

УДК 821.161.2

**Тарас Кремінь,**  
 ORCID iD 0000-0002-7900-7066  
 кандидат філологічних наук, доцент  
 професор кафедри мовно-літературної  
 та художньо-естетичної освіти  
 Миколаївський обласний інститут  
 післядипломної педагогічної освіти  
 вул. Адміральська, 4-а, 54001, м. Миколаїв, Україна  
 kremintaras@gmail.com

### ДЖЕРЕЛО ПОЕТИКИ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ ДМИТРА КРЕМІНЯ (НА МАТЕРІАЛІ РУКОПISУ ЗБІРКИ «ТАН БЛУКАЮЧОГО ВОГНЮ» 1974 РОКУ)

*У статті проаналізовано рукопис маловідомої дебютної поетичної збірки Д. Креміня «Тан блукаючого вогню» 1974 року, яка попри ідеологічні заборони та критику через ухилення від канонів соцреалізму стала своєрідним джерелом поетики автора. Крім дискурсу модерністських поем-симфоній «Коні Адамові», «Меморандум Герштейна», автор досліджує особливості проведення та наслідки безпрецедентного за своїм абсурдом «творчого звіту» поета на засіданні літературної студії імені Ю. Гойди Ужгородського державного університету 18 листопада 1974 року в контексті другої хвилі репресій.*

**Ключові слова:** дискурс; історіософські мотиви; калокагатія; модернізм; поема-симфонія.

© Кремінь Т. Д., 2020

Обдарований художник і поет Дмитро Кремінь, вступивши 1970 року на українське відділення філологічного факультету Ужгородського держуніверситету, маючи диплом переможця міжнародного конкурсу малюнка і низку публікацій у місцевій та республіканській пресі (альманах «Вітрила. 70/71»), не випадково потрапив під нагляд «недремного ока», яке уважно слідкувало за його творчістю, дружбою з тоді опальними І. Чендеєм, П. Скунцем, Ф. Кривіним, Г. Чубаєм, О. Лишегою, М. Вінграновським. Одна з інших причин такої надмірної «уваги» – виготовлення забороненого в радянські часи самвидаву, де, крім іншого, була вміщена популярна у студентських колах його антифашистська поема «Меморандум Герштейна». Зважаючи на те, що цей текст, як і ранні поеми-симфонії, спорадично досліджені в сучасній науці, актуальність цієї розвідки є очевид-

ною. Серед завдань – проаналізувати рукопис дебютної книжки «Тан блукаючого вогню» 1974 року, визначити її композицію, жанрово-стильові особливості, значення демонстративного «творчого звіту» Дмитра Креміня в контексті другої хвилі репресій в Україні.

Завдяки віднайденому фрагменту протоколу засідання літстудії Ужгородського державного університету імені Ю. Гойди від 18 листопада 1974 року, на якому розглядали творчий звіт Д. Креміня, чим слід завдячувати родині письменників Івана і Наталії Ребриків із Закарпаття, можна з певною очевидністю встановити таке (Протокол засідання літстудії УЖДУ ім. Ю. Гойди від 18 листопада 1974 року, 2007, с. 32–33). Безпрецедентний за своїм ідеологічним та, безсумнівно, каральним задумом захід, який готували з особливою ретельністю, був потрібен для звітування перед комсо-

мольсько-партійними органами в контексті наукової доктрини М. Шамоти щодо «гуманізму і соціалістичного реалізму» в українській радянській літературі, а в цьому разі – для виправлення «хибних» поглядів окремих молодих авторів на розвиток новітнього письменства. Розвішені оголошення біля кафедр і деканату із символічним підтекстом про безпрецедентний для класичного університету захід, який відбувся в найбільшій аудиторії факультету у старому корпусі, сповіщали інше. Доцент Василь Поп, який опікувався молодими літераторами, розумів, яким мало бути рішення, адже його руками хотіли «розіпнути» старосту літстудії, тим самим «умити руки» в контексті репресивних «брежнєвських заморозків» і показати, що буде з тими, хто відійде від лінії соцреалізму.

Як зазначено в згаданому протоколі, на засіданні літстудії було 48 осіб. Серед них – керівник літстудії, доцент кафедри української літератури В. Поп, професор, завкафедри угорської філології П. Лизанець, доцент кафедри російської літератури В. Аріповський, доцент кафедри угорської філології Є. Гортвай, секретар парторганізації, доцент кафедри української літератури Ю. Балега, секретар комсомольської організації факультету В. Опрофат, професор кафедри української мови П. Чучка, решта – зібрана масовка. На початку «звіту» ініціатори навели коротку довідку про творчий шлях Д. Креміня. Присутнім нагадали про його публікації в «Закарпатській правді», «Молоді Закарпаття», журналі «Ранок», але про всеукраїнський альманах молодих «Вітрила. 70/71», у якому він дебютував на республіканському рівні, чомусь забули. Окремо підкреслили наявність «експериментальних» творів («Меморандум Герштейна»), завідування секцією поезії обласного літоб'єднання при обласній організації Спілки письменників України. Жодним словом не обмовилися про відмінну успішність п'ятикурсника, викинуту з планів видавництва «Карпати» першу збірку «Тан блукаючого вогню», інші характеристики. Першим виступав В. Аріповський, який

поцікавився експериментальними поемами, потім узяв слово і В. Лизанець. Поета прискіпливо розпитували, звинувачували у «формалізмі», але не це стало ключовим, – готували дещо інше. Тоді до справи взявся фронтовик, який, нападаючи на Д. Креміня за його «незрозумілі» тексти, фактично випалював: «А ви, дорогий товаришу, пишіть так, щоб вас розуміли, тоді і будуть друкувати» або ж «А модернізмом ви будете і далі займатися?».

Після невеликої паузи батько, без успіху вийшовши в центр аудиторії, зупинився, заклав руки за спину, як він любив, а потім увічливо та не без іронії відповів: «..Адже ж я не друкуюся, мені тільки усно сповіщають, що я «незрозумілий для народу». Я не прихильник людей, що розписуються за весь народ... Надрукувати хоча б мої симфонії – тоді можна б аргументувати мою «незрозумілість» висловами читачів». А що стосується «незрозумілості», про яку найбільше йшлося на засіданні, наступною за фронтовиком дорікала В. Опрофат. Тато відповів їй коротко і ясно: «Валечко, Гете казав: «Якщо читач вважає, що в творах – туман, то ще невідомо, в чийй голові туман» (Протокол засідання літстудії УЖДУ ім. Ю. Гойди від 18 листопада 1974 року, 2007, с. 32–33).

Виконавці примітивного сценарію помічали, що їхніх надуманих обвинувачень недостатньо, а впертий «підзвітний» своєї провини не визнавав. На запитання П. Лизанця щодо труднощів, які поетові доводиться переборювати на своєму шляху, батько, послуговуючися фактами, відповідав: «Єдина трудність для поета – це пошук ключа до серця читача, такого поетичного ключа, при якому максимум поетичної інформації, енергії та навіть рефлексій поетових доходять до серця читача. Реальна трудність – взаємини поета із видавцями. Ставлення видавців до молодих поетів украй погане. От приклад. У «Перспективному плані на 1973 рік» стоїть бібліотечка молодих поетів. Імена молодих поетів: В. Густі, М. Матола, Д. Кешеля, В. Магіїв, Д. Кремінь. Сіє означає, що в 1973 році в

нас мали вийти друком перші книжечки. Вони не вийшли...». А потім Д. Кремін, уточнюючи, додавав: «Бібліотечку молодих, чи – бібліотечку перших книжок молодих, точніше, переносять на 1975 рік, і вже 1974 р. «знімають». Перспективно бібліотечка переноситься на 1976 рік. А чи буде? Ніякої реальної підтримки від старших письменників творча молодь не має, це факт. Вийшов альманах «Перевал»... І там немає жодної добірки, яка б свідчила про чиєсь поетичне обличчя... Все зведено до публіцистичних декларацій, до солодкуватих вправ у ліриці, в оспівуванні села, кукурудзи ет цетера...» (Протокол засідання літстудії УжДУ ім. Ю. Гойди від 18 листопада 1974 року, 2007, с. 32–33). На цих словах текст віднайденого протоколу засідання переривається, проте там, судячи з аналогічних текстів минулої доби, не вистачає не менш важливого компонента: «полум'яних» виступів комсомольсько-партійних лідерів, позиції декана філологічного факультету, критики з боку підготовлених студентів, а також результатів голосування та прийнятого більшістю рішення. Словом, проблема не тільки в тім. На письмові звернення на адресу Ужгородського національного університету щодо надання копій особової справи студента Д. Кремін, де мав би зберігатися повний текст «творчого звіту», відповідь, на жаль, негативна. Це не дивно, зважаючи на особливість колишніх ватажків затирати свої сліди.

Очевидно інше: творчий звіт Д. Кремін, який проводили з ініціативи партійних органів і не без участі кураторів із КДБ та обласної організації Спілки письменників України, яку тоді очолив Юрій Мейгеш замість звільненого Івана Чендея, продемонстрував стриманість, мужність, зрілість поглядів, ерудицію та культуру письменника. Тато, захищаючи свою творчість, переконував, що цінує світову літературу, захоплюється українською, читає російську: «Люблю раннього Івана Драча, М. Вінграновського, Б. Нечерду, І. Жиленко... Люблю геніальних, епохальних українських поетів: Т. Шевченка, Б.-І. Антонича, П. Тичину.

Сучасна – російська та українська – поезія є дуже складним явищем. Розуміння її може йти від любові до неї. Так би мовити, любов іде від порозуміння. Можна надати перевагу тому чи іншому поетові і знати все, що є поезією. І. Еренбург казав, що без знання поезії немає поезії. Отже, знання сучасної поезії, культури взагалі – річ, необхідна для поета, інакше він ризикує зостатися безнадійним провінціалом» (Протокол засідання літстудії УжДУ ім. Ю. Гойди від 18 листопада 1974 року, 2007, с. 32–33). Фактично, він уточнив, що для нього стало джерелом поетичної культури.

Завдяки збереженому фрагменту протоколу можна визначити жанрово-стильові особливості рукопису першої книги автора «Тан блукаючого вогню». Зокрема, там згадується про чотири поеми-симфонії: «Сад», «Параноїчна зона «А», «Танок блукаючого вогню», «Коні Адамові», поеми «Меморандум Герштейна», а також цикл віршів, серед яких – «Небесна геометрія». У домашньому архіві батька, в окремих публікаціях чи колекціях друзів, а також через типологічний аналіз його творів удалося віднайти тексти, зокрема з правками автора, установити їхню послідовність розташування в книзі, визначити структуру добірки та її обсяг, а також вплив на формування художнього світогляду закарпатських письменників 1970-х рр.

Отже, ідея підготовки першої книги поета, який мав за плечима солідний, як для його віку, перелік публікацій, достойних окремої збірки, виникла у Д. Кремін 1970 року. Одним із тих, хто впливав на це, був П. Скунець, який у 19-річному віці видав книгу «Сонце в росі» (1961) і на той час став наймолодшим членом Спілки письменників України та СРСР (1962). Тато розповідав, що хотів повторити його літературний успіх. Судячи з автографів, модерністська симфонія «Коні Адамові», датована 1972 роком, була серед тих ліро-епічних творів, які складали кістяк маловідомого рукопису. Із протоколу відомо, що Д. Кремін звертався до регіонального видавництва Закарпаття, Буковини і

Прикарпаття «Карпати» (Ужгород), у якому тоді планували створити аналогічну, як у видавництві «Молодь» (підпорядковувалося Державному комітету Ради міністрів УРСР по пресі, пізніше – ЦК ЛКСМУ), бібліотечку молодих. Серед дебютантів мали бути збірки В. Густі, М.-Д. Матоли, Д. Кешелі, В. Матіїва. Раніше там уже вийшли книги старшого покоління: «Вибрані поезії» Дмитра Вакарова, «Верховинська поема», «Сонце над Тисою» Ю. Гойди, роман «Повінь» Ф. Потушняка, повісті Ю. Мейгеша.

Через різні причини, і це зафіксовано у виступі Д. Креміня на засіданні літстудії, ходу цій бібліотечці, ідею якої підтримував редактор видавництва П. Скунець, так і не дали. З одного боку, тривали протистояння всередині обласної організації Спілки письменників України між недавнім очільником І. Чендеєм, якого 1965 року висували на здобуття Шевченківської премії, та Ю. Мейгешем – новообраним головою. Тоді проти автора книги «Березневий сніг» (1968), знесиленого загибеллю в автокатастрофі 19-річного сина Мирослава, тривали гоніння не так із боку літературних критиків, як чиновницьких мертвих душ і «друзів» із письменницької братії Закарпаття. Чого тільки варті напади за вміщену до згаданої книги повість «Іван», у головному героєві якого (Іван Каламар) автор зобразив п'яницю і розпутника, антиподом до нього – відданого священника Івана Стаха. Не забули йому, позбавленому роботи і виключеному з партії, сценарій до фільму «Тіні забутих предків» С. Параджанова, безпосередню участь у передачі за кордон статті І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», усебічну підтримку новобранців у літературі. Не секрет, що через адміністративно-командні тортури І. Чендей залишився без роботи і тривалий час не мав її, а його нові твори, які викинули з планів українських видавництв, 15 років писалися в шухляду. Унаслідок цього він був навіть змушений працювати старшим інженером групи науково-технічної інформації облсільгосптехніки, насправді – редагувати кілька чисел

скромненької газети цієї установи. Тоді ж паплюжили ім'я П. Скунця за збірку віршів «Розп'яття» (1971), наклад якої знищили на подвір'ї видавництва «Карпати». З іншого боку, молоді діставалося як за її наставників, так і за власну творчу сміливість, через яку вона опинилася, як дорікнули батькові на засіданні літстудії, у «багні модернізму». Усе це було свідченням безвиході, у якій, на думку Ю. Лоп'янського, опинилася не так українська радянська проза, поезія чи критика, як передусім сама ж так зусильно реклямована «соціалістична мораль» будівників комунізму (Лоп'янський Ю., 1970, с. 31–33).

Щодо історії публікацій творів із рукопису першої збірки: з усіх перерахованих поем-симфоній широкому загалу відомі хіба що ті, що вийшли в роки Незалежності. Зокрема відомі в дисидентських колах 1970-х «Сад» і «Тан блукаючого вогню» після авторського редагування вміщені до відзначеної Шевченківською премією 1999 року збірки «Пектораль» (1997). Якщо назва першої поеми залишилася незмінною, то друга відома загалу як «Золота ліхтарня». «Параноїчна зона «А», аналогічно зазнавши правок автора, уперше надрукована у книзі вибраного 1990–2000 рр. «Медовий місяць у Карфагені» (2014). Раніше вони були об'єктом літературознавчих досліджень І. Дзюби, Ю. Коваліва, В. Базилевського, Л. Старовойт, Н. Костенко, В. Бойченка.

Утім досі залишався невідомим текст поеми-симфонії 1972 року «Коні Адамові», про дату написання якої свідчить автограф на рукописі. На першому аркуші зазначено рік, а також, судячи з почерку, кілька незначних правок тексту П. Скунця. За композицією, як це помітно з однієї зі збережених у різних текстуальних варіантах чорнеток, вона складається зі вступу (прологу), трьох частин-притч, епілогу. На початку твору Д. Кремінь, узявши за основу поширений у літературі апокрифічний сюжет із Книги Буття Старого Заповіту про створення світу (згадаймо «Райські елегії» Л. Костенко чи вірш «Покара» В. Симонен-



ка), але додавши влучних експресіоністських штрихів, пише, як тінь відійшла від головного героя Адама, «забравши із собою сяєво блакиту». Насправді цей зачин є автобіографічним, адже йдеться про те, як він безболісно убив у собі художника, хоча «вмирання було болючим». А потім до нього приходив хтось та оселився в ньому. Так його руками закликали подобу коней Адамових із голубої глини, обпечених вогнем творіння. Далі вони виходили з нього, і безіменна Вона – наскрізний жіночий образ поеми – назвала їх Адамовими. Не маючи пояснень перевтіленням, задумуючись над анатомією раю, «спадковістю дозволеного і забороненого», ліричний герой спостерігає, як дивно палають силуети Дерева Добра і Зла, а також людини і коней. Таке очищення, або ж причастя, потрібно для того, щоб вийти не подобою, а справді людиною. Так мав вирватися крик вогню, голос глини, трави. Помітний перегук із «Листям трави» У. Уйтмена, перекладений українською В. Коротичем 1968 року, язичницькою міфологією, легендами та повір'ями Закарпаття – це тільки обриси до усвідомлення джерел поетичного натхнення Д. Креміня. Насправді це – історіософський міф автора, його розуміння моделі світу, огранення сутності людства та його втраченої гармонії з природою.

У наступному розділі «Сотворення Адама» йдеться про те, що на початку світу була глина «в правицях влад», і це гірке творення – «мука вічна і погодинна». Автор підкреслює варіативність еволюції глини, з якої виходять як люди та боги, так і раби, мовби відлуння боротьби «бути власно, а не взагалі...». Контрастом до людини виринає образ звіра – звіриноного лица – праангела – праобразу супокою і бунту, що вийшов «з яблунового лона землі / із вогненного лона землі». Зачинаючи антидиспут, ліричний герой розмірковує, чи справді вже вийшла з глини людина від Бога або навпаки: вона ще спить. Водночас з'являється образ жінки-спокуси – «біла смута рамен і чола – райських притч, райських снів, / спрограмованих дій... – / після інкубації в

глині – / програма гріхопадінь...». А потім чоловік, видираючись із лона землі, присів і пішов «до майбутніх болінь і падінь», убик саду самоти, «бо й самотність як сан».

Зліпивши дванадцять коней із блакитної глини (розділ «Дерево Адама. Сотворення коней»), які сяяли блиском сонця, «блиском плоті неживої», Адам «нараяв рай. Аж до гріхопадіння – / від сотворіння – перший день творіння». А потім відходив день і залишав свою тінь із кіньми, які починали іржати, «мов плач живий далекий відлунив». Був шелест райських снів, із яких виходила подоба коней, а також уявлення того, що до нього приходить смерть. Водночас продовжувати так жити, на думку автора, – «найжорстокіше самовбивство». Невдовзі зникає, мов привид, рай, та «відкриває більше, ніж таїть...». Наступна сцена відбувається на площі (розділ III «Сповідь на площі»), на якій ліричний герой, споглядаючи за гибеллю мерців, і кожен із них – Адам, а також мертві коні – коні Адамові, підкреслює, що він «на площах модернових міст» «волю, і долю розтратив», а голос і слід загубився. Причиною – державні луки, а також ті стріли, які летять «крізь містичну побожну млу». Автор припускає, що Бог у тому єдиний, щоб добігти. Йому мариться, що Адамові коні знову заіржали з-під землі. А коли припав на коліно стрілець, щоб почути їх, «закричала земля від болю». У цьому циклічному світотворенні «закрутилося вічне коло». Тому господній голос лунає «крізь дикий, спасенний крик» і творить ліричному герою осанну.

Д. Кремінь завершує поему-симфонію тим, що коні Адамові, укотре народившись із глини та попелу, знову іржуть смертельним криком і летять крізь вогонь. Автор, відтворюючи біблійний сюжет про створення людини, звертається до стихій: землі, неба, вогню, а також сонця і тіні. Аналогічне простежується і під час появи жінки, яка стає фактичним провідником між раєм і пеклом. Наявність образу коней, що символізують царську владу, підкреслює божественне походження ліричного героя, а їхню ритуальну смерть – наді-

лення Адама фізичною силою, духовною енергією, багатством, такими необхідними для подальшого перевтілення, народження, набуття могутності, безсмертя. Таке синкретичне поєднання духовного і душевного, божественного і богоподібного, етичного та естетичного може символізувати важливі для усвідомлення діалектичних поглядів автора, який добре засвоїв античну філософію, концепти добра і блага. Можливо, це його поетичний відгомін на сократівське усвідомлення непізнаної досконалості, платонівське поєднання краси тіла й розуму, аристотелівську повноту життя як повноти чесноти. Саме тому поема «Коні Адамові», у якій увиразнено філософські погляди Д. Креміння на світобудову, людину та суспільство як носіїв і втілення уявлень про досконалість, – один із проявів авторської калокагатії, його історіософські погляди на життя, осмислення ролі громадянина і функцій держави. До цієї тематики поет повертався неодноразово, проте рукопис поеми, як у Горация, чекав свого часу. У пізнішому вірші «Кентавріада» автор оспівує конелюдей як прообраз безсмертя, а «смерть в образі – / кінь і людина», і в тому – відповіді поета на вічні питання.

Одним із найрезонансніших творів, через який Д. Кремінню влаштовано «творчий звіт», стала модерністська антифашистська поема «Меморандум Герштейна» (1973–1974). В основу сюжету покладено життєпис Курта Герштейна – офіцера військ СС, насправді – одного з можливих праведників світу. Ставши інженером-фахівцем із використання синильної кислоти, він шукав правду про загибель своєї племінниці від евтаназії в спецлікарні Гадамар для душевнохворих. Коли офіцер зрозумів, що «Циклон «Б» – це далеко не засіб для очищення питної води чи інсектицид у боротьбі зі шкідниками в польському концтаборі «Белшець», де він служив, а засіб масового знищення людей, Герштейн почав списувати банки із синильною кислотою як прострочену та передавати інформацію про «фабрики смерті» за кордон. Відомо, що його доповідні дійш-

ли до секретаря шведського посольства фон Оттера і єпископа Дибеліуса. Одна з довідок була передана і до Ватикану, проте молодий єзуїт Рікардо Фонтана, маючи доступ до святого престолу, злякався їх передати. Розуміючи, що не зможе зупинити масове знищення людей, він нашив на свою сутану жовту зірку Давида і разом із євреями пішов до табору на мученицьку смерть. Відомо, що після нацистської капітуляції К. Герштейн, якого заарештували війська союзників, відбував покарання в паризькій тюрмі Шерше-Міді. 25 липня 1945 року його знайшли повішаним. Загадкою лишається досі: це було самогубство чи спланована акція сокамерників. Єдине, що встиг підготувати офіцер у тій камері, – останню доповідну про масові знищення людей у концтаборах, яка 1946 року використана як долучений до справи доказ на Нюрнберзькому процесі. К. Герштейн реабілітований тільки 1965 року.

Здавалось би, цей сюжет, на основі якого написано чимало книг, відзнято стрічок, а постать реабілітованого німецького офіцера – серед ключових ув'язнано-сприйнятті наслідків Другої світової війни, під час «творчого звіту» Д. Креміння, полемізуючи з В. Аріповським, відстоював значно більше, ніж свої твори. Поет підкреслював, що поема, яку він якраз дописував, – «про людину, яка вперше дала знати світові про існування концтаборів із масовим винищенням людей. Це – Курт Герштейн. Основа поеми – виключно документальна. Сюжет і т. ін. я взяв із однієї статті (сюжет не в літературному, а в фактографічному розумінні): М. Беленький, «Судьба свідателя» (журнал «Наука і релігія», № 6 за 1973 р.)» (Протокол засідання літстудії УжДУ ім. Ю. Гойди від 18 листопада 1974 року, 2007, с. 32–33). Можна припустити, що час ознайомлення Д. Креміння зі статтею – орієнтовний час початку написання «Меморандуму Герштейна», а дата проведення «творчого звіту» – своєрідна дебютна презентація готового тексту.

Дотримуючись сюжетної лінії, автор, попри помітну експресивність і позачасо-

вість, що свідчить про її історіософічність, уважно вибудовує структуру модерністської поеми. Вона складається з 2-х частин, 12 розділів, а також містить пролог та епілог. Таке бачення художнього твору зумовлене використанням такої синтетичної та популярної в подальшій творчості Д. Креміння ліро-епічної форми, як поема-симфонія. Вона привнесла до тексту ті важливі для реалізації творчого задуму елементи, що є в музиці, фольклорі та літературі, включаючи героїко-драматичний пафос, баладність, природну експресію, нерівномірні художні мікроелементи. Можливо, це захоплення прийшло від поеми-симфонії П. Тичини «Сковорода» чи віршованої трилогії М. Бажана «Будівлі».

Цитата «Urbi et orbi», з якої починається поема, – не тільки присвята, що з часів Римської імперії означала оголошення Сенату, пізніше – святкове благословення та Послання Папи Римського вірянам. Передовсім це настанова людству щодо очевидних наслідків найбільших трагедій в історії. У першій частині (пролозі) автор, який у постскрипті вказує, що за жанром це – «не драма – трагедія / з безпочатковим кінцем», але уводить художній образ лейтенанта К. Герштейна – із концтабірних нестрів «божевільного віку дитину», який став «співвітчизником не монголо-татарських, а все-таки орд», «каменем на центрифусі» «мільйонсолдатної потвори». Також тут є його збожеволіла сестра Гретхен, яка кличе його в «газовій чорній задусі» циклону «Б». І все це – в обрамленні художніх деталей на позначення війни. Тож тут є і такі художні деталі, які унаочнюють трагізм епохи: «зорі на шибеницях», електричні крісла, «шибениць праліс», «кілля могольних осик».

«Табірний мій концерт» (розділ II) – соло першої скрипки ліричного героя, який, перетворюючи свій текст на музичну симфонію, сміливо звертається до найвищих сил, тому закликає концертувати Бога, стіни впасти на глухих слухачів, балюстрадам згоріти, а процесіям спинитися до крематорію. Звертаючись до «мільйонів безімен-

них Бруно», хто «в небі чи в піднебессі» палає «в огні геєннім», автор, апелюючи до часів інквізиції, просить їх «кров'ю писати на небі свій заповіт», «бо крокує землею «білява bestія». Йому мариться охоплене полум'ям дівчатко, яке біжить до мами чи власне до ліричного героя. Це – Марія Вайнтрауб – дочка краківського равина, який перед смертю побачив друге пришествя Христа. Невдовзі перед очима, «і понад мертвими, і понад живими», як у Т. Шевченка, – видіння біблійної Марії (розділ III «Аве, Маріє!»). Водночас ліричний герой, називаючи своє життя центрифугою, губиться в безлистому лісі «поміж деревами і світляками», тому «місяць в небі – як чорний камінь», «в чорній траві камінь біліє», а над Варшавою «летять чорнопері мої серафими». Гіперболізуючи, автор трагічно підкреслює: скільки п'єтми, і не більше прозріння! / Скільки людей – / а ще більше попелу...».

«Табірна пісня» (розділ IV) сповнена інвектив і риторичних запитань, які лунають з вуст приречених на люту смерть, тих, хто «в пеклі нічному вдаряється в ніч грудьми»: «Ми люди, чи тільки / космічний розвіяний пил?». У «Щоденнику Герштейна» – художня реконструкція життєпису ліричного героя («берлінський мім, єфрейтор, маляр – ким він був?»), а також зруйнованого, потопленого в крові «світу із повинними очима», який не потребує реставрації. Називаючи Землю «зблядженою», «бездомною матір'ю-вдовою», якій кричать геббелівські рації, цей світ, на думку автора, помер, як і Рим, тому лежить у «калі і крові». Делікатно вкладаючи у уста ліричного героя власні філософські погляди, Д. Кремін, формулюючи політичні, хоча тут – риторичні питання на кшталт: «коли народ мій стадом став?», «і ким він буде відтепер?», «коли народ мій стадом став, тоді народ мій і помер», не просто вимагає реставрації душі та народу. Він, полемізуючи з офіцером СС, кричить про важливість пошуків нових обривів в умовах бездуховності, адже «віддаємо свої літа чумній духовній еміграції», «у поле

попелу й крові». Звісно, за такими словами цензори – ініціатори «творчого звіту» – помічали абсолютно інші контексти, які, вочевидь, здавалися не тільки протестом. Це – заклик до боротьби за свої громадянські права, відверта реакція на придушення української інтелігенції, ліричний спротив тоталітарній системі, неприхована критика радянської влади.

Звертаючись до ліричного героя (розділ VI «Автор – до Герштейна»), якому нічого сказати «зблядженій, цій весталці – планеті», визнає: він, «офіцер і кат», чи не єдиний, планида якого не має зірки. Коли ж зашуміла і закричала на світовому попилиці трава (розділ VII «Інструкція для варшавської ночі, візника і зорі»), а вік назвали двадцятим або варварським, «земля моя вогнем єдиним, одним огнем земля жива». «Меланхолійний вальс» (розділ VIII «Із щоденника 1942 року»), який уперше опублікований окремих твором у збірці віршів і симфоній «Пектораль» (1997), так само біографічний: кількаразово автор згадує у грудні забутий травень, за яким «шкодувати не варт», літо, у якому він загубив себе, а також підкреслює: приреченим перед смертю вмикали цей вальс Шопена.

*Хай мертві живих не осудять:*

*важка ця корона земна...*

*Я знаю –*

*за попелом буде,*

*за осінню буде –*

*ЗИМА!*

Волення крізь марення, із розбитих ліхтарень, хворих із лікарень, змішане з музичним мажорним «Траур» (розділ IX «Зима 1942»), – своєрідний літературно-музичний апогей поеми, у якій постають «фабрики смерті» Освенцім, Майданек, Маутхаузен, Треблінка, Бухенвальд. За їхніми назвами – достатньо реакційні для епохи слова поеми («Жодна зрада не зрада, коли поза нею – влада!»), які аналогічно могли стати причиною для «творчого звіту» автора. Очевидно, так воно і було.

Звернення-монолог із потойбіччя сестри «від зла відступницею» до брата (Розділ X «Пісня сестри Герштейна – до

брата»), що «перед божевіллям не одна», – одне з найчутливіших у поемі. Відлітаючи «у ніч циклону «Б», вона, «божевіллям спалена колись», у своєму благанні-замовлянні просить його докритися «за мільйон убитих – і за мене» «всім, в здоров'ї своєму недужим», «цим серцям, холодним як медуза, / цим всесвітнім, чорним цим димам». Називаючи себе самофракійською Нікою, німфою чи павою Брема, вона з божевіллям у газовій короні говорить про тих, хто йде до небес по «цих високих трубах». Нарікаючи на владу, що «любить рабські спини», ліричний герой підкреслює, мов цар Соломон, що і це мине. Натомість автор, увівши таку художню деталь, як подушку арійських дів із волоссям жертв, образно підкреслює глобальну злочинність фашизму, людожерство тоталітаризму, страхіття війни, водночас додаючи: «хіба ж ми тигри-людоїди?».

«Трансекспрес «Варшава – Відень» № 01527, старий рабин і новорічне вітання» (розділ XI), розпочинається описом того, як есесівці надсилали цинічні привітання родичам задушених в'язнів із описом гарного життя останніх у концтаборах. Д. Кремінь демонструє це на прикладі рабина у Празі, у передмісті Варшави, до якого прийшли есесівці з собаками, щоб забрати його онучку Марію. Серед них був і забинтований Христос, використання образу якого – ознака наближення другого пришествя, тобто близької смерті. Іронізуючи цитатою із гімну нацистської партії Хорста Весселя («От, небесно воїнство»), старий мовчав, коли забирали його онучку та відвозили. А потім був начебто лист від неї, у якому вона благала приїхати і забрати її звідти. Коли він їхав «загримованими» під залізничні станції концтаборами до своєї улюблениці, якої насправді не було в живих, до нього волато гетто «Зостанься!». В епілозі (розділ XII) автор згадує про передані К. Герштейном шведському послу дані про масові вбивства в'язнів, які стали називати меморандумом. Посилуючи поетичні рядки переліком «фабрик смерті», використанням траурного дзвону як підсилюваль-



ної деталі, а також зверненням із вічності всіх загиблих до Курта: «Докричись! Людство!», автор називає меморандум заповітом Гретхен і Марії, насправді – головним документом цивілізації, яка, уставши з колін, повинна знищити фашизм.

За своєю будовою «Меморандум Герштейна» Д. Креміння нагадує симфонію, що складається з кількох основних для музичного твору елементів: експозиції (прологу), основної частини (зіставлення магістральної та додаткової ліній сюжету, зі значною кількістю внутрішньої експресії, глибоким ліризмом, що переростає в кардинальну зміну темпоритму, динаміки, активності, а також епілогу (апогей сюжетної лінії, наявність кількох тем, які доповнюються стихійністю, спалахом духовної енергії). Це припущення будується з того, що ранній Д. Кремінь захоплювався творчістю П. Тичини, а поему-симфонію «Сковорода» ставив у приклад, коли пояснював специфіку своїх ліро-епічних творів. Про ці та інші речі написано раніше (Кремінь Т., 2011, с. 34–38). Варто додати ще одну цікаву деталь. У домашньому архіві Д. Креміння зберігається папка для паперів із промовистою назвою та підписом чорним чорнилом «Дмитро Кремінь. Літо в опалі. Книга поезій. 1975 рік», а зверху червоним олівцем «в-во Карпати» (Ю. Мейгеш). Що б це означало: можливі плани поета надру-

куватися в головному видавництві західної України чи недремне око спілчанської цензури, яке всіляким чином витискало його із Закарпаття і нарешті викинуло 1975 року, направивши його за розподілом на роботу до смт Казанка Миколаївської області?

Дослідження фрагмента творчого звіту Д. Креміння на засіданні літературної студії імені Юрія Гойди Ужгородського державного університету дало змогу дійти таких висновків. За своєю формою і змістом цей захід став одним із символів «брежнєвських заморозків», маркером другої хвилі репресій на Закарпатті, одним зі способів засліплених ідеологією і страхом комсомольсько-комуністичних ватажків обмежити права і свободи творчої молоді. Водночас тут – реальний відбиток концепції рукопису дебютної книги «Тан блукаючого вогню», модерністські поеми-симфонії якої – серед кращих зразків ліро-епічних творів у творчій спадщині автора та покоління в цілому. Незважаючи на результати дослідження, які дадуть новий поштовх вивченню творчості автора, серед майбутніх завдань – пошуки інших творів маловідомої збірки, повного тексту «творчого звіту», а також монографічне дослідження ранньої творчості Д. Креміння в контексті літературного життя на Закарпатті в першій половині 1970-х рр.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кремінь Т. «Сковорода» Павла Тичини: ознаки жанру і нарративна природа поеми-симфонії / Т. Кремінь // Переяславські Сковородинівські студії. – Випуск 1. – 2011. – С. 34–38.
2. Лоп'янський Ю. Іван Чендей і радянська критика / Ю. Лоп'янський // Сучасність. – 1970. – № 2. – С. 31–33.
3. Протокол засідання літстудії УЖДУ ім. Ю. Гойди від 18 листопада 1974 року // Екзиль. – Ужгород : Гражда, 2007. – № 3. – С. 32–33.

### ИСТОЧНИК ПОЭТИКИ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА ДМИТРИЯ КРЕМИНЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РУКОПИСИ СБОРНИКА «ТАН БЛУКАЮЩЕГО ВОГНЮ» 1974 ГОДА)

*Кремінь Тарас,  
кандидат філологічних наук, доцент,*

*професор кафедри мовно-літературного  
і художественно-естетического освіти  
Николаевский областной институт  
последипломного педагогического образования  
ул. Адмиральская, 4-а, 54001, г. Николаев, Украина  
kremintaras@gmail.com*

*В статті проаналізована рукопис малоизвестного дебютного поетического збірника Д. Кремня «Тан блукаючого вогню» 1974 года, который вопреки идеологическим запретам и критике из-за отклонения от канонов соцреализма стал своеобразным источником поэтики автора. Кроме дискурса модернистских поэм-симфоний «Кони Адамові», «Меморандум Герштейна», автор исследует особенности проведения и последствия беспрецедентного по своему абсурду «творческого отчета» поэта на заседании литературной студии имени Ю. Гойды Ужгородского государственного университета 18 ноября 1974 года в контексте второй волны репрессий.*

**Ключевые слова:** *дискурс; историсофские мотивы; калокагатия; модернизм; поэма-симфония.*

#### **THE POETICS SOURCE OF DMYTRO KREMIN'S EARLY WRITINGS (BASED ON THE MANUSCRIPT «THE DANCE OF WANDERING FIRE» (1974))**

**Kremin Taras,**  
*Candidate of Philological Sciences (Ph. D.), Associate Professor,  
Department of Theory and Methods  
of Language, Literature, Art and Aesthetic Education  
Mykolaiv In-Service Teachers Training Institute,  
4-a Admiralska Street, 54001, Mykolaiv, Ukraine  
kremintaras@gmail.com*

*The article analyzes the manuscript of Dmytro Kremin's little-known debut poetry collection «Dance of Wandering Fire» (1974) which despite prohibitions and criticism due to deviations from the socialist realism canons became a kind of source for the author's poetics. In addition to the discourse on modernist symphonic poems «Adam's Horses», «Gerstein's Memorandum», the author of the article explores the unprecedented absurd «creative report», which the poet Dmytro Kremin had to have at a meeting in Uzhgorod state university's literary studio in 1974.*

**Keywords:** *discourse; historiosophical motives; kalokagatia; modernism; symphonic poem.*

#### **REFERENCES**

1. Kremin, T. (2011). «Skovoroda» Pavla Tychyny: oznaky zhanru i naratyvna pryroda poemu-symfonii [«Frying Pan» by Pavel Tychyna: signs of the genre and the narrative nature of the poem-symphony]. *Pereiaslavski Skovorodynivski studii*, 1, 34–38 (ukr).
2. Lopianskyi, Yu. (1970). Ivan Chendei iadianska krytyka [Lopyansky Y. Ivan Chendei and Soviet criticism]. *Suchasnist*, 2, 31–33 (ukr).
3. Protokol zasidannia litstudii UzhDU im. Yu. Hoidy vid 18 lystopada 1974 roku [Minutes of the meeting of the literary studio of Uzhgorod State University named after Yu. Goyda from 18 November 1974]. *Ekzyl*, (2007), 3, 32–33. Uzhhorod: Grazhda (ukr).