

УДК 82-1Горд.:82.09+7

Леся Генералюк

<https://orcid.org/0000-0002-5095-5943>

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРУКТУРИ В ПОЕЗІЇ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО 1930–1940 рр.

У статті запропоновано аналіз інтермедіальних явищ у поезії С. Гординського 1930-1940 рр., багатій на інтерференцію мистецтв та не-мистецтв, на поєднання стратегій образотворчого мистецтва, ігрового кіно, кінодокументалістики, історії. Особливу увагу зосереджено на історіософській поемі «Сім літ» (1939), у якій поет-візіонер здійснив реконструкцію періоду визвольних змагань в історії України з 1914 по 1920 рр., показав тодішні націєтворчі процеси, загрози, перемоги й поразки. Широку панораму подій митець зробив доступною читачеві у лапідарному тексті, застосувавши словесну візуалізацію – «графічні» та «кінематографічні» прийоми унаочнення етапів боротьби за волю й Державу. Завдяки інтермедіальному дискурсу невелика за обсягом поема увиразнює уроки історії, важливі для державотворення на початку ХХІ-го століття.

Ключові слова: інтермедіальність, громадянська поезія, Україна, боротьба за незалежність, протиборство з Росією, історіософія, візуалізація, графіка, кінодокументалістика.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-28-57

Постановка проблеми. Багата на інтермедіальні структури літературна творчість Святослава Гординського, художника, поета, есеїста, літературознавця, історика мистецтва є вдячним полем для компаративного аналізу в різних площинах. Вона цікава й експлікацією візуальності у поетичних творах, де сформований завдяки інтермедіальним стратегіям стиль митця викazuje його тяжіння до вербально-візуального синтезу. Різноманітність медіа, котрі він залучає, щоби унаочнити у слові емотивні стани, поточний момент, часові зсуви чи розлогі історичні екскурси, вирізняє його серед літераторів передвоєнного часу. А сама активність, з якою Гординський від початку поетичної кар'єри користується широкою палітрою прийомів суміжних мистецтв та не-мистецтв, прицільно інтерполює у тексти мову живопису, графіки, архітектури, фотографії, кіно, плакатів, афіш, говорить про пріоритетність зору, про сталість візуального компоненту його поетичної творчості. І хоча подібне залучення кодів інших медіа систем, яке має метою «бачення словесного образу», є сьогодні стандартною для літературних текстів «практикою глядацькості» (Cragu, 1992), експерименти поета Гординського з пластичними мистецтвами, з мовою та поетикою кіно в 1930-х і 1940-х симптоматичні: резонуючи з добою у соціально-політичному аспекті, у культурному житті він тримався курсу епохи в бік зримості.

Інтермедіальна палітра майстра, обраний ним комплекс семіотичних кодів, котрі він застосовує в архітектоніці поетичних збірок, засвідчують уміння реферувати складні абстракції, концепти, явища соціуму через «метафори бачення» (С. Брекхейдж). Шлях апробований і результативний, адже поети-художники звертаються до зображальних конвенцій не лише за звичкою постійної роботи ока. Вони добре знають, що артефакти минулих епох усталились у нашій свідомості в якості окремої мови: сюжети й картини зафіксували події, погляди та знання. Відтак інтуїтивно намагаються активізувати структури візуального сприйняття й пробудити глядацький ресурс у свого читача, віками

«тренованого» християнською архітектурою, фресками й ілюстраціями Біблії, пробудити так званий запит глядача, навченого перекодовувати фізичне в духовне, а лінії, контури, кольори, світлотіні – у концепти. Оскільки візуальні мистецтва минулого сформували цілий реєстр семіотичних знаків з їхнім тайнописом і шифрами, цей комплекс знаходить свою нішу в поезії, де культура зору проявляється знову й знову в динаміці насичення і збагачення зримого набутим досвідом, перетинами смислів та пізнання. Візуалізація словесного образу артикулює усі ці смисли, адже володіє особливим герменевтичним потенціалом: побачений світ можна зрозуміти й пізнати. І, коли говоримо, що поет, який підключає силове поле інших мистецтв (активує кілька сенсорних каналів одночасно), перемагає «просто поета», тим ставимо перед літературознавцями й вимогу досліджувати акти бачення / «зорові виплески» у суто вербальній сфері, тобто розглядати літературний текст із перспективи візуальності.

Актуальність дослідження інтермедіальності у творчості С. Гординського, яка базується на різномодальній інтерференції мистецтв і не-мистецтв, безсумнівна, адже трактувати зрощену з цифровими технологіями культуру ХХІ століття можемо тоді, коли виявимо попередні етапи і варіанти такої інтерференції, де вагома роль належить візуальності. Конвенція на полі «візуальність і слово» завжди є шансом для автора побудувати літературний образ, котрий максимально активізує уяву читача й резонує з т.зв. внутрішнім зором. Поетові попросту вигідно користуватися апробованими в різні епохи композиційними прийомами, колірними плямами: тим «способом бачення», яким користувалися майстри минулого та до якого ми привчені. До того ж, попри впливи різних культурно-історичних конструктів, незаперечним є факт домінування зорової апперцепції, що його констатує сучасна психофізіологія. Тому формування (а в читача – реконструкція) авторських сенсів на стику візуальність / слово – це й поновлення «способу бачення», і, що було надважливим для Гординського-поета, це й актуалізація культурної пам'яті та пов'язаної з нею ідентичності. Для нього, який мислив категоріями пластичних мистецтв та переносив їхню лексику й термінологію в поезію, усі мистецтва були одним цілісним простором самоздійснення. Згадуючи В. Масютина з його захопленням українською тематикою в медальєрному жанрі, він навів його відповідь інтерв'юєру: «Що я вважаю своїм фахом: малярство, графіку, скульптуру чи літературу? На це можу відповісти – моя професія, моя пристрасть, мій жанр і прокляття мого життя є лише одне: мистецтво» (Гординський, 2015, с. 317). У рамках мистецтва як цілісного єдиного поля він пропонує персональну історіософську концепцію минулого і майбутнього України.

Мета статті – аналіз інтермедіальних стратегій Гординського-поета, задіяних для підключення кількох сенсорних каналів і активації взаємодії між мистецтвами, культурами, епохами; для репрезентації України й української історії, оприявлення синкретичних форм подачі власних історіософських концепцій у поезії 1930-х та 1940-х років.

Виклад основного матеріалу. Концепція холізму культури – поля міжвидової співдружності, взаємодій, комунікацій різних видів творчості імпонує Гординському, він слідує їй у творчих пошуках. Оскільки пріоритетним для нього є візуальний спосіб взаємодії з інформацією, він у віршах 1930-1940-х рр. вдається до низки експериментів, намагаючись ними продемонструвати читачеві прийоми збагачення літератури кодами візуальності, явити цілісність тканини культури. Таку єдність декларує у вірші «Кольори і слова» (1933): «Кольори і слова в натхненному танку / Однаково дзвенять у ритмі мелодійнім», затим уміло й цілеспрямовано транспонує графічні, живописні техніки, мову кіно у свою поезію. У вірші «На шпилі» моделює пейзаж-гіпотипозис через такі зримі деталі, як «гриви трав», «блакить промениста», «сувої хмар біліші, ніж вата», затим, щоби досягнути потрібного колористичного ефекту, вдається до абсолютно повного перекладу праці живописця: «Проміння небо голубить, / На горах синьо-синьо. /

Ляпнув хтось просто з тюбї / Найчистішого ультрамарину!» (Гординський, 1989, с. 15). Змальовуючи бульвари Парижа у час, коли «палає вечір», поет професійно перераховує назви фарб, якими користувалися малярі (імпресіоністи П. Боннар, А. Сіслей, К. Моне, К. Піссарро передавали ними чарівність вечірніх паризьких вулиць). Усі ці фарби, «злиті в яскраві каданси: / Кобальт, ультрамарин, зелений веронез, / Кров цинобри, карміни, оранжі» становлять колористичну палітру вже готового в уяві митця полотна й то контрастують, створюючи «контрасти екзотик», то єднуються в одній колірній гамі (цинобра, кармін, оранж). Гармонія довершена, не дивно, що поет «хоче бачити барви, не речі» (Гординський, 1989, с. 8).

Відмова від форм, попри традиційну думку про інтелектуалізм віршів митця («у пошуках модерної форми Гординський обходився без емоційної складової поезії» (Горинь, 2017, с. 96)), приховує у поета особливу експресію. Владна сила ефекту сфумато в примарних сутінках переорієнтовує природженого графіка з його тяжінням до чіткості ліній і форм на прихильника колірних плям. «Вродженим графіком» назвав митця Вольфганг Борн (див.: Горинь, 2017, с. 172-173), аналізуючи у статті «Графіка Святослава Гординського» (1933) екслібриси, ілюстрації та ін. твори станкової і книжкової графіки, оприлюднені майстром у 1933 р. на виставці української графіки в Берліні. У цей період, опанувавши на курсах співтворця кубізму, майстра плаката Фернана Леже принцип «сильної композиції з чіткими геометричними формами», митець, пише Б. Певний, «найбільше працював у книжковій графіці, у якій модерні елементи поєднував з українськими народними або історичними зразками» (Певний, 2005, с. 57); інша дослідниця також підтверджує: саме «книжкова графіка відігравала найвагомішу роль у його творчості того періоду» (Мочернюк, 2018, с. 179).

Утім, справжнього художника, хоча й він поет-неокласик, кличуть до творчості «і переливи барв, і динамічність ліній»; усі вони «контрастами зіниці жалють, мов оса» (Гординський, 1989, с. 12) – так поет артикулює власну зацікавленість у сфері словесної візуалізації, визначається з форматом персонального письма. Орієнтуючись на мало розроблені тоді прийоми зображальності, уже назвою першої збірки 1933 р. «Барви і лінії» він позначив інтермедіальний дискурс своєї поезії. Урбаністичний пейзаж із цієї збірки, де змальовано «Силует Notre Dame – екстаз середньовіччя», вежу Ейфеля, який «спіраллю увігнав у небо чорну сталь», «катедри ржаві брами», «струнку готичну колонаду», «горгони готичних майстрів», є прикладом інтерференції поетичних та графічних технік. Змодельований через лапідарні архітектурні екфразиси силует міста нагадує барельєф, а вибором певних об'єктів поет намагається передати і емотивний лад (прерогатива поезії), і достовірний лик Парижа (прерогатива пластичних мистецтв). Противагою різким архітектурним конструкціям Парижа є безлінійний світ плям і кольорів у Ворохті в Карпатах (вірш «Санною», 1932): «Ліс у снігу... / Сніг на смереках наліг, мов виноград на гілках, / Раз у раз опадає пухкими лавинами... / І таким нереальним здається далекий Париж, / Вежа Ейфеля, Лувр і горгони готичних майстрів! / Біле: все. Синє: все. Неокреслене не збагну ніяк...» (Гординський, 1989, с. 16).

1. Лінія, рисунок, контур

Визнання «Неокреслене не збагну ніяк» – знакове, адже пріоритетами учня Ф. Леже стали окресленість речей, ясність ліній, чіткі геометричні форми. У віршах Гординського так само переважають модерні техніки. Переклад графіки в слово – є продовженням роботи ока митця, якого, наприклад, вражає ритмічна структура соснового лісу, схожого на кафедральний собор («Катедра», 1933). Поета заворожує «струнка готична колонада» у цій «святині роздуму й молитви», а бризки сонячних променів крізь мільйони переплетених «сп'янутих гілок» нагадують йому «осколки кольорів вітражних» (Гординський, 1989, с. 27). Та навіть образ душі – лінеарний і асоціюється з виструнченим угору стовбуром сосни: «П'є хвилі зоряних озер / Душа нестямна і шалена, / Хай піднімається в етер, / Немов сосни струнка антена», навіть

власний доробок автор порівнює з чіткістю слідів на снігу: «У сніг спокійний і глибокий / Клади вирізьблений слід / Своїх чітких і певних кроків» (Гординський, 1989, с. 26). Його інтермедіальна палітра – комплекс / сукупність інтермедіальних засобів у словесній творчості, є визначеною, упевненою.

Концепція спільного поля різних видів творчості (умовно диск «палітри») у випадку Гординського включає: **1) живописні елементи**, скупі кольорну гаму, де переважає блакитно-синій. Згадка про малярські екзерсиси у паризькій майстерні, розташованій на п'ятому поверсі будинку в Латинському кварталі, є малюнком: «В затишші радісної праці / Сідаю біля фарб і книг / Незнаний друг і Муз, і Грацій, / І там, під небом голубим, / Високо, на верху мансарди, / Де лиш антени й голуби / І підіймається до хмар дим, – / Творю синтези барвних плям» (Гординський, 1989, с. 19). Так само й створений «графічними» методами гіпотипозис-інтер'єр у вірші «З листів з Парижа» (відхилене вікно, розкидані книги «у артистичному безладді / На ліжку, столику, кріслах»), поет доповнює скупими кольорними акцентами: червоний і жовтий. Це помідор на томику Верлена, який нагадує, що варто в натюрморті «ляпнути цинобри»; інші кольори вказано опосередковано: «Цитрина, цукор, чайник, хліб, / Олії пляшка золотіє, / А під вікном малярський дріб – / Вернікси і ляні олії» (Гординський, 1989, с. 20). Транспозиція закономірна, адже оточення, саме життя богемного художника змушує його мислити в категоріях малярського ремесла.

Водночас кількісно переважають в інтермедіальній палітрі поета **2) лінія, контур, форма, штрих**. Графіка особливо виразна в урбаністичних зарисовках, у яких собі не відмовляє Гординський. Кубічні будівлі Львова («Мое місто», 1934), вулиця Ринок «у рядах похмурих кам'яниць», брами, леви «насуплені і злючі», подаються через контури, штриховані об'єми: «Встаєш ти важко з мли квадратами будов. / Лише віки звели безжурно і високо / На куполи твоїх старих церков / Граційний ренесанс і пристрасне бароко» (Гординський, 1989, с. 36). Серед масиву примарних («заштрихованих») вулиць вирізняються хіба різкі верхівки храмів. Цілком інший, лінеарний, ритм простежується у вірші «Царгород» (1934). Різкими лініями (у цьому випадку вони є алегоричним компонентом інтермедіальної «палітри») поет нагадує про історію міста: «гострі стріли, стріли давнини, / На луках купол, дужих і напнутих»; а фіксуючи «стріли мінаретів», сувору архітектуру укріплень, розкриває суть Константинополя, холодний лик мілітаристської імперії: «Розливи вод виблискують, мов сталь, / Лискуча сталь турецьких ятаганів, / І береги розплавлені і тьмяні / Накрила неба голуба емаль. / Спадає тінь, тривожна і незнана, / На грані скель – азійських перших стеж, – / Де амбразури генуезьких веж / Зорять хмурні, як погляд Сулеймана» (Гординський, 1989, с. 33). Такі спостереження не належать до невідрефлексованих імпліцитних припущень, позаяк Гординський був добре обізнаний з метаморфозами Константинополя. Ще в Українському науковому інституті у Берліні в 1928 р. він студіював історію Візантії (Певний, 2005, с. 55), докладно вивчав візантійське мистецтво з тим, щоби пізніше розвивати ідеї «бойчукізму», продовжувати справу М. Бойчука і його «Школи відродження візантійського мистецтва».

Контрасти світлоповітряних середовищ у поетичних зарисовках Львова й Константинополя – більш ніж промовисті. Подібно, рисує задумливий острів Крит («Егея», 1934), поет-графік означає легкими лініями серед площини вод обрис корабля, ламані скелі, силуети чайок: «Ясне безмежжя плес мерехкотить в очах, / Вітрильник проминув чайок останні лети / І скельні береги задуманої Крети, / Що млистим привидом на обрії струнчать. / Лиш синь і просторінь. Біжать лагідні брижі. / На непорушність вод ліг обрис корабля ... / І ліній обрію ніщо вже не приблизить» (Гординський, 1989, с. 34). Виразний прозорий рисунок знову доповнює візуалізація історії, до якої часто апелює Гординський: «затерті контури гелленських кораблів». Незрима присутність суден, затонулих на темному морському дні «посеред чорних риб і вікових намулин», –

додаткова, завдяки алюзіям на старий офорт, характеристика берегів Егейського моря з їхньою сталою аурою античності.

Різкий контур та лінія переважають і в зображенні Рима («Римські ямби», 1937), тут чітка, «зрізблена промінням срібним, / Південна гострогранна тінь / Ховалась синьо до заломин / Пощерблених вітрами стін» (Гординський, 1989, с. 37). Щоправда, ніби наслідуючи Гоголя, який не втомлювався відзначати особливий, напрочуд ясний колір італійського неба, Гординський зрідка вводить у вірші циклу улюблену синю барву: «Пливуть віки, вгорі жахтить та сама **синь**» (Гординський, 1989, с. 39); «Минає день у **синяві** спокійній» (Гординський, 1989, с. 40). А описуючи надвечір'я у Римі, дозволяє собі деяке розширення колірної гами: «Відходить вечір... / Останній блиск багряно відгорів, / Згасає небо, небо золотаве, / І в **синяву** заімлених горбів / Вступають мовчки кедри величаві» (Гординський, 1989, с. 42; *усі підкр. мої* – Л. Г.). Рисуючи Париж, поет у імпресіоністичний етюд нічного дощового бульвару а ля Піссарро, в малюнок Сени й мостів залучає такі інтермедіальні вкраплення як плакати, кіноафіші, неонові реклама («Перечікуючи дощ», 1933) (Гординський, 1989, с. 30), згадує скульптури, «у вічності заблукані статуї» серед велелюддя весняних каштанових алеї (вірш «Люксембурзький парк», 1935) (Гординський, 1989, с. 162). Таке, словами Дмитра Наливайка, «перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури» (Наливайко, 2006, с. 41), є надзвичайно органічним для Гординського-поета. Коли ж він говорить про свою спрагу фактографізму, то словом передає фрагменти зримого світу, вміло парцелюючи враження, підключаючи елективний підхід цехового художника.

Такий підхід, націлений протистояти «навалі форм і почувань, і слів», вираженість у справі «зображального» віршування, митець маніфестує у поемі «Сновидів» (1938). Пропонуючи творити вірш чітко, вивірено, лапідарно, він з іронією відгукується на теми багатослів'я («словесної гульби») чи дзвінкого механічного римування («словесної катеринки»). Для нього суттєвими є а) мистецтво відбору («штука тут одна лиш – вибирати / Потрібне все» (Гординський, 1989, с. 48)); б) образ автора: «в вирі слів себе не загуби!» та в) позарефлексивна логіка викладу, тотожна чіткому лінійному рисунку на полотні, що передуює написанню картини: «ти схему розроби. / **Дай лінію**, а не скажи без ладу» (Гординський, 1989, с. 50; *підкр. моє* – Л. Г.). Поему, котра є одою наддністрянській природі, митець будує на контрапунктах: «задимлене місто» та чистота Сновидова з його околицями; війна і смерть та досконалість природного життя. Тези розгортає, посилюючи їх інтермедіальними конотаціями, з-поміж яких головну роль відіграють пластичні мистецтва. Графіка з мінімумом кольору переважає і у цьому, чи не найбільш «колористичному» серед поезій Гординського, творі: «Утікши з міст, задимлених, гучних, / В пухнатих нив закохуюся брижі, / В краплини рос, південний пил доріг / І в далини вечірній подих свіжий. / Все відійшло. У спогадах моїх / Затерті сні неонових Парижів... / Бо над моїм ліричним видноколом / Хвилює синь і жита сивий шум» (Гординський, 1989, с. 52). Паралелі з кількома олійними роботами Гординського 1930-х рр., кожна з яких має назву «Краєвид Сновидова» – окрема цікава й неосвоєна тема.

Хоча ліричні горизонти поета буяють полянами, квітом, хвилястими берегами ланів, колоссям, обніжками, клаптями хмар, промінням золотим, усе-таки колірних епізодів небагато. Проте їх варто згадати хоча б тому, що поемою «Сновидів» практично завершуються колористичні експерименти Гординського. Тут на малярській палітрі переважають чисті взаємодоповнюючі барви (опосередковані найменування кольору також враховуємо): «Хмарин рожевих клоччя / Пливуть кудись безмежжям голубим»; «Волошок синь, жагуча червінь маків / Обабіч меж вплітається в жита»; «Мов незабудки, льон. / Далеко віз повіз пахуче сіно» (Гординський, 1989, с. 52, 53, 54). Вершиною ж словесного живопису в поемі є вечірній пейзаж Сновидова: «Розлив огню – нестямна повинь барв / Навкіл горби з брокату, злотоглаву, / Над синню плес палкий оранж і багр,

/ Руїни скель підводяться яскраво / В емаль небес. На пурпурних горбах / Проходить тінь... / Встає земля в красі своїй могутній» (Гординський, 1989, с. 59). Але, оскільки візія історії – одна з характерних рис поета, він відзначає-рисує, що це земля, на якій пройшли бої І Світової війни: на одному з пагорбів серед блакитних квітів льону – «залізо і бетон, / З війни ще форт тавро своє суворе / Поклав на піль завітчані простори» (Гординський, 1989, с. 54), на іншому – трави приховують укріплену позицію ворога, призначену для обстрілу села: «Закрила вхід медунка з чебрецем / У глибині – поржавлене залізо / Стирчить зі стін. Холодним вантажем / Наліг бетон» (Гординський, 1989, с. 54).

Наводячи ці короткі історичні врізки, означу третій, характерний для поезії Гординського, варіант інтермедіальних перетинів: **3) підключення й візуалізація історичних дискурсів**. Історія (тобто, візуальне відтворення історії, головним чином – історії вітчизняної) у його творах явлена через аналіз, через філософські рефлексії. Така персональна риса митця, одна з найважливіших характеристик його як поета, вигідно виокремлює його з-поміж товаришів по перу. Віршування, говорив він, відкрило для нього «нові обрії – світ ідей, на базі історії, філософії, релігії, критики і всюдисущої політики» (Цит за: Горинь, 2017, с. 180). Навіть у ліричному «Сновидові», за рік до Другої світової війни, автор не вимикає себе з простору політичного й актуалізує тему Першої світової, передчуваючи новий геополітичний переділ світу.

2. Історіософський дискурс

Представляючи багату палітру інтермедіальних прийомів, якими користується Гординський-поет, надалі головна увага в цьому тексті приділятиметься його синтезу на стику історія-філософія-візуальність. Спираючись на викладки французького філософа-структураліста Юбера Даміша, який у 1970-х проголосив тезу, що мистецтво «думає», тобто володіє власною мисленнєвою активністю, висловлю гіпотезу: для Гординського було важливим «бачити історію», бути її спостерігачем. Він ніби «розриває» суцільний недиференційований і абстрагований потік історичної інформації, за звичкою художника фрагментує дискретне, конструє в уяві картинку й уже зримий конструкт піддає осмисленню. Тим здійснює персональну герменевтичну розвідку, проникає вглиб самої історії, як це робили художники-баталісти й інші майстри історичного жанру, котрі глибокими творами мистецтва намагалися дати відповіді на питання, що мають трансісторичний характер (Ю. Даміш). Тож можна зрозуміти художника: візуалізуючи події, епоху, він орієнтується саме на такі зразки, генерує у поезії «відповіді», котрі залишаються невидимими і неартикульованими в рамках традиційних наукових генеалогій. Без сумніву, візуально активна транскрипція історії, запропонована митцем, що вболівав за долю України й писав «Не для словесного жонглерства / Складаю ці слова. Віків / Якийсь недовідомий досвід / Вже даремно накипів» (Гординський, 1989, с. 241), потребує ширшого вивчення, оскільки художня реставрація минулого у його виконанні, його історіософські роздуми сприяють інституалізації національної ідентичності.

Напередодні Другої світової війни Гординський у низці поезій озвучив своє бачення історії України, роздуми про перспективи української державності. Твори його були розкидані по різних збірках, деякі публікувалися у часописах: берлінському «Нація в поході», львівському «Нові шляхи», у «Краківських вістях» під псевдонімами С. Верес, Юрій Буревій. Майже усі його твори довоєнних та воєнних років пронизані тривогою за майбутнє України. Початок періоду нових цивілізаційних зсувів дав Гординському підставу передбачити «чорний вітер лихоліття» й нові випробування для українців: їм знову доведеться, писав він, витримати «натиск урагану». У передчутті катастроф поета-візіонера охоплює «жах, тривога, розпач, біль», він чує, як поруч «дише глухо невідоме». Його хвилює одне: чи буде народ у черговому переділі світу відстоювати свою державу, чи стане суб'єктом історії? І скільки ще попереду «боїв тих, поривань, що їм прогуркотіти / По цій землі? І що як не повстане знов? / Як знову прошумить даремно

хоругов, / Як знову просурмить безгучно хижий вітер / І все залишиться так, як давно було?» (Гординський, 1997, с. 141).

Перевага Гординського в тому, що він уміє обрати перспективну точку зору – таку, звідки, мов художник за мольбертом, бачить сучасність «згори» і водночас включеною в загальний розвиток подій. Уміє фіксувати / унаочнювати потік часу, а саму вічність, яка нагадує безмір пустель, передає, для прикладу, таким кадром у створеному в Палестині вірші «Данило Паломник» (1934): «Колихали моря і самими жагучі пекли, / Вічність мовчала у тиші пустинь непорочній, / Нахилялись додолу тривожно, мов пальми, віки / І дивилися в очі» (Гординський, 1997, с. 70). Поета характеризує не стільки прагнення достовірного відтворення та стислої дескрипції (Рима, Парижа, Константинополя, Львова, Сновидова), він частіше пропонує, за висловом Р. Слодчик, «мовну анімацію візуальної моделі»: це підтвердить подальший розгляд поеми «Сім літ». Така «анімація», у якій глядач (observer) на першому плані, має метою «транспонувати у світ розмисли та розважання творця, залишаючи головною реакцію мислячого ока, що бачить колір, світло чи форми, й ока спекулятивного, що трактує ті враження художньо... Далі отримуємо автопрезентацію «я» того, хто пише та його пошуки на філософські теми» (Słodczyk, 2020, с. 270). Так сила думки стає провідною. Фокальна перевага «духу мислителя» над присутнім художником-описувачем – ознака «пикторіального інтелекту» (pictorial intelligence), наявного у Гординського як у мистецьких, так і в поетичних творах. Коли С. Альперс і М. Баксандалл, які висунули концепцію пикторіального інтелекту, говорять про фрески Тьєполо у Вюрцбурзькій резиденції, то мають на увазі розумовий імпульс образу, відмінний від інтенцій митця чи тенденцій поточної історичної епохи. Цей імпульс, візуальне мислення в процесі творчості цікаві евристикою, проривами думки, зокрема й на тему багатовимірності простору: «Замість того, щоб розказувати, Тьєполо показує» (Alpers and Baxandall, 1996, с. 40). Не менш важливо, на переконання Гординського, показати певний зріз історії: пред'явити його читачеві, осмисливши через словесні картинки хаос подій. Метафоричність, символіка, вербальна візуалізація історії та історичних діячів, логіка й інтуїтивність розширюють поля його історіософії, яка за своєю природою є явищем еkleктичним, власне художнім. Термін «художня історіософія» застосував, аналізуючи спадщину І. Франка, філософ Володимир Мазепа (Мазепа, 2000, с. 65-66): цей термін, з урахуванням активності зорових компонентів у художній історіософії поета, абсолютно доречний.

Гординський не лише осмислює історичні факти чи озвучує свій емоційний стан («Так кров свою ятриш, пропалюєш огнем ти, / Терпкою їддю днів, що мозок рве і їсть»; «Глиб», 1938), він, візіонер, прозирає крізь століття, котрі «дивляться в очі», провокує масштабні історіософські розмисли, ставить «незручні» запитання. Більше – констатує історіософське спрямування своїх віршів: «буває мить, / Коли зблизиться все одвічне / І серце дивно защемить, / Думки ж **історіософічні** / Тоді, нахлинувши, якое / Тривожать чудно» («Ніч над Віслою», травень, 1939); пізніше, спостерігаючи початок борні «непримирених сил» у «лютій час, що крицею гримить», у «дні брехні і мсти, і зла й безправ'я», в «злосердну мить» («Знак грифа», 1940), пише: «У діалектах історичних / Тоді ти поринаєш вглиб, / **Історіософічне-вічне** / Шукаєш у хаосі діб» («Перший вал», 1940) (Гординський, 1989, с. 240, 107, 104; *підкр. мої* – Л.Г.). Такий поет цікавий своєю розширеною оптикою: міжмистецькі союзи він збагачує додатковими сенсами завдяки підключенню інших гуманітарних сфер (Р. Слодчик вивчала з таких позицій есеїстику З. Герберта, Г. Герлінга-Грудзінського, А. Загаєвського, Й. Поллякувни, В. Карпінського, Е. Курилик, Е. Беньковської (Słodczyk, 2020)). Залучаючи філософський, історичний, політологічний дискурси, він, з одного боку, тяжіє до поліструктурного й полісемантичного викладу, з іншого – до лапідарності й високої концентрації сенсів.

3. Візуалізація історії у поетичному слові

У вірші «Гомін віків» (1939) та циклі «Кенігсберзький нотатник» (1940) помітно,

як легко Гординський «переправляє» себе в минуле й описує віддалені часи так достовірно, ніби щойно переглянув відзняту на камеру плівку. Завдяки розвинутому візуальному мисленню він уміє цілісним зором окинути епоху. Затим, вихоплюючи з масиву зримих явищ найбільш характерні, подає у вірші картинку, котра врізується у свідомість читача. Такі інтермедіальні конотації притаманні стилю Гординського-поета назагал. Умілий вибір візуальних елементів, попри їх невелику кількість, робить його словесні малюнки виразними, знаковими. Праця над історичним матеріалом (наукові дослідження «Слова о полку Ігоревім») виробила навик інтроспективної реконструкції епохи. Для прикладу, зарисовки Кенігсберга він виконав, керуючись апробованою художниками схемою візуальної інтроспекції: артефакти /предмети – око – приховане /давнє: «Тут, за собором, з лип сухе спливає квіття, / І подих старини накликує: ходи! / І серце лине ген – крізь дні, роки, століття, / У час, як липи ці були ще молоді. / Повз вікна, тінявим закриті виноградом, / По ріні на стежках цих вікових / Колись проходив Кант, заклавши руки ззаду...» (Гординський, 1989, с. 116). Щоправда, поїздка в Кенігсберг у 1940 р. на відкриття Східного ярмарку була позначена не стільки кантіанською аурую, скільки тривожними символами передвоєнної пори. Українські досягнення в радянському павільйоні були цілком відсутні, натомість афішувалася дружба диктаторів: «крім великих фото тоді будованої в Москві підземки та монументально-соцреалістичних портретів Гітлера і Сталіна нічого іншого не було» (Гординський, 1989, с. 426).

Поетова здатність формулювати суть часу ємнісними візуальними концептами, осмислювати сучасність через екскурси в минуле особливо виразна у двох поемах – «Ніч над Віслою» (весна, 1939) та «Сім літ» (літо, 1939). Написані напередодні чергового переділу світу, ці твори стали знаковими в художній історіософії митця, котрий, уповні розуміючи «трагічну марність слів» у контексті цивілізаційної катастрофи, виснажений думками про війну і долю України, озвучив тривогу за її майбутнє. Його поезія передвоєнних та воєнних років — свого роду катапультування душі, обтяженої передчуттям нових трагедій, «виписк глибини, не стриманий нічим». Ще до катастроф, «коли в гарячці лютій / Поривами гримить напруженість важка / І горло кожна мить задихана стиска, / І очі залива іржавим пливом муті, / І крові гнівної ображеної крик / Грюкоче все сильніш, свій струм рвучкіше котить» (Гординський, 1989, с. 93), поет-візіонер намагається спрогнозувати геополітичні зміни, хід історії. Емоційна реакція Гординського на події в Карпатській Україні, коли Гітлер дозволив угорцям анексувати державу-провінцію, а Польща «замкнула карпатський кордон», вилилася в «Легенди гір» (1939). Це гімн героям, січовим стрільцям, салют Українській землі «від Карпат до Донбасових рудень, / Від Дунаєвих гірл до Поліських боліт», на котрій Господь карбує століттями тризуб, державності знак (Гординський, 1989, с. 96).

Обурила митця й пропаганда ягайлонської Польщі «від моря до моря» та польської місії на східних кресах у транскрипції Юзефа Лободовського, представника української школи в польській літературі. Слова з його віршованого відгуку на збірку «Кінцевий крик» Вл. Бронєвського (опублікований у варшавському тижневику «Myśl Polska») стали епіграфом до «Ночі над Віслою», «написаної в історіографічному аспекті», як зауважує сам автор. Гнів його у відповідь на бажання поляків «брязкоту зброї» та «останнього штурму» Києва, на їхнє переконання: «прийдемо під звуки сурм / Напоїти в Дніпрі польські коні», зрозумілий. І гіркі думи його, що переповнюють текст «Ночі над Віслою», веде, зізнається він, не лише «боязка сторожкість» та недовірливість – вони зумовлені ненавистю. Пізніше Лободовський переклав цю поему, визнавши, що вона «викликала польську сторону на суд історії, а позов, писаний рукою, якою керувала любов до вітчизни, біль і розгарячення» (Гординський, 1989, с. 429), гідний пошанування.

Оцінити значення цього твору Гординського зараз, на жаль, не можемо: він

втрачений, окрім деяких фрагментів. У примітках до поеми Гординський відзначає: «Написана навесні 1939 року, ця більш як 15-сторінкова поема в добу концтаборів Берези Картузької не могла бути надрукована, але копія її була послана Юзефові Лободовському до Варшави, де вона пропала під час німецької агресії. Сам оригінал цілої поеми також пропав у Львові після авторового виїзду до Кракова, збереглися тільки фрагменти, надруковані в берлінській «Нації в поході» (Гординський, 1989, с. 428). Не зберігся й переклад Лободовського польською мовою – називаючи себе письменником, для якого «українська справа була передусім рівнянням серця і честі, функцією великої історичної і культурної місії», той планував опублікувати обидва твори з коментарями, однак завадила війна. Попри відсутність повного тексту, уривки дають змогу ствердити, що прийомом візуальної інтроспекції поет користується віртуозно. Хронотопічні стики на зрізі сучасне-минуле, картини з давнього життя польської шляхти подаються за принципом контрастного кіномонтажу в стилі Гріффіта. Так звані триумфатори, котрі в рядах полків крилатої кінноти вирушали «по молоко і мед, пшениці буре золото, / По здобич і по дань від українських дів», є зовсім іншими у Варшаві, де хлюпотить «віків кривава каламуть». Тут вони «тихі і негорді / Хмільні володарі серед прив'ялих рож / Виригують вино на м'яту постіль лож, – / Увесь нестримний шал нічних шляхетських оргій» (Гординський, 1989, с. 241–242). Нагадуючи про україно-польське протистояння, Гординський не відмовив собі закинути Лободовському в тому, що серед козаків був його предок Лобода: «І Наливайко, й Лобода / Знов на Лубни возами рушать / Рипливим табором. І знов / Сухій землі не буде досить / І лядська, і козацька кров / Побиту ковилу заросить» (Гординський, 1989, с. 243). Так унаочнено «польський міф», показана його хисткість.

Історичний екскурс Гординського зазвичай має візуальну константу, його вірш – це зрима інтермедіальна, із залученням історичного фактажу, картинка-реконструкція. Та й говорить він про себе як про поета-зодчого: «не пишу, / А конструюю міст в минуле» (Гординський, 1989, с. 241). Створюючи багатопланову, символічну картину на теми українства, він оприявнює ядро, саму суть подій та явищ: «з минулого іржу / Стираю, щоб ядро і корінь / Знайти того, що в глибині / Зросло в тяжких і гнівних верствах» (Гординський, 1989, с. 241). Володіючи, як і Станіслав Виспянський, мислячим оком (у тому ж 1939-му отримав потужні враження від його вітражів у краківському костьолі францисканців), бачить своє завдання митця й поета у тому, щоби «Візіями і снами / Горіти, кликати віщо» (Гординський, 1989, с. 170).

Репрезентативна у цьому плані і за смислами, і за художньою фактурою поема «Сім літ» (1939). Звернення у ній до історичного фактажу, до іконічності, до мови й поетики кіно виказує не лише оригінальність вербально-візуального синтезу Гординського, а й максимально вичерпно репрезентує специфіку його поетичного письма «на стик», широту його інтермедіальної палітри. Знакова сама кількість інтермедіальних конотацій. Для поезії того часу така висока концентрація зорових кластерів у порівняно невеликому тексті – явище певною мірою несподіване. Але унікальний за замислом і способом виконання твір вичерпно демонструє можливості міжвидової інтерференції, скерованої на примноження асоціативних полів і прирощення сенсів. А сама тема пробудження національної свідомості, тема визвольних змагань 1917-1920-х років, подана автором у інтермедіальному полі, набуває виняткової експресії. Гординський-поет, словами Верхарна, «має силу відчутти нерв часу і висловити всю суть епохи». Перебуваючи у координатах 1939 року, він відправляє себе в минуле і це минуле відкривається його досвіду «лише тією мірою, в якій воно містить у собі елемент прийдешнього – як і навпаки» (Козеллек, 2005, с. 40). Оскільки інтенційно «за кадром» поеми – сучасність, залишилося декілька місяців до початку Другої світової війни, то художник-літератор домагається експресії та значної інформативної насиченості тексту всіма можливими засобами.

4. Поема «Сім літ» – інтермедіальний меседж співвітчизникам

Текст цього твору симптоматичний для україноцентричного митця, який заново переживає події в Україні 1914-1920-х рр. та в поетичному слові унаочнює те, що, вважає він, є суттєвим для прогностики вітчизняної історії. Реконструкція Гординським старту української державності – це його персональний пошук відповіді на питання «quo vadis, Україно?» та «чи здійсниться Держава?» внаслідок нової екзистенційної війни Німеччини з Росією. Заголовок – інтертекстуальна відсилка на Шевченкове «Сім літ / Сокира Божа ліс стинала» (в 1939-му поет писав і поему «Шевченко над Каспієм») – сигніфікат апокаліпсису війн і революцій початку ХХ ст., коли стартували спроби відновити українську державу. Історіософськи осмислюючи урок «семи літ» 20-річної давності (Гординський тоді ще не міг знати про реальні сім літ з 1939 по 1945, а маркував **переломний** для нації відрізок часу), він як митець показує специфічний лик народу, візуалізує бурхливі прояви національної самосвідомості, різновекторність сил, що виборювали незалежність, тодішні стратегіми, перемоги й поразки. Не ставить метою відтворити повну картину, для нього важливий факт відстоювання права на суверенітет, самий масштаб визвольної боротьби і масовість пориву. І насамперед – непереборна воля українців мати свою, втрачену Переяславським замиренням 1654 року, державу.

Текст поеми, надрукований у кінці серпня 1939-го в одному з номерів львівського альманаху «Дніпро», тираж якого друкарня НТШ планувала випустити в 1940 році, не дійшов до читача. Після вересневої окупації Львова радянська влада в жовтні спалила наклад альманаху на подвір'ї друкарні, збереглося лише декілька примірників у автора. Транскрипція ним «семи літ» вітчизняної історії не надто популяризувалася в Україні, хоча сенси, закладені в цю поему великих надій і віри в Українську державу, не втратили своєї актуальності й сьогодні, через 85 років після її написання. Зрозуміти їх можна лише аналізуючи візуальні конструкції поеми, котрі розглядаються тут і через художні твори й образи, і «через історичне конструювання дискурсів і практик спостерігача» (Брюховецька, 2018, с. 157), невіддільних від соціальної ситуації.

Невеликий за обсягом твір має просту хронографічну структуру, складається із семи розділів, названих за роками. Цілком оригінальним є формат подання історії в інтермедіальному полі. Здійснюючи візуально-словесний синтез, Гординський оперує не стільки графічними компонентами своєї інтермедіальної палітри, скільки зображальністю кінематографу. Чергування, власне, монтаж обраних ним картинок-кадрів, нагадує прийоми кінодокументалістики. Причому поет не створює ілюстрацій до наукової історії, не копіює стилістики воєнної кінохроніки тих часів, а завдяки кіноприйомам формує персональну концепцію історії. Він «не підпорядковується якимось іманентним законам абсолютних значень» (Ейзенштейн), а сам призначає зримості, формам, звукам служити тим емоціям та сенсам, котрі вважає тут потрібними і вибудовує думку не умовиводами, а викладає її кадрами й композиційними ходами. За всієї стилізації поеми, епізоди якої нагадують документальну кінохроніку, – це твір художній із широкими підтекстами та символікою. У концентровано-стислому викладі етапів становлення держави кінематографічні прийоми монтажу відіграють ключову роль. І, за всієї умовності застосування в літературознавчому аналізі термінів зі сфери кіно, лише ними можна позначити інтермедіальний дискурс поеми.

Актуалізація Гординським у формі «кінорепортажу постфактум» подій, 20-ти, 25-річної давності – від власних спогадів про I Світову війну на території Галичини до визвольних змагань на території всієї України, – це його відповідь на головне питання: якщо внаслідок нового переділу світу здійсниться Держава, то в яких рамках? Досвід Судет зумовив маркування ним цієї території. Топологічні сигніфікати чіткі: Карпати, Львів, Дністер, Смотрич, Збруч, Кам'янець-Подільський, Київ, Дніпро, Приазов'я, Одеса, Крим. Поетові важливо показати єдність землі автохтонів – від Заходу до Центру, до Півдня і Сходу, підкреслити рух назустріч галичан і киян, мешканців Карпат і степів

Півдня, візуалізувати співмірність їх пориву. Об'єднавчий дискурс його хвилює особливо, адже після I Світової Україна розчакхнута: чотири країни – Польща, Румунія, СРСР, Чехія володіють її територіями. Наче передбачав, працюючи над поемою, що у серпні Молотов і Ріббентроп підпишуть ганебний пакт, а вже у вересні СРСР анексує частину Галичини. Тому, відтворюючи звияги й катастрофи, «працюючи камерою» панорамно та в наближенні, поет формує свій головний меседж: українців різних верств і з усіх регіонів веде незрозуміла, колосальної сили воля мати власну Державу. Та навіть для істориків була загадкою генеза українського визвольного руху початку XX століття, який виник не як результат історичного розвитку України в XIX ст., а вибухнув стихійно – як «щось випадкове, залежне від сторонніх обставин, подій і чинників» (О. Оглоблин).

1914 рік. Початок

Відкриваючи поему розділом «Рік 1914», Гординський показує, що таким чинником, власне, каталізатором націєтворчих процесів, стала I Світова війна. Уже початок військових дій активізував українські сили: у Львові за ініціативи В. Дорошенка, А. Жука, М. Меленевського, В. Залізняка було створено 04.08.1914 «Союз визволення України», 05.05.1915 на чолі з К. Левицьким – «Загальну українську раду». У війні Україна була точкою перетину російських, австрійських, польських інтересів і за своєю геолокацією, і як винятково багата (Д. Лівен, Н. Сташевський) земля. Перші строфи, що визначають український світ, – панорамна зйомка, умовно, зі стратосфери, коли камера спускається все нижче, потім короткі стоп-кадри (значимі акценти), – подають архаїзований образ України. Патріархальна, селянська, мирна. Житниця Європи, яка від скіфських часів має власний упізнаваний лик:

Ось на краю Європи
Гливкий чорнозем набух,
Жито, пшениця
Колосся стозерне клонять,
Вівці осет скубуть,
Наслинив сопілку пастух,
Дороги ж — ті самі,
Що скитським слалися коням.
В степах могили. Чиї?
Полин на сонній душі... (Гординський, 1989, с. 229).

Зображення подається, умовно, через zoom-наближення – від контурів континенту, панорами полів до маленької сопілки. Територія величезна, по ній – плутанина доріг, могили забутих героїв; крупним планом на тлі могил – гілка полину. Візуально переконливий дискурс місця продовжують кадри, що характеризують людей, котрі на цій землі, із заходу на схід, ведуть один триб життя. Панорамний ландшафт змінюють кадри поселень, постаті людей у їх звичних діях, з їх антропологічними рисами та в характерному одязі. Перехресний монтаж, коли наступні кадри-картинки йдуть за принципом наближення, дозволяє авторові показати лик автохтонів і землі як гердерівської цілості:

Дим з-під навислих стріх:
Кароокі виходять люди,
Дівчата в намисті й калині,
Жінки повногруді
Глеки повні несуть,
Рум'яні крають книші.
З ціпами вусаті мужі,
Гупають глухо токи.
Зерно в долонях сипке,
Міхи конопляні в'яжуть, –

Круторогі ревуть,
Тягнуть за мажою мажу (Гординський, 1989, с. 229).

Аранжування зорового ряду на площині «екрана» бездоганне – від ледь помітних пасем диму над дахами до конкретизації теми «житниці Європи»: чоловіки обмолочують зерно, зсипають його в мішки. Український світ поет моделює через візуальні концепти, показуючи, наскільки він самодостатній, невибагливий в матеріальному плані, естетично привабливий. Та коли в цей патріархальний простір вривається «історії кривавий гук», коли «народи люті встають, / Беруть залізо до рук», подальші раті й навали змінюють його докорінно.

1915. Війна

Розділ «Рік 1915» – воєнна кінохроніка – показує нелюдське лице війни у різні пори року. Усталений триб життя українців у його календарному ритмі перекреслено хаосом, зрушеннями, безконечними пересуваннями армій. Камера то слідує за транспортним потоком восени:

Вагонів довгі ряди,
На станціях пахне йод,
Поскрипують день і ніч
Обози, обози, обози.
Шляхи для людей і машин
По багнах з каміння й колод... (Гординський, 1989, с. 230).

То (перехресний монтаж, раптова зміна кадру) зупиняється на зимовій панорамі боїв і фіксує «кільчасті дроти», «світанки в білій імлі, / Сніги у зворах Карпат, / Окопи в мерзлій землі, / З неба – сніг і шрапнелі», то (знов зміна кадру) показує наслідки бійні у пору «весни тривожної». Сповільнений рух камери, стоп-кадри на контрасті «весняне відродження» – «смерть» підкреслюють абсурд військової кампанії. «Дністром спливає шуга», «отруйний вітер» розносить трупний запах біля Перемишля: «Мárне квіття цвіте, / На перемиських лугах / Падло кінське і людське / Землею ледве прикрите» (Гординський, 1989, с. 231).

Різновекторна динаміка сил розколює те, що від Карпат і до скіфських степів було цілісним. Перша світова принесла Україні, яка опинилася між фронтів у протиборстві Австро-Угорщини з Росією на знищення, великі людські жертви і незмірні економічні злидні. Зрушений протистоянням народ потрапив на полях війни у екзистенційну пастку. Зірвані з осілих місць кароокі трудівники, які під вічним небом, під Великим возом палили «пахучі люльки», тепер під стягами різних держав змушені вбивати один одного. Лапідарні картини абсурду від Гординського:

Окопи в мерзлій землі,
З неба – сніг і шрапнелі:
Кільчасті дроти, у штурм
На брата зривається брат,
Українець на українця
Встає у чужій шинелі (Гординський, 1989, с. 230).

Автохтони руйнували в боях землю, яку плекали з правіку, воювали самі проти себе: з австрійського боку як «русини», з російського – як «малороси» (схожі кадри є у фільмі Довженка «Арсенал» 1928 р.). Пізніше Я. Грицак говорив, що одягнені у військові мундири селяни не розуміли, заради чого їх покликано на фронт і кинуто в окопи. Від них очікувалося, що вони повинні віддати своє життя за батьківщину. Але чим була їхня батьківщина, коли вони виконували накази австрійських та російських командирів? (Грицак, 2000, с. 105). Питання набувало особливої гостроти перед очима смерті, в умовах окопних боїв. Гординський не показує гори понівечених тіл, вирв, як це робить Голівуд, відтворюючи I Світову, його «кінодокументалістика» має іншу мету. Він візуалізує обставини, котрі змусили українців шукати відповідь на «чому?» й «заради

чого?», показує сили, котрі зумовили поворот у свідомості й привели до розуміння власної ідентичності. Картини історичного абсурду Гординський фільмує через панораму боїв та широкий план, коли кадри, відзняті за принципом зом-наближення, показують середньостатистичного українця серед позбавлених сенсу страждань: «Лютень лютий іде, / Стинають землю морози. / Світ у заметах густих, / На вусах звисає лід, / Ноги обвиті шматтям, / Від холоду цокають зуби» (Гординський, 1989, с. 230).

Окопи Першої світової активізували національне питання, стали каталізаторами націогенезу в країнах, що воювали. І якщо Юджин Вебер визнав, що провансальці й бретонці в цей час остаточно ідентифікували себе як французи й «остаточно перейшли із провінційних селян до французької нації», то зовсім інші процеси відбувалися з народом, експлуатованим двома імперіями. Тодішні русини й малороси у окопах і таборах полонених усвідомили себе українцями. Микола Куліш говорив, що «став свідомим українцем, перебуваючи на австрійському фронті у Галичині». Самоідентифікації сприяла й уже згадувана боротьба за українців між імперіями. У прокламації за 24 серпня 1914 р. царський уряд звертався до «русинів»-галичан, закликаючи їх скинути іноземне ярмо й підняти прапор великої і неподільної Росії, продовжити справу великого князя Івана Калити. Агітація мала наслідки: російська армія легко займала галицькі міста і вже 3 вересня без бою взяла Львів. Натомість австрійці й мадяри у 1914-1917 рр. розстріляли й повісили сотні українців за «злочини державної зради», а кілька тисяч галичан, котрі ніколи не ставили під сумнів свою лояльність до Габсбурзької монархії, були вивезені до австрійських концентраційних таборів Талергоф і Терезін (лише новий цісар Карл I указом 8 від березня 1917 р. звільнив в'язнів Талергофу).

Перемога російської армії була нетривкою. Влітку 1915 р. вона відхлинула назад з більшості земель Галичини внаслідок наступу німецьких і австрійських військ. Свідком борні, зокрема, Карпатської операції (07.01.-20.04.1915), Горлицької наступальної операції німецьких та австро-угорських військ (02-15.1915) був і десятилітній Святослав Гординський. Зазначав у коментарі до поеми, що вона «включає авторські спогади про роки російсько-австрійських боїв у Галичині» (Гординський, 1989, с. 428). Пересування військ, бої, що за декілька років війни спричинили колосальне руйнування українських земель, попри все сприяли кристалізації національної ідеї.

1916. Руїна

У розділі «Рік 1916» концентровану подачу візуальних картинок можна б означити як нагнітання жахів, якби читач не розумів услід за словами поета «серця захлистує жах», що це епізоди реальних подій. Війна перекреслила триб життя народу і тривалий час катком проходить Україною. Край плюндрують полчища чужих армій, котрі

...важкі переходять походи
Із сходу на захід,
Із заходу знову на схід.
Риплять колеса возів,
Побрязкує сталь і мідь
Від рання до вечора (Гординський, 1989, с. 231).

Земля-житниця перетворилася на місиво з живих істот і металу:

Порозмокали шляхи,
В грязюці гарматні рури.
Коні у три ряди, –
Бичі і дощ по хребтах...
Рвуться намоклі шлеї,
Назустріч ранені
Кричать з-під брезентових плахт

(Гординський, 1989, с. 231).

Природа безнадійно-гнітюча в унісон із безладом боїв – тут, очевидно, мова йде і про завершальний етап Брусиловського прориву. Саме з червня 1916 р. чотири російські армії під командуванням генерала О. Брусилова відвойовували територію Галичини в австро-угорських і німецьких військ. Найзапекліші бої йшли у серпні-вересні 1916 р. між російською армією та полком Українських Січових стрільців. Тоді й зіткнулися бійці УСС та українці, що воювали в російській армії. Нескінченна «мжичка осінніх днів», всюди згарища, руїни:

...сонця не видно,
Туманом повите їдким,
В селах позривані стріхи,
Чорніють горалень мури,
Блискавиці навколо,
Від обривів згар і дим (Гординський, 1989, с. 231).

Всі ці панорамні кадри, «зафільмовані» з висоти пташиного лету достовірні картини боїв, подано коротко, але винятково експресивно. Подальші рядки довершують інфернальний образ війни в художньо-документальній кінорозповіді поета:

Проломів пекло червоне
Рови і нори в землі;
На кільчастих дротах убиті,
Трупи пливуть Стоходом (Гординський, 1989, с. 232).

На цьому тлі безумного всетотального нищення і смертей (у роки I Світової війни, за підрахунками дослідників, загинуло 393 тисячі українців у складі російської армії та близько 92 тисяч – австро-угорської. Значних втрат зазнало й цивільне населення з обох боків фронту через бойові дії, хвороби, репресії) не менш вражаючими стали інші символічні кадри, «відзняті» в якості контрапункту до знайомого за розділом «Рік 1914» колективного портрету українців, статурно-красивих хліборобів:

Люди вилазять з печер,
Хліб – з кори і трави,
Немовлята якісь чудні,
Очі монгольські шулять:
Пройшло ж дівізій сюди –
Москви, чувашів, мордві, –
Побив би їх всіх Господь,
Не минула б їх перша куля! (Гординський, 1989, с. 232).

Авторська візуальна репліка стосовно фатальної долі земель на цивілізаційному переломі – більш ніж промовиста.

Пробудження нації. 1917-й

У розділі «Рік 1917» оптимістичні картини весни українства, яку зумовила Лютнева революція в Петрограді, складають контраст із трагічною кінохронікою попередніх двох частин поеми. Виснажлива війна триває четвертий рік. У стилі Великого німого поет показує епохальні події: «Шумлять березневі води, / Злітають корони з голів, / Встає сіромашний світ». Відречення від престолу Романових – Миколи II (03.03) і Михайла (04.03) «знято», безумовно, ефектно: помітні паралелі з фільмом «Жовтень» (1927). Зміни раптові, що й фіксує камера: «Рвуться кудись фронти»; кінометафора щодо солдатів, котрі покидають окопи, повертаються «з фронту додому вночі» та віддають «медалі – гратися дітям» надзвичайно промовиста. Їм пишатися нічим: ризики, каліцтво, подвиги, нагороди – все знецінено у братовбивчій війні. Гординський подав дезертирство як позитивний факт для національної свідомості. В українізованих частинах російської армії воювало понад чотири мільйони українців, з падінням трону 16 дивізій саморозпустилися. Подібна самовільна демобілізація спостерігалася і в австрійській армії. Українці вертали додому.

Гординський фільмує повернення солдата: «У поле вийти: дзвенить / Спів жайвора», показуючи, що головним для хлібороба є мир, вищою цінністю – земля: «млосно пахне земля / Сонцем украй нагріта». Як фаховий кінооператор він знову вибудовує візуальний контраст з жахіттями бійні, зупиняючись камерою на ціннісних аспектах людського буття:

Подих перших покосів,
Хмаринка рожева лине,
Ромашка повзе стеблом,
Коника скрекит тонкий, –
Покластись на свитку й так
Дивитись у небо синє... (Гординський, 1989, с. 233).

Українці, які повернулися з окопів, перестали бути пасивними: березень-квітень 1917-го знакові заявою про автономію України, загальним піднесенням мас. Пасторальні кадри змінюють побутові мізансцени, поет-режисер подає революцію в селі як дуже конкретну ділову річ. Заклопотані люди

Тешуть вербові кілки,
Ланами бродять: землі б
Приділити порівну всім, —
Вже досить на інших праці!...
З-під лоба крутять дядьки
Цигарки з прокламацій (Гординський, 1989, с. 233).

По-іншому відбувається революція в місті. Тут вирує «походів шум, / Клекіт розгойданих мас; / – Не треба царів, богів, / Лиш воля й земля повік нам!». Юрми студентів, молоді («у гімназії вибиті вікна»), гомін, сміх («серця такі молоді!») – усе має численні паралелі з фільмами Ейзенштейна «Жовтень», «Броненосець Потьомкін», з довженківським «Арсеналом». Якраз плакати «Земля – нам!» «Завтрашній день нам!» є у «Броненосці «Потьомкін». Заслуговує уваги й експресивний авторський хід – зворушливі кадри то з максимальним наближенням камери, то з віддаленням об'єктива:

Стягів жовтоблакит,
Тепла дівоча рука
Стрічку чіпляє маленьку...
І вперше у рушниках
На брук виходить Шевченко (Гординський, 1989, с. 233).

Останні два рядки – не що інше як транскрипція довженківського «оживлення» Шевченка на початку третьої частини фільму «Арсенал». Низка кадрів, коли на тлі транспарантів «Моєму Кобзареві» його портрет у рушниках несуть на Софійській площі то студенти, то красуня в папасі, то священики, є символічною. Візуальний ряд, який потребує декодування, трикратно повторену тему, Довженко завершив сюжетом про інтелігента-українця, який у своєму помешканні запалює свічу перед портретом. Раптом суворий Шевченко з портрета на стіні розгнівано розвертає голову. Епізод, що є своєрідним містком до кіносюжету, у поемі важливий: мова йде не стільки про портрет, винесений кимось на вулицю в багатолюдний натовп. Тут ідеться про екзистенційну присутність серед пробуджених мас людини, яка є «символом довгожданої свободи, яка заздальгідь готувала суспільні потрясіння», але їй «було заборонено з'являтися на людях» (Астаф'єв, 1998, с. 142–143). За вказівкою царського уряду святкування шевченківського ювілею 1914 р. було вкрай мінімальним. І передана засобами кіномайстерності Гординського українська революція за присутності Шевченка постає святковим нуртуванням юрм, котрі в той момент абсолютно резонували з «Кайдани порвіте!». Рвалися кайдани якраз у березневі дні традиційного вшанування поета. Одразу після зречення Романових з різноманітних суспільних груп і партійних рухів було сформовано український парламент на чолі з М. Грушевським – Центральну Раду, яка

ліквідувала органи царської влади на території України (5.03) і над якою було піднято блакитно-жовтий прапор (13.03). Березень 1917 – квітень 1918, час проголошення Універсалів, Гординський репрезентує як торжество незалежності. Одним з її виявів було Свято Свободи (16.03.1917) – чи не найбільша національна маніфестація в історії України. Не виключено, що саме вона й зафіксована у вище наведених рядках.

Держава у 1918

Розділ «Рік 1918» продовжує розгорнутий показ серії святкувань на вулицях столиці – це реакція людей на перші кроки з формування автономії. На початку року, 22 січня, було затверджено IV Універсал, який проголосив Україну незалежною державою, а 9 лютого ця держава, хоча й не була суб'єктом війни, підписала перший мирний договір у I Світовій війні – Брест-Литовський сепаратний договір між Німеччиною, Туреччиною, Болгарією, Австро-Угорщиною і УНР, який визнавав незалежність України державами Четвірного союзу. Договір мав економічну основу: в обмін на необхідні їм харчові ресурси держави надавали УНР військову допомогу. Укладення його дало підставу для договору з Німеччиною (зацікавленою, як і Австро-Угорщина, в поставках зерна з України та створенні буферної держави між Росією) про формування дивізій синьожупанників, відтак у квітні було створено Гетьманат. Картини, котрі пропонує Гординський, стосуються, очевидно, кінця березня, коли до Києва прибули українські дивізії в синій уніформі, сформовані за допомоги Німеччини з полонених нею українців:

Стяги лопочуть; марш,
Дзвонів розгойданих гуд,
Іскри з підкутих чобіт
Креше за лавою лава.
Київ навшпиньки стає:
Синьожупанники йдуть,
З тисяч захоплених уст
«Ще не вмерла» гримить і «Слава!»
На вітрі чуби і шлики,
Козацтво встало з могил,
Виблискують спрагло шаблі,
Як під Корсунем і Конотопом;
Вершники в сідлах нові –
Від штолень, плугів, горнил,
Очі свої протри,
Глянь, очманіла Європо! (Гординський, 1989, с. 234).

Закадрові фанфари Гординського, які стосуються відродження П. Скоропадським козацтва й регулярної української армії, походу «нових вершників», що продовжить традицію перемог, зрозумілі, бо говорячи про нових вершників «від штолень, плугів, горнил», автор подає закадрову вказівку на цехові з'їзди 1917-1918 рр.: з'їзд сільських кооператорів (14-16.03.1917), резолюція якого зафіксувала автономію України й забезпечення підтримки Центральної Ради; на Всеукраїнський робітничий з'їзд (11-14.07.1917); Хліборобський конгрес (29.04.1918). Останній, де 8 тис. делегатів обрали гетьманом П. Скоропадського, дав підставу для зображеної тут національної ейфорії.

Отже, Україна від початку I Світової займала чільне місце в планах протиборчих сторін. Російська імперія з її ідеями панславізму давно поширювала свій вплив на Галичину й Закарпаття, австрійська не проти була просунути свій кордон далі Збруча, а прусська корона вважала Київ «ключем до Росії». Визнавши суверенітет УНР, держави тим врятували її від поглинання більшовицькою Росією. Новостворену армію захоплено зустрічали в багатьох містах. Володимир Сосюра, котрому дуже подобалися козацькі однострої – він описав їх у 43 главі «Третьої Роти», згадує, як воїнів Третього

гайдамацького полку війська УНР, де він служив, вітали жителі Кам'янця-Подільського: «Коли ми йшли по місту, українська інтелігенція кричала нам «слава» і обсипала квітками наші струнки, наче вилиті з міді, ряди» (Сосюра, 2010, с. 167). Тож, якщо перед 1914-м про українську державність взагалі не йшлося, то після 1918-го вона стала доконаним фактом, котрий дає авторові привід для торжества й промовистих наступних кадрів: воїни УНР ідуть у бій на захист своєї країни, готові віддати життя за неї:

Скінчилися походи чужі,
У свої вирушати тепер...
Лежати в болотних шанцях,
Приймати кулю у грудь
Не за москвина й германця,
А за землю свою,
За землю свою і герб (Гординський, 1989, с. 234).

Кулі не забарилися. Дещо порушивши хронологію, Гординський показує бої у січні під Крутами, де наступ чотирьохтисячної армії М. Муравйова стримували невеликі військові загони, зокрема, й студенти-добровольці; бої на території «Арсеналу», де Січові стрільці зупинили більшовицьке повстання. Це знакова частина поеми-кінохроніки:

Йдуть січневі сніги,
Орда надходить від Крут,
На платформах гармати,
Над містом шрапнелі грюкіт,
Знов набої в руках,
Сиплеться скло на бруки –
По цей і по той бік Дніпра (Гординський, 1989, с. 234).

Росія жорстко тримала фронт проти УНР. Українські війська, попри свій героїзм відступали у нерівних боях. І хоча в добу Гетьманату за підтримки Німеччини були здійснені розбудовчі кроки, а Українську державу визнало 30 країн, військова реформа не була завершена через несприятливу внутрішньополітичну ситуацію. Всередині країни панувала анархія. Творення держави просувалося мляво, адміністрування було вельми недосконалим. Рух за незалежність спалахнув так стихійно, що проявив декларативний характер національно орієнтованих сил, які не могли виробити єдиної продуманої державотворчої стратегії. Українська державність визрівала в хаосі ідей та чину. Спалахи патріотизму, прагнення відновити історичну справедливість, нурт емоцій переважав над системним плануванням етапів суверенітету. Вал дискусій стосовно впровадження необхідних законів часто нівелював найменший поступ. Хоча, у хаосі суспільних катастроф, які сколихнули світ на початку ХХ ст., за блискавичної зміни політичних декорацій та мінливих позицій країн Антанти, не спрацювали б будь-які чіткі стратегіми. Українська держава творилась у 1918-1920 рр. методом спроб і помилок урядів, у стихійних зусиллях мас та головним чином на фронтах Першої російсько-української війни, зумовленої захистом країни від червоної та білогвардійських армій.

Радянська Росія використала той самий алгоритм, яким користується до сьогодні РФ: вона встановлювала владу в Україні шляхом а) створення фіктивного уряду та б) інтервенції Червоної армії. Більшовики восени 1917 програли в Україні вибори до Установчих зборів, тому 25.12.1917 зібрали у Харкові Всеукраїнський з'їзд рад. У березні 1918 р. на фоні бойових дій, які Росія вела з початку року проти Києва, проголосили Українську Радянську Республіку зі столицею в Харкові. Пізніше, 28.11.1918 «створений» ними в Курську в залізничному вагончику Тимчасовий робітничо-селянський уряд України направив частини Червоної армії у наступ і вже 09.01.1919 Харків був окупований. Маріонетковий уряд більшовиків, підтримуваних російським та єврейським міським населенням, забезпечив видимість громадянської

війни. Так виконувалася директива Леніна про паралельні радянські уряди, які «забирали можливість у шовіністів України, Литви, Латвії, Естляндії розглядати рух наших частин, як окупацію». На ноту протесту Директорії комісар закордонних справ Г. Чичерін заявив: «військ РСФРР в Україні нема, а проти Директорії воює армія українського радянського уряду, який є цілком незалежним». Як і червона, так само й білогвардійська армія вела окупацію українських земель у 1919 р., зайнявши Лівобережжя та територію Південної України. Білий рух, діячі якого декларували намір не випускати Україну зі сфери впливу Росії, підтримали держави Антанти.

У період цієї російсько-української війни бої відбувалися переважно за залізничні вузли: просування військових частин здійснювалися залізничними коліями потягами та панцерниками. Простими кадрами «з місця подій» Гординський показує захист молоді держави регулярними військовими формаціями УНР. Він чергує крупні плани з кадрами на відстані, подає монтаж типових для того часу картин:

Станція у степу,
За шибкою телеграфіст:
Тоненька стрічка в руці,
Свічка поблимує тьмаво,
Цокає апарат.
Паровозу далекий свист,
Ешелони ідуть на фронт
За тебе, Державо! (Гординський, 1989, с. 235).

Водночас за самостійну Україну воювала не лише регулярна армія. Тому прийом перехресного монтажу (загальні плани на контрапункті змінює промовиста деталь) поет повторить двічі, показуючи, по-перше, нуртування стихійної партизанщини:

Гуде повстаннями степ.
В соломі у клуні маузер.
Охляп осісти коня
І навперейми – у ліс;
Поночі місто кричить,
Нікому ласки нема вже,
Збройним – право і суд,
Бахає в лоб обріз (Гординський, 1989, с. 235).

По-друге – специфіку махновщини:

Влада? – Влади не треба!
Вільна душе, гуляй,
Ох, утни гопака
З батьком Махном ускоки:
Є ж розмахнутись куди –
По всій Україні широкій.
За пасом нагани два
І хвацько свистить нагай (Гординський, 1989, с. 235).

Художній простір у цих рядках отримує особливу експресію через чергування крупних планів з панорамою степу / міста, через раптові зсуви, власне, й через нагнітання фактажу. «Обріз», «нагани», «нагай» (крупний план) замінили засоби праці хліборобів (розділ «Рік 1914»). Кінематографічно експресивну семантику простору в поемі посилює ще один контрапункт – суміщення реальних та умовних планів. На тлі стихійної боротьби знову виринає постать Шевченка, але вже не в іпостасі могутнього пророка, а марева над хаосом і безумством боїв. Тривожний знак, свого роду попередження нації:

Встає кривава зоря.
Вгадати долю землі –
Де ти, віщує?

Гігантська тінь Кобзаря
Просторами важко йде,
Невидні шарпає струни (Гординський, 1989, с. 235).

Гіперболізовано-фантастична фігура народного апологета перегукується з візуалізацією наближення лиха у «Страшній помсті» Миколи Гоголя – з образом вершника-гіганта, «велетенська тінь якого страшно перебігає по горах» (Гоголь, 2008, с. 176). Надалі ентузіастично-динамічні картини, з яких починається розділ, змінюють кадри, що демонструють наслідки Першої російсько-української війни, партизанщини, махновщини. Камера Гординського, як і в попередніх розділах, «опредмечує» тривалі процеси на великих територіях, зупиняється на фрагментах історичного кінополотна. Глядач (читач) бачить трагедію, розвал, занепад:

Облогом голодні поля,
Мутний самогон у бечівках.
Трави, тачанками збиті,
У травах труп.
Ворони не ласі вже.
Кров з розірваних губ.
П'яно регоче земля,
Розхристана дівка (Гординський, 1989, с. 236).

Здійснений поетом відбір кадрів у відеосюжеті, яким він закінчує «Рік 1918», залишає мало надій на переможний результат української справи. Подібність цього візуального ряду з вибіркою картин у частині «Рік 1916» – сигніфікатами розрухи, наслідку Першої світової війни, війни без перемоги, не випадкова.

Як відомо, Директорія УНР надто пізно прийняла факт війни з Росією. Війну з боку Червоної Росії вона визнала тільки 16.01.1919, а з боку Білої Росії аж 13.09.1919, коли провалилися переговори делегації УНР з командуванням ЗСПР, генералітет яких відмовився від союзу з УНР проти більшовиків, вимагав підпорядкування українських військ командуванню денікінської армії, відтак – відновлення «єдиної та неподільної» Росії. Умови були неприйнятні для керівництва УНР. Денікін віддав наказ наступати на «петлюрівців» і «галичан», як називали їх білогвардійці. Після денікінської окупації значних територій України й захоплення Києва ситуація стала катастрофічною.

Кульмінація. 1919-й

Пам'ятаючи про ставлення ЗУНР до білогвардійського опору більшовикам (як відомо, Галицьке керівництво на чолі з Є. Петрушевичем, частина вищого командного складу Армії УНР та УГА були проти війни з Білою Росією, вказуючи на згубність збройного конфлікту з більш ніж 150-тисячною денікінською армією, підтриманою Антантою), Гординський у розділі «Рік 1919» не показує січневого Акту Злуки, натомість зупиняється виключно на формах захисту країни. Попри безсилля влади у центрі, боротьба мас за незалежність триває:

Бунтарська встала земля –
Народу сини найкращі
Лаштують козацькі вози,
Набивають мушкети нові,
Відгукується лунко свист
Їм з холоднороських хашів (Гординський, 1989, с. 236).

Відвага й героїзм національно орієнтованих бійців у роки Першої російсько-української війни були безпрецедентними, поет не приховує свого захоплення й повстанцями Холоднороської республіки. Однак, попри колосальний спротив українців, сили нерівні:

Та – все вужче люте кільце,
Навколо самі фронти.

Стискає горло одчай,
Потріскані губи од спеки.
Набоїв уже нема
І немає куди іти,
Азіатський в обличчя крик,
А в плечі – французи і греки (Гординський, 1989, с. 236).

Літо 1919 року було вирішальним. Основні сили армій УНР забирав подвійний російський, власне «азіатський», фронт. На півдні, «за плечима», – інтервенція Антанти, військові частини якої від початку 1919 р. захоплювали все чорноморське узбережжя аж до лінії Тирасполь – Вознесенськ – Миколаїв – Херсон, витісняючи українську адміністрацію. «Французи і греки» у трактуванні поета – війська Антанти, флот якої зайшов у кінці 1918 р. в Чорне море для підтримки антибільшовицького руху за монархічну Росію. У портах від Одеси до Новоросійська дислокувалося близько 60 тис. чоловік – дві французькі дивізії, англійські та грецькі частини. У геополітичних планах Антанти була окупація центральних українських територій, Києва й Харкова (шлях британців у Єгипет та Індію ішов через Україну й Чорне море). На заході в україно-польській війні тримала фронт Українська Галицька армія. Розгортаючи наступ на Львів, з червня 1919 р. вона почала звільняти від поляків Чортків, Тернопіль, Бучач, Перемишляни. Фронти на трьох напрямках знекровлювали державу все більше, «трикутник смерті» звужувався, не зважаючи на окремі перемоги.

Драматизм ситуації був очевидним. По це згадував В. Винниченко, який «без брому, без валеріанки» не міг сприймати українську історію та котрому було «боляче, досадно, гірко, сумно» бачити «як нещасна, зацькована, зашарпана нація тільки те й робила за весь час свого державного (чи вірніше, піддержавного) існування, що одгризалась на всі боки: од поляків, руських, татар, шведів» та у всі часи переживала «безупинний, безперервний ряд повстань, війн, пожарищ, голоду, набігів, військових переворотів, інтриг, сварок, підкопування». На думку одного з перших керівників УНР усе, що відбувалося в 1919-му – відбувалося лише тому, що «нащадки прадідів поганих повторяють погані діла дідів-поганців. І розшарпаний, зацькований народ знову безпомічний жде, якому панові його оддадуть» (Винниченко, 1980, с. 285). На противагу Винниченкові Гординський віднаходить логіку процесів та головне – віддає належне устремлінню українців, далеко не безпомічних. Він показує відчайдушну боротьбу і гаряче прагнення мати свою державу – попри всю безвихідність ситуацій, у кільці ворогів. І бачить якраз не повторення «поганих діл дідів-поганців», а силу духу, героїзм, притаманний народу. Відтак «фільмує» Липневий похід – один з успішних контрнаступів, коли війська УНР унеможливили більшовицький прорив через Румунію в Угорщину для допомоги військовим частинам Бели Куна. Українська армія тоді на Правобережжі завдала відчутних ударів Червоній армії.

Тріумфальні рядки, в яких поет монтує кадри методом віддалення камери (від ближніх планів і конкретних деталей до зйомки, умовно, з квадрокоптера), стосуються наступу об'єднаних українських армій. Вони спільно вели бої проти червоних з другої половини липня, з тим зустріли й натиск Росії білогвардійської:

Останні бинди гризе
Задиханий кулемет,
Смотрич в'ється від болю,
Рамена мліють з утоми, –
Та що ж це в полі за гук:
Піхота й гармати вперед!
– Це галицькі мчать полки
На Козятин і на Житомир! (Гординський, 1989, с. 236)

Воєнна кінохроніка поета, який із перших слів поеми обумовив цілісність України,

відтворює й інший сюжет 1919 р. – відносини між УНР та ЗУНР. Обидві сторони вірили, що Злука посилить позиції як галичан, так і наддніпрянців, що брати допоможуть одне одному. Сили їх армій, починаючи з літа, були приблизно паритетними, а в дечому галичани навіть перевершували наддніпрянців. Візуальна метафора, котра передає і географічні контури ріки Смотрич, і унаочнює почергові переваги та втрати військових сил, і дебати двох українських урядів, які тоді перебували у Кам'янці-Подільському та інтригували один проти одного, говорить про ознаки у тексті «Семи літ» так званого інтелектуального монтажу, тобто, про «закадровий» підтекст.

Кульмінаційний фрагмент поеми стосується напруженого протистояння армій влітку 1919 р. Динаміку їхнього руху, силу боїв між ними поет передає знову-таки монтажними засобами. Перехресний монтаж – раптова зміна кадру, чергування крупних і дальніх планів – тотожний кіномові Довженка у його фільмах «Щорс», «Арсенал», оприявнює навальне пересування військ:

Від спеки сизий туман,
Запилені очі горять,
Зігріті коні, їздці
Навскач переходять ріки.
Назустріч вагонами мчить
Червоногвардійська рать,
Білогвардійську ж учвал
Від Дону веде Денікін (Гординський, 1989, с. 237).

Спільний похід Армій УНР і УГА проти червоних військ дав низку перемог (26-27 липня було взято вузлову станцію Вапнярка; 30 липня об'єднані армії взяли Проскурів, 9 серпня – Жмеринку, 12-го – Вінницю). Наступ розробляло керівництво УНР та ЗУНР в Кам'янці-Подільському. На нараді, яка відбулася 30 липня за участю місій Франції, Англії і США, було утверджено остаточний план операції об'єднаних українських армій щодо повернення Києва й Одеси та ліквідації більшовицької влади в Україні (Антанті делегувалися вимоги озброєння й обмундирування 500-тисячної української армії, а Ю. Пілсудському – прохання підтримати антибільшовицький виступ). Головнокомандувач УГА Мирон Тарнавський у наказі від 30.07.1919 ставив завдання воякам Галицької армії «вирвати матір українських міст – столицю Київ, а звідти рушити переможно на галицьку столицю – Львів». Назагал шлях відстоювання держави, власне, «золотоверхого міфу» Києва – один і поет, мов на карті, окреслює його траєкторію: «до сходу північного, навскіс».

Великі надії на соборну армію, на її бойовий дух, власне й радість від її перших перемог поет передає через довженківський прийом крупного плану. Камера зупиняється не на рядах воїнів чи загальній масі облич, а фіксує виключно очі: «Запилені очі горять»; у них – колосальне устремління:

Очі – в проросту синь,
Вітер і клуб'я хмар,
Вихор розвіяних грив
До сходу північного, навскіс,
По золотоверхий міт
Переможний рушає марш.
Струнко в стремена встає
І зорить в далеч Тарнавський (Гординський, 1989, с. 237).

Класичний кадр воєнної кінохроніки – очолене полководцем на коні військо, завершує картини успіху Української держави. До речі, окремий вірш-присвяту Тарнавському «Реквієм» поет написав раніше (був опублікований 2 липня 1938 р. у газеті «Діло» в день похорону Тарнавського). Вірш прикметний тією ж візуальною ретроспекцією військової кампанії 1919 року («вихор просторами віяв, / Зривом кінноти

курилась доріг далечінь / На Чортків, на Жмеринку, Фастів, Васильків, на Київ! / Запікались уста пилюгою і кров'ю боїв») та портретом героя: «Вранці, як мла золотилась над синім шляхом, / Генерале, ти, жмураючи очі, ставав на порозі, / Вітер похмурої скроні торкався епічним крилом» (Гординський, 1989, с. 164)). Пізніше плечі Тарнавського гнула «тиша беззбройних років на руїнах дому й держави». А тоді, у вересні 1919-го він, прагнучи зберегти бійців у дні Київської катастрофи, віддав наказ залишити столицю і відступати до Фастова.

Наступ росіян одразу по двох напрямках став для України фатальним: з півночі «вагонами мчить червоногвардійська рать», з півдня «білогвардійську від Дону веде Денікін» (за кадром – україно-польська війна на заході). Протистояння об'єднаних армій проти великих військових груп Добровольчої та Донської армій, котрі називали себе Збройними силами Півдня Росії, перейшло в гостру фазу у вересні-листопаді 1919 р. В останній день серпня денікінці вдерлися до відвоюваного українцями Києва і вже вранці 1 вересня у місті розклеїли наказ генерала М. Бредова: «віднині й назавжди Київ повертається до складу єдиної і неподільної Росії». Так оточена з усіх боків, не маючи достатньої стратегічної бази, Українська армія відступила перед московським ворогом. Якраз перші дні вересня 1919 р. стали поворотними у кампанії. Як і більшість діячів УНР та ЗУНР, М. Тарнавський не був готовий до опору білим, бо ще 21 серпня частини білогвардійської Кубанської дивізії, де було багато українців, відмовилися від бою з Київською групою військ УНР. Останні мали надію, що білі не воюватимуть проти них. Та керівництво Добровольчої армії не визнавало окремого українського народу. Трагедію посилює те, що 3 вересня задля порятунку війська С. Петлюра уклав договір з Польщею, віддавши їй землі, за які Галицька армія воювала – Галичину і Прикарпатську Русь. Так українська перемога (взяття Києва 30.08.) обернулася поразкою, що й відтворює поет:

Нині – триумфу крик,
Завтра – поразок гірких.
Суміш коней, людей,
Відступ із лютим боєм.
Чорна мережа доріг,
В обличчя болото й сніг,
По осі в воді вози,
Гармати серед вибоїн (Гординський, 1989, с. 237).

Темпоритмічний екранний вимір тут бездоганний: велика кількість подій, спресований час передані раптовою зміною кадру: осінні чорні розмоклі дороги, сніг (тодішня зима розпочалася в кінці жовтня), військові валки переможених, які, відступаючи на захід, все-таки марять битвою, прагнуть у своїй одержимості відвоювати Державу: «В ухах сурми боїв, / Фаланги вогню в очах». Завдяки героїзму й ентузіазму бійців українські полки та дивізії ще періодично витісняли денікінців. Але росіяни скористалися не надто рішучими діями проти них УГА і провели операцію по роз'єднанню військ УНР і ЗУНР. Прорив фронту 15-17 жовтня, коли донські козаки захопили понад 700 полонених, взяли Гайсин, Брацлав, Тульчин, став фатальним.

Попри вояцький ентузіазм та збережену окремими частинами військ УНР боєздатність, масштабні бойові дії були неможливими. Деморалізація державного керівництва й військового командування не сприяли адекватним оцінкам ситуації. Було порушене забезпечення зброєю, амуніцією, провіантом. На додаток до всього бойовий дух армії підкосила епідемія тифу. Внаслідок декількох епідемій кількість боєздатних бійців УГА на початку листопада не перевищувала 10 тисяч і головний лікар УГА полковник Андрій Бурачинський визнавав: «Наша армія вже не схожа на військо, це вже й не лікарня, а мандруючий склад трупів». Галицьке командування, виключно задля збереження життя бійців у поріділій армії, було змушене ініціювати в листопаді 1919 р.

перехід УГА на бік білогвардійців, що фактично призвело до політичної та військової катастрофи УНР.

Володимир Сосюра про ці трагічні дні писав: «Галичани перейшли до білих... Наша армія почала як віск танути. Козаки наші масами почали переходити до білих. Бо комсклад був із російських офіцерів, які повтікали од більшовиків, які були тільки при штабах, пиячили та тільки й знали, що носити гарне галіфе та «одержувати кошти». Про козаків, що за них умирали, вони під дзвін чарок і поцілунки проституток говорили: – Пускай воюют, этого гною для нас еще хватит» (Сосюра, 2010, с. 169–170). У іншому місці: «Ще б'ється тільки шоста окрема запорізька дивізія, у склад якої входить і 3-й гайдамацький полк. І от нас, 800 юнаків Петлюра кидає на оборону підступів до Проскурова, а сам тікає в Польщу» (Сосюра, 2010, с. 170). Щоправда, Сосюра не вказує тут на ключову обставину. Описуючи переповнені тифозні бараки (бо й сам перехворів тифом), він аж ніяк не міг мати уявлення про справжній масштаб епідемій, котрі тоді бушували в Україні. Саме епідемії тифу, віспи, «іспанки», холери, викошуючи військо, зумовили поступливість Петлюри. Умовно, тиф перемагав на четвертому, невидимому, фронті. Трагедію поет фіксує такими кадрами:

В гарячці спрагли уста,
Іржаві плями на тілі:
Лягти при дорозі в рів,
Хай кряче все нижче птах, –
По снігу звияжець тиф
Бреде в паполومی білій (Гординський, 1989, с. 237).

Узимку 1919-1920 рр. попри протиепідемічні заходи тільки від тифу померло 25 тисяч українських військових. І, коли Гординський у фіналі розділу «Рік 1919» подає вражаюче пронизливі кадри Зимового походу, цього рейду смертників, він оплакує усіх зі святою вірою романтика, що подвиг їхній запам'ятають:

Арміє босих примар,
Тисяч гарячих очей!
Салютують тобі віки
При шляху ставши на варті,
Під барабани хуг
Смертний відходить рейд
В тінь героїчних століть,
На зім'ятій накреслений карті! (Гординський, 1989, с. 238).

Кіномонтаж, безумовно, майстерний – на трагізм поразки, на розмиті снігом, туманом залишки армії автор накладає чіткий кадр: зім'ята, затерта від ужитку карта України, на котрій проступають лики героїв Першої російсько-української війни. Така посилена візуалізація, застосування прийомів кінодокументалістики та художнього історичного кіно виказує головну установку Гординського – його чітке «прагнення не просто фіксувати, зображувати дійсність, а й акцентувати ставлення автора до неї» (Брюховецька, 1988, с. 7) – створити філософію українського державотворення.

1920-й. Реквієм

Гординський був переконаний, що ніколи не зникне воля до свободи в тисячах синів України, що в підпіллі завжди зрітиме протест і чекатиме слушного часу. Кінець УНР – ще не кінець спротиву й новим битвам за незалежність. У розділі «Рік 1920» він проводить паралелі з іншими поразками в історії України, правомірно вважаючи, що Зимовий похід та відступ 1920-го року – це лише історичний етап. Битва не програна, продовження буде. І звертається до образів «Слова про Ігорів похід» з їхньою трагічною символікою, переплітаючи їх з кадрами Київської катастрофи та подальшого стискування «трикутника смерті»:

Чорний недобитків шлях,

Ніч зловорожих снів.
Віддих кінних і піших,
Земля у ворожому стиску.
Відходить останній похід,
Верхидерева скиглить Див,
Свище в пустий набій,
А Збруч – мутніший від Стиксу

(Гординський, 1989, с. 238).

Серія наступних кадрів – панорама «після битви», подана в річищі інтелектуального монтажу. Контрапункт картин пасторалі та картин смерті, апробований автором у попередніх розділах, сусідить з накладанням (суміщенням) кадрів з різних історичних епох і стоп-кадрами – візуальними акцентами родом з фольклору. Це плачуча біла береза, червона китайка в житі, яка зазвичай покриває героя-козака. Синтез візуальних сигніфікатів та звернення до народу-героя (читає і глядач, власне, представляє цей народ) постає як фільм-реквієм за загиблими:

Стань на мертвім роздоллі:
Ранок на краплях рос.
Праворуч – розрите поле,
Серцями засіяні скиби,
Ліворуч – біла береза,
У житі – китайка. Що ж,
Зачерпнувши в шолом води,
Всю гіркість поразок випий! (Гординський, 1989, с. 238).

Ідею зближення-зв'язування часів Гординський реалізує через потрібне накладання планів: на лице автора-літописця (ним є людина ХХ ст. і одночасно ХІІ ст.) напливає лик звияжця епохи Київської Русі, затим – лик захисника своєї землі періоду Семи літ. Ці стики промовисті й усі вони, як і ускладнений монтажний ритм, яким користується Гординський, унаочнюють його думку про невідворотність ходи історії. Також не випадковий і топос могили-пагорба:

Комоню мій вороний,
Кулю останню тобі
За вірність твою в боях
Залишить твій вірний вершник.
На вічній припоні, з сідлом,
Лежи на зеленім горбі,
Де пахне отруйний цвіт
Молочай і наперсник (Гординський, 1989, с. 238).

Сама конотація зображень – і тих, які родом з давньоруських літописів (плаче на верху древа Див, умирає вірний кінь, зачерпнута шоломом вода гірчить із-за поразки), і тих, що з фольклору (поле, могила, китайка, калина, квіт молочаю), і репрезентанта подій 1920-х пустого набою, символу битви до останнього патрона, – такий інтермедіальний синтез, який включає і мости між часами, і міжмистецькі стики – покликаний вкласти в свідомість українця ключ до самоідентифікації, зафіксувати для нащадків сторінку слави.

Пам'ять нації потрібно культивувати, завжди наголошував Гординський. Бо кожен клаптик української землі, варто лише оглянутися, говорить про таку силу духа, про такі трагедії та звияги, ціну яких мусимо знати. «Озираюсь за себе, назад: / Полинна гіркота уст», пише у фіналі поеми, замкнувши композиційне кільце з першими рядками твору, де безпам'ятство нації визначено як «полин на сонній душі». Історична пам'ять, приспана й зневажена, веде до трагедії винародовлення, тому-то для подальшого поступу так важливо озирнутися й осмислити уроки історії. Поет-візіонер, поет-заклинатель не

тільки апелює до історичної пам'яті; симптоматично, що він закриває відому з літописної традиції тему плачу землі за своїми синами (у «Слові» персоналізовану в Ярославні) та вселяє читачам оптимізм упевненістю в нових переможних битвах, у вивільненні з полону та в остаточному воскресінні давньої держави:

Ти ж, під віттям тужливих верб,
Ярославно-зозуле не плач,
Ще серце гнів береже –
Ой буде ще, буде вихор!
Як кара сонце зійде,
На Дніпрі заграє сурмач
І прискаче до тебе вчвал
З полону твій ладо – Ігор (Гординський, 1989, с. 239).

Щемливий фінал поеми, який історіософськи пов'язує Княжу добу з подіями, пережитими українцями зовсім недавно, дослідника «Слова» Гординського з автором «Слова», знов-таки наскрізь пронизаний візуальною символікою. Митець-універсаліст підкреслював: «Наш український сучасник знаходить у «Слові о полку» ті самі почуття ненастанної життєвої загрози від стихійних сил на тому одвічному бойовищі, яким є межа Європи й Азії, ту саму тривогу і безпорадність, і водночас ті самі героїчні намагання вирватися з зачарованого кола українського фатуму» (Гординський, 2004, с. 104). Звісно ж, такі паралелі вагомі, вони вказують на саму серцевину історичної пам'яті нації.

Останні кадри поетового фільму-документу, фільму-притчі бачаться у кольорі: степ, світанок, на тлі сонячного кола («як кара сонце зійде») учвал мчить вершник, Це воїн-державець, який нарешті звільнився «з полону». Його зустрічають сурми над Дніпром і кетяги калини, що символізують пам'ять поколінь:

Та квіття страшних політь
Ще зійде над стоптаним степом:
– Земле, земле! – тобі
Під калини червоної куш
Пісню складаю свою –
Твій кров'ю набряклий епос! (Гординський, 1989, с. 239).

5. Послання поета

Поема Гординського – поема великих надій на Українську державу. Попри поразку української революції 1917-1921 рр., реалізація проекту «Суверенна Україна», вважав він, неминуча. Переконаність поета-художника, приналежного до тісної когорти візіонерів, очевидно, небезпідставна. Тодішня загроза війни за переділ світу зумовила реконструкцію ним старту державотворчих процесів двадцятирічної давності, оскільки надія на новий, успішніший, етап боротьби за Державу, живила митця. Тепер, століття по відтворених ним подіях, коли державотворчі процеси провадять / блокують ті самі сили, здійснюючи ті самі кроки під гаслом Хвильового «Геть від Москви!» (і фатально схожі поступки та помилки), коли ми зіштовхнулися з подібними розламами – поема «Сім літ» актуальна як ніколи. Важлива вона не лише фактажем чи художніми якостями: вона дає сучасному читачеві значний позитивний заряд. Поза сумнівом – здатний підтримати українців у їхній війні з Росією на нинішніх фронтах реальних та віртуальних, – цей текст значною мірою сприяє утвердженню національної ідеї.

Трактування Гординським семилітнього періоду в історії України вагоме з двох причин. По-перше, як художник він уміє тримати в полі зору цілісний конструкт українського прориву 1914-1920 рр., котрий тоді здивував знесилена в битвах Європу і змусив її визнати Україну як окрему державу. По-друге, читач-реципієнт бачить цей прорив напрочуд компактно завдяки інтермедіальним конотаціям на стику зображення-слово. Власне, завдяки авторському вмінню «зняти» хронікальний фільм з високим

індексом інформативності та експресії. Завданням інформативності підпорядкована і фрагментація поеми за роками, і телеграфний стиль, і мінімум метафорики. Гранична лапідарність спостерігається у прагненні автора передати не стільки детальне зображення, скільки загальний контур, динамічний чорно-білий рисунок. Швидкі рисунки-шкіци, ніби миттєві знімки витісняють, змінюють один одного зі швидкістю відеокліпу, залишаючи у свідомості читача картину потужного історичного етапу як цілості. Картину обнадійливу.

Бездоганна і селекція матеріалу: з насиченого подіями періоду поет вибирає найхарактерніші сюжети, а завдяки ефекту присутності документує події, постаті, місця, предмети, відтворює пори року. Через такий продуманий візуальний конгломерат він витягує назовні суть, виводить рушійну силу процесів: колективну волю єдиного народу, один і той самий дух українства від Сходу до Заходу. Безсумнівна суголосність із Шевченком, який вважав, що «от берегов тихого Дона до кремнистых берегов быстротекущего Днестра – одна речь, один быт, одна физиономия народа; даже песни одни и те же» (Шевченко, 2003, с. 266). Головна думка артикульована більш ніж виразно: народ, який внаслідок I Світової війни відчув себе нацією, здійснив у 1917-1920 роках перехід. Трансформація свідомості, що відбулася – від задумливо-пасивного стану погоничів на мажах до цілеспрямованого сильного натиску воїнів, – стала заявкою на державність. Сотні років пресингу й асиміляції не змогли викоринити зі свідомості людей код їхніх витоків, їх знання «що ми, чийх батьків діти».

Народ, у критичні часи інвільтований Шевченком, який «виходив» на брук у 1917 р. (і на Майдан у 2013-2014 рр.) та тривожно височів над Україною у 1918-му, нагадуючи про Державу – цей народ, стверджує Гординський, здатен до горіння духу такої сили, що рано чи пізно порве столітні кайдани. Тому «фільмує» не інертне селянство чи безлику масу людей, а націю індивідів, особистостей. Лапідарний стиль поеми зумовив і питомо довженківську експресію, котра стосується єдиного пориву мас: «тисячі захоплених уст», з яких «"Ще не вмерла" гримить і "Слава!"» та персонального стоїцизму, представленого крупними планами: «на вусах звисає лід, від холоду цокають зуби», «в обличчя болото й сніг», «потріскані губи од спеки», «в гарячці спрагли уста». Показати людину в громаді війн поет зумів через такі деталі, котрими оперує, власне Довженко. Лише у розділі «Рік 1919» об'єктив Гординського зупиняється чотири рази, щоби зблизька подати очі людей. Повтор: «Очі – в проросту синь», «запилені очі горять», «фаланги вогню в очах», «тисяч гарячих очей!» вкупі з кадрами великої маси військ у динаміці, в боях, у доланні безкінечних доріг (тема дороги, шляху нації, вічного «камо грядеши, Україно?») також має свої візуальні маркери – це яскрава візуалізація світоглядного зсуву, невідворотних змін у менталітеті народу. Народу, здатного до опору, до відчайдушного героїзму й самопожертви з єдиною метою: «За тебе, Державо!».

Чи зможе український народ відродити «державні віки, в пил затоптані й попіл» – цим питанням задається поет і в інших творах. Адже геополітичне й екзистенційне протистояння не зникло, пише він у поезії «Холм» (1940), «ще не скінчилась лиховісна гра», «все впертіша й довша / Стає боротьба, / Ляхи від Мазовша, / Від сходу – орда» (Гординський, 1989, с. 109-111). Він закликає українців до концентрації зусиль і потужніших змін свідомості. Знаковий у цьому плані вірш «Розмова», діалог між вищою силою – Голосом згори та умовним українцем, представленим Голосом знизу. Останній від імені «люду в ярмі», народу, що «полям блукає чужим», запитує: «Доки гонитимеш нас, бичуватимеш душі? / Доки нести нам прокляття?» І чує доброзичливу відповідь: що ж, на землю цю, на цей сад Божий завжди «ласка щедра спливала»... Однак її мешканці повели себе непотребно:

Та погризлися люди твої між собою, як пси,
Довго дивився Господь на роз'ятрені рани
Переважили ласки небесної терези

Видерті очі Василька, Святополк Окаянний (Гординський, 1989, с. 138).

Згадуючи Тербовлянського князя Василька, осліпленого Київським князем Святополком II і Володимирським князем Давидом у 1097 р., а також Київського князя Святополка Окаянного, що убив своїх братів Бориса, Гліба і Святослава у 1015 р., поет має на увазі етнічне братовбивство, яке у трактуванні Т. Шевченка переросло у відступництво «за шмат гнилої ковбаси» на користь іншого етносу. Тому-то на цій благодатній землі, констатує Гординський, «приречене все на ганьбу» – за Каїнові злочини, за криводушність і переступи присяги: «у гніві Могутній / Побив вас за ваші гріхи, потолочив вам стяги, / І за кару вас гонить, сліпу, безголову юрбу» (Гординський, 1989, с. 138). Народ на стику Європи й Азії (показова географічна ремарка на початку поеми «Сім літ» про Україну як «гливкий чорнозем на краю Європи») має бути титаном. Бо він мусить здійснювати вибір у всі історичні часи: бути йому безтямною, маніпульованою різними силами юрбою – «струхлявілим порохном» без мети й опори, чи, розкавшись у переступах, у крові минулих літ, стати повноцінним суб'єктом історії – «ще незнаним металом, з металів найтвердішим». Важливим є й озвучене поетом-візіонером від імені українців прохання найважчого «останнього бою» в неокресленому майбутньому – «змагання з самими собою». Поет переконаний у необхідності такої вирішальної битви за духовну свободу й мудрість у розбудові держави. Запит, без сумніву, актуальний:

Духу, хай жалить нас Твій огнедишний гнів,
Зорй кожен наш крок, гонї до останнього бою, –
Салют посилаєм Тобі, морітурі прийдешніх днів,
На найважчім з усіх боїв – на змаганні з самими собою!

(Гординський, 1989, с. 139).

Висновки. На переконання Святослава Гординського історична пам'ять не вичерпується знанням минулого, у ній – могутня настанова на майбутнє. Якщо літописці Княжих часів висловили «з неймовірною силою крик болю не тільки для сучасників, а й для майбутнього» (Гординський, 2004, с. 104), то аналітичний «крик» поета, який показує-коментує відновлення держави на поч. ХХ ст., є не менш важливим посланням до нащадків. А його провіденційна тривога щодо нових вирішальних літ (на початку ХХІ століття переживаємо їх знову) – нагадує про необхідність врахувати сильні й слабкі сторони українського прориву 1914-1920 років. Художник-поет явив цей прорив надзвичайно цілісно, лапідарно, динамічно завдяки інтермедіальним стикам та вмінню «відзняти» історичний фільм з високим індексом інформативності й експресії. Водночас, слід віддати йому належне, відтворюючи трагедію визвольних змагань 1917-1920 років, він сформулював на оптимістичних засадах персональну історіософську концепцію соборної України, задекларував непохитну віру в здійснення державницьких устремлінь українського народу.

Бібліографічний список

- Астаф'єв, О., 1998. *Лірика української еміграції: еволюція стильових систем*. Київ: Смолоскип.
- Брюховецька, Л., 1988. *Література і кіно: проблеми взаємин*. Київ: Радянський письменник.
- Брюховецька, О. В., 2018. Візуальний поворот у культурі і культурології. In: *Культурологія: Могиллянська школа. Колективна монографія*. Київ: Видавець Олег Філюк, с. 130–165.
- Винниченко, В., 1980. *Щоденник. Т. 1: 1911–1920*. Едмонтон; Нью-Йорк: Канадський інститут Українських студій.
- Гоголь, М., 2008. *Вечори на хуторі біля Диканьки*. Київ: Наукова думка.
- Гординський, С., 2004. З лупою літературного детектива над «Словом о полку Ігореві».

- Іп: *На переломі епох*. Львів: Світ, с. 103–118.
- Гординський, С., 1997. *Колір і ритми: Поезії. Переклади*. Київ: Час.
- Гординський, С., 2015. Між фантастикою, історією і дійсністю (Творчість Василя Масютина). В: *Святослав Гординський про мистецтво: зб. статей*. Львів: Априорі, с. 317–321.
- Гординський, С., 1989. *Поезії: вірші оригінальні і перекладні*. Джерсі-Сіті; Мюнхен: Сучасність.
- Горинь, Б., 2017. *Святослав Гординський на тлі доби: есе-колаж у 2-х кн. Кн. 1*. Київ: Ярославів Вал.
- Грицак, Я., 2000. *Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX–XX століття*. Київ: Генеза.
- Козеллек, Р., 2005. *Минуле майбутнє: про семантику історичного часу*. Пер. з нім. Київ: Дух і Літера.
- Мазепа, В., 2000. Історіософські ідеї Івана Франка. *Київська старовина*, № 1, с. 64–72.
- Мочернюк, Н., 2018. *Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння*. Львів: Вид-во Львівської політехніки.
- Наливайко, Д., 2006. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. В: *Літературна теорія і компаративістика*. Вид. 2-е. Київ: АКТА, с. 31–60.
- Певний, Б., 2005. Речник українського мистецтва (До 80-ліття Святослава Гординського). В: *Майстри нашого мистецтва. Роздуми про мистців та мистецтво*. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія наук у США; Київ: Сучасність, с. 53–60.
- Сосюра, В., 2010. *Третя Рота*. Упор. та прим. С. Гальченка; післям. Н. Бернадської. Київ: Знання.
- Шевченко, Т., 2003. Прогулка с удовольствием и не без морали. В: *Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 4: Повісті*. Київ: Наукова думка, с. 208–326.
- Alpers, S. and Baxandall, M., 1996. *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven: Yale University Press.
- Crary, J., 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Słodczyk, R., 2020. *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

References

- Alpers, S. and Baxandall, M., 1996. *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven: Yale University Press. (in English).
- Astafiev, O., 1998. *Liryka ukraińskiej emigracji: ewolucja systemów stylistycznych [Lyrics of Ukrainian Emigration: Evolution of Style Systems]*. Kyiv: Smoloskyp. (in Ukrainian).
- Briukhovetska, L., 1988. *Literatura i kino: problemy wzajemnych [Literature and cinema: relationship problems]*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. (in Ukrainian).
- Briukhovetska, O. V., 2018. Vizualnyi povорот u kulturi i kulturolohiі [A visual turn in culture and cultural studies]. In: *Kulturolohiia: Mohylianska shkola. Kolektyvna monohrafiia*. Kyiv: Vydavets Oleh Filiuk, pp. 130–165. (in Ukrainian).
- Crary, J., 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press. (in English).
- Hohol, M., 2008. *Vechory na khutorі bilia Dykanky [Evenings on a Farm near Dikanka]*. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).
- Hordynskyi, S., 1989. *Poezii: virshi oryhyinalni i perekladni [Poetry: original and translated poems]*. Jersey City; Miunkhen: Suchasnist. (in Ukrainian).

- Hordynskyi, S., 1997. *Kolir i rytmy: Poezii. Pereklady [Color and Rhythms: Poems. Translations]*. Kyiv: Chas. (in Ukrainian).
- Hordynskyi, S., 2004. Z lupoiu literaturnoho detektyva nad "Slovom o polku Ihorevi" [With a literary detective's magnifying glass over "The Tale of Igor's Campaign"]. In: *Na perelomi epokh*. Lviv: Svit, pp. 103–118. (in Ukrainian).
- Hordynskyi, S., 2015. Mizh fantastykoiu, istoriieiu i diisnistiu (Tvorchist Vasylia Masiutyna) [Between fiction, history and reality (The work of Vasyl Masyutin)]. In: *Sviatoslav Hordynskyi pro mystetstvo: zb. statei*. Lviv: A priori, pp. 317–321. (in Ukrainian).
- Horyn, B., 2017. *Sviatoslav Hordynskyi na tli doby: ese-kolazh u 2-kh kn. Kn. 1 [Svyatoslav Gordynskyi against the background of the era: an essay-collage in 2 books. Book 1]*. Kyiv: Yaroslaviv Val. (in Ukrainian).
- Hrytsak, Ya., 2000. *Narys istorii Ukrainy. Formuvannia modernoi ukrainskoi natsii XIX–XX stolittia [An Outline of the History of Ukraine. The Formation of the Modern Ukrainian Nation in the 19th–20th Centuries]*. Kyiv: Heneza. (in Ukrainian).
- Koselleck, R., 2005. *Mynule maibutnie: pro semantyku istorichnoho chasu [Past Future: On the Semantics of Historical Time]*. Kyiv: Dukh i Litera. (in Ukrainian).
- Mazepa, V., 2000. Istoriosofski idei Ivana Franka [Historiosophical ideas of Ivan Franko]. *Kyivska starovyna*, no. 1, pp. 64–72. (in Ukrainian).
- Mocherniuk, N., 2018. *Poza kontekstom: Intermedialni stratehii literaturnoi tvorchosti ukrainskykh pysmennykiv-khudozhnykiv mizhvonnia [Out of Context: Intermedia Strategies of Literary Creativity of Ukrainian Writers and Artists of the Interwar Period]*. Lviv: Vyd-vo Lvivskoi politekhniki. (in Ukrainian).
- Nalyvaiko, D., 2006. Literatura v systemi mystetstv yak haluz komparatyvistyky [Literature in the system of arts as a branch of comparative studies]. In: *Literaturna teoriia i komparatyvistyka*. 2nd ed. Kyiv: AKTA, pp. 31–60. (in Ukrainian).
- Pevnyi, B., 2005. Rechnyk ukrainskoho mystetstva (Do 80-littia Sviatoslava Hordynskoho) [Spokesperson for Ukrainian Art (To the 80th Anniversary of Svyatoslav Gordynsky)]. In: *Maistry nashoho mystetstva. Roztupy pro mysttsiv ta mystetstvo*. New York: Ukrainska Vilna Akademiia nauk u SShA; Kyiv: Suchasnist, pp. 53–60. (in Ukrainian).
- Shevchenko, T., 2003. Prohulka s udovolstviem i ne bez morali [A walk with pleasure and not without morality]. In: *Povne zibrannia tvoriv. T. 4: Povisti*. Kyiv: Naukova dumka, pp. 208–326. (in Russian).
- Ślōdczyk, R., 2020. *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (in Polish).
- Sosiura, V., 2010. *Tretia Rota [Third Company]*. Comp. and comm. S. Halchenka; afterw. N. Bernadska. Kyiv: Znannia. (in Ukrainian).
- Vynnychenko, V., 1980. *Shchodennyk. T. 1: 1911–1920 [Diary. Vol. 1: 1911–1920]*. Edmonton; New York: Kanadskyi instytut ukrainskykh studii. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редколегії 28.04.2025

Lesia Generaliuk

INTERMEDIAL STRUCTURES IN THE POETRY OF SVIATOSLAV GORDYNSKY OF THE 1930s–1940s

This article examines the intermedial structures present in the poetry of Ukrainian artist, poet, and critic Sviatoslav Hordynsky during the 1930s and 1940s. From the outset of his poetic career, Hordynsky employed an extensive array of techniques drawn from both neighboring artistic disciplines and non-artistic domains. His literary work consciously integrates strategies from visual arts, feature films, documentary cinema and history, reflecting a deliberate effort

to expand the expressive capacity of poetic language through intermedial references.

The article explores specific instances of intermedial synthesis in which the artist interpolates the languages of painting, graphic art, architecture, photography, cinema, posters, and playbills into the texts of his poems. Hordynsky explicitly emphasizes the primacy of vision, acknowledging the persistent role of the visual component in his poetic creativity. Consequently, he presents readers with various strategies for enriching literature through visual codes in such poems as «Calm» (1932), «Colors and Words», «At the Spire», «Waiting Out the Rain» (all from 1933), «From the Roman Iambs» (1935), and in the poem «Snovydyv» (1938). In these works, he employs contours and lines, captures the specificity of various atmospheric and lighting conditions, and demonstrates professional precision in naming colors. Furthermore, as a poet-artist, he creates architectural ekphrases of Lviv, Paris, Rome, and Constantinople.

It is significant that, from the position of a patriot, Hordynsky's interference within the «visuality and word» field serves to actualize cultural memory and the national identity connected to it. In the collections «The Wind over the Fields» (1938), «The Legends of the Mountains» (1939), and in the poems «Night over the Vistula», «Shevchenko over the Caspian», «Seven Years» (all from 1939), as well as in the poems «Kholm» (1940), «Conversation», and others, we observe the active integration and visualization of historical discourses. A particularly vivid visual representation of Ukrainian history is presented by the poet during the 1930s and 1940s through analysis and philosophical reflection. In his interartistic connotations, Hordynsky incorporates philosophical, historical, and political discourses, thus gravitating toward polysemantic expression and, simultaneously, toward a high concentration of meaning.

In analyzing Sviatoslav Hordynsky's intermedial strategies, the author of the article highlights their pivotal role in representing the image of Ukraine and focuses specifically on the characteristics of the poet's syncretic forms of historiosophical concepts. The works created during the prewar period occupy a particularly significant place in his legacy. On the eve of another global redivision, Hordynsky sought to predict geopolitical changes, the course of history, and the prospects for freedom for his homeland.

Thus, particular attention in the article is devoted to Hordynsky's historiosophical poem «Seven Years», in which he reconstructs the period of Ukraine's struggle for independence from 1914 to 1920, depicting the processes of nation-building, the associated threats, as well as victories and defeats. In this lapidary text, Hordynsky provides readers with an exceptionally broad panorama of events by employing principles of verbal visualization – specifically «graphic» and «cinematographic» techniques that vividly illustrate the stages of the struggle for freedom and statehood. Thanks to its intermedial discourse, this relatively concise poem attains profound semantic depth and emphasizes the historical lessons that are particularly vital for contemporary nation-building efforts at the beginning of the twenty-first century.

Keywords: intermediality, civic poetry, Ukraine, struggle for independence, confrontation with Russia, historiosophy, visualization, drawing, documentary cinema.