потушняк Ф. Мій сад: поезії і драми / упорядкування, підготовка текстів, передмова та примітки Д. М. Федака. Ужгород: Закарпаття, 2007. 576 с.

21. Ребрик Н. Зблукані волхви. *Екзиль*. 2018. № 9 (серпень). С. 26–31.

22. Федака Д. Творчі овиди Федора Потушняка. *Потушняк Ф. Мій сад: поезії та драми*. Ужгород: ВАТ «Видавництво Закарпаття», 2007. С. 5–18.

23. Ференц Н. Поезія Закарпаття першої половини ХХ століття. *Українська поезія Закарпаття ХХ століття*: наук. збірник. Ужгород: Ліра, 2004. С. 11–42.

24. Ференц Н. Поетичний світ Христини Керити. *Українська поезія Закарпаття ХХ століття*: наук. збірник. Ужгород: Ліра, 2004. С. 216–230.

25. Щоденники Івана Чендея: книга I / упоряд. Марія Чендей-Трещак. Ужгород: РІК-У, 2021. 640 с.

REFERENCES

1. BALLA, K. (1983). *Recitatives: Poetry*. Kyiv, Molod, 80 p. [in Ukr.]

2. BARCHAN, V. (2004). Lyrics by V. Grendzha-Donskyi. *Ukrainian Poetry of Transcarpathia of the Twentieth Century: Collected Scientific Works*. Uzhhorod: Lira, pp. 43–83. [in Ukr.]

3. BARCHAN, V. (2004). Preface. *Ukrainian Poetry of Transcarpathia of the Twentieth Century: Collected Scientific Works*. Uzhhorod: Lira, pp. 3–9. [in Ukr.]

4. BAUDELAIRE, C. (1994). *Litany of Satan*. Uzhhorod, State Self-Financing Editorial and Publishing Department of the Transcarpathian Regional Press Department, 148 p. [in Ukr.]

5. VASKIV, M. (2020). The Formation of a Great Talent: Genesis of Vyacheslav Medvid's Creativity before the Collection of Short Stories "The Conversation". In: *DOUĂ DECENII de la înființarea specializării Limba și literatura ucraineană la Facultatea de Litere – Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca*: Volum Aniversar. Cluj-Napoca, Casa cărții de știință, pp. 257–274. [in Ukr.]

6. *Evening Harmony: French Poetry Translated by Ivan Petrovtsii*. (2004) Uzhhorod: Karpaty, 280 p. [in Ukr.]

7. *Generation*. [online] Available at: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Генерація> [in Ukr.]

8. HOLOMB, L. (2004). Zoreslav's Lyrics in the Literary Context of the Epoch. *Ukrainian Poetry of Transcarpathia of the Twentieth Century: Collected Scientific Works*. Uzhhorod: Lira, pp. 99–124. [in Ukr.]

9. HOLOMB, L. (2004). Poems by Fedir Potushniak. *Ukrainian Poetry of Transcarpathia of the Twentieth Century: Collected Scientific Works*. Uzhhorod: Lira, pp. 137–145. [in Ukr.]

10. HORVAT, V. (2018). Dmytro Kremin. "Paranoid Zone "A": Underground Markers. *Ekzyl (Exile)*, № 9 (August), pp. 42–45. [in Ukr.]

11. HUSTI, V., comp. (2003). *Transcarpathian Poetry of the Twentieth Century: Anthology*. Uzhhorod, JSC Zakarpattia Publishing House, 504 p. [in Ukr.]

12. *Sparks of Csárdás: Magyar Poetry*. (1998). Nyíregyháza, Without Publishing, 323 p. [in Ukr.]
13. JÓZSEF, A. (1986). *Poetry*. Kyiv, Dnipro, 158 p. (Pearls of World Lyrics). [in Ukr.]
14. KOVALIV, Yu. (2003). Chronicle Historiosophy of Dmytro Kremin. In: *Kremin, D. Annals: Selected*. Mykolaiv: Mozhlyvosti Kimmerii, pp. 5–16. [in Ukr.]
15. KOZAK, M. (2004). Symbolism in the Lyrics of F. Potushniak. *Ukrainian Poetry of Transcarpathia of the Twentieth Century: Collected Scientific Works*. Uzhhorod: Lira, pp. 125–136. [in Ukr.]
16. KREMIN, T. (2021). Poetics of Dmytro Kremin's Early Lyrics. In: KREMIN, D. *From the Days of Madness: A Book of Early Lyrics and Poems of the "Transcarpathian Cycle"*. Mykolayiv: Ilion, pp. 3–22. [in Ukr.]
17. KRYSHENYK, V. (2018). Long Farewells. *Ekzyl (Exil)*, № 9 (August), pp. 34–36. [in Ukr.]
18. *Letters of D. Kremin to P. Skunts*. [online] Available at: <https://www.facebook.com/photo?fbid=3507583386194320&set=pcb.3507583066194352> [Accessed 1 December 2023] [in Ukr.]
19. MİDIANKA, P. (2021). Kremin as a Legend. In: KREMIN, D. *From the Days of Madness: A Book of Early Lyrics and Poems of the "Transcarpathian Cycle"*. Mykolayiv: Ilion, pp. 234–236. [in Ukr.]
20. POTUSHNIAK, F. (2007). *My Garden: Poems and Dramas*. Uzhhorod: Zakarpattia, 576 p. [in Ukr.]
21. REBRYK, N. (2018). The Lost Magi. *Ekzyl (Exil)*, № 9 (August), pp. 26–31. [in Ukr.]
22. FEDAKA, D. (2007). Creative Horizons of Fedir Potushniak. In: POTUSHNIAK, F. *My Garden: Poems and Dramas*. Uzhhorod: Zakarpattia, pp. 5–18. [in Ukr.]
23. FERENTS, N. (2004). Poetry of Transcarpathia of the First Half of the Twentieth Century. *Ukrainian Poetry of Transcarpathia of the Twentieth Century: Collected Scientific Works*. Uzhhorod, Lira, pp. 11–42. [in Ukr.]
24. FERENTS, N. (2004). The Poetic World of Khrystyna Keryta. *Ukrainian Poetry of Transcarpathia of the Twentieth Century: Collected Scientific Works*. Uzhhorod: Lira, pp. 216–230. [in Ukr.]
25. *The Diaries of Ivan Chendei: Book I*. (2021). Uzhhorod: RIK-U, 640 p. [in Ukr.]