Ганна Токмань

# УКРАЇНСЬКА ВЕРСІЯ ХУДОЖНЬОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ: Б.-І. АНТОНИЧ, В. СВІДЗІНСЬКИЙ, Т. ОСЬМАЧКА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

2020

Рекомендовано до друку ухвалою вченої ради

Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету

імені Григорія Сковороди (Протокол №7 від 10 лютого 2020 р.)

**Рецензенти**:

доктор філологічних наук, професор Н. П. Анісімова

доктор філологічних наук, професор С. С. Кіраль

доктор філологічних наук, професор О. І. Неживий

На обкладинці використано зображення трьох картин Івана Труша (1869-1941) під назвою «Самотня сосна».

**Токмань Г.**

Українська версія художнього екзистенціалізму: Б.І. Антонич, В. Свідзінський, Т. Осьмачка в європейському контексті. Київ : Міленіум, 2020. – 480 с.

У монографії порушено проблеми екзистенціального літературознавства, художнього екзистенціалізму, екзистенціально-діалогічного прочитання тексту. Досліджено праці філософів М. Гайдеґґера, Г. Марселя, А. Камю з екзистенціальним тлумаченням поезії Ф. Гельдерліна, Р.-М. Рільке, А. Рембо, Лотреамона, Р. Шара. Запропоновано екзистенціально-діалогічне прочитання поезії Б.-І. Антонича, В. Свідзінського, Т. Осьмачки: визначено екзистенціальні мотиви та інтенції, проведено діалог художнього тексту з положеннями філософських теорій. Авторка зробила спробу окреслити екзистенціальну парадигму в національній поезії першої половини ХХ ст.

Книгу адресовано науковцям, аспірантам, учителям, студентам, широкому колу читачів, зацікавлених екзистенціалізмом як самобутнім і багатогранним явищем культури.

# ЗМІСТ

**ПЕРЕДМОВА. ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО.....5**

**ВСТУП.....13**

**РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВІДЧИТУВАННЯ ДІАЛОГУ МІЖ ПОЕЗІЄЮ І ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЮ ФІЛОСОФІЄЮ.....17**

1.1. Блудна дочка Інтерпретація повертається додому: рух інтерпретації художнього тексту в герменевтичній традиції.....17
1.2. Інтерпретація як лірико-філософський діалог: типологія методик.....36
1.3. Синусоїди на різнобарв'ї: філософські парадигми лірики в їх стосунку до літературних напрямів.....59
1.4. Філософія як учасниця діалогу «лірика – екзистенціалізм»: екзистенціальне тлумачення філософії та її зв'язки з лірикою.....69

**РОЗДІЛ 2 ФІЛОСОФИ-ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТИ ЯК ІНТЕРПРЕТАТОРИ ПОЕЗІЇ.....86**

2.1. Мартін Гайдеґґер як інтерпретатор лірики: взаємопроникнення літературознавства і екзистенціальної аналітики.....86
2.2. Прочитання поезії Габріелем Марселем: лірична філософія.....111
2.3. Альбер Камю-літературознавець: діалог художнього тексту з філософією абсурду і бунту.....137

**РОЗДІЛ 3 ЛІРИЧНА ЗБІРКА БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА «ВЕЛИКА ГАРМОНІЯ» У ДІАЛОЗІ З ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИМ БОГОСЛОВ'ЯМ.....168**

3.1. Метод кореляції у системному богослов'ї Пауля Тілліха.....168
3.2. Екзистенціальні смисли ліричної збірки Богдана-Ігоря Антонича «Велика гармонія».....177

**РОЗДІЛ 4 ЛІРИКА ВОЛОДИМИРА СВІДЗІНСЬКОГО ЯК ЯВИЩЕ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ.....219**

4.1. Художній простір у збірці «Ліричні поезії» Володимира Свідзінського: екзистенціально-діалогічне прочитання.....219
4.2. «Велика дитино, / Хто поклав тебе в вічну колиску?»: образ моря в поезії Володимира Свідзінського.....268

4.3. Мотив смерті коханої у ліриці Володимира Свідзінського як художньо-філософський феномен.....286

**РОЗДІЛ 5 ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІСТЬ МОТИВІВ САМОТНОСТІ ТА БУНТУ В ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ «КИТИЦІ ЧАСУ».....355**

5.1. Екзистенційні джерела мотивів самотності й бунту в поетичній збірці Т. Осьмачки «Китиці часу».....355

5.2. Мотиви самотності й бунту у збірці «Китиці часу»: діалоги з філософією та мистецтвом.....367

**ВИСНОВКИ.....447**

**ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК.....463**

**БІБЛІОГРАФІЯ ПРАЦЬ ГАННИ ТОКМАНЬ З ТЕМИ МОНОГРАФІЇ .....467**

# ПЕРЕДМОВА.
# ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Поняття екзистенціалізм тлумачать як багатогранне явище, провідним складником якого є, безумовно, філософія, а іншими – різноманітні галузі науки, мистецтва, культури. До кола філософів екзистенціального спрямування відносять Сюрена К’єркегора, Мартіна Гайдеґґера, Лева Шестова, Миколу Бердяєва, Карла Ясперса, Хосе Ортегу-і-Гассета, Жана-Поля Сартра, Альбера Камю, Габріеля Марселя, Моріса Мерло-Понті та інших. М. Гайдеґґер у засадничій праці «Буття і час» не обмежує екзистенціальну аналітику рамками своєї науки, допускаючи, що цей спосіб осмислення людини і світу можливий і наявний у поезії, а також у психології, етиці, політології, біографістиці, історіографії, бо їх представники «на своїх різних шляхах і у змінній мірі досліджують поведінку, здібності, сили, можливості і долі присутності» [6, 16]. Проте автор ставить питання, яке, на нашу думку, має актуалізуватися щоразу, коли вивчаються екзззистенннційні/екзистенціальні мотиви в художній літературі, а саме: «Але питанням лишається, чи велися ці тлумачення настільки ж екзистенціально засадниче, як вони можливо були оригінальні екзистенційно. Одне не обов’язково має збігатися з другим, але одне й не виключає другого» [6, 16]. Філософ пояснює, що занурення в екзистенційне не потребує «теоретичної прозорості онтологічної структури екзистенції»; складніше з екзистенціальним: «Питання про структуру націлене на розкладування того, що конституює екзистенцію. Взаємозв’язок цих структур ми називаємо екзистенціальністю. Їх аналітика має характер не екзистенційного, а екзистенціального розуміння» [6, 12]. Філософи екзистенціального спрямування визначили складники того, що конституює існування людини, та силові лінії між ними, відтак представники інших наук плідно застосовують це філософське знання, зокрема виявляють художньо виражену екзистенціальну аналітику в мистецтві слова і самі вдаються до неї.

Сучасний український дослідник історії екзистенціалізму Костянтин Райда відзначає, що екзистенціалізм «практично зачепив “за живе” усю гуманітарну культуру, пожвавив інтелектуальний клімат, суттєво вплинув і на ментальність, і на свідомість значної частини західноєвропейського осередку саме завдяки незвичному баченню й нетрадиційній інтерпретації смисложиттєвих, “екзистенційних” проблем» [5, 5]. У праці «Екзистенціальна філософія. Традиція і перспективи» (2009) він констатував появу нових екзистенціальних напрямів у низці наук і пояснив їх джерела. Він пише: «Проблеми історико-філософського аналізу екзистенціалістської філософії суттєво збільшилися і з виникненням та наступною концептуалізацією культурологічних синтезів екзистенціалізму з різними напрямками сучасного гуманітарного знання та окремими філософськими дисциплінами. З появою і проголошенням таких екзистенціалізованих симбіотичних утворень, як екзистенціальна антропологія, екзистенціальна теологія, екзистенціальна соціологія, екзистенціальна психологія, екзистенціальна феноменологія, екзистенціальна естетика, екзистенціальна педагогіка, екзистенціальна політологія тощо. Цю сферу культурологічних синтезів у своїх попередніх працях я і позначив терміном *постекзистенціалістське мислення* [письмівка автора – Г.Т.]» [5, 12]. **Постекзистенціалістське мислення, тобто мислення, яке містить досвід екзистенціальної філософії, є плідним для розвитку різноманітних гуманітарних наук, зокрема й літературознавства.**

К. Райда спостеріг перегляд теоретичних засад різних галузей науки під впливом екзистенціальної філософії. «Структура і принципи екзистенціалістських медитацій були перенесені в гуманітарні науки, і за їхньою допомогою переглянута теорія окремих гуманітарних дисциплін, переглянуте їх світоглядно-теоретичне підґрунтя. Тобто на підставі філософії класичного екзистенціалізму й відповідних гуманітарних дисциплін утворились нові екзистенціалізовані гуманітарні концепції. А з боку класичного екзистенціалізму – це була своєрідна, історично абсолютно нетипова

зміна форми його існування й функціонування» [5, 12]. Отже**, екзистенціалізм містить і екзистенціальну (класичну) філософію, і екзистенціалізовані концепції в низці наук, і цілі екзистенціальні напрями в суміжних науках.**

Мабуть, на сьогодні найчіткіше окреслено екзистенціальний (його називають ще гуманістичний) напрям у психології. Джекоб Нідлман у «Критичному введенні в екзистенціальний психоаналіз Людвига Бінсвангера» (1963) називає переломний момент у психологічному мисленні: «<…> хіба ми, певно, не досягли точки в нашій науці про “я”, коли обов’язковою умовою сили вже більше не є відчуження того, хто пізнає, від того, що пізнають, коли все уявлення про об’єкт як про щось, що протистоїть нам, необхідно залишити у вестибюлях нашого мислення?» [4, 132] Тим самим наголошено на необхідності, назрілості постекзистенціального мислення у психології.

Дж. Нідлман уважає, що екзистенціалізм і відповідно Daseinanalyse стали реакцією на кризу, яка полягає в «аналогії між системою і існуючим індивідуумом» [4, 132]. Автор неодноразово наголошує на тому засадничому, що дав екзистенціалізм психології, він пише: «Індивідуум має конституювати свій світ за допомогою смислової матриці екзистенціального апріорі, фактично, індивідуум від самого початку знаходить свій світ, конституйований таким чином» [4, 131]. Думаю, що **лірика також особливий, художній індивідуальний світ, де екзистенціальне апріорі слід обов’язково враховувати під час аналізу тексту.**

Людвіг Бінсвангер, осмисливши філософське спрямування екзистенціального аналізу і ствердивши його значення не тільки для психології, а й для прикладної психіатрії, **рішуче відкидав схематичне, механічне перенесення філософських положень на інші науки,** чітко артикулюючи: «“Догматичне” імпортування філософських доктрин як таких майже завжди було згубним для науки й дослідження» [2, 189]. У процитованій роботі «Аналітика існування Гайдеґґера та її значення для психіатрії» (1962) він мудро

висловився про межі, **відмінності між засадничим характером філософської теорії і її імпортуванням**: «<…> наукові інтереси й потреби (провідні поняття, методи дослідження) психіатрії повинні перебувати не в жорсткому, а в гнучкому і життєво важливому зв’язку з Dasein як буттям-у-світі і буттям-за-межами» [2, 194]. Для екзистенціального літературознавства ця заввага вченого дуже важлива, як і близькі твердження М. Гайдеґґера – про шлях, а не метод; Г. Марселя – про акліматизацію, а не перенесення, А. Камю – про збереження правил гри письменника під час аналізу його творчості (ці та інші ідеї філософів – у їхніх діалогах з поезією – висвітлимо у 2-му розділі монографії).

«Чого психологам варто навчитися у екзистенціалістів?» – запитує Абрагам Маслоу в книзі «У напрямку до психології буття» (1968), – і дає широку відповідь, зокрема стверджуючи: «Екзистенціалізм, разом з іншими напрямками, допомагає нам зрозуміти обмеження словесної, аналітичної, концептуальної раціональності. Він уособлює напрямок мислення, яке повертається до безпосередності переживання, досвіду, як попередньої умови будь-якої концепції чи абстракції» [За: 5, 164]. К. Райда наводить інші аргументи психологів на користь синтезу з екзистенціальною філософією, він пише: «Причину ж такого відродження вони вбачають у філософському відтворенні екзистенціалізмом інтровертивної зацікавленості особи своїм життєсвітом, зацікавленості, яка знову набула актуальності за умови збільшення відчуття соціального, ідеологічного, ціннісного, духовного протесту людей проти способу їхнього існування в сучасному світі» [5, 164]. Відзначимо **природність екстраполяції екзистенціально-психологічної думки на дослідження лірики, адже саме в ліриці провідним мотивом є інтровертивна зацікавленість ліричного героя своїм життєсвітом.**

Водночас К. Райда бачить ґрунт для екзистенціалізації психології і в самій філософії, він зазначає: «Втім, класичний екзистенціалізм не

тільки “тяжів” до психології. Він, власне, і розвивався у межах своєрідної психологізації філософського дискурсу» [5, 195-196]. Думаємо, що не меншою мірою **відбувалася поетизація і філологізація класичного екзистенціального філософського дискурсу, тож формування екзистенціального літературознавства – також результат подвійного тяжіння.**

Постекзистенціалістське мислення не оминуло літературознавців, зокрема й вітчизняних. Процеси, спостережені К. Райдою, відбуваються в науці про художню літературу.

Художня література, мабуть, найтісніше пов’язана з екзистенціальною філософією, тому філософи часто вдавалися до написання художніх творів або/та до інтерпретації творів інших авторів. Розуміння мистецтва його реципієнтом також має екзистенціальний сенс. На думку філософа Ніколо Аббаньяно, твір мистецтва досягає успіху як завдяки авторові, так і завдяки людям, які зрозуміли його творчість. Н. Аббаньяно пише: «Отже, художнє розуміння – це коекзистенціальна солідарність, яку породжує і викликає твір мистецтва» [1, 268]. Філософ наголошує на екзистенційності процесу творення і солідарній екзистенційності процесу розуміння твору, він зазначає: «Художнє розуміння спрямоване завжди і тільки на естетичний об’єкт, але в естетичному об’єкті воно звертає увагу і може звертати її лише на індивідуальність художника» [1, 268]. Людина, яка розуміє мистецтво, на думку філософа, «відчуває себе солідарною з іншою людиною у спільному зусиллі до звільнення і спокути, повному небезпеки і очарування» [1, 268]. Літературознавець є уважним читачем, і його тлумачення художнього твору – це коекзистенціальна солідарність, яка водночас має екзистенційний і фаховий (інструментальний, логічний, інформаційний) складники.

Якщо взяти за теоретичні засади ідеї філософів-екзистенціалістів щодо розуміння художньої літератури та шляхів її прочитання, а також застосовувати положення їхніх теорій та відповідні категорії під час тлумачення конкретного тексту, можна

говорити про **екзистенціальне літературознавство** (за взірцем екзистенціальної психології). Літературознавство може вступати в діалог із суміжною гуманітарною галуззю науки, а літературознавець – провадити діалог текстів, художнього і філософського.

Екзистенціалізм і діалогіка мають точки перетину. Сучасний польський учений Ян Анджей Клочовський розв'язує цю проблему так: «Як ідентичність особи стосується її діалогічності? Вже сама постановка проблеми підказує думку, що суттєвий стрижень буття людини має парадоксальні риси. Хоча думки можуть здаватися на перший погляд суперечливими, я є собою через себе, але і через іншого» [3, 134]. Те саме стосується існування художнього тексту: він відкриває свої смисли не тільки через себе, а й через інший текст. У пропонованій шановному читачеві монографії ми покажемо, як філософи у своїх працях додатково відкривали й збагачували смисл власної аналітичної думки завдяки тлумаченню поетичних рядків, а також спробуємо довести, що поезія українських авторів оприявлює свій суттєвий стрижень являючи й себе, і співзвучність з положеннями філософських теорій.

М. Гайдеґґер назвав як предмети дослідження *присутність* і *екзистенцію*, він дав таке визначення філософії, у якій працював: «Філософія є універсальна феноменологічна онтологія, яка, виходячи з герменевтики присутності, як аналітика *екзистенції* [письмівка автора – Г.Т.] закріпила кінець провідної нитки всякого філософського запитування про те, з чого воно виникає і у що віддається» [6, 38]. **Коли ми шукаємо екзистенціальне філософування в поезії, то фокусуємо увагу на саме цих двох моментах, названих мислителем: герменевтика присутності і аналітика екзистенції.** Ми відчитуємо, як поет своїми художніми засобами тлумачить існування конкретного індивідуума і відзначаємо образно виражену думку – аналітику екзистенції, пам'ятаючи твердження філософа: «"Сутність" присутності лежить в її екзистенції» [6, 42].

Визначимо типологічні риси екзистенціального напряму в науці про художню літературу.

**Об’єкт дослідження в екзистенціальному літературознавстві**: художнє зображення екзистенційних явищ та/або художньо виражена екзистенціальна думка в тексті.

**Предмет дослідження** окреслюється як конкретика екзистенційного/екзистенціального/екзистенціалістського аспекту твору.

**Мета** – витлумачити художній текст на засадах екзистенціальної філософії.

**Метод** – герменевтичний, компаративний, інші, у яких актуалізується аспект екзистенціального філософування.

**Специфіка наукового інструментарію** полягає в застосуванні (поруч із літературознавчими) категорій і понять екзистенціальної філософії, а також дослідницьких інструментів з екзистенціальних напрямів у суміжних науках – екзистенціальної психології, екзистенціальної соціології тощо.

**Засадничим принципом** екзистенціального літературознавства є єдність аналізування екзи-ідей твору та поетики, за допомогою якої їх виражено. Домінувати може як екзистенціальний, так і поетикальний аналіз, на розваг дослідника.

Будь-який напрям у науці виокремлюють, поряд з іншим, специфічні **результати дослідження**. У екзистенціальному літературознавстві, на нашу думку, вони можуть бути такими – **виявлено і витлумачено**: екзистенційні джерела твору (біографічний метод); екзистенцій ні/екзистенціальні мотиви в художньому тексті; екзистенціальні концепти художнього тексту; образне вираження екзистенціалів у творі; художнє зображення екзистенції літературного героя (індивідуальна філософія); художнє зображення процесів екзистування літературного героя; екзистенціальність роздуму (художнього філософування) у тексті; екзистенціалістський смисл художньо вираженої думки – паралелі з положеннями праць філософів тощо. Дослідження може мати як один з названих результатів, так і їх комплекс.

Отже, **екзистенціальне літературознавство – це напрям у науці про художню літературу, який вивчає екзистенційні та**

**екзистенціальні явища, образно виражені в тексті, послуговуючись теоретичними положеннями й інструментарієм, виробленими класичною екзистенціальною філософією, – ідеями, категоріями і поняттями в індивідуальних теоріях філософів.**

Робота «Українська версія художнього екзистенціалізму: Б.-І. Антонич, В. Свідзінський, Т. Осьмачка в європейському контексті», яка пропонується увазі шановного читача, входить до схарактеризованого вище напряму.

## Література


1. Аббаньяно Н. Введение в экзистенциализм. *Н. Аббаньяно. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы*: пер. с итал. Санкт-Петербург, 1998. С. 77–273.
2. Бинсвангер Л. Аналитика существования Хайдеггера и её значение для психиатрии. *Л. Бинсвангер. Бытие-в-мире* : пер. с англ. Москва; Санкт-Петербург, 1999. С.182–194.
3. Клочовський Я. А. Філософія діалогу : пер. з пол. Київ, 2013. 224 с.
4. Нидлман Дж. Критическое введение в экзистенциальный психоанализ Людвига Бинсвангера. *Л. Бинсвангер. Бытие-в-мире*: пер. с англ. Москва; Санкт-Петербург, 1999. С.7–132.
5. Райда К. Ю. Екзистенціальна філософія. Традиція і перспективи. Київ, 2009. 328 с.
6. Хайдеггер М. Бытие и время: пер. с нем. Москва, 1997. 452 с.

# ВСТУП

Дослідження **«Українська версія художнього екзистенціалізму: Б.-І. Антонич, В. Свідзінський, Т. Осьмачка в європейському контексті»** проведено за парадигмою екзистенціального літературознавства. Тож його мета, завдання, об’єкт, предмет, методи дослідження перебувають у зазначених у Передмові рамках.

Своїх попередників, шановних науковців, які вивчали зазначену в назві монографії проблематику, назвемо у текстах розділів.

**Мета цього дослідження** – сформувати теоретичні засади відчитування діалогу між поезією і екзистенціальною філософією та схарактеризувати поетичні тексти Б.-І. Антонича, В. Свідзінського, Т. Осьмачки як явища художнього екзистенціалізму.

**Завдання**:

- окреслити теоретичні засади відчитування діалогу між поезією і екзистенціальною філософією;
- визначити особливості інтерпретування поезії філософами М. Гайдеґґером, Г. Марселем, А. Камю;
- витлумачити тексти ліричної збірки Богдана-Ігоря Антонича «Велика гармонія» через діалог з екзистенціальним богослов’ям;
- виявити екзистенціальні смисли в зображенні художнього простору, образі моря, мотиві смерті коханої в ліриці Володимира Свідзінського;
- довести екзистенціальність мотивів самотності та бунту в поетичній збірці Тодося Осьмачки «Китиці часу».

**Об’єкт** дослідження: праці М. Гайдеґґера, Г. Марселя, А. Камю; поезія Б.-І. Антонича (зб. «Велика гармонія»), В. Свідзінського (зб. «Ліричні поезії», «Вересень», «Медобір», лірика поза збірками), Т. Осьмачки (зб. «Китиці часу»). Об’єктом студіювання є також

окремі положення праць інших філософів та вірші інших, українських і зарубіжних, поетів.

**Предмет** дослідження: діалог поезії і екзистенціальної філософії. Філософи ведуть цілеспрямований діалог з поезією у своїх працях. Діалог поезії з філософією відчитує дослідник у процесі тлумачення смислів художнього тексту.

**Методи дослідження**: герменевтичний, а саме його різновид – екзистенціально-діалогічне тлумачення художнього тексту, тобто інтерпретація його смислів на засадах категорій та положень теорій філософів-екзистенціалістів; компаративний метод – для зіставлення художнього і наукового текстів, художнього і художнього текстів, художнього тексту і твору іншого виду мистецтв.

Ця монографія, яка з перервами писалась упродовж 20 років, продовжує попереднє дослідження авторки, присвячене ліриці Євгена Плужника як художньо-філософському феномену, результати якого оприлюднено в кандидатській дисертації (1998) та монографії (1999; 2013) [1]. Незабаром («Слово і час», 1999) у статті «Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст?» (це питання поставив дисертантці на захисті в Інституті літератури мені Т. Г. Шевченка НАН України світлої пам’яті видатний теоретик літератури Григорій Сивокінь) було продовжено міркування про художній екзистенціалізм [3].

Нині представляємо читачеві трьох західноєвропейських філософів: Мартіна Гайдеґґера, Габріеля Марселя, Альбера Камю – у ролі інтерпретаторів поезії; і трьох українських поетів: Богдана-Ігоря Антонича, Володимира Свідзінського, Тодося Осьмачку – як творців художнього екзистенціалізму. Екзистенціальна думка, її формулювання (у працях філософів) та мистецьке вираження (у віршах поетів), об’єднує всі постаті й тексти.

Зробимо спробу визначити як суголосність розмислу філософів і поетів, так і специфіку української версії художнього екзистенціалізму, зокрема екзистенціальної парадигми в національній ліриці першої половини ХХ століття. Подаємо на суд читача діалогічні зв’язки між смислами поезії й ідеями філософів, які виявили, прагнучи до справжнього читання, яке Карл Ясперс назвав

«читання в духовному єднанні зі змістом» [3, 359]. Філософ у праці «Духовна ситуація часу» (1932) наголосив на визначній ролі філософського мислення в гуманітарному поступі суспільства споконвіку і особливо у ХХ столітті. Він писав: «Філософське мислення споконвіку сприяло проникненню свідомості в найглибші основи людського буття, воно секуляризувало релігію і зробило дійсністю незалежність вільного індивіда» [3, 374]. Певно, його наступна думка про актуалізацію філософування в першій половині ХХ ст. стосується і нашого часу, ще більш технологізованого й глобалізованого: «Філософування стало підґрунтям справжнього буття людини. Сьогодні воно набуває свого характерного вигляду: людина, увергнута із субстанції стабільних умов у апарат масового існування, яка перебуває, утративши свою релігію, у невір'ї, рішучіше мислить про власне буття» [3, 376]. Тексти філософів і поетів, про яких ітиметься в монографії, містять екзистенціальну філософську думку, в центрі якої «людина, котра ніколи не може задовольнитися самою собою як буттям, але повсякчас прагне вийти за свої межі» [3, 376]. Аргументуємо актуальність і природність філософування як поетів, так і літературознавців за К. Ясперсом: «Сьогодні філософія – єдина можливість для тих, хто не шукає притулку. Вона вже не заняття вузьких кіл; у всякому разі в ролі питання окремої людини, яка запитує, як їй жити, вона – справа незчисленно багатьох» [3, 376]. Вірш, який запитує, як жити ось цій конкретній людині; літературознавець, котрий відчитує в художньому тексті, долучаючи суголосний текст філософа, відповідь на це питання, – філософують. Вони не шукають притулку-сховку, не намагаються об'єктивувати екзистенцію, адже йдеться про унікальну особистість, неповторну історію життя, вибір себе серед людей у конкретному часі і просторі. У духовній ситуації нашого часу, в Україні, яка відроджує, розбудовує, захищає своє державницьке й національне існування, екзистенціально-діалогічна наукова рецепція поезії трагічних митців Розстріляного відродження ХХ століття, сподіваюся, допоможе пізнати і їх, і нас.

Вивчаємо феномен художнього екзистенціалізму. **Художній екзистенціалізм – це твори мистецтва, які містять (у тексті, підтексті, викликають у надтексті) образно виражені думки, що збігаються з ідеями філософів-екзистенціалістів, та/або зображують екзистенційні стани людини суголосно з їхнім тлумаченням в екзистенціальній філософії.** Спробуємо довести, що творчість українських поетів Б.-І. Антонича, В. Свідзінського, Т. Осьмачки входить до загальноєвропейського масиву художнього екзистенціалізму, та визначимо специфіку як художньої екзистенціальності в поезії кожного з цих авторів, так і національної версії зразка першої половини ХХ століття в цілому.

На обкладинці монографії розташовано зображення трьох картин Івана Труша (1869-2041) під назвою «Самотня сосна», кожна з яких, як на наше враження, суголосна з особливостями поезії одного з митців слова – Б.-І. Антонича, В. Свідзінського, Т. Осьмачки, ці живописні полотна, вірогідно, також можна віднести до явища українського художнього екзистенціалізму.

## Література

1. Токмань Г. Жар думок: Лірика Євгена Плужника як художньо-філософський феномен. Київ, 2013. 224 с.

7. Токмань Г. Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст? *Слово і час*. 1999. №4-5. С. 63–65.
8. Ясперс К. Духовная ситуация времени. *Карл Ясперс. Смысл и назначение истории* : пер. с нем. Москва 1994. С. 288–419.

# РОЗДІЛ 1

# ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВІДЧИТУВАННЯ ДІАЛОГУ МІЖ ПОЕЗІЄЮ І ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЮ ФІЛОСОФІЄЮ

## 1.1. Блудна дочка Інтерпретація повертається додому: рух інтерпретації художнього тексту в герменевтичній традиції

Світорозуміння починалося як цілісність, світ і людина відбивалися в цілому уявленні з гармонізованими частинами (незалежно – чи в язичництві, чи в християнстві). Згодом це уявлення було розірване спеціалізованими галузями науки. Через тривалий їхній розвиток, що означав повернення до тлумачення частин після передсудження про ціле, яке відбилося в міфах, ми прийшли спочатку до того, що найголовніші відкриття перемістилися з галузей на їхні межі, а врешті – до пошуковування всезагальної єдності. Ця єдність віднаходиться у мові: наука повертається до сакрального «Спочатку було Слово». Чи повернемося ми й до продовження першопочатку: «І Слово це було Бог»? Думаю, так, бо переконуємося в існуванні такої паралельності явищ у різних сферах життя, що вона переростає у всезагальну спільність і творення і функціонування всього й кожного зокрема. Ми забули міфи, щоб прийти до них іншими. Ми пройшли коло, щоб іти новим колом чи щоб піти зовсім?

Поняття «інтерпретація» давно вийшло за межі літературознавства – теж, певно, щоб повернутися збагаченим участю в розв'язанні герменевтичних проблем з різних сфер життя.

Термін «герменевтика», за етимологією, пов’язують з іменем бога давньогрецької міфології Гермеса. Будучи посередником між олімпійськими богами та людьми, Гермес був зобов’язаний доводити до свідомості людей волю богів. Він тлумачив людям мову богів – перекладав її, інтерпретував.

Розвиток герменевтичних ідей був спрямований від практичних герменевтичних методик, якими послуговувалися теологи, історики й філологи, до філософського вчення. У стародавній Греції спочатку

виникали окремі герменевтичні прийоми для практичного мистецтва тлумачення текстів, зокрема поем Гомера, мова яких не була вповні зрозуміла його нащадкам. Перші дослідження герменевтичних методів належать софістам і проводилися вони в межах філології.

Поява християнства спричинила потребу тлумачення Святого Писання, що стимулювало теоретичну розробку методів інтерпретації. У I – III ст. виникають два протилежні за методологічними засадами герменевтичні напрями – аналогісти і аномалісти. Аналогісти вдавалися до алегоричного тлумачення Біблії. Александрійська богословська школа, яка сповідувала цей принцип, сформувалася в Александрії, на шляху зі Сходу до Європи: Європа всотувала східну мудрість у перекладах інтерпретаторів. Так поставала біблійна екзегетика. Аномалісти дотримувалися однозначного, тотожного, буквального тлумачення Бібілії. Центром цього напряму вважається Пергам, філософські переконання його представників пов’язані зі стоїцизмом. Герменевтична проблема, яку кожний з напрямів вирішував по-своєму, полягала у визначенні кількості смислів слова – багато їх в одному слові чи одне, тож розуміння слова є суб’єктивно-психологічним чи тотожним його об’єктивному єдиному змістові?

Дослідники герменевтики (Г.Шпет, В.Кузнецов) вважають, що сама діяльність такого роду і її засади були на той час здебільшого мистецтвом, емпіричним умінням, а не наукою. Предметом інтерпретації (як прикладного мистецтва витлумачування) були літературні пам’ятки, грамати, філософські трактати. Майстерність інтерпретатора виявлялася в умінні читати, витлумачувати і оцінювати рукописи з погляду їхньої філософської й художньої цінності, в умінні знаходити помилки в граматах і виправляти їх.

З потреб церкви виникає теологічна герменевтика, що має завданням канонічне тлумачення біблійних текстів. Аврелій Августин заклав розуміння теологічної герменевтики як правил віднаходження істинного, сокровенного сенсу Святого Писання і правил донесення цього сенсу народові. Августин уперше виокремив поняття мовного знака, показавши його різницю від речей (матеріальних об’єктів

незнакової природи) і від немовних знаків: слова використовуються виключно як знаки. Він розглядав мовний знак як предмет, що діє психологічно, викликає через почуття уявлення про інші предмети; розрізнив штучні і природні знаки: природні викликають поняття про іншу річ, а штучні позначають не об'єктивно існуючі речі, а внутрішній світ душевних переживань і розмислів. Саме останніми з названих знаків фіксується слово Боже в Біблії, їхнє значення встановлюється конвенціонально. Ці знаки мають передати і відбити в душі іншого те, що відбувається в душі того, хто знак передає. Чітко визначивши два види значення – власне і переносне, класифікувавши тропи, Августин переконався, що, по-перше, Святе Писання наповнене виразами, вжитими в переносному значенні, які не можна тлумачити буквально, і, по-друге, що для їх інтерпретації необхідний принцип конвенції – попередньо-умовна погодженість у їх тлумаченні.

Проблема розуміння як переходу від знака до значення розв'язується в теорії Августина принципово і методично. Принциповою засадою його християнської герменевтики є те, що кожний мовний знак у Святому Писанні має одне, Богом дане значення. Методично ж не завжди його можливо відкрити засобом ясно зрозумілих свідчень Біблії, тож доводиться пояснювати певні місця, задіявши власний розум. Принцип «розумію, пояснюючи» реалізується, за Августином, тоді, коли інтерпретатор враховує контекст – саме так можна пояснити «темні місця» Святого Писання, розглянути зв'язок цього місця з попередніми й наступними. Проте головною засадою розуміння є віра. Думається, що для розуміння Святого Писання це безперечно, бо ж саме віруючою людиною (людьми) написано цей текст. **Звідси можна вивести більш широку засаду духовної спільності автора й читача, яка, на нашу думку, конче необхідна для розуміння художнього слова.**

Протестантизм покликав до життя нові герменевтичні принципи, Святе Писання як джерело віри мало бути прочитане так, щоб кожний віруючий відчув своє власне священство. М.Флаціус Іллірійський

(XVI ст.), ідеолог та теоретик протестантизму, вніс багато нового в розвиток герменевтики, розробляючи правила прочитання істинного, сокровенного змісту Біблії.

Піднісши питому вагу контексту в розумінні Святого Писання, він зняв протиборство щодо кількості смислів: слово, вираз, текст мають одне значення, проте різні контексти визначатимуть різні їх смисли. Герменевт, зустрівши різні контексти, має віднаходити в них єдине божественне значення і витлумачувати його смислові відтінки, що їх внесли автори біблійних текстів. Інтерпретація враховує суб'єктивні особливості авторської позиції, що досягається визначенням специфічних індивідуальних прийомів викладу матеріалу за допомогою зіставлення різних частин тексту, в яких вживається певне слово. Флаціус підійшов до усвідомлення важливості принципу «герменевтичного кола»: одним з правил розуміння Біблії є з'ясування відношення частини до цілого і взаємовідношення різних частин у цьому цілому. Контекстуальна інтерпретація, герменевтичне коло, суб'єктивно-психологічний момент визначення авторського задуму, за Флаціусом,– засоби інтерпретації, яка не є самоціллю, а має бути науково розробленим методом для досягнення розуміння. Інтерпретації різних типів сприяють сходженню читача сходинками розуміння. Флаціус створив методологічну концепцію інтерпретування конкретного, сакрального тексту – Святого Писання. Історія науки розпорядилася інакше: теологічна герменевтика вийшла за межі одного, геніального тексту і стала основою для інтерпретування художніх текстів взагалі.

У епоху Ренесансу герменевтика стала мистецтвом перекладу класичних творів з мов мертвих живими. Поступово, з т. зв. нових часів, її предмет розширюється, щоб урешті охопити будь-які мовні комунікації, а у XX ст. й не тільки їх.

Ідучи за дослідником історії герменевтики В. Кузнецовим [28], зазначимо, що в кінці XVIII – на початку XIX ст. відбувається теоретичне оформлення герменевтичного інструментарію.. Й. А. Ернесті, інтерпретатор Нового Заповіту, поставив завдання: розуміти і пояснювати, множинність же значень слова аргументував

різницею в їх використанні – різняться наміри й мета їх ужитку. Ф. Аст проблему розуміння вважав центральною проблемою герменевтики, тлумачення і пояснення є похідними від розуміння – отже, інтерпретації передує розуміння.

Німецький філософ, теолог і філолог Ф. Шлейєрмахер (1768-1834) зберігає за герменевтикою її первинний предмет – тексти, які є пам’ятками. Саме далека від нас у часі культура потребує науково вивіреної системи тлумачення, бо легко може бути викривлена в розумінні. Загальну герменевтику вважав мистецтвом розуміння, а не тлумаченням того, що має бути зрозумілим. Це мистецтво повинно залежати тільки від загальних принципів. Теоретичне дослідження того, як оформити ці принципи, і становить наукове завдання Шлейєрмахера.

Теолог поєднував свої міркування про релігію та мистецтво, спостерігши діалог, який вони ведуть споконвіку. У своїх «Промовах про релігію» він пише: «Релігія і мистецтво стоять нині поруч, як дві дружні істоти, внутрішня спорідненість яких, хоча взаємно невизнана й ледве відчутна, все ж багатоманітно проривається назовні. Як різнорідні полюси двох магнітів, вони сильно тягнуться одне до одного, проте не можуть подолати своєї ваги і дійти до повного торкання та об’єднання. Дружні слова й сердечні захоплення завжди просяться на їхні вуста, але завжди повертаються назад, не в змозі знайти справжній характер і останній сенс своєї мрії та зажури» [41, 149]. Ф. Шлейєрмахер проектує свої богословські та філософські ідеї на мовлення, зокрема на діалог. У його системі гуманітарного знання розмовляють і, розмовляючи, прагнуть порозумітися релігія і мистецтво, читач і твір, навіть «Я», що мовить, і «Я», що мовчить.

За філософом, завдяки застосуванню принципу герменевтичного кола інтерпретатор має зрозуміти твір краще за його автора, бо ж читач має змогу осягнути не тільки часткове, окремий твір, а й ціле – час, стиль автора, його творчість у цілому. «Багатство мови та історія авторового часу дані як ціле. Ґрунтуючись на ньому, твір автора маємо розуміти як окреме <...> Будь-яке повноцінне знання перебуває в

цьому уявному колі так, що кожне особливе може бути зрозумілим з усезагального, чиєю часткою воно є, і навпаки. І кожне знання є науковим, якщо його одержано в такий спосіб» [За 28, 45]. У герменевтичне коло легко ввійти, але з нього важко вийти, бо для цього потрібне повне розуміння тексту. Шлейєрмахер називає два рівні діалектики частин і цілого. По-перше, частина – це уривок твору, а ціле – весь твір. Розуміння частини через ціле і цілого через частини відбувається так: читаючи першу частину, складаємо собі уявлення про весь твір, це гіпотетичне передрозуміння цілого мінятиметься від частини до частини, так що в кінці інтерпретації перше передуявлення про ціле обов'язково зміниться – пройшовши колом, ми повернемося до початку. Повернення, як і забігання вперед, відбуватимуться не тільки в кінці, а й після кожної частини, бо змінене передрозуміння цілого вимагатиме зміненого перепрочитання вже прочитаних частин.

По-друге, як ціле розглядається сукупність умов зовнішнього і внутрішнього життя автора, а як частина – його твір. Знаючи ці умови, інтерпретатор може осмислити їх вплив на задум твору, його композицію та індивідуальний стиль тощо. Для реалізації обох рівнів потрібна умова – відповідність творчих потенціалів автора й інтерпретатора: лише за умови конгеніальності можливе повне розуміння.

У об'єктивній і суб'єктивній сферах розуміння Шлейєрмахер вирізнив по два види розуміння – історичний і дивінаторний. Об'єктивно-історичний спосіб розуміння передбачає з'ясування того, «як мовлення існує в загальності мови», а об'єктивно-дивінаторний – «як мовлення стає відліком розвитку мови». Дивінаторний, себто пророцький, містить передрозуміння, гіпотетику.

Суб'єктивно-історичне розуміння розв'язує проблему «як мовлення дане як факт душі», а суб'єктивно-дивінаторне – як думки, що містяться в мовленні, виникають у мовцеві і впливають на нього. Це, останнє, розуміння можливе, якщо учасники діалогу споріднені душі, бо інтерпретатор має «вжитися в іншого».

Цікавим і актуальним нині в літературознавстві є й такий елемент герменевтичної системи Шлейєрмахера, як переведення неусвідомленого автором у знання, що його набуває інтерпретатор. Автор може, зокрема, не усвідомлювати впливу, що на нього чинить певна історична подія, а для інтерпретатора – з відстані особистісної і часової – це може бути прозорим. Переведення неусвідомленого автором в усвідомлене інтерпретатором спричиниться до того, що останній розумітиме твір краще за творця. Це вже романтична герменевтика, яка абсолютизує значення герменевтичної методики для інтерпретації тексту. Певно, краще б сказати: **це буде інше (а не повніше) розуміння, бо оцінка рівня залишиться, на нашу думку, проблематичною назавжди.**

Неодноразово повертаючись до своєї вихідної тези про наявність у тексті об’єктивного і суб’єктивного планів, Шлейєрмахер розробив методи інтерпретації для кожного з них. Для з’ясування об’єктивного змісту тексту потрібно використати методи медитації, себто відкриття «генетичної реалізації твору», і композиції – себто визначення «об’єктивної реалізації твору».

До психологічного тлумачення застосовуємо методи дивінаторний і компаративний. Дивінаторний – це метод безпосереднього пошуку розуміння, завдяки інтуїтивному осягненню цілого. А компаративний ґрунтується на зіставленні всезагальності інтерпретатора і всезагальності автора. Адже кожний момент інтерпретації – це момент життя двох людей і треба усвідомлювати їхню спорідненість і їхню відчуженість.

Герменевтика Шлейєрмахера має загальний характер методологічної концепції, у ній систематизовано й розвинуто принципи багатьох попередніх спеціальних методик розуміння й тлумачення тексту, і сама вона, своєю чергою, стала підґрунтям для постання герменевтики як філософії. Нас же в ній цікавитиме питання інтерпретації художнього тексту і її зв’язок з існуванням окремої, конкретної людини.

В. Дільтей (1833-1911), розділивши науки на ті, що про природу, і ті, що про дух, вважав помилковим застосування методів дослідження першого комплексу до другого, саме внаслідок такого хибного застосування науки про дух, на думку науковця, відстали у своєму розвиткові. Хоча знання двох класів лише умовно відмежовуються, специфіка існує і вона суттєва. В. Дільтей бачить її в переважному використанні інтерпретаційних методів дослідження в науках про дух (до яких належить і літературознавство). Він пише: «Розуміння і витлумачення містять у собі всі істини наук про дух. Розуміння в кожній точці відкриває певний світ» [22, 141]. У цих науках, на думку філософа, кінцевою метою є не тільки розробка абстрактних закономірностей, а й розуміння часткового, індивідуального. Цей постулат є актуальним у нинішньому літературознавстві: визначення загальних процесів, формування, розвитку й занепаду великих стилів не повинне заступити собою індивідуальний стиль автора, його художнє світосприйняття, індивідуальну філософію існування.

Маємо знайти зв’язки між художніми явищами (частинами тексту), і між явищами естетичними та філософськими, зіставляючи лірику та екзистенціальну філософію. В. Дільтей визначив специфіку і самих зв’язків такого типу, і методології їх визначення. Він зробив це розмежовуючи науки про природу і науки про дух, зокрема заявляючи: «Першою відмінністю наук про дух від природничих є те, що в останніх факти даються ззовні, за посередництвом відчуттів, як одиничні феномени, між тим як для наук про дух вони безпосередньо виступають зсередини, як реальність і як якийсь життєвий зв’язок. Звідси виводимо, що в природничих науках зв’язок природних явищ може бути даний тільки шляхом додаткових міркувань, через посередництво низки гіпотез. Для наук про дух, навпаки, доходимо того висновку, що в їхній галузі засадою завжди є зв’язок душевного життя, як першопочаткова даність. Природу ми пояснюємо, душевне життя ми осягаємо» [23, 16]. Герменевт бачив труднощі, що постають перед теоретиком та істориком літератури, які заглибляться в дух художнього твору, прагнучи знайти потаємні (екзистенційні) зв’язки.

Він зазначав: «Історія та теорія літератури й мистецтва скрізь стикаються зі складними естетичними основними настроями прекрасного, високого, гумористичного або смішного, які без психологічного аналізу залишаються темними й мертвими уявленнями для історика літератури» [23, 21]. Літературознавець, отже, має зрозуміти авторове розуміння душевного світу людини.

В. Дільтей визначив, як особливу, проблему герменевтичної логіки. Він класифікував «прояви життя»: перший тип – це поняття, судження, умовиводи, які вже звільнено від переживань, що в них вони виникали, їм притаманна логічна всезагальність; другий тип – це вчинки, вони теж переходять з внутрішньої у зовнішню форму життя і тому не дозволяють дати всебічне визначення внутрішнього життя; третім типом є вираз переживання, він безпосередньо пов’язаний з глибинами душевного життя. Саме на художньому втіленні виразів переживання будуються література та інші види мистецтва. Категорії істини чи облуди не діють стосовно цього типу, ця сфера є межовою поміж знанням і дією, в ній відкриваються глибини життя, неприступні спостереженню, рефлексії і теорії, тож щоб її осягнути, необхідні особливі види розуміння.

Науковець розрізняє елементарні і вищі форми розуміння. Елементарним є витлумачення одного окремого прояву життя, логічною формою для вираження цієї інтерпретації є аналогія. Вища ж форма передбачає розуміння «цілісної пов’язаності життя» і «внутрішнього світу людей» – тут логічною формою є «індуктивний вивід від окремих проявів життя до пов’язаності життя і його відношень до середовища й обставин» [21, 144]. Висновок у вищому розумінні завжди матиме можливісний, вірогідний характер. Думається, що так Дільтей розгадує **витоки плюралістичності літературознавчих концепцій і безкінечний характер дослідження творчості кожного талановитого митця слова.**

Проблема невідомого в складі життєвої цілісності для Дільтея є так само важливою, як і для Шлейєрмахера, наукову спадщину якого він досліджував. Особливості герменевтичної логіки пов’язано з

існуванням несвідомого, яке також потрібно зрозуміти. «Транспозиція, наслідування, співпереживання» не можуть розглядатися як звичайна процедура мислення. Сама природа предмета інтерпретації – життєва цілісність – обмежує застосування раціональних методів, бо містить у своєму складі й сферу несвідомого. Проте ця сфера не є непізнаванною, її також можна зрозуміти, але особливими методами, а саме: співпереживанням, увідчуванням, симпатицьким проникненням у внутрішній світ іншого та іншими. Висновки з цих операцій не можуть бути перевірені, бо вони поза межами логічної розробки. Сферу несвідомого у складі життєвої цілісності як предмета інтерпретації Дільтей називає «людським залишком». «Тому, – пише філософ, – мистецтво розуміння має свій центральний пункт у витлумаченні або інтерпретації залишку людського буття, який міститься у творі» [За 28, 58].

Дільтеєва герменевтика є віталістичною і психологічною. Він протипоставив пояснювальній психології, яка вивчає внутрішній світ людини, спираючись на зовнішній досвід і абстрактні гіпотетичні схеми, описувальну психологію, яка спирається безпосередньо на внутрішній світ людини, що досліджується методом самоспостереження і який ми розуміємо, а не пояснюємо.

Герменевтика не обмежується психологізмом. В. Дільтеєві належить і такий принцип інтерпретації, як використання посередника між інтерпретатором та іншою людиною. Таким посередником виступає культурно-історична структура – національний лад мови, суспільні відносини, громадські організації, держава, церква – усе це філософ називає «спільність», що існує між тим, хто розуміє, і об’єктом розуміння.

В. Дільтей розробив філософські засади гуманітарних наук, літературознавча інтерпретація одержала, завдяки йому, психологічні та історико-культурні інструменти для дослідження художнього тексту.

Філософія Ф. Ніцше також містить поняття інтерпретація. Будь-яке знання, зокрема й філософське, є, на його думку, інтерпретацією.

Реальність існує тільки як хаос, тож лише інтерпретатор може внести порядок у життя, «систематизуючи хаос реальності». Реальність об'єктивно містить багато можливостей для різних інтерпретацій. Сама мова має «теоретико-схематизуючу силу», будь-який духовний досвід може бути даний тільки в мові. Тому інтерпретація – це передусім мовна проблема. Виходячи з множинності тлумачень дійсності та мовної основи герменвтичної інтерпретації, Ніцше вибудовує систему символів, бо саме вони, маючи невичерпність смислів, можуть систематизувати хаотичний світ. Мовна здатність до творення метафор є однією з найцікавіших властивостей мови. Сама істина, за Ніцше, є «панею метафор», тобто ілюзією. Пізнання ж існує як множинність інтерпретацій.

Значний внесок у розвиток герменевтики зробили М. Гайдеґґер та А. Н. Уайтгед. Для даного дослідження важливою є концепція інтерпретації Г.-Ґ. Ґадамера, яка містить принципи витлумачення художнього твору минулої епохи. Ґадамер зіставив позиції двох своїх попередників: Ф. Д. Е. Шлейєрмахера та Ґ. В. Ф. Геґеля. Шлейєрмахер вважав, що твір, вирваний з культури своєї епохи, втрачає на розумінні, тому необхідне відтворення минулого – «історична реконструкція». Геґель, описуючи історичний дух, стверджував діалектичний принцип не відновлення минулого, а уявного посередництва між ним і сучасним життям – у такому посередництві і полягає сутність історичного духу. На основі цього зіставлення Ґадамер висуває ідею злиття горизонтів: і текст, і читач закорінені кожний у свою історичність, у процесі інтерпретації ці дві історичності взаємодіють – як результат постає розуміння.

Герменевт, продовжуючи наукові пошуки М. Гайдеґґера, проаналізував те, що передує процесу тлумачення художнього твору, – «горизонт розуміння». На думку філософа, це поняття означає сукупність забобонів і передсуджень, обумовлених традицією. Традиція – одна із форм авторитету, яка пов'язує історію і сучасність. У колі передсуджень є й негативне (те, що гальмує розуміння), і

позитивне – закладені вже у мові і в способах мислительної діяльності, вони є дійовими, рушійними компонентами інтерпретації.

Ґадамер, також услід за Гайдеґґером, у центр інтерпретації ставить мову. Він онтологізує розуміння, переводячи його з модусу пізнання в модус буття, аргументуючи це буттєвою роллю мови в людському житті.

Мова спонукає до діалогу. Ґадамер проводить паралель між діалогом і грою. Ми також проводитимемо діалог, тож, за Ґадамером, **гратимемо: діятимуть певні правила, бо ж сама мова творів, які взаємодіятимуть, містить свої правила. Існуватиме й елемент ризику, непередбачуваності результатів** – певно, він пов’язаний, як і в будь-якій діалогічній ситуації, з волею та здібностями організатора і учасника цього діалогу-гри. Що ж, на такий ризик повсякчас іде, на думку філософа, усе людство, бо ж відбувається лінгвістична гра пізнання, у якій людина пізнає, через інтерпретацію, власне «Я» і творить світ.

У дискусії з Ж. Деррідою «Герменевтика і деконструкція» Ґадамер проводить паралелі між шляхами: до взаєморозуміння людей, до саморозуміння людини, до розуміння художнього твору. Це той самий шлях нескінченного діалогу, в якому ми повсякчас зустрічаємо бар’єри. Особливо, підкреслює філософ, сказане стосується літературних текстів, які самі собою вже містять «момент сутички з обмеженнями». Але водночас текст містить і можливість згоди, він «припускає його сприйняття». Тому Ґадамер не бачить підстав для повного протистояння з Деррідою, герменевтики з деконструктивізмом: «довіра» і «свіжий подув» однаково спродуковані текстом, він і допускає до розуміння і не дає його повноти й остаточності, щоразу тривожачи непередбачуваністю нового розуміння і тексту, і себе: «Це факт, що поетичний текст дозволяє щось таке, яке завершується вступом до нього та усвідомленням себе в ньому, не досягаючи при цьому ні гармонійної згоди, ні самоутвердження. Іноді потрібно заглибитись у себе, щоб виявити себе заново. Я переконаний, що я не далекий від Дерріди,

коли наголошую, що ми ніколи наперед не знаємо, якими себе віднайдемо» [17, 226].

Актуальними для нашої країни і часу є міркування Г.-Ґ. Ґадамера про роль рідної мови в житті людини. Життєвий досвід набувається як «обживання» наростаючого потоку вражень, як артикуляція світу, в якому ти живеш. Передусім це відбувається, коли засвоюєш рідну мову, і мова стає близькою, бо вона артикулює саме цей, мій світ. Коли ми читаємо переклад художнього твору з рідної мови чужою, то відчуваємо неприродність. «Якого роду близькість цей переклад руйнує?» – запитує філософ. І доходить важливого висновку: «Наше уживання в мову завжди означає, що нам стає ближчим світ, що він фіксується як певний порядок духа» [20, 222]. Отже, руйнується близький нам світ, зафіксований як певний порядок духа, слова «керують нашим розумінням світу». Певно, під час проведення діалогу «українська лірика – чужомовна філософія» варто зважити й на цю думку Ґадамера. І саме так: **за всієї близькості філософських інтерпретацій людини і світу, запропонованих учасниками діалогу, кожна з них не тільки відбиває індивідуальну унікальність світорозуміння, а й виявляє національну специфіку світосприймання** – зокрема, українськими поетами рухає в цьому процесі українське слово, мова як духовний порядок близького їм світу. Г.-Ґ.Ґадамер, продовжуючи свої міркування, називає поезію найвищою формою літературного слова: саме в ній безпосередньо перебуває – зупиняється, фіксується – ця близькість. **Діалог з чужомовною філософією повинен не зруйнувати «близькість» у ґадамерівському сенсі слова, а виявити її такою ж мірою, як і те спільне, що виявиться у філософуванні і в поетичній творчості європейців, до кола яких належать і українці**.

П. Рікер, убачаючи в герменевтиці універсальну для гуманітарного пізнання методологію, з’ясовував діалектику розуміння й пояснення за аналогією до діалектики осягнення смислу тексту. Філософ пропонує методику герменевтичних запитань: багатозначність цілого викликає потребу в нових способах

запитування. Розуміння наступає після пояснення, яке спирається на гіпотези. Гіпотези реконструюють текст як ціле. Принцип герменевтичного кола зберігається, бо знання цілого передбачає знання частин та різноманітних зв’язків між ними. Шлях від пояснення до розуміння обумовлений специфікою тексту. Вона визначає формулювання запитань, які інтерпретатор ставить до тексту. П. Рікер вважає «запитування» філософським методом – філософ здійснюється, коли знаходить новий спосіб запитування.

**У герменевтиці нас цікавлять, передусім, системи поглядів Г. Ґ. Ґадамера і П. Рікера, бо вони закорінені у філософію екзистенціалізму:** в першому випадку у вчення М. Гайдеґґера, а в другому – у вчення Г. Марселя (обидві екзистенціальні філософські системи тісно пов’язані з феноменологією Е. Гуссерля). Так, П. Рікер, утверджуючи герменевтичну феноменологію, досліджує феномен метафори для розуміння тексту і вбачає її походження в «напруженні» між екзистенційною та відносною функціями дієслова «бути».

Текст, за Рікером, має здатність віддалятися і наближуватися завдяки письмовим знакам. Існує діалектика творення тексту автором – народження у формі письмових знаків, які водночас означають «екстеріоризацію дискурсу» і віддалення від автора, і діалектика творення тексту читачем – читач привласнює його, здійснюючи відкриття і креацію, графічним шляхом він наближується до тексту.

Філософ поєднав екзистенціальне уявлення про час з літературним явищем наративності: час стає настільки людським, наскільки він набуває розповідної форми. Екзистенціальність герменевтики П. Рікера передусім виявляється в пошукові способу досягнення розуміння себе. М. Зубрицька зазначає: «Згідно з Рікером, ми можемо визначити три основні етапи герменевтичного розуміння літературного твору: 1. більш чи менш об’єктивний аналіз самого тексту, тобто можливість застосування структурального та семіотичного аналізу змісту і форми твору; 2. процес читання, в якому актуалізується світ тексту; 3. етап екзистенційного та рефлексійного привласнення значення тексту» [24, 228]. Філософ онтологічно зближує різні філософські системи, розглядаючи їх як системи

інтерпретації, які конфліктують між собою, але входять, на його думку, в одне коло герменевтики, заснованої на символах. Кожна з описаних, конфліктуючих, інтерпретацій плідно використовується в літературознавстві, зокрема в тлумаченні лірики. Рікер створив свою концепцію символу: «Я називаю символом усі структури значень або смислів першопочаткових, буквальних, смисли непрямі, вторинні, які не можуть бути виявлені так, як смисли первинні» [35, 234-235]. Науковець проектує це розуміння символу на протилежні, конфліктуючі, галузі гуманітарного знання – феноменологію релігії і психоаналіз. Феноменологія релігії є способом дешифрації релігійного об’єкта через ритуал, міт, віру. Психоаналіз відхиляє пригнічення бажань, тому розглядає форми сигніфікації, конституйовані в несвідомому. Додаючи до феноменологічного й герменевтичного екзистенціальний погляд на опозиційні інтерпретації, П. Рікер зближує їх: «Кожна з них по-своєму говорить про залежність самости від існування. Психоаналіз показує цю залежність в археології суб’єктивности, феноменологія духу – у технології образів самих речей, а феноменологія релігії – у знаках священного» [35, 241]. Мислитель ставить знак рівняння між філософією і герменевтикою, прочитуючи їхню тотожність у загальному контексті гуманітарної культури: «Ось чому філософія залишається герменевтикою, прочитанням прихованих смислів у текстах зі смислами ніби відомими. Завдання цієї герменевтики – показати, що існування не йде за словом, смислом, за рефлексією, а бере свій початок в екзегезі значень, що закорінені в світ культури: існування повинно засвоювати в собі тільки смисли, які є спочатку “на поверхні”, у творах, інституціях, пам’ятках культури або інших об’єктиваціях життя духу» [35, 240]. **Виходячи саме з екзистенціальної єдності філософії, герменевтики і мистецтва, зокрема лірики, й буде проведено діалог «українська лірика першої половини ХХ ст. – екзистенціальна філософія».** Чи не буде такий метод літературознавчого аналізу занадто суб’єктивним? Чи не стане розуміння як екзистенційна рішучість єдиним сенсом

проведеного діалогу? Чи є зерно об'єктивності в такому пошукові? П. Рікер допоможе відповісти можливим опонентам, бо **інтегрування феноменології, екзистенціалізму й герменевтики, здійснене ним, дає простір багатогранній інтерпретації як проявленню буття-у-світі.** Наприклад, він пише: «Необхідно, отже, щоб у герменевтиці, яка прагне одночасно враховувати і об'єктивність смислу і історичність особистого рішення, семантичний момент, себто момент об'єктивного смислу, випереджав екзистенційний, тобто особисте рішення» [34, 133]. Суб'єктивне й об'єктивне в інтерпретації лірики не просто поєднуються – вони не існують одне без одного.

Філософ-екзистенціаліст Н. Аббаньяно порівнює все існуюче з великою книгою, яку ми читаємо і розуміємо, ніколи не повністю й не остаточно: «Уявімо, що в якійсь частині світу існує велика книга, книга, в котрій сказано і написано все стосовно того, що заторкує спасіння й щастя людей. <...> Але зазначимо також, що мова і букви, якими написана ця книга, не у всьому ясні й зрозумілі, що вона приступна для прочитання місцями, а не повністю і ніколи так, щоб не сумніватися, що *її* прочитання може бути й іншим. <...> Дивна книга, скажете ви. І матимете рацію. Але якби ця книга існувала, яким би було становище нас, людей? Точно таким, яке ми можемо бачити і діагностувати самі» [9, 337]. Аббаньяно застерігає, що прочитання реальності пов'язане з ризиком: ми ризикуємо, обравши саме таке розуміння, здійснивши саме таку можливість.

Запитаємо себе: а чим ми, літературознавці, ризикуємо, обравши певне прочитання художнього твору? Думаю, **ризикуємо часом і своїм «Я» – тобто собою. Бо: здійснюючи саме таке прочитання, ми не здійснюємо якогось іншого, втрачаємо час і обираємо себе, інтерпретуючи свою самість** – нового часу в нас уже просто може не бути, а на останньому порозі раптом можеш усвідомити, що інтерпретував себе ти не так. Згадавши Г. Сковороду, поміркуємо по-сковородинському, себто теж екзистенціально: чи була нам *сродною* саме така інтерпретація?

Чи ризикуємо ми твором та його автором? Думаю, що ні. Вони мовчатимуть тим мовчанням, яке наступний критик прочитає як нову

репліку і кинеться в небезпечний діалог, теж ризикуючи собою. Отже, хай конфліктують інтерпретації (а не критики на шпальтах газет і журналів).

«Конфлікт інтерпретацій» – так назвав одну зі своїх праць герменевт П. Рікер, зокрема твердячи в ній: «Інтерпретація залишає місце для несхожих, несумісних, протилежних за баченням проблем» [35, 235]. В іншій, «Релігія і віра», він створює блискучий за логікою та екзистенціальною аналітикою ланцюжок христологічних інтерпретацій, уписуючи в нього і дію, і мовлення, і писемне слово, і самотворення, що пов'язані з Біблією. Новий Заповіт розглядається в ній як інтерпретація Старого, мовлення апостолів – як тлумачення страстей і воскресіння Ісуса Христа, писемний їх виклад – як інтерпретація мовлення свідків, і врешті кожний християнин своїм життям інтерпретує Книгу Книг: «Ми розуміємо самих себе через призму слова» [34, 120]. Що ж тоді було словом, яке спричинило цю низку інтерпретацій? За П. Рікером, Словом Божим була не керигма, яка повідомляла – не інтерпретувала, а Ісус Христос. Страсті й воскресіння Христові були Словом Бога до людей, ми не були їх свідками, тому приходимо до Божого Слова через відстань інтерпретацій інших – усних мовленнєвих, згодом писемних. Мабуть, недарма Новий Заповіт містить їх чотири, а не одну: думається, що **поруч з потвердженням істинності зображуваних подій це ще й вказівка до індивідуального, особистісного тлумачення Христового Шляху, його перенесення на своє існування.**

П. Рікер розумів метод філософського пізнання як створення нової системи запитувань, він, як бачимо, й сам ішов цією стежкою. Певно, й літературознавцям у дослідженні художнього твору його методична порада прислужиться.

Блудна дочка Інтерпретація повертається, збагачена досвідом, додому, в літературознавство. Вона має багато понять: герменевтичне коло і діалог, дивінаторний і компаративний методи розуміння, транспозицію і наслідування, співпереживання і увідчування, історико-культурний контекст і горизонт розуміння, передсудження і

злиття горизонтів, гру і феномен, герменевтичне поле і екзистенційне привласнення та інші. Повертається, як і біблійний блудний син, не просто під дах, а саме тому що має вже досвід – тож іде туди, де міститься найголовніше, найближче. Тлумачачи букви й цифри, інтерпретація шукала їхній потаємний сенс, прихований малюнок і звучання – тобто те, що вони самі інтерпретують. Тлумачачи історію, шукала таємні мотиви й спонуки війн, революцій, прогресу і регресу в розвитку націй – тобто зінтерпретоване історичними подіями. Тлумачачи мову, інтерпретувала інтерпретацію самого буття, створену людиною, бо якщо «мова – це дім буття» (М. Гайдеґґер), то що таке дім, як не інтерпретація буття, адже дім постає з розуміння того, хто в ньому житиме. Гра? Точніше, повернення до гри, в яку грали наші пращури, граючи пізнавали світ і себе в ньому, досягали цілісності дивовижної місткості й універсальності, якої ми, пройшовши коло глибинної спеціалізації, прагнемо. **Тільки повернувшись до поезії, інтерпретація віднаходить чистоту, бо поезія сама є сенс, звук і малюнок, сама є мотив і спонука, сама є буття.**

Буттям вважав поезію Р.-М. Рільке, і М. Гайдеґґер інтерпретував його образ за принципом екзистенціальної аналітики: «“А спів – ось це і є буття” (“Gesang ist Dasein”) – каже третій сонет першої частини “Сонетів до Орфея”. Слово “ось-буття” (Dasein) вжито тут в успадкованому сенсі присутности і рівнозначне з “буттям” – Sein. Співати – осібне промовляти світове буття, промовляти із Живлющого цілого стосунку і промовляти тільки те, що означає: самому належати до терену сущого. Цей терен як суть мови є самим буттям. Співати спів означає бути присутнім у самому присутньому, а це означає: тут-буття» [16, 195]. Отже, **інтерпретуючи поезію, ми починаємо ланцюжок, як починали його апостоли, що були свідками**. Г.-Ґ. Ґадамер, вслід за М. Гайдеґґером, цю особливість поезії виразив точно й стисло: «<...> вірш – це слова, котрі не тільки значать щось, але й самі є тим, що вони значать» [15, 136]. На думку герменевта, поетичне мовлення, як і філософське, замикається на собі, і навіть відчужене, матеріалізоване текстом продовжує існування того, що висловлене «власною владою». Ґадамер прирівнює зустріч з

твором мистецтва до плідної бесіди – «розкриття назустріч питанню і виникнення потреби відповісти, постійного діалогу, в котрому щось виявляється і “залишається”» [15, 137].

**Обираючи саме таке, а не інше тлумачення художнього твору, ми обираємо себе саме такими, а не іншими, і це сходження до мистецтва і до єдності власного «Я» (на жаль? на радість?) ніколи не буде довершено, але неминуче буде закінчено**.

Подвійність процесу інтерпретації акцентував П. Рікер, твердячи: «<...> текст не каже ні про що інше, крім об'єктивного сенсу, без екзистенційного ж привласнення того, що він каже, неможливе існування живого слова. І завданням теорії інтерпретації є вираження цих двох моментів розуміння як єдиного процесу» [34, 133]. Тож прагнімо до дев'яти – межі можливого для людини – в собі й своїй діяльності. П. Рікер, продовжуючи традицію філософа-екзистенціаліста Г. Марселя, наповнює поняття «інтерпретація» сакральним змістом, але не в канонічному християнському дусі, а у світлі того, що він називає «вірою пост-релігійної епохи»: «Образ отця, зужитий у ролі ідола, може бути відновлений у ролі символа. Цей символ складе підґрунтя учення про любов; у теології любові він стане еквівалентом послідовного сходження, яке веде нас від простого смиріння до поетичного життя» [34, 201]. Не оцінюючи віщування науковця про нову-стару віру, погодимося з тим, що сакральніеть інтерпретування він виводить з любові.

Що рухає поетом у творчості? Любов до творчості, саме тому він звертається до неї, хоча міг би й інакше виразити свої емоції, гуманні прагнення, інтелектуальний пошук. Леся Українка запитувала: «Слово, чому ти не твердая криця?», проте певна: якби її рука була дужою, а не слабкою, вона все одно потягнулася б за пером, а не за мечем, – або за тим і за тим разом. Не дарма є в поетеси й інший образ поезії – Перелесник, якого не можеш позбавитися, бо просто любиш («Як я люблю оці години праці»). Любов до творчості такою самою мірою самоцінна, як і поезія. П. Рікер пише: «Любов до творчості є форма заспокоєння, яке не залежить ні від якої зовнішньої

винагороди і уникає будь-якої помсти. Ця любов до себе самої знаходить винагороду, вона сама є заспокоєння» [34, 201].

Запитаємо: що рухає інтерпретатором поезії? – Любов до твору мистецтва. Думається, що саме вона дає моральне право для різних інтерпретацій, для найнесподіваніших прочитань. У підрадянську добу літературний критик зобов'язувався визначати позитивні і негативні риси твору (на таких «визначеннях» не один митець пішов із життя). Певно, зобов'язання інакші: якщо вважаєш за потрібне критикувати – критикуй, доводь, що твір не мистецький, що це не поетичне мовлення. Коли ж перед тобою високохудожня річ – інтерпретуй з любов'ю. Звичайно, буває в поета період учнівства, наслідування, коли інтертекстуальність переважає власний, ще несміливий голос – літературознавець допоможе повірити в своє. Доводячи спільність засад поетичного й філософського мовлення, Ґадамер зазначав; «У поетичного і філософського способів мовлення є одна спільна риса. Вони не можуть бути “помилковими”. Бо ж поза ними самими немає мірила, яким їх можна було б виміряти і якому вони відповідали б» [15, 125]. Тож не робімо мірила із себе. **Читаймо, а не міряймо.**

**Хай збагачена філософським досвідом інтерпретація, повернувшись додому, стане любовним діалогом із твором мистецтва, діалогом, у якому сміливість думки й розкутість почуттів інтерпретатора поєднаються з його відповідальністю за рішення обрати себе саме таким, втілити свій, струмуючий до кінця час у саме таке прочитання, яке залишиться людям.**

## 1.2. Інтерпретація як лірико-філософський діалог: типологія методик

Нині діалог із філософією проводить більшість дослідників української лірики ХХ ст. Зіставлення з екзистенціальною думкою при прочитанні поезії минулого століття спостерігаємо в працях як нашої доби, так і попередньої (за радянських часів – тільки в діаспорі та студіях дисидентів); діалог поезії з екзистенціальною філософією осмислювали такі науковці (філологи і філософи), як Н. Анісімова,

М. Багрій, А. Бичко, І. Василишин, В. Державин, Г. Грабович, Т. Гундорова, М. Жулинський, О. Забужко, Д. Затонський, І. Захара, П. Іванишин, Ю. Ковалів, І. Козлик, О. Кузьма, Н. Михайловська, В. Моренець, Л. Назаревич, С. Павличко, В. Пахаренко, О. Пахльовська, Е. Соловей, Л. Тарнашинська, Б. Тихолоз, С. Хопта, Ю. Шерех, Ж. Ящук та інші. Певно, практика в цьому питанні переганяє у вітчизняній науці теорію, готує для неї ґрунт.

Підґрунтям для екзистенціального тлумачення української поезії є думка вітчизняних філософів про **спорідненість цього філософського напряму і нашої національної культури, що пояснюється передовсім особливостями української душі – ментальністю.** Філософи Ада і Ігор Бичко у праці «Феномен української інтелігенції (спроба екзистенціального дослідження)» (1997), аргументуючи вибір методології дослідження, стверджують значення екзистенціальної філософії для будь-яких студій, пов’язаних з людиною («людської тематики» і «“нелюдські” – природа, виробництво, біологічна основа організму») і зазначають: «Особливо ефективним має бути застосування екзистенціальної методології для пізнання України, українства, української історії та культури в силу близької “дотичності” цієї методології до змісту українського світоглядно-філософського менталітету <…>» [14, 28]. У процитованій праці автори аналізують український екзистенціальний менталітет М. Гоголя, який письменник привніс у російську літературу: «<…> Гоголь приносить з собою туди свій потужний український (невластивий російському “духові”) екзистенціальний менталітет, який виявлює себе у самій структурі гоголівського художнього мислення, навіть у самій “російській” мові Гоголя» [14, 88]. Надалі Ада Бичко у монографії «Леся Українка: світоглядно-філософський погляд» (2000) застосувала означену методологію у своєму тлумаченні драматичних поем і драм Лесі Українки.

Наталія Михайловська в докторській дисертації з історії філософії «Екзистенційний характер української філософської думки як відображення специфіки національної ментальності» (1998)

**вводить українську філософську художню літературу в річище екзистенціалізму як повноправного учасника світового філософського поступу**. Авторка стверджує: «Існує “український екзистенціалізм” як філософська течія ХХ ст.» – і доводить це шляхом вивчення забороненої та маловідомої за радянських часів спадщини українських поетів і прозаїків [30, 27]. У діалозі з філософією розглянуто твори різних родів і жанрів, зокрема поезію П. Куліша, Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, Т. Осьмачки. Так, Н. Михайловська визначила спільні результати роздумів у філософських працях Ж.-П. Сартра і А. Камю, з одного боку, і художніх текстах їхніх сучасників-українців М. Хвильового, В. Підмогильного, Т. Осьмачки, з другого, це – «абсурдність буття, нудотливість і бридкість існування, відчуження і загубленість людини в світі» [30, 11]. Дійшовши висновку про наявність екзистенціалізму в українському красному письменстві початку – середини ХХ ст. на зразок світового, дослідниця називає його специфіку у творчості кожного з митців.

У монографії «Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX ст.» (1998) Н. Михайловська тлумачить ключове поняття роботи: «Під екзистенційним філософуванням пропонуємо розуміти творчий аналіз філософських проблем буття людини в межових життєвих ситуаціях, який відтворює трагічний стан особи, суспільної групи або суспільства загалом і болісно шукає шляхи виходу з проблеми» [31, 13]. Учена простежує за екзистенційним філософуванням письменників у низці творів – прозових, драматичних, поетичних. Висновок після аналізу поезії Т. Шевченка стосується як творчої індивідуальності, так і національної літератури в цілому: «Специфіка екзистенційного філософування Шевченка, яка є водночас національною специфікою, полягає в особистісному характері громадянської поезії» [31, 13]. Отже, Н. Михайловська стверджує природність екзистенціалізму для української культури (ментальні корені, літературна традиція, історичні умови розвитку нації), а також окреслює лінії екзистенціального філософування в національній художній літературі.

Того ж 1998 р. авторка цієї монографії Ганна Токмань захистила кандидатську дисертацію «Художньо-філософський феномен лірики Євгена Плужника», у якій дійшла подібного висновку про природність екзистенціалізму для української культури, цитую: «У системі поетичного філософування Є. Плужника стрижнем є екзистенціальне сприймання світу. Екзистенціалізм прийшов у поетову лірику не з філософських трактатів, а з джерел української ментальності, національної культурної традиції, як поетів опір дійсності, що перекреслювала людину в її особистісній унікальності» [37, 8]. Поряд з мотивами, ідентифікованими з іншими філософськими течіями, було розглянуто такі екзистенціальні мотиви у Плужниковій ліриці: мотив смерті – як найбільшого злочину і найважливішого чинника існування; доторку до позасвіту; «днів», тобто щоденного існування людини (актуальності, за М. Гайдеґґером); самотності, самості, свободи; «квадрату» (простору); «дивних дзиґарів» (часу); творчості як «марного труду без цілі»; мовчання.

Ігор Козлик у монографії «Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства» (2007) перед визначенням філософської лірики як жанру та класифікуванням його різновидів міркує, залучаючи думки численних науковців, над стосунками філософії і поезії. Утверджуючи їх глибинну спорідненість, автор звертається, зокрема, до теорій М. Гайдеґґера і Г.-Ґ. Ґадамера: «Загалом можна говорити про фундаментальну спорідненість філософії і мистецтва (включаючи, звичайно, літературу і поезію), на що звернула увагу філософська герменевтика, зокрема в тій її репрезентації, яку здійснили М. Гайдеґґер та його учень Г._Ґ. Гадамер» [27, 347]. Він конкретизує: «Такий загальний підхід до поезії, у якому остання за своїми онтологічними характеристиками органічно зближується з тут-буттям (Da-sein), яке завжди тут-і-тепер, яке первісне завжди-і-повністю, М. Гайдеґґер сформулював у своїй роботі “Гельдерлін і сутність поезії” <…>» [27, 208]. Водночас науковець підкреслює самостійність, окремішність кожної галузі культури: «Отже, за всіх можливих умов філософія, наука та красне письменство – це різні гносеологічно-креативні діяльності, які не дублюють і не знецінюють одна одну <…> Будучи безпосередньо залежними від загального стану культури, література, мистецтво, наука і філософія зберігають свою самість і незамінність, і ця самодостатність є провідною умовою існування кожної з них» [27, 38]. І. Козлик **не заперечує філософської ідентифікації щодо розмислу в поезії, проте наголошує на гносеологічно-креативній окремішності мистецтва слова.**

Петро Іванишин у монографії «Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко» (2008), сформував теоретичні засади прочитання національного сенсу екзистенціалів у літературі, запропонував власні смислові інтерпретації екизистенціалів у текстах митців слова, окреслив національно-екзистенціальний тип тезаурусу в їхній поезії. Науковець **наголошує на національному смислі художнього явища, як в зображенні людини, так і нації в цілому** та підкреслює взаємозв’язок цих

смислів, він пише: «Отже, на рівні національної присутності розглядається, з одного боку, окрема людина як репрезентант національного тут-буття, колективної присутності, як “ось” національного Ми-буття. З іншого боку, береться до уваги саме це надіндивідуальне національне Ми-буття <…>» [25, 35-36]. Розглядаючи різноманітні модуси екзистенціалів у їх образному вираженні, дослідник акцентує увагу на національному, українському їх аспекті – на індивідуальному й надіндивідуальному рівнях.

Людмила Тарнашинська у праці «Презумпція доцільності: абрис сучасної літературознавчої концептології» (2008) характеризує **літературознавство як набуття себе і діалог – із собою та іншими.** Вона стверджує: «Адже літературознавство – чи не найбільш діалогізована сфера наукового буття, де в діалог/полілог вступають усі і все: час і простір, історія і граничне людське Я, досвід методологій і виклик нових гіпотез, традиції і ризики, людські кризи й творчі осяяння, об’єктивовані конкретними творчими особистостями та персонажами, “вбрані” в химерні шати психологічних (зовнішніх і внутрішніх) колізій, за якими – дешифровані й не відомі ще смисли» [36, 3]. Вивчаючи проблему міждисциплінарних студій, авторка завважує відсутність у літературознавстві філософсько-літературознавчого дискурсу і аргументує доцільність його запровадження, як і інших досліджень на стику: «На “стику” різних дисциплін відбувається не тільки діалог, а й розширення та збагачення категоріального апарату, поглиблюється бачення витоків і причин тих чи тих явищ і тенденцій, а відтак увиразнюється інтерпретація самої проблеми» [36, 13]. Л. Тарнашинська розмірковує про інтегральну методологічну свідомість, сітку універсальних категорій, матрицю міждисциплінарних підходів і пропонує конкретні діалогічні прочитання художніх текстів.

Ніна Анісімова присвятила поетам-вісімдесятникам монографію «На зламі культурних епох: поезія покоління 80-х років ХХ століття у системі пізнього українського модернізму» (2012), один з розділів якої висвітлює художньо-філософський вимір екзистенціальних мотивів у

поезії цього покоління. Літературознавець розглянула **екзистенціалізм як складник пізньомодерністського поетичного дискурсу**, виклавши причини існування цього складника: 1) «Роздуми західноєвропейських мислителів про кризу традиційного гуманізму, складний та суперечливий характер спілкування індивіда з навколишнім світом, його відчуженість та самотність змусили <…> переглянути погляди на дійсність і місце людини в ній»; 2) «Активне звертання поетів до філософії екзистенціалізму пояснюється тим, що її ідеї виявилися найбільш суголосними світоглядові перехідного покоління 80-х, яке в умовах остаточного краху імперії переживало кризовий стан тотальної “межової ситуації” <…>» [10, 408]. Учена проаналізувала художнє вираження екзистенціалу самотності в поезії П. Гірника і естетичне моделювання світу абсурду в ліриці О. Забужко. Прекрасний знавець української поезії, Ніна Анісімова не раз звертає свій погляд углиб часу, зокрема на екзистенціальні смисли лірики Розстріляного відродження, проводить силову лінію зв’язку між поколіннями.

Близькою до даного дослідження є практика Тамари Гундорової та Оксани Пахльовської. Т. Гундорова оригінально **провела діалог між українською літературою раннього українського модернізму, західноєвропейським модернізмом в літературі та філософською думкою доби**. Вона «вибудувала» з їхніх реплік єдину лінію розвитку того, що названо «модерністичний дискурс». Екзистенціальна ідея також звучить у запропонованому діалозі. Наприклад, вибудовуючи теорію декадансу як естетики наднатурального, дослідниця пише: «Нове світопочування Ніцше осмислює через мітологему діонісійського “вічного повернення”. А для Бодлера, як стверджує Ж.-П. Сартр, трактуючи французького поета в плані екзистенціалізму, нове переживання реальности постає з афірмації своєї викинености, самотности у світі – як власного вибору» [19, 119]. Пов’язуючи, текстуально, лірику і філософію, авторка як організатор діалогу переконується, що «згода» існує, проте вона не є тотожністю. Завважимо, Г. Марсель писав, що лінії розмислу у поезії і філософії

перехрещуються й знову розходяться. Думається, близьким до поняття «діалог» (він бо лунає) стане й таке порівняння: лунають не однакові, а гармонійно поєднані звуки – ноти різні, проте поєднані в акорді, вони дають нову насолоду гармонії. Т. Гундорова зіставляє «Зів'яле листя» І. Франка з філософією А. Шопенгауера – і прочитує текстуальний збіг, розмислове перехрещення й розходження, наприклад: «Він [гностичний смисл «Зів'ялого листя» – Г.Т.] перекриває моральний вибір героя – самогубство, що, за Шопенгауером, символізує відмову від волі до життя, що прив'язує людину до страждання. Адже "суб'єкт бажання вічно прикований до колеса Іксіона, що крутиться, постійно черпає решетом Данаїд, – вічно спраглий Тантал". Подібно й герой Франка,

*Мов той Іксіон, вплетений*
*У колесо-катушу,*
*Так рік за роком мучусь я,*
*І біль мою жре душу» [19, 218].*

Аналізуючи творчість Лесі Українки, Т. Гундорова спирається на теорію діалогу М. Бахтіна. Вона окреслює онтологію модерного слова. Навівши думку Бахтіна про те, що «людський вчинок є потенціальний текст і може бути зрозумілим (як людський вчинок, а не фізична дія) тільки у діалогічному контексті свого часу (як репліка, як смислова позиція, як система мотивів)», літературознавець звертає цей – мовленнєвий – погляд на стосунок Лесі Українки до культури та історії, зокрема твердячи: «Історичну реальність письменниця брала не монологічно, в перспективі певної узагальнюючої тенденції, істини тощо, а передусім в аспекті дискурсії сучасности» [19, 245]. Т. Гундорова виявляє блискучу ерудицію, залучаючи до літературознавчого аналізу філософські ідеї від античності до постмодерну кінця ХХ ст. – тож її дослідження набуває значення ґрунтовної наукової розвідки та патріотичної справи гідного поціновування рідної культури.

О. Пахльовська провела оригінальне у вітчизняній науці **дослідження шістдесятництва, встановивши його діалогічні відносини з філософською працею А. Камю «Бунтівна людина»**.

Авторка здійснює не тільки вихід з літературознавства у галузь філософії, а й сміливо виводить філософію за межі спеціальної галузі знань: вона пропонує власне історіософське прочитання філософського тексту, ніби продовжує екзистенціальну думку західноєвропейських мислителів у часі й просторі, зокрема – наближаючи її до України 1960-х. Наприклад: «Власне, збулося пророцтво Ніцше, який напередодні своєї смерти в пороговому 1900 році проголосив мораль “вампіризмом” і попередив: “Поняття політики цілковито розчиниться в духовній війні <...>: будуть війни, яких ще ніколи не було на землі”. Напророкований Ніцше Діоніс, який протиставив себе Розп’ятому, продовжував п’яніти від людської крови. Камю, який побачив свій Париж під п’ятою цього п’яного Діоніса, розумів: цього не можна зупинити. Цього не можна виправити. І навіть якщо ця Чума колись і відступить, то мікроб чуми ніколи не вмирає”. Залишається шлях самотнього бунту, відтак і “абсурдного”. Але саме з цього “абсурду” народиться новий сенс історії» [33, 68]. О. Пахльовська визначає провідну ідею праці А. Камю «Бунтівна людина» і бачить у ній філософську основу українського шістдесятництва. Вона пише: «Кредо Камю – “Я бунтую, отже я існую”, – це екзистенціалістська основа філософії шістдесятництва» [33, 71]. Літературознавець побачила «згоду» в діалозі власного розуміння квінтесенцій – теорії Камю, з одного боку, і культурно-історичного явища шістдесятництва, з другого.

Залучення історії до діалогу «художня література – екзистенціальна філософія» (одна з рис праці О. Пахльовської) спричинене природою шістдесятництва та поглядом на нього авторки дослідження. І все ж: відштовхуючись від історичної конкретики, вона постійно приходить до спільності екзистенційного вибору французів у їхньому історичному часі і українців у їхньому – тож виводить звідси єдину екзистенціальну аналітику, знаходить у новій добі, новій ситуації, новій художній творчості потвердження філософської аналітичної думки. Наведемо уривок з праці О. Пахльовської, написаний як діалог, що містить низку реплік, цими

репліками є: духовна сутність шістдесятництва; розуміння вибору Франції в 1941-му, висловлене Сент-Екзюпері; вірш Л.Костенко; образна екзистенціальна думка А. Камю; аналітичне узагальнення. Ось цей діалог: «У цьому сенсі шістдесятництво стало тим самим виявом “стоїчного антиісторизму”, який кинув французький Рух опору на барикади проти нацизму. Згадаймо слова Сент-Екзюпері в 1941 р.: “Франція пішла на бій усупереч правді логіків... Логіки мали рацію. Війна для нас означала поразку. Але чи ж повинна була Франція заради того, щоб уникнути поразки, не приймати цього бою? <...> Дух у нашій країні поборов раціональність”. Словом, “смерть – це ще не поразка” (Л.Костенко, “Альтернатива барикад”). І якщо, згідно з Камю, світ поділяється на чуму та її жертв, між ними завжди має бути лікар Ріе. Тому що в часи чуми будь-яке становище, в яке потрапляли співвітчизники лікаря Ріе, “було його власним”. І в українському світі письменник був завжди лікарем Ріе. І в українському світі протагоністи цієї екзистенційної драми ті ж самі: “На барикадах мають право бути / повстанці, / вороги / і санітари”, – сказано у цитованому вірші Ліни Костенко. Власне, тому, що сама ця екзистенційна драма незмінно триває у просторі і в часі. Тому це не був моральний ригоризм “пограничної ситуації”. Просто – художник знає, що екзистенційна ситуація завжди погранична. А з несправедливістю “або співпрацюють, або ж борються”. Знову ж таки Камю» [33, 72]. Авторка чітко аспектує свої зіставлення художніх текстів з філософією: діалог проводиться то в аспекті історії, то – етики, то – естетики, то – політики тощо. З погляду теорії літератури, О. Пахльовська продовжує (по-своєму, на конкретній текстуальній основі праці А. Камю) діалог, що його провела Т. Гундорова, яка, своєю чергою, розвинула літературознавчий напрям дослідження, розпочатий в діаспорі. Рух триває.

Теорія діалогу має глибокі наукові корені. Діалог досліджував ще Арістотель в «Топіці». Нині топ розглядають як є методологічну одиницю дослідження діалогу.

Ф. Шлейєрмахер увів як фундаментальний принцип діалогічності в герменевтику. Предметом інтерпретації, на його

думку, є текст, відокремлені від нас шари мови, історичних подій, культур, часу. І все ж літературні пам’ятки є «застиглим мовленням», себто потенційно зберігають можливість діалогу. Тож методом їх дослідження має стати введення абстрактної ситуації «діалогу між інтерпретатором та текстом, що інтерпретується». Шлейєрмахер вирізнив у процесі розуміння інтерпретатором «застиглого мовлення» два взаємопов’язаних елементи: розуміння мовлення як вияву мови і як вияву суб’єктивної психічної діяльності мовця. Він писав: «Як кожне мовлення має подвійне відношення до загальності мови і до загального мислення її ініціатора, так і будь-яке розуміння складається з двох моментів: розуміння мовлення як вийнятого з мови і розуміння його як факту в мислячому <...> Розуміння є взаємобуття цих двох моментів» [За 28, 43]. Від Шлейєрмахера йдуть герменевтичні традиції застосування методу діалогу під час інтерпретації і розрізнення об’єктивного і суб’єктивного змісту тексту; для виявлення і дослідження кожного з них потрібна своя, особлива методика. Інтерпретаторові необхідно не тільки розуміння мови, а й інтерпретація, яку філософ назвав «психологічною», тобто розуміння в дусі суб’єкта мовлення. Перша інтерпретація – граматична – переважатиме в «діалозі» з ліричним твором. Шлейєрмахер зауважував, що мінімум граматичного за максимуму психологічного спостерігаємо при тлумаченні епістолярного жанру – в листах, тим паче особистих.

Думається, що філософ дав засаду для розуміння непроминальної цінності лірики, може, й не ставлячи цього за мету. Він вважав найбільшим даром спілкування те, що людина у сокровенній самоті каже сама собі, а тоді дарує іншій людині. У «Монологах» Шлейєрмахер пише: «Немає кращого дару, котрий людина могла б принести людині, ніж те, що вона казала самій собі в глибині своєї душі; бо тут дарується доступ до найсокровеннішого – можливість прямо й без перешкод заглянути у вільну істоту. <...> І те, що при торканні з моєю душею проймає тебе, наче ніжний магнітний струм, або потрясає тебе, ніби електричний удар, хай буде свіжим

збудником твоєї життєвої сили» [40, 279]. Певно, лірик, талановитий і щирий, пропонує нам такий дар. Філософ визначає й умову, коли такий дар може з'явитися. В іншому своєму монолозі він розмірковує над мовленням людини і ставить завдання задля досягнення усвідомленої автентичності мовлення: «Мова повинна відбивати найсокровенніші думки духа; вона має передавати найвище споглядання і найтаємніше розмірковування духа про його власне діяння; і дивовижна музика мови має тлумачити цінність, котру дух приписує кожній своїй дії, відкривати самобутню шкалу його любові. <...> Нехай тільки кожний робить мову своєю справжньою власністю, художньо цілісною, так щоб взаємозалежності й переходи, зв'язок й послідовність точно відповідали побудові його духа, і гармонія мовлення передавала акцент серця, основний тон умонастрою» [40, 313]. Отже, Шлейєрмахер закликає до плідного діалогу із самим собою: мовець має вступати в діалог із собою-мовчальником. М. Гайдеґґер, значно пізніше, визначить, що мовчання в мовленні є важливішим, вагомішим за казання. Екзистенціальна лінія розвитку поняття «діалог» очевидна. Може, лірика має таку значну силу тяжіння, бо **поети виконують високу вимогу, сформульовану Шлейєрмахером і виповідають нам те, що стало плодом спілкування із собою, і роблять це мовою, яка народилася зі слухання свого мовчання.**

В. Гумбольдт тлумачив принцип діалогу як фундамент розуміння. Він вважав, що «в самій сутності мови міститься незмінний дуалізм, і сама можливість мовлення обумовлена звертанням і відповіддю» [18, 399]. Мовознавець розглянув мислення в аспекті його діалогічності – як прояв співтворчості двох суб'єктів мислительної діяльності: суб'єктивне існування «моєї думки» взаємодіє з «думкою поза мною», «відбитою» іншим учасником діалогу. Завдяки діалогічній мові відбувається розуміння як уточнення понять. «Отже, слово набуває свою сутність, а мова – повноту, лише за наявності того, хто слухає і відповідає» [18, 400], – пише мовознавець і філософ.

М. Бахтін розвинув теорію діалогізму спочатку як літературознавчу, потім різко розширив її значення в поясненні життя людини. У літературознавстві він визначив 3 етапи діалогічного руху розуміння:

- Перший етап, становлячи вихідний пункт процесу розуміння, передбачає сам текст, перенесений у сучасність. Час, що віддаляє твір від сучасності, може бути різним, але часова відстань є завжди.
- На другому етапі твір вивчається в колишніх, тогочасних контекстах, відбувається рух розуміння назад.
- Третій етап має містити протилежний рух розуміння – вперед, до майбутніх контекстів, які текстом передчуваються.

М. Бахтін стверджує, що розуміння є синтезом багатьох інтерпретацій на всіх етапах діалогічного руху, який відбувається у «великому часі» [12, 239]. Стаття, у якій науковець визначає етапи діалогічної інтерпретації, названа ним «Сміливіше користуватися можливостями» – принцип діалогу, введений автором до активної практики літературознавчого аналізу, відкриває ці можливості.

Російський літературознавець у своїх «Замітках 1961 р.» приходить до філософії, яку можна назвати «філософією діалогу». Він поширює це поняття на все життя людини як індивідуальності (екзистенціальність його роздуму полягає в увазі до особистості та її права на власний вибір як основу життя), зокрема він пише, виходячи в своїх роздумах далеко за межі теорії літератури: «Діалогічна природа свідомості, діалогічна природа самого людського життя. Єдино адекватною формою словесного вираження справжнього людського життя є незавершальний діалог. Життя за своєю природою діалогічне. Жити – значить брати участь у діалозі – запитувати, слухати, відповідати, погоджуватися тощо. У цьому діалозі людина бере участь уся і всім життям: очима, устами, руками, душею, духом, усім тілом, вчинками. Вона вкладає всю себе в слово, і це слово входить у діалогічну тканину людського життя, у світовий симпозіум» [11, 351]. **Екзистенціальна філософія надає літературознавчій**

**інтерпретації значення екзистенційного вибору людини, і філософія діалогу М. Бахтіна співзвучна їй, бо ж відкриває перед літературознавцем можливість писати як жити, ставлячи знак рівняння між вчинком як реплікою в діалозі життя і висловленою думкою про художній твір в діалозі з текстом**.

В українському літературознавстві значний внесок у розвиток теорії діалогу зробив В. Моренець: він визначив теоретичні засади проведення діалогу між культурною традицією і художнім твором; проаналізував мікрорівень такого діалогу – в конкретному художньому образі (на нашу думку саме цей рівень є основним, природним та реально існуючим); розробив методику діалогу; запропонував своє історико-літературне прочитання діалогу, що його веде К. І. Галчинський зі традицією світової культури. Науковець визначає генетичний та функціональний аспекти аналізу діалогу художнього твору з культурною традицією, конкретизуючи їх таким чином:

- Першим, генетичним аспектом є виявлення певного обсягу філософських та художніх ідей і засобів, вироблених попередниками, що успадковуються і творчо розвиваються поетом.
- Другим, функціональним – дослідження традиції як матеріалу (і об’єкта) поетичного відображення та її пов’язані з цим художні функції [32, 31].

Науковець пройшов етапами, визначеними ним, у своєму дослідженні конкретних художніх текстів. Думається, що висновки, яких він дійшов, виходять за межі аналізу поетики Галчинського і мають засадниче, теоретико-літературне значення. Зокрема це стосується тверджень: «Отже, залучувані Галчинським до контексту поезій елементи культурної дійсності незалежно від їх інтерпретації в конкретному творі є елементами змістовними, які навіть за найсильнішого тиску контексту зберігають в основному своє початкове значення. Зіткнення цього значення із загальним поетичним змістом контексту, що художньо відтворює сучасну реальність, є зіткненням світорозумінь, миттєвою полемікою,

явленою у вигляді поетичного образу специфічної діалогічної природи» [32, 34]. «Кожне звернення Галчинського до культурної дійсності – це завжди художній діалог, що ведеться крізь століття, діалог, в якому відбиті різні точки зору. Одна з них детермінована свідомістю, що породила початково даний факт культурної дійсності (наприклад, античною, ренесансною, романтичною тощо), а друга – художньо-філософською свідомістю самого поета. При цьому **друга не протистоїть першій як щось чуже, але нерозривно з нею пов'язана, оскільки виростає з кращих ідейно-естетичних традицій минулого, хоч і зумовлена еволюцією людської думки, психологічними властивостями автора, рисами національної своєрідності** тощо [тут і далі виділення наше – Г.Т.] [32, 35]. «Галчинський протиставляє свою поетичну свідомість, свої задуми мові, якою він користується, бо ця мова – залучувана ним культурна дійсність (що в цьому розумінні є матеріалом поетичного відображення) – несе в собі самостійний зміст, який саме в межах стилю перетворюється на об'єкт осмислення, рефлексії, ставлення. А це значить, що **поетична мова Галчинського діалогічна по своїй природі** <...> діалогічність поетичної мови <...> розвивається далі в амбівалентність художнього пізнання світу» [32, 36]. Ідеї діалогу понад часом та простором, його особистісного характеру (із залученням до поняття «особистість» впливу часу, в який вона живе), поєднання художнього і філософського в природну сполуку, тлумачення внутрішнього діалогізму художнього слова як вираження поліваріантності естетичного пізнання світу і унікальності саме цього, конкретного пізнання – далеко не всі наукові відкриття автора в галузі теорії діалогу.

Традиційним у вітчизняній компаративістиці є дослідження діалогу, який виявляється в художньому тексті інтертекстуально – через цитати, ремінісценції, алюзії, пародії, стилізації або, якщо він ведеться з міфом, через міфеми та міфологеми. Наприклад, у збірці Є. Плужника «Дні» присутня Біблія (переважно як алюзія), а в його незавершеній поемі – Марксова теорія історії. Проте переважно

українська лірика першої половини ХХ ст. та екзистенціалізм ведуть діалог іншого типу. Про такий тип діалогу М. Бахтін писав: «Два висловлювання, віддалені одне від одного і в часі, і в просторі, при смисловому зіставленні виявляють діалогічні відносини, коли між ними є хоч би якась смислова конвергенція (хоча б часткова спільність теми, погляду тощо). Тут розкривається точка зору третього в діалозі (він не бере участі в діалозі, але його розуміє)» [11, 335-336]. Позиція дослідника, що виступає третім у діалозі, є дуже активною, суб'єктивною – створюється розвідка виразно естетико-рецептивного характеру, яка, зрозуміло, не буде тотожною рецепції всіх інших читачів. Хоча: пряме зіставлення текстів обмежує суб'єктивність у їх доборі, не дає фальшувати. Наприклад, вражаючими, на нашу думку, є перегуки Плужникової лірики з «філософією серця» П. Юркевича, антропологічною теорією М. Шелера, елементами філософських систем С. К'єркегора, М. Гайдеґґера, Г. Марселя, С. Франка, К. Ясперса [37].

Будь-який художній твір можна прочитати на медологічній засаді екзистенціальної філософії. Адже екзистенціалізм, як і всі інші філософії, охоплює життя в усій його складності, пропонуючи її онтологічне тлумачення. Поняття «екзистенціалізм» – умовне, реально існують індивідуальні цілісні концепції світу й людини в ньому – С. К'єркегора, М. Гайдеґґера, К. Ясперса, Г. Марселя, Х. Ортеги-і-Гассета, Ж.-П.Сартра, А. Камю, Н. Аббаньяно та інших. Зіставлення певного художнього мотиву чи образу із філософською думкою має відбуватися конкретно, текстуально.

Діалогічні відношення можуть бути різними. Часто це суперечка, проте й вона таїть певну спільність, виявляючи репресоване автором у тексті. М. Гайдеґґер так визначив приховану сутність суперечки: «Суперечка – це не просто розрив у розумінні прірви; суперечка – це заглиблене проникнення взаємної причетності сил, які сперечаються, одна в одну» [39, 94]. Так, Плужник іронічно заперечує заклик церковників «терпіти все в покорі і утомі» (поема «Канів»), а проте через кілька сторінок утверджує стоїчне терпіння,

оперте на віру: «Спокійно мудрий стане у багні, / Бо прийде час, коли себе омити».

Не менш важливим є таке діалогічне відношення, як згода. М. Бахтін вважав його «однією з найважливіших форм діалогічних відношень» [11, 336]. Паралельність філософських роздумів українського поета і вітчизняного чи зарубіжного філософа – плідний матеріал для дальшого літературознавчого пошуку. Саме на цьому ґрунті вияскравлюється мистецька специфіка думки, народженої як художній образ, аналізується поетика на всіх її рівнях – поетика художніх компонентів, поетика окремого літературного твору й окремого письменника (індивідуальна поетика), поетика окремого жанру, літературної течії, напряму.

Важливою є проблема генези подібних філософських паралелей. Поет може бути обізнаний з працями філософа, може зазнавати їхнього впливу чи відгукуватися на деякі категорії художніми мотивами й образами. Такою є генеза перегуку Плужникового роману «Недуга» з психоаналітичною теорією З. Фройда. Герої «Недуги» випробовують на собі, переживаючи свої історії кохання, положення про лібідо та сублімацію.

Ще цікавішим видається діалог тоді, коли письменник не обізнаний з відповідною філософською теорією: **подібні думки народжуються в різних людей незалежно, в різних формах і в різних точках часопростору. Так сталося з екзистенціалізмом в українській літературі. Діалог цього типу має на меті довести іманентність екзистенціального світобачення для української лірики першої половини XX ст.**

Чи має літературознавець філософське право так вільно себе поводити щодо авторового мистецького Слова? Наскільки Слово співвідносне з поняттям «власність»? За теорією діалогу, слово і власність (у філософському сенсі) – несумісні поняття. М. Бахтін віддає перевагу поняттю «драма» перед поняттям «власність», даючи філософські підстави для розкутості того, хто розуміє почуте слово: «Слово (взагалі будь-який знак) міжіндивідуальне. Усе сказане,

виражене перебуває поза «душею» мовця, не належить тільки йому. Слово не можна віддати самому мовцеві. У автора (мовця) є невід'ємні права на слово, але свої права є і в слухача, свої права в тих, чиї голоси звучать у передзнайденому автором слові (адже нічиїх слів немає). Слово – це драма, у котрій беруть участь три персонажі (це не дует, а тріо). Вона розігрується поза автором, і її неприпустимо інтроїцювати всередину автора» [11, 332]. У зіставленні й проведенні діалогу текстів, незалежних один від одного, елемент гри є особливо значним, що захоплює дослідника. Проте це серйозна гра: вона розкриває специфіку мистецтва в загальній культурі людства, тлумачить філософські мотиви у творах на межі літературознавства з філософією, характеризує художній світогляд автора. **Діалог текстів спонукає до ширших узагальнень: про риси національної ментальності, про вплив епохи на художнє мислення митця, про Ноосферу, в якій струменить потік української думки – самобутньої і діалогічно пов'язаної з думкою інших націй.**

С. Квіт, викладаючи у формі лекцій основи герменевтики, формулює три рівні інтерпретації тексту, а саме:

«Філософічний рівень передбачає інтерпретацію з точки зору відповідей на метафізичні запитання. Така інтелектуальна діяльність піддається типологізації лише за способом мислення, але не прив'язується до конкретного знання або досвіду культурної традиції, окрім самої мови і суб'єкта мислення; філософування – це чисте міркування (філософська герменевтика Мартіна Гайдеґґера). Як правило, філософія безпосередньо не являє собою підстави для оцінки тексту. Вона готує ґрунт для розвитку тих чи інших критично-філософських стилів.

Критично-філософський рівень окреслює наявність так званих критично-філософських стилів, що є практичними дослідницькими методологіями, які пропонують ту чи іншу систему інтерпретації тексту (теорія архетипів Карла Ґустава Юнга, структуралізм Ролана Барта). Цей рівень, з одного боку, пов'язаний з відповідним філософським обґрунтуванням, а з другого – проектується на певну ідеологію.

Ідеологічний рівень створює жорстку систему нормативів, висуваючи на перший план вимоги до тексту, а не потребу його зрозуміти. У цьому випадку дослідник відштовхується не від самого тексту, а від цієї нормативної системи, і береться до інтерпретації з готовою схемою (соцреалізм, постмодернізм як фетишизований лібералізм)» [26, 6-7]. Певно, можна продовжувати класифікувати типи герменевтичних інтерпретацій художнього тексту безкінечно. Автор лекцій влучно визначив небезпеки, які чатують на дослідника образно вираженої думки: не підходити до твору з хай найдосконалішою схемою (казав Плужник, що література – це прекрасна помилка), треба йти передусім від мистецького слова до будь-якого співрозмовника, а потім слухати його відповіді; не зупинятися на розумінні філософської думки (цього не робили навіть філософи – вони геніально продовжували думку); не фетишизувати власної сваволі, бо вона тотожна рабству.

Чи кожний поет-лірик створює індивідуальну філософію життя? В екзстенціальному сенсі поняття «філософія» – так (за умови, що поет талановитий і його творчість є дійсно мистецтвом слова), бо ж лірика виявляє екзистування особистості, а за екзистенціальною концепцією, екзистування і філософування суть тотожні. Отже, лірик створює свою філософію, проте його образно-філософські роздуми зовсім не обов’язково є суголосними екзистенціальним, вони можуть бути співзвучні будь-якій іншій світовій філософській лінії розмислу – позитивізму, романтизму, віталізму тощо. Іноді художнє бачення буття настільки самобутнє й логічно довершене, що поет сам творить нову філософську лінію, а не вливається в річище існуючої – творить новий шар Ноосфери, так сталося зі Г. Сковородою. **За концептуальним суголоссям індивідуальних поетичних філософій життя з лініями світового філософського розмислу визначаємо філософські парадигми лірики.**

У даному дослідженні екзистенціалізм виступає і методологічною основою літературознавчого аналізу, і учасником діалогу «українська лірика першої половини ХХ ст. – екзистенціальна

філософія», себто і як текст для прочитання, і як методологічна основа для прочитання іншого, художнього тексту.

На яких підставах літературознавець обирає екзистенціальну філософію на роль методологічної основи свого дослідження? По-перше, цей вибір спричинюється належністю творчості поета до екзистенціальної парадигми літератури: екзистенціалістське образне бачення світу й людини в ньому природно прочитується з позицій екзистенціальної філософії – «вписується» в екзистенціалізм як феномен того самого ноосферного шару.

По-друге, науково плідним може стати й екзистенціальне прочитання такого художнього тексту, який належить до виразно іншої філософської парадигми вітчизняної літератури. Таке прочитання, несподіване, нетрадиційне, неприродне, збагачує існування твору, яке починається із зустрічі з читачем: новий читач по-новому інтерпретує текст. Свіжий екзистенціальний подув відкриє нові, потенційно присутні, сторінки підтексту – якщо філософська парадигма, до якої входить текст, є близькою до екзистенціалізму; або вчинить деконструкцію філософської концепції тексту – якщо він належить до опозиційної екзистенціалізмові філософської парадигми. Так, думається, свіжим подувом може стати екзистенціальна інтерпретація християнських мотивів у вітчизняній ліриці першої половини ХХ століття; а деконструктивну роль зіграє екзистенціальне прочитання ленінсько-сталінської парадигми української лірики радянської доби.

Діалог «українська лірика – філософія екзистенціалізму» передбачає: по-перше, діалог думок у філософії і в ліриці; по-друге, діалог екзистенційного розвитку в поетичному творі і екзистенціальної діалектики у філософії.

Звичайно, передусім упаде в око діалог текстуальний: поет читав твори філософа-екзистенціаліста і, погоджуючись чи сперечаючися з ним, використовує його текст у своєму інтертекстуально – через цитату, ремінісценцію, алюзію тощо. Це можливо за наявності екзистенціалізму в лектурі автора. За умов радянської України про таке можна казати лише щодо другої половини ХХ ст. (і то дуже

обережно: наприклад відомо, що В. Шевчук написав свій «Мор» до прочитання «Чуми» А. Камю). Більш цікавим видається діалог «лірика – екзистенціалізм», що організовується дослідником, який виявляє: ті самі філософські думки народжуються в тому самому часі у різних людей у різних місцях і у різній формі – філософській і мистецькій.

Досліджуємо діалог. Отже, є потреба визначити: хто учасники розмови, йдеться-бо не про полілог, а діалог – про бесіду визначених, певних мовців. Діалог вестимуть конкретні тексти – лірична поезія першої половини ХХ ст. і екзистенціальна філософія.

У чому оригінальність дослідження? Раніше філософська думка в ліриці прочитувалася за принципом полілогу: у сфері художнього тексту лунали невідомо чиї голоси, літературознавець стихійно відчував екзистенціальний характер поетичного розмислу. З боку лірики виступав конкретний художній текст, а от з боку філософії – безіменні репліки, наче здаля, неточно почуті дослідником.

І все ж це діалог не двох, а трьох учасників. Інтерпретатор вступає в діалог з художнім текстом, розуміє його – саме цей діалог є засадничим. Ще один діалог інтерпретатор проводить з філософією екзистенціалізму – протягом його формується горизонт сподівань дослідника. Якщо ці сподівання справджуються під час розуміння художнього тексту, провокується діалог «художній текст – філософський текст», який відбувається не як просте зіставлення з метою віднайдення спільного, а як складне взаємопроникнення образу і наукового судження. У випадку саме з екзистенціальною думкою (українське слово *думка*, здається, дуже точно пасує до екзистенціального типу філософування) це взаємопроникнення ускладнюється тим, що філософи теж часто вдаються до поетичних засобів вираження мислення – створюють системи понять-образів, тож урешті маємо **діалог образу-думки з думкою-образом**.

**Діалог «художній текст – читач» є первинним і засадничим.** Прочитання здійснюється герменевтичним методом.

**Діалог «філософський текст – інтерпретатор-**

**літературознавець» є проміжним.** Літературознавець прочитує філософські праці екзистенціалістів з погляду їх філологічного аспекту (адже філософія – особливе, універсальне знання). Його цікавить не тільки концепція світу й людини в ньому, а й діалог, який філософ вів з художньою літературою. ***Літературознавець, який збирається інтерпретувати художню літературу з погляду філософії, досліджує зустрічну інтерпретацію – як філософ прочитує художній текст.*** Самобутнім ракурсом проблеми стає ситуація: філософ пише художній текст. Досліджуючи її, літературознавець простежує діалог «художній текст філософа – його ж філософська праця».

**Діалог «художній текст – філософський текст» організовується й проводиться літературознавцем.** Об'єктивне в цьому діалозі: наявність реальних, усім відкритих текстів, які зіставляються. Суб'єктивне спричинене образною, а отже, багатозначною природою художнього тексту – в діалог із філософією вступає результат першого з названих діалогів. Екзистенціальна філософія також структурується як система образів, які містять значну питому вагу художності: філософія виступає учасником діалогу також як результат проведеного діалогу, другого з названих – урешті, розмовляють феномени, що виникли у свідомості інтерпретатора. На їх формування вплинули не тільки художній та філософський тексти, а й особистість інтерпретатора, який рухав тексти в їх існуванні і сам екзистенційно рухався, роблячи свій вибір при їх прочитанні: він впливав на тексти, тексти впливали на нього.

Тож як розуміти діалог «українська лірика першої половини ХХ ст. – екзистенціальна філософія»? Хто є його учасники? Це – **діалог феноменів, які існують у свідомості інтерпретатора** (за Е. Гуссерлем, все зовнішнє є те, що воно є у внутрішньому, в моєму «Я»)**, існують не ізольовано, а в контексті, себто діалогічних відносинах з екзистенцією та іншими феноменами – усвідомленням епохи, літературної традиції, цілої творчості автора. Перший феномен – прочитання лірики. Другий феномен – прочитання екзистенціальної філософії.** Поняття феномен

застосовуємо у Гайдеґґеровому, феноменологічному тлумаченні, філософ зазначає: «Феноменологічне поняття феномена означає буття сущого, яке саме показує себе, його смисл, його модифікації і деривати» [38, 35]. Феноменологія як методика дослідження, за М. Гайдеґґером, передбачає: все, що має вивчатися, «повинно опрацьовуватися в прямому показуванні і прямому доведенні» [38, 35]. Саме такі феномени має сформувати у свідомості науковець, який організовує діалог між лірикою і філософією.

Отже, визначаємо кілька типів діалогу названих феноменів, а саме:

1. Поет висловлює філософську думку, яка може бути витлумачена як екзистенціальна аналітика і яка вступає в діалог з подібною думкою філософа-екзистенціаліста – за типом «згода». **Образ-думка в українській ліриці – думка-образ в екзистенціальній філософії.** Цей тип діалогу відбуватиметься як згода, виявлятиметься суголосся думок: у діалогічні відносини вступатиме екзистенціальне або екзистенціалістське в ліриці і екзистенціальне у філософії.

2. Поет образно виражає екзистенційні стани людини, надаючи їм онтичного значення – саме ці стани в екзистенціалізмі інтерпретуються онтологічно. Діалог відбувається між онтичним у поезії і онтологічним у філософії. Образ-настрій в українській ліриці – думка про настрій в екзистенціальній філософії. Суголосся спостерігатиметься між образом-екзистенційним переживанням і екзистенціальною філософією, у діалогічні відносини вступають **екзистенційне в ліриці – екзистенціальне у філософії.** До цього типу діалогу належить «образ-пороговий стан у ліриці – думка про пороговий стан в екзистенціальній філософії».

3. У ліриці спостерігаємо образ-думку, що належить іншій філософській парадигмі, яка є близькою екзистенціальній. Прочитуємо її на екзистенціальній основі **за принципом «свіжого подуву»**. У діалогічні відносини вступають **образ-неекзистенціальна думка і екзистенціальна думка-образ**.

4. Поет виражає екзистенційні стани людини, тлумачачи їх з позицій іншої, неекзистенціальної філософії, літературознавець влаштовує **діалог за типом «суперечка»**: перепрочитує текст з чужим екзистенціалізму філософуванням з позицій екзистенціальної аналітики певного філософа, здійснюючи деконструкцію філософської системи поета, але зберігаючи її образне втілення. Філософський концепт поетичного тексту веде з екзистенціалізмом діалог як суперечку, а образна система цього самого тексту веде з екзистенціалізмом діалог за типом «згода». У ліриці зупиняємося на образі-думці, далекій від екзистенціалізму, чужій йому, антиекзистенціальній і прочитуємо її з погляду екзистенціальної філософії – перепрочитуємо образ після автора і всупереч йому. Відбувається **деконструкція думки з-глибини образу, екзистенційний характер образу стає підставою для його екзистенціального прочитання.**

5. В усіх названих типах діалогу його учасниками були репліки тексту, особливим є тип діалогу, який веде перебіг реплік, сам рух: **в діалогічні відносини вступає екзистенційний рух у вірші і екзистенціальна діалектика**.

У ліричному творі відсутній сюжет як розвиток подій, проте рух, розвиток є. Це – перебіг думок та емоцій. У вірші-настрої рух відбувається за принципом кола – навкруги одного психічного стану, що можна розглядати як модус перебігу емоцій у ліриці. Спостерігаємо поглиблення чи розсіювання настрою. Він може звучати монотонно, на одній ноті, без розвитку, тоді рухається, розвиваючись, образ, що цей настрій виражає: художні асоціації креслять лінію в просторі ірреального світу мистецтва. Буває, у творі поєднується все: думка, емоція, їх перебіг, асоціативна лінія розвитку образу.

Повне прочитання художнього тексту неможливе в принципі: здійснюючи «прогулянку текстом», ми робимо свій вибір – на чомусь зупиняємося, тлумачачи, щось пропускаємо. Зупинятимемося на тому – в думках, станах, настроях, їх розвиткові, образах, що видасться екзистенціальним чи близьким до певного положення теорії

філософа-екзистенціаліста (тобто екзистнціалістським), екзистенційним у статиці чи в динаміці, а також на тому образі, який може бути витлумачений екзистенціально, хоча таке тлумачення руйнуватиме пафос твору.

## 1.3. Синусоїди на різнобарв'ї: філософські парадигми лірики в їх стосунку до літературних напрямів

Ідеться про діалог, який художня література веде з філософією. Саме про діалог, а не вплив філософії на літературу. Поняття філософська парадигма в літературі є ширшим, ніж вплив певної філософії на мистецтво слова, бо до нього входить не тільки «залишок» тих філософських праць, які були в лектурі письменника, а й низка інших складників. Яких саме? Передусім, митець сам може творити філософські цінності, його філософування матиме художньо-софійний характер, що специфічно відіб'ється і на формі, і на змісті думки – мабуть, саме слово «думка», вжите як продовження традиції народних співців і Т. Шевченка, найточніше містить цю специфіку. **Думка – це не мисль, точніше, це не тільки мисль, а ще й привідкритість екзистенційних глибин особистості, вона народжується головою і серцем: мисль безпорадно б'ється над буттєвою проблемою – і серце підказує відповідь.** Думка завжди зберігає емоційну напругу, бо вона є вибором не тільки серед кола філософських ідей своєї доби, а й вибором себе з-поміж багатьох масок, які носимо, кроком до себе справжнього або від. Згадаймо П. Тичину: його «кларнетна», божественно-естетична думка була кроком до, а ленінсько-сталінська ідея – кроком від. **Своїми думками художник слова долає простір особливого роду – екзистенційний,** і хода в ньому може бути різною: стрімке безстрашне сходження, як у Лесі Українки чи Василя Стуса, або складний зиґзаґ, як у Павла Тичини і Максима Рильського. **Хода думки в екзистенційному просторі завжди індивідуальна, завжди неповторна**. І певно, справа не в часі – світ повсякчас чужий і жорстокий, а в «Я» митця, думка привідкриває його в усій складності й хисткості, бо є вибором себе.

**Думка завжди болюча, навіть коли радісна й оптимістична.** Є. Плужник писав про поезію: «жар думок розлитий» – палюче завжди болить, навіть коли красиве й світле. **Думка – це репліка в діалозі, вона не може бути голою абстракцією, вона спрямована до когось – до себе, людей, дерев, батьківщини, Бога, краси... Вона завжди поклик, який потребує відповіді. Думка – це крок у русі, русі, який ніколи не завершується, а лише обривається, на пів кроці-пів слові, смертю**. Тому думка ніколи не докінечна, не завершена, не загороджена. Вона може бути остаточною, постійною, духовною константою особистості («Можна все на світі вибирати, сину, / Вибрати не можна тільки батьківщину»), проте й тоді **вона містить не зупинку, а напрямок руху, дороговказ** («В Україну ідіть, діти, / В нашу Україну», «Обніміться ж , брати мої»). **Думка в художній літературі – це ще й образ або передусім образ**. Вона ніби відбиток світу в оці як у дзеркалі душі: в оці зберігається малюнок світу, він по-своєму графічно окреслений і по-своєму забарвлений, тож думка – це не тільки серце й мозок, це ще й око людини, яке бачить оточуючий світ або звернене в себе (буває, що ми дивимося «незрячим поглядом»). Думка – це око, яке бачить не лише те, що може, а й те, що хоче або мусить несамохіть побачити. **Мисль універсальна, думка спрямована до інших завдяки своїй особистісності: інша особистість може прийняти її як частку свого «Я».**

Досліджуємо національну, українську версію художнього екзистенціалізму, тож поняття *нація* потребує пояснення. М. Бердяєв екзистенціально тлумачить поняття *нація*, нерозривно пов’язуючи його з поняттям *індивідуальність*, зокрема він пише: «Народ – передусім я сам, моя глибина <...>» [13, 66]. Національне зберігається в особистісному бутті і не піддається розчленуванню й повному логічному осмисленню: «І в результаті всіх історичних та психологічних досліджень залишається нерозкладний і невловимий залишок, у якому й міститься вся таїна національної індивідуальності. Національність – таємнича, містична, ірраціональна, як і будь-яке індивідуальне буття» [13, 87]. Певно, **художньо-філософська думка**

**найповніше містить національне саме в такому, екзистенціально-бердяєвському сенсі: серце особистості зберігає національну душу. Слово «думка», коли йдеться про український художньо-софійний розмисел, не можна перекладати, бо воно відбиває саме національний феномен.**

**До філософської парадигми може входити не тільки інтертекстуальність як відгук філософського тексту в художньому, а й філософський вплив іншого художнього слова або й просто людини з оточення митця**. Передусім ідеться про філософські впливи Т. Шевченка на українських письменників. **У філософській парадигмі присутній екзистенційний рівень співбуття** (у критиці вже зазначено, наприклад, що марксистський філософський вплив на Лесю Українку йшов через спілкування з М. Драгомановим, христологічний – із С. Мержинським, ніцшеанський – з О. Кобилянською). Митець глибоко сприймає думку як існування іншої, близької йому людини, проймається нею, впускаючи у власне привідкрите «Я», і виражає у творчості.

**Синусоїда філософської парадигми і проходить крізь часи, й існує в просторі певного часу.** При діахронічному розгляді спостерігаємо, як парадигма з'являється – з яких джерел, опозиційно до чого, як продовження якої розмислової традиції. Простежуємо за її розвитком у часі – посиленням чи послабленням у інтелектуальній сфері літератури або творчості певного письменника. Тут доцільно дослідити те, як певна філософська парадигма в художній літературі веде діалог з історико-культурним середовищем, як змінюється конкретика смислу її формул відносно історичних подій, що відбуваються. Під час синхронічного зрізу виявляються мікроелементи парадигми, його прерогатива – неспішний літературознавчий аналіз думки, народженої як образ.

Щоб вивчити певну філософську парадигму в літературі, треба передусім прочитати першоджерела – філософські праці цього напряму. Слід дослідити його витоки в історії філософії та історико-культурну ситуацію, в якій він виник. Надалі відбуватиметься пошук

паралелей: які думки виникають у літературі тієї ж історико-культурної ситуації? Якщо існують подібні філософські думки в літературі, то яке їх походження: чи були відповідні філософські праці в лектурі митця; чи подібна ситуація – історична, особистісна – викликала їх до життя? Як дана філософська теорія співвідноситься із засадами літературного напряму, поетика якого є домінантною в стилі художника слова?

І все ж: твердження про існування певної філософської парадигми в художній літературі є лише абстракцією, підсумком. Суть дослідження філософської парадигми в художній літературі не в цьому, і мета його інша – найвагомішим у ньому, на нашу думку, є конкретика діалогу: «думка як художній образ – елемент філософської системи». **Мікрорівень є головним, бо тільки він існує насправді, все інше нами домислюється.** Він найцікавіший, бо має таку ж глибину, як і домислюване нами узагальнення. Казав Плужник: «І внизу, і вгорі глибини...» Літературознавець може прочитувати діалог «думка у художньому творі – філософське твердження» у різні способи: виявляти мистецьку специфіку художнього вираження думки; розглядати її в контексті твору і всієї творчості письменника (іти герменевтичним колом); проводити компаративний аналіз, залучаючи до нього твори інших митців, що засвідчить оригінальність думки або, навпаки, її поширеність за самобутності образного вираження; проводити діалог думки з епохою та біографією автора; визначати її суголосність чи дисонансність філософським підвалинам літературного напряму, поетикою якого її виражено, тощо. Цей ряд безкінечний. І все ж, знов-таки, він не головний, не першопочатковий. **Головне – зрозуміти думку, краще сказати – збагнути** (писав Плужник: «Збагни і тям»), **досягти цього можна тільки тим самим шляхом, яким вона з'явилася – себто екзистенційним**: щоб око по-своєму побачило художній образ-думку, мозок будує логічний ланцюжок, а серце підказує буттєвісну суть. Цей процес є болючим, адже **чим глибша думка, тим вона трагічніша** (у найглибшій глибині лежить істина про те, що кожний помре і ми не в змозі померти за коханого, бо смерть «завжди моя»).

Але в болю збагнення є своя неповторна радість сходження до себе. Це стосується дослідження не тільки езистенціальної парадигми, а екзистенціального розуміння філософії як такої: на засаді особистісного сприйняття й осягнення образу-думки може бути досліджена будь-яка філософська парадигма в літературі. Звісно, можуть бути й інші погляди на проблему окреслення філософської парадигми в літературі, наведений погляд екзистенціальний, і парадигму ми збираємося досліджувати відповідну (чистота методу!).

**Художник більший за будь-який літературний напрям і за будь-яку філософську парадигму в літературі**. Це означає, що в його творчості присутні елементи не одного, а кількох літературних напрямів – і саме їх мозаїка складає індивідуальну поетику митця, до того ж стиль як елемент індивідуальної поетики завжди є неповторним поєднанням слів, неповторним такою самою мірою, як і сама особистість. Літературознавцям залишається фіксувати, риси яких саме напрямів виявляються в індивідуальній поетиці певного автора і сперечатися, який з елементів є домінантним. Абстракція вужча ніж живий художній текст. Та й виникає вона, як правило, після нього. Спочатку з’являється талановитий художній твір, і не один, а тоді вже виводиться абстракція про існування певного літературного напряму. Буває й навпаки (як у класицизмі чи соцреалізмі): нормативна поетика диктує авторові свої закони, але результати в такім разі значно слабші, художньо значний твір тоді з’являється лише за умови виходу митця за межі нав’язуваної абстракції – так було з І. Котляревським та його «Енеїдою», з О. Гончаром та його «Собором», з поетами-шістдесятниками.

Нині ми називаємо І. Франка натуралістом, В. Стефаника – експресіоністом, М. Коцюбинського – імпресіоністом з не меншим пієтетом, ніж С. Єфремов називав їх укупі реалістами. Певна, мине сто років – і винайдуть інші абстракції для нового осмислення творчості видатних, а вони продовжуватимуть загадково дивитися з портретів і промовляти Слово. «Художнику немає скутих норм, – каже І. Драч, і додає: – Він норма сам, він сам собі основа».

Екзистенціальне твердження. То як бути з філософською основою творчості письменника?

**Уже в засадах літературного напряму є філософська складова: певний погляд на світ, концепція людини, бачення мети мистецтва – те, що можна назвати філософією літературного напряму**; на ній ґрунтується добірка засобів поетики. Філософія літературного напряму існує як факт естетичний – як художній світ з художнім часом і простором, як художній образ людини, себто як факт іншої, ірреальної, мистецької дійсності. Визначення філософії літературного напряму означає абстрагування естетичного факту і перехід з ірреального світу мистецтва в реальність життя та його логічного осмислення.

Буває, що філософія літературного напряму залишається єдиною філософією у творчості поета. Так можна сказати, наприклад, про лірику В.Сосюри: романтичне сприйняття дійсності і себе в ній притаманне і віршам про найбільше у світі кохання, і віршам про «комунізму далі». Хоча про справжнього митця нічого не можна твердити стовідсотково: є і в Сосюри оригінальні за філософською думкою речі, такі як «Васильки», вступ до поеми «Мазепа» та інші.

Поети, схильні до медитації, виходять за межі філософії літературного напряму на ширші розмислові обрії, творять свою, індивідуальну філософію існування. Створена ними художньо-філософська система входить у певну лінію розвитку філософської думки не тільки національного, а й світового масштабу. Не можна сказати, що поет більший за певну філософію – він більший за філософську парадигму, у його творчості може існувати переплетіння різних парадигм, бо **парадигма – це так само абстракція, як і літературний напрям. Стосовно ж зіставлення з філософською системою певного мислителя, може йтися тільки про різновеликість чи рівновеликість таланту, значення в культурі, бо тут зіставляються не текст і абстракція, а два живих, особистісних тексти – поетичний і філософський: вони ведуть розмову як мовці, вступають у діалог.**

Як співвідноситься філософська парадигма з літературним напрямом? Певно, кутої взаємопов’язаності немає, натомість є переваги. Наприклад, ніцшеанська парадигма віддає перевагу неоромантичній манері письма, марксистська – реалістичній та натуралістичній, екзистенціальна – імпресіоністичній та експресіоністичній, проте всі ці **переваги не становлять абсолюту: одна й та сама філософська парадигма наче прокочується по різних літературних напрямах, одна філософська думка єднає, здавалося б, несумісні стильові манери. І навпаки: в одному й тому самому літературному напрямові можуть лунати зовсім різні філософські судження та ідеї**, образно окреслюватися різні філософські категорії. У літературі, де панує диктат беззаконних законів, можливо все, крім відсутності таланту..

Кожний літературний напрям рано чи пізно поступається місцем іншому, проте ніколи не зникає безслідно й назавжди. Українська лірика першої половини ХХ ст. – прекрасний зразок співіснування провідних напрямів цієї доби і виразних, актуалізованих слідів минулих мистецьких тенденцій, водночас спостерігаємо відродження оновленими кількох напрямів минулих часів і народження окремих явищ, які згодом стануть конститутивними рисами напрямів майбутніх.

Існує багато художніх напрямів, які змінюють один одного або співіснують, з’являються як продовження чи опозиція щодо попереднього, зникають і відроджуються, набуваючи нових рис. Кожний напрям має право на існування і добру пам’ять, якщо він представлений талановитою особистістю. Кожний напрям своїм найвищим злетом, найкращими творами стає внеском у національну й загальнолюдську мистецьку скарбницю. Як індивідуальність читач обирає свій улюблений напрям, проте як освічена культурна особистість поважає і гідно поціновує всі інші в їх найкращих проявах.

Усі напрями прекрасні тоді, коли світло випромінює обдарована душа Художника.

Усе талановите, що з’являється в літературі, не зникає. Кожний літературний напрям, як лінія, не має кінця: він продовжується – або розвивається (як прогрес чи регрес), або триває зі знаком «мінус», коли переходить в опозиційний напрям. Радше уявити напрями як мазки пензля – різнобарвні, такі, що накладаються один на інший або через відтінки переходять свої межі. В українській ліриці останнього сторіччя другого тисячоліття від народження Христа спостерігаємо багатство барв: інтенсивно зазвучали не тільки нові літературні напрями – груп модернізму та авангардизму, а й актуалізовані старі – аж до монументалізму, орнаменталізму, бароко та класицизму.

А. Михайлов, російський перекладач і коментатор творів М. Гайдеґґера, порівнює екзистенціалізм з експресіонізмом у мистецтві першої половини ХХ ст., з екстатичністю взагалі. Він проводить етимологічний аналіз цих споріднених слів і зіставляє філософську систему Гайдеґґера зі творчістю таких поетів, як Ґ. Тракль, Р.М. Рільке, С. Ґеорге, Ф. Гельдерлін, художні тексти яких інтерпретував філософ. А. Михайлов пише: «<...> Гайдеґґер належав до того покоління, котре дорослішало в епоху експресіонізму, тобто художнього напряму, що вийшов на перший план у німецькому мистецтві, і яке тяжіло до нестримного, оголеного, такого, що виплескувало через край, вираження людського почуття й людської природи, що начебто переливалося в почуття й у “волю вираження”» [29, 20].

**На нашу думку, екзистенціальна парадигма, як синусоїда, проходить через усе різнобарв’я українських літературних напрямів, хоча безпосередній діалог текстів ми проведемо у просторі лірики першої половини ХХ ст., бо саме в цей період і саме в цьому художньому просторові екзистенціальна парадигма стала визначною. Це сталося не через її відповідність стану українського суспільства, а як спротив йому**. Так часто бувало в національній літературі – Тарас Шевченко як національний пророк з’явився саме тоді, коли знищувалися будь-які державні ознаки нації, аж до слова «українці».

Зовнішній вплив на екзистенціальну парадигму української лірики першої половини ХХ ст. здійснювався, на нашу думку, таким чином: східноєвропейський екзистенціалізм формувався в Києві, бо його джерела на початку ХХ століття були саме тут: і ментальні (українська душа), і філософські (Сковорода, Юркевич), і літературні (Леся Українка). Сформовані цими джерелами М. Бердяєв, Л. Шестов, А. Ахматова, Б. Пастернак, залишивши Київ, здійснили зворотній вплив на нього, вони своїм словом – філософським і художнім – вплинули на українську поезію першої половини ХХ ст., сприяючи розвиткові в ній екзистенціальної парадигми.

Дослідження на стику наук, зокрема літературознавства, філософії, політології, допускають різноманітні, іноді найнесподіваніші діалоги. Під час тлумачення мистецтва слова, у творах якого предметом зображення може бути безмежне різноманіття явищ життя, припустимі найсміливіші діалоги (жива література все одно виявиться врешті сміливішою та несподіванішою за нас). Наприклад, діалог: реалізм в літературі – позитивізм у філософії – народництво у політиці. Діалог буде плідним для всіх галузей знань. Ще цікавішим, певно, стане діалог реалізму в літературі і спіритуалізму у філософії, він раптом відкриє, як у реалістичні, соціально детерміновані, типові, життєподібні образи проникали містичні таємниці духу, бо живий талант завжди ширший за будь-які вигадані нами, критиками, схеми. А соцреалізм? Це такий феномен, що чистим літературним напрямом його не назвеш, то й діалог найприродніше він вестиме не з філософією (не з марксизмом), а з ленінізмом чи сталінізмом – такими ж політизованими мутантами, як і він сам. Але це вже не цікаво. Цікавими, на нашу думку, були б діалоги: соцреалізм – ментальність українця; соцреалізм – філософія Юркевича; соцреалізм – християнство; вони б виявили принципову незгоду учасників діалогу, проте подекуди й суголосність – не в схемі, абстракції соцреалізму, а в його живій практиці. Саме ця суголосність, вихід за межі, й залишає деякі соцреалістичні твори в національній скарбниці непроминальних вартостей.

Хіба не можна окреслити філософську парадигму в літературі? Можна, але не підміняючи нею літературного напряму. Ці поняття не паралельні, вони, при графічному зображенні, перетинатимуться, подекуди накладатимуться одне на одне, проте не збігатимуться. Тож спробуймо скласти мозаїчне полотно літературних напрямів української лірики першої половини ХХ ст. і проведемо на нім графіку філософської екзистенціальної парадигми – синусоїду на різнобарв'ї.

## 1.4. Філософія як учасниця діалогу «лірика –екзистенціалізм»: екзистенціальне тлумачення філософії та її зв'язки з лірикою

Поняття «філософія» має стільки ж тлумачень, скільки існує філософських систем. Для того щоб організувати й провести діалог «українська лірика першої половини ХХ ст. – екзистенціальна філософія», треба визначитися: в якому сенсі філософія є учасником діалогу. Зіставлення художніх і філософських текстів має бути природним, себто ґрунтуватися на їхній глибинній спільності. Цю спільність, на нашу думку, виявляє розуміння філософії, властиве позитивному екзистенціалізмові Ніколо Аббаньяно. Дослідимо позицію філософа з погляду літературознавця, який ставить за мету визначити екзистенціальну парадигму української поезії.

Н. Аббаньяно не припускає відчуженості, замкнутості філософів, їхнього привілею на філософування, бо воно має бути передусім вільним, що вже саме собою робить неможливою корпоративність. «Філософська свобода або належить усім, або нікому, тому що кожна людина повинна мати можливість філософувати» [7, 21]. Екзистенціальність у розумінні філософування, до того ж екзистенціальність саме позитивного характеру, полягає у переконаності в тому, що філософія – це «пошук мудрості, котра прагне керувати людським життям і надати йому єдиного й цілісного образу у всіх аспектах» [7, 22]. Екзистенціальне філософування є вільним, у тому сенсі свободи, що означає постійний вибір власної позиції у відношенні до життя й світу. Ідучи за Аббаньяно, ми тоді

зможемо стверджувати, що **поет має екзистенціальну філософську позицію, коли він є вільною людиною і розмовляє з вільними людьми, намагаючись розбудити їх і закликати до їх власної свободи**. Поет філософського розмислу прагне донести до читача ті фундаментальні думки про людину й світ, яким він зобов'язаний своєю творчістю. У цій бесіді вільних людей найціннішим є гарантування свободи. Екзистенціальна філософська свобода нелегка, бо, стосуючись кожної людини, вона виступає як призначення, першопочаткове право й обов'язок кожної особистості обирати власну позицію стосовно життя і бути за неї відповідальним. Ця свобода, на яку наважуються й українські поети, не є велично-піднесеною, романтичною, вона – вияв не безкінечного Абсолюту, а людини, яка має смерть. З екзистенціального погляду, будучи особистісним, філософування має бути таким, що не заперечує філософії інших людей.

Філософування в поезії є специфічним, бо має своїм джерелом необмеженість сенсу мистецтва раціоналістичними рамками. Щоб цей сенс осягнути, слід виходити з того, що «розум не становить усе в людині й у реальності і що за межами розуму існує сфера вітальної діяльності, яку неможливо звести до розуму» [4, 32].

Образно-філософський розмисел у поезії близький саме до екзистенціальної філософії ще й тому, що поєднує «серце» й «голову» – особливо коли йдеться про українську філософську й поетичну традиції. Н. Аббаньяно ставив собі завданням увібрати в логічну прозору думку життя в усіх елементах його енергії й дії; «знайти розум, який би використовував, як свої, докази серця» [4, 35]. **Для літературознавчого аналізу лірики буде природним зіставлення з філософією, якій не чуже ніщо людське, яка має елементами своєї системи фактори життя, що «відсікаються розумом і розсудом».**

Саме поняття екзистенція, на думку Н. Аббаньяно, прибирає зовнішню відчуженість між думкою і життям, «формуючи їх в єдність мислячого життя чи наповненої життям думки» [4, 37]. Характерною рисою екзистенції є її форма – форма радикальної проблематичності.

Між екзистуванням і філософуванням існує тотожність. У поезії шукатимемо передусім проблеми індивідуального існування. Єдність «Я» ліричного суб'єкта, конкретний сенс його індивідуальності вислизає, якщо поет не ставить собі такої проблеми і не здійснює пошуку її розв'язання. Для лірики характерна проблема завдань людини, її інтересів, її щастя, її долі. Екзистенціальною вона є тоді, коли закликає людину до відповідальності за її рішення. Ця проблема «ставить людину у відношення із самою собою і з тотальністю її світу» [4, 39].

Найпотужнішою в українській літературі є, певно, романтична тенденція, яка у XX ст. трансформувалася в модерністичний неоромантизм. Екзистенціальна образна думка часто «виринає» з широкого плину романтичного світосприймання вітчизняних поетів. Тож є потреба в розмежуванні романтичного та екзистенціального художнього філософування. Підкреслимо, йдеться не про відмежування, бо зв'язок між ними є природним.

Романтизм пов'язує долю людини з певною безкінечною силою (Людством, Вищим Духом, Абсолютом), яка спрямовує особистість до кінцевого тріумфу добра. Філософський екзистенціалізм робить цю перспективу проблематичною, «він передусім наполягає на нестійкості й на ризику будь-якої людської реальності і взагалі на всьому тому, що обмежує, обумовлює, робить хисткою або й просто неможливою людську ініціативу у світі» [8, 57].

Н. Аббаньяно зіставляє низку інших засадничих положень двох філософських систем, а саме:

– Романтики зображують людину як прояв безкінечної сили, яка в ній є, а екзистенціалісти – кінечною реальністю, яка діє на свій страх і ризик.

– Світ, на думку романтиків, має порядок, який гарантує кінцевий успіх людини; для екзистенціалістів світ здатен унеможливити людську ініціативу, бо людина закинута в нього.

– Романтична свобода є абсолютною, безмежною, творчою; екзистенціальна свобода кінечна, скута багатьма обмеженнями, які можуть перетворити її на безплідну.

– Для романтиків розвиток – це безперервний і фатальний прогрес; екзистенціалізм ігнорує саме це поняття, бо не бачить ніяких його гарантій.

– Романтизм має спірітуалістичну тенденцію, підносить духовні цінності, ставлячи на карб земне, матеріальне, мирське; екзистенціалізм не соромлячись визнає важливість для людини всього мирського: потреб, споживання речей, сексу тощо.

– У романтизмі негативні аспекти людського досвіду – страждання, безвихідь, хвороба, смерть – не торкаються головного, безкінечного начала в людині; в екзистенціалізмі ці та подібні аспекти особливо важливі для людської реальності, тож передусім саме вони мають бути витлумачені.

Н. Аббаньяно пропонує розрізняти філософії не стільки за темами, яким надається перевага, скільки за манерою філософування (наприклад, логічний позитивізм практикує філософію як аналіз мови). Екзистенціалізм розуміє і здійснює філософування як аналіз екзистенції. Думається, що близькість саме цього типу аналізу до поезії пояснюється не тільки особистісним характером лірики, а й мовленнєвими особливостями: філософи-екзистенціалісти широко використовують повсякденне і наукове мовлення, додаючи лінгвістичні елементи філософської традиції та вигадані ними категорії. Отже, і **екзистенціалісти-мислителі, і поети, близькі до цієї філософії за своїм художнім світоглядом, звертаються до повсякденного мовлення і творять на його основі власні поняття-образи.**

Проблеми філософії, як її розуміють екзистенціалісти, стосуються не людини взагалі, а окремої людини в конкретності її існування. Така філософія є закликами й вимогами до людини, щоб вона з’ясувала стосунки із самою собою, взяла на себе відповідальність і прийняла своє рішення. Екзистенціальне філософування – це завжди процес віднайдення формування свого «Я».

Екзистенціалізм схожий на гру: він розігрує конкретну долю людини, котра вступає у світ людей. Особливо виразно співзвучність з лірикою виявляється у такому визнанні Н. Аббаньяно: «І оскільки ніхто не може вирішувати за іншого і брати на себе вибір та відповідальність, що належать іншому, філософування – це найінтимніше і найпотаємніше, що є в екзистенції окремо взятої людини, для якої ніяке блискуче слово, ніяка велика й прекрасна істина не можуть зменшити тягаря останнього рішення» [2, 83]. Філософія має особливий тип універсальності: вона не володіє абстрактною універсальністю науки, яка полягає в тотожності судження, але має універсальність людського розуміння та солідарності, бо ж кожна людина потребує допомоги й здатна надати допомогу. Н. Аббаньяно пояснює цю тезу: «Тому кожний у філософії працює для себе і для інших, слухає мовлення інших і видобуває з нього теми й життєву силу для власного мовлення, котре своєю чергою є темою і життєвою силою для інших» [2, 83].

Філософія екзистенціально розуміється як історична, що полягає в її спрямованості в майбутнє, у якому виникає істина минулого. Такий пошук істини передбачає не укладання таблиць і схем, а живі індивідуальні людські долі, тому **такій філософії не потрібно оминати будь-які аспекти минулого – вона відкрита до будь-яких ситуацій, які її тільки збагачують**.

У центрі філософії – «Я». Це «Я», за Аббаньяно, не виносить утисків, угодовства, облуди, хоче бути відвертим із самим собою і тому також з іншими. «Я» суб’єкта екзистенціального філософування не терпить мислительної, світоглядної нерішучості, бо вбачає в ній екзистенційну нерішучість. З одного боку, воно тверде і ясне у власному шляху, яким не боїться йти до кінця. З другого боку, відкрите й здатне зрозуміти навіть те, чого не любить. Це «Я» стурбоване людиною, її конкретним життям серед інших людей. «Воно не вірить, щоб життя було спектаклем або драмою, на котрій можна було б бути присутнім. Воно не любить драми» [2, 84].

Італійський філософ відкидає низку звинувачень на адресу екзистенціалізму, тим самим точно називаючи типові й для нашого

часу моменти перекручень екзистенціальної думки як такої. Перша позиція, з якою він сперечається: екзистенціалізм – це форма ірраціоналізму, бо йдеться в ньому про кінечне, минуще, тимчасове. Ні, заперечує Аббаньяно, кінечне, минуще тощо – це не помутніння розуму, а конструктивні складові аналізу, без яких розуміння світу було б неможливе. Для літературознавчого дослідження особливо важливе зауваження італійського філософа стосовно ототожнення екзистенціалізму з романтизмом, адже в ліриці першої половини ХХ ст. неоромантична тенденція була панівною. «Кажуть також, що екзистенціалізм – це романтизм, не помічаючи, що точно так само можна було б сказати, що він платонізм чи ідеалізм, тому що, без сумніву, він не ошкіряється супроти почуття, як і проти трансцендентності або суб'єктивності; але внаслідок цього він не бере на озброєння міф почуття, так само як і міф трансцендентності або абсолютного суб'єкта» [2, 87]. **Матимемо художньо-екзистенціальний розмисел у поета не там, де він виступає міфотворцем, а там, де він тлумачить себе стосовно самого себе через конкретику свого існування – фактуальність**.

Не менш важливим для нас є й наступне опонування Н. Аббаньяно невдалим інтерпретаторам екзистенціалізму: «Інші ще більш наївно змішують екзистенціалізм з вираженням інтимних переживань, не помічаючи, що екзистенція – це безперервна відкритість стосовно світу та інших» [2, 87]. Отже, **екзистенціальним визначимо не будь-яке зображення особистісних, інтимних переживань у поезії, а вираження переживань щодо «буття-у-світі», без втрати жодного з компонентів: буття, світ, буття-у-світі**.

Не можна вважати екзистенціалізм нелогічним, бо кожна конкретна людська позиція має свою власну логіку.

Те, що екзистенціалізм зближує (а то й ототожнює) поняття філософія і екзистенція, також дає добрі підстави для екзистенціального аналізу лірики. Н. Аббаньяно зазначає: «<...> існувати, власне кажучи, і значить філософувати, хоча філософувати

не завжди означає працювати в царині філософії» [2, 89]. Науковець розглядає існування як діалог людини з життям: окрема людина повсякчас відповідає на питання, які ставить їй життя, кожною дією – і світ з цих відповідей «виходить потроху з туману і набуває перед нею певних обрисів. Відмовлятися відповідати – значить знову загортати його в туман» [2, 90]. Це і є первинне, вихідне, істинне й вічне філософування. Учнівство є засобом для того, щоб людина знайшла позиції справжнього філософування, істинного існування.

Застосовуючи екзистенціальний аналіз до української лірики, ми, вслід за Н. Аббаньяно, заперечуємо, що філософія тільки особлива дисципліна, тільки результат праці вузького кола осіб. Як каже вчений, «вона також і це, але не тільки це». І далі:– «Бо якщо існує філософія як доктрина, має існувати філософія як людський акт, як момент чи природа людської екзистенції» [2, 90-92]. **Під час аналізу лірики природним для самого цього літературного роду буде розгляд екзистенції як філософії, себто дослідження проблеми, яка художньо ставиться, а то й розв'язується у творі, – проблеми, яку людина ставить самій собі відносно самої себе**, адже саме ця проблема «робить з неї істоту, котра шукає буття і тому запитує, і сумнівається, і боїться, і діє, щоб панувати над майбутнім» [2, 93].

Більше того, науковець вважає, що справжнє філософування не те, що на рівні констатації, раціональності, дискурсу, міфу, а те, що є особистісно захопленим ставленням до власної кінечної природи. Тож лірик-мислитель виявляє у вірші екзистування, яке і є справжнім філософуванням у екзистенціальному сенсі. Певно, **риторичним стає запитання стосовно учасників діалогу «філософська лірика – філософія екзистенціалізму»: хто з них більший філософ? – засади розмислу ті самі**. Н. Аббаньяно пише: «Філософування – не привілей філософів. Воно захопленість щодо власного стану людини, що знає про свій кінець, щодо меж, котрі її обумовлюють та стимулюють. Ця захопленість може реалізуватися як у вірі, так і в дії, як у розмислі, так і в мистецтві» [3, 293]. Філософування як екзистування доступне

кожній людині, воно не можливе лише за не-захопленості, за невизнання кінечності.

Це сильна, а не слабка світоглядна позиція: немічність кінечної природи людини саме за такого підходу стає своєю протилежністю – міццю рішучого вибору себе смертного, захопленістю самореалізацією. Отже, **екзистенціальне розуміння філософії передбачає сильне й мужнє філософування того, хто свідомо йде до останньої межі**.

Екзистенціальна філософія не претендує на вирішальну роль у житті людини: кожний філософує сам, ніяка вироблена науковцем система поглядів не здатна замінити власного рішення й захопленості, хоча може допомогти в них. Тож право на філософування у всіх рівне, й цінність філософування не вимірюється загальниками, а є унікальною для кожної окремої долі. **Саме з позицій екзистенціалізму образно-софійний розмисел поетів набуває права повноцінної індивідуальної філософії – істинної, справжньої саме для життя цього поета, а вищого нічого й немає**.

Філософування в екзистенціальному розумінні обов’язково носить проблематичний характер, містить у собі невизначеність: сумнів, рішення і вибір – а виключає необхідність. Природа філософії і природа людини виявляються нерозривно пов’язані, а саме – вихідною трансцендентальною проблематичністю. Н. Аббаньяно нагадує, що екзистенціалізм отримав свою назву через тотожність між екзистенцією і філософією: «Людина – єдина кінечна мисляча істота, через це проблематичне знання складає умову й спосіб існування людини. Якщо спосіб існування людини називається екзистенцією, проблематичне знання характеризує і визначає екзистенцію. У цьому місці розкривається та риса, від якої екзистенціалізм отримав свою назву – тотожність між екзистенцією і філософією» [5, 308].

Екзистенціальне філософування українських поетів гарантоване від легковажності незацікавленого пізнання, бо за своєю сутністю завжди є життєво важливим рухом – пошуком людиною притаманного їй буття. Цей пошук буде не прикрасою вірша, не

гонитвою за модою, а структурою, внутрішньо притаманною екзистенції як такій.

Отже, близькість філософії екзистенціалізму та екзистенціального філософування поетів безсумнівне в силу самого розуміння філософії як такої. Однак постає питання про віддаленість від поетів екзистенціальних філософських теорій через дуже складну їх технічну розробку, через створену мислителями мову, яка є логіко-лінгвістичною систематизацією фундаментальних досвідів і позицій людини. Усупереч цій віддаленості, ускладненому мудруванню науковців, саме ця філософія широко «розлилася» в культурі ХХ століття. Н. Аббаньяно виходить з цієї суперечності всім ходом своєї думки про тотожність філософії та екзистенції окремої людини, зокрема підсумовуючи: «Праця філософів не обмежується рамками їхньої власної діяльності, а цікавить усіх людей, тому що вона набуває своїх засад у самому становищі людини. У силу цього визнання екзистенціалізм, навіть якщо він і користується строгою і важкою технікою, все більше виходить за межі вузького кола філософів і наповнює своїм духом найрізноманітніші прояви сучасної культури» [5, 310]. Додамо: західної культури, українським поетам, творчість яких ми досліджуємо, ці складні, мудровані філософські концепції переважно не були доступні через залізну завісу між підрадянською Україною і вільним світом; вони впливають на вітчизняну лірику запізно, лише нині, коли видаються російською і (на жаль, значно менше) українською мовами. І все ж **діалог відбувається, бо проблематична думка рухається в одному напрямку – до глибин людини як кінечної, а тому унікальної особистості, і складне мудрування науковця раптом виявляється так прозоро подібним до яскравого художнього образу, створеного поетом**.

Певно, **найбільш близьким до лірики є тлумачення філософії як такої, що не має об’єкта, вона не є спогляданням, не припускає, що людина може стати спостерігачем свого власного «Я» і споглядати своє власне життя, не змішуючи себе з ним.** Для лірики об’єктивоване філософування було б чуже внаслідок самої

природи цього літературного роду. Екзистенціальне ж філософування має не об’єкт, а тільки завдання, яке «полягає в тому, щоб захопити людину тією формою або тим способом існування, який вона стане вважати своїм власним» [5, 312].

Філософ в екзистенціалізмі – це фігура скромна, він співрозмовник, який ділиться з тобою найсокровеннішим у власній долі так, що ти знаходиш у цьому й віхи свого шляху. Філософ-екзистенціаліст, як і поет-лірик, що філософує в екзистенціальному сенсі, відрізняється від філософа-романтика, який глаголить від імені безкінечного, залучаючи всіх людей до свого, Божого, слова. Згадаймо Шевченка, його книга зветься «Кобзар» не в розумінні сліпенький старець-співець, а у високому сенсі посередника між Богом і людьми, того, хто чує Слово Боже і передає його нації. «Я на сторожі коло них, рабів німих, поставлю слово» – цей текст поет взяв у лапки, бо це він мовить не своє, а цитує, передає почуте від Бога, виконуючи величну місію посланця, пророка. Поет, який художньо осмислює людину по-екзистенціалістському, не претендує на такі височини, **він тихо говорить (або замовчує) про найпотаємніше для себе – можливості (які можуть стати неможливостями), що супроводжують тебе все життя, яке й саме є можливістю, що повсякчас здатна перетворитися на неможливість. У постійному ризику й виборі є сенс цього непевного хитання в човні, яким пливе кожний.** Філософові-романтику ми «внімаєм», з екзистенціалістом бесідуємо на рівних, вражаючись точності поцілювання саме в твою душу і твоє життя поміж людьми, і намагаємося разом, спільно йти і обирати себе.

Принцип діалогу, який кладеться в основу дослідження екзистенціальної парадигми української лірики першої половини ХХ ст., передбачає ставлення до предмета вивчення як до питання, що потребує відповіді. Якої саме відповіді, питання не скаже, але воно вкаже на тип роздуму, шлях дослідження. Н. Аббаньяно наглухо не відмежовує екзистенціалізм ні від ірраціональної, ні від раціональної традицій. Розмірковуючи над поняттям раціо, філософ пише:

«Оскільки будь-яке “питання” вимагає при відповіді “пояснення”, “питання” має сенс лише за умови, що воно містить вказівку на тип пояснення, котрого воно вимагає, тобто техніку, на яку воно посилається. Без цієї умови дослідження та всебічний розгляд “питання” не мають сенсу і перетворюються на дитячу гру» [1, 432-433]. Думається, що **шлях організації та проведення діалогу «лірика – екзистенціалізм» підказаний саме «питанням»: у художніх текстах української лірики першої половини ХХ ст. міститься суголосність із філософськими пошуками західноєвропейських екзистенціалістів.** Ця суголосність звучить дисонансом у панівній філософській тенденції, тож підштовхує до пошуку альтернативної філософської засади, якою і є екзистенціальна філософія.

Ця **ситуація у вітчизняному письменстві (коли все екзистенціалістське було поодиноким, гнаним, непопулярним, марґінальним) є протилежною становищу екзистенціалізму в Західній Європі, де він був надзвичайно поширений**. Крім філософії, представленої іменами С. К’єркегора (праці якого актуалізувалися в науковій і суспільній свідомості доби першої половини ХХ ст.), М. Гайдеґґера, К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Г. Марселя, Х. Ортеги-і-Гассета, П. Тілліха та інших, екзистенціальними (або екзистенціалістськими) були літературні й образотворчі напрями, переконання, установки поведінки і навіть мода в одязі. Усі ці похідні від філософії явища полемічно приваблювали увагу до найнесприятливіших, негативних, таких, що збивають з пантелику, феноменів життя. До цих рис життя у ХХ ст. був уважний не тільки екзистенціалізм, але й кілька інших філософських напрямів. Н. Аббаньяно називає ті з них, з якими екзистенціалізм суголосний у певних аспектах: «Дійсно, можна відзначити, що хисткий, нестійкий, заснований на ризику характер людської реальності і світу, складовою котрого вона є, відкрито визнавався, незалежно від екзистенціалізму, Дьюї та американським інструменталізмом. Що людина обумовлена світом, у якому вона живе, що це обмежує її діяльність та її проекти, – це визнається всіма

формами філософського натуралізму і складає передумову будь-якого наукового (психологічного, антропологічного, соціального) розгляду людської діяльності. Значення “матеріальних” факторів, які обумовлюють людину, лежить в основі подібних наукових досліджень, а також марксизму. Поняття прогресу заперечується, ставиться під сумнів, зводиться до проблеми багатьма формами сучасного історизму та іншими філософськими течіями. Значення, яке деякі межові ситуації, такі, як страждання. безвихідь, смерть, мають для людини, знаходить рівне визнання в прагматизмі та в багатьох формах сучасного спіритуалізму» [6, 458]. Отже, виконуючи деструктивну функцію стосовно міфу про розум як субстанцію світу, екзистенціалізм виступив як сума всіх елементів критики, спрямованої проти оптимістичних міфів XIX ст. Чи є деструктивна функція єдиною функцією екзистенціалізму в культурі людства? Безперечно, ні. Яка ж конструктивна функція екзистенціальної філософії? Або, як формулює запитання Н. Аббаньяно: Які інструменти підготував екзистенціалізм для філософської реконструкції? Додамо: чи придатні ці інструменти для використання літературознавцем під час екзистенціальної інтерпретації художнього твору? **Екзистенціальний аналіз ставить у центр уваги ситуацію, в якій людина постає у стосунках з іншими людьми, з речами та із самою собою**. Ці стосунки і концентруються навколо людини, і водночас виходять за її межі, вони обумовлюють людину в тому сенсі, що роблять можливим для неї стати тою, якою вона є. Н. Аббаньяно вбачає саме в **можливості** головний конструктивний інструмент екзистенціального аналізу. Він твердить: «<...> екзистенція, позаяк вона спосіб існування в ситуації, є можливим існуванням. Її характерна риса полягає в тому, щоб бути можливістю бути і як такою передбаченням і проектацією» [6, 462]. Можливість не відкриває однозначної перспективи ні обов’язкової реалізації можливості, ні її радикальної неможливості, перспектива – це пошук, і саме цей пошук дає людині вихід, без жодних гарантій, а філософії екзистенціалізму – конструктивний імпульс.

Н. Аббаньяно, палко пропагуючи свій шлях філософування як «позитивну» гілку екзистенціалізму, віддає їй перевагу і визначає дві інші гілки як кризові. Перша, на його думку, бачить лише негативну перспективу можливості і заперечує будь-яку ініціативу людини у світі (до неї Аббаньяно зараховує таких філософів, як К'єркегор, Гайдеґґер, Ясперс, Сартр). Друга інтерпретація екзистенції, за Аббаньяно, полягає в тому, що зводить поняття можливості до поняття потенціальності – втрачається негативна перспектива, бо ж потенціальність завжди призначена реалізуватися (її репрезентують Марсель, Лавелль, Ле Сенн). Прагнучи відродити в оновленій, позитивній формі екзистенціалізм у другій половині XX ст., Аббаньяно малює його стабілізуючу, творчу роль у суспільстві кінця віку: «Якщо досі екзистенціалізм був переважно відчайдушним криком тривоги за сучасну цивілізацію, у період і в ситуації, коли небезпека для цінностей, на яких вона стоїть, була реальною й іманентною, у подальшому він зможе сприяти формуванню в людях помірного почуття небезпеки, щоб зробити їх менше підкореними розчаруванням від невдач і екзальтації від успіхів та схилити їх до пошуку в будь-якій галузі ефективних засобів для рішення їхніх проблем» [6, 469].

Не приймаючи Аббаньянової оцінки всієї екзистенціальної філософії, крім позитивної, як кризової, твердимо, що **конструктивний для людини момент є в кожного з названих ним мислителів: кожний знаходить для людини вихід з безвиході буття-до-смерті**. І Аббаньяно також. Виходи ці різні, чим і цікаві читачеві як індивідуальності. А літературознавцеві вони дають підстави проводити діалог ліричних творів не з узагальненим, аморфним, екзистенціалізмом, а з конкретними філософськими системами, точніше – з їхніми елементами, різними і неповторними такою ж мірою, якою неповторна кожна особистість. Саме тому порівняння типу «лірика Свідзінського – філософія Марселя» проводитися не буде: на наше глибоке переконання, це неможливо, бо і перше, і друге унікальне як кожна екзистенція. Так само неможливе порівняння «лірика Свідзінського – філософія екзистенціалізму», бо

філософія екзистенціалізму – це абстракція (у дійсності існують конкретні, індивідуальні філософські вчення, умовно об'єднані одним терміном), а лірика Свідзінського, напроти, – конкретна текстуальна реальність. Отже, у діалозі братимуть участь **«елемент творчості певного поета і елемент філософської системи певного мислителя-екзистенціаліста»**.

Українська лірика першої половини ХХ ст. веде діалог з історичною епохою, часто заперечуючи властиву добі уніфікацію людини. Поетичний розмисел, спрямований на піднесення цінності індивідуальної особистості в її фактичному існуванні, вступає в діалог з філософією саме в екзистенціальному її сенсі – тлумачення філософії, дане Н. Аббаньяно, може стати методологічною засадою літературознавчого дослідження цього діалогу.

## Література

1. Аббаньяно Н. Аппеляция к разуму и технические правила разума. *Н. Аббаньяно. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы*: пер. с итал. Санкт-Петербург, 1998. С. 421–452.
9. Аббаньяно Н. Введение в экзистенциализм. *Н. Аббаньяно. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы* : пер. с итал. Санкт-Петербург, 1998. С. 77–272.
10. Аббаньяно Н. Возражения оппонентам. *Н. Аббаньяно. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы* : пер. с итал. Санкт-Петербург, 1998. С. 273–288.
11. Аббаньяно Н. Метафизика и экзистенция. *Н. Аббаньяно. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы* : пер. с итал. Санкт-Петербург, 1998. С. 29–55.

12. Аббаньяно Н. Позитивный экзистенциализм. *Н. Аббаньяно. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы* : пер. с итал. Санкт-Петербург, 1998. С. 289–335.
13. Аббаньяно Н. Смерть или преобразование экзистенциализма. *Н. Аббаньяно. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы* : пер. с итал. Санкт-Петербург, 1998. С. 453–470.
14. Аббаньяно Н. Философия и свобода. *Н. Аббаньяно. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы* : пер. с итал. Санкт-Петербург, 1998. С.19–28.
15. Аббаньяно Н. Экзистенциализм в Италии. *Н. Аббаньяно. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы* : пер. с итал. Санкт-Петербург, 1998. С. 56–76.
16. Аббаньяно Н. Экзистенциализм как философия возможного. *Н. Аббаньяно. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы* : пер. с итал. Санкт-Петербург, 1998. С. 336–361.
17. Анісімова Н. На зламі культурних епох: поезія покоління 80-х років ХХ століття у системі пізнього українського модернізму. Бердянськ, 2012. 529 с.
18. Бахтин М. 1961 год. Заметки. *М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов.* Москва, 1996. С. 329–360.
19. Бахтин М. Смелее пользоваться возможностями. *Новый мир.* 1970. №11. С. 237–240.
20. Бердяев Н.А. Судьба России. *Н.А.Бердяев. Судьба России. Самосознание*. Ростов-на-Дону, 1997. С. 4–307.
21. Бичко А., Бичко І. Феномен української інтелігенції (спроба екзистенціального дослідження). Дрогобич, 1997. 115 с.
22. Гадамер Г.-Г. Философия и литература. *Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного* : пер. с нем. Москва, 1991. 367 с.

23. Гайдеґґер М. Навіщо поет? : пер з нім. *Слово Знак Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 1996. С.180–197.
24. Герменевтика і деконструкція: дискусія Г.-Ґ.Ґадамера та Ж.Дерріди : пер з нім. *Слово Знак Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 1996. С. 223–226.
25. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры : пер. с нем. Москва, 1985. 450 с.
26. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. Львів, 1997. 300 с.
27. Ґадамер Г.-Ґ. Про вклад поезії у пошук істини : пер. з нім. *Слово Знак Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 1996. С. 216–222.
28. Дильтей В. Введение в науки о духе : пер. з нім. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе*. Москва, 1987. С.108–135.
29. Дильтей В. Наброски к критике исторического разума. *Вопросы философии*. 1988. №4. С.135–152.
30. Дильтей В. Описательная психология. – Санкт-Петербург, 1996. 160 с.
31. Зубрицька М. Поль Рікер. *Слово Знак Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 1996. С. 227–228.
32. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко. Київ, 2008. 392 с.
33. Квіт С. Основи герменевтики: Текст лекцій. Київ, 1999. 123 с.
34. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. Монографія. Івано-Франківськ, 2007. 591 с.
35. Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание. Москва, 1991. 192 с.
36. Михайлов А. Философия проселка. *М.Хайдеггер. Работы и размышления разных лет*. Москва, 1993. С.XII – XXXVI.

37. Михайловська Н. А. Екзистенційний характер української філософської думки як відображення специфіки національної ментальності : автореф. дис. ... д-ра філос. наук. Львів, 1998. 34 с.
38. Михайловська Н. Трагічні оптимісти: Екзистенційне філософування в українській літературі XIX - першої половини XX ст. Львів, 1998. 215 с.
39. Моренець В.П. Джерела поетики Константи Ідельфонса Галчинського. Київ, 1986. 140 с.
40. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*. 2000. №4. С. 65–84.
41. Рикер П. Религия и вера. *Рикер П. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера* : пер. с фр. Москва, 1996. 270 с.
42. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій : пер с фр. *Слово Знак Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 1996. С. 229–242.
43. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ, 2008. 534 с.
44. Токмань Г. Художньо-філософський феномен лірики Євгена Плужника : автореф. дис. ... к-та філол. наук. Київ, 1998. 16 с.
45. Хайдеггер М. Бытие и время : пер. с нем. Москва, 1997. 452 с.
46. Хайдеггер М. Исток художественного творения. *М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет* : пер. с нем. Москва, 1993. С. 47–119.
47. Шлейермахер Д. Ф. Монологи. *Д. Ф. Шлейермахер. Речи о религии к образованным людям её презирающим. Монологи.* Санкт-Петербург, 1994. С. 275–420.
48. Шлейермахер Д. Ф. Речи о религии к образованным людям её презирающим. *Д. Ф. Шлейермахер. Речи о религии к образованным людям её презирающим. Монологи.* Санкт-Петербург, 1994. С. 43–274.

# РОЗДІЛ 2

# ФІЛОСОФИ-ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТИ ЯК ІНТЕРПРЕТАТОРИ ПОЕЗІЇ

## 2.1. Мартін Гайдеґґер як інтерпретатор лірики: взаємопроникнення літературознавства і екзистенціальної аналітики

Екзистенціалізм стає природним учасником діалогу «лірика – філософія» ще й тому, що рух його думки здійснюється як «відновлення та онтологічно більш прозоре очищення всього онтично відкритого» [4, 51]. Лірика відкриває саме онтичне, найважливіше, засадниче в житті конкретної людини – екзистенціальна ж логіка допоможе дослідникові-літературознавцеві прояснити як конкретний художній твір, так і художній світогляд поета в цілому. Характерно, що **філософи-екзистенціалісти теж виступали організаторами такого діалогу, щоб від відкритості онтичного в поезії дійти власних розмислових висновків онтологічного змісту.** Філософський аспект цих досліджень переважає над літературознавчим, адже філософ виступає в них творцем, що дорівнює поетові, – вони стають співавторами нового тексту, який містить оригінальну філософську концепцію. Проте літературознавство тут теж присутнє, просто його межі розпливаються в обширах суміжної сфери гуманітарного знання. Досвід філософа, який досліджував літературу, буде корисним літературознавцеві, який теж виходить за межі своєї сфери знань. **Внесок філософів-екзистенціалістів у прочитання лірики настільки значний, що збагачує і філософію, і літературознавство. Конкретика методів і прийомів їхніх досліджень стане в пригоді філологам, які організовують діалог типу «лірика – філософія»**.

К. Ясперс назвав М. Гайдеґґера тлумачем поетів, бо філософська інтерпретація лірики своєрідно продовжує мислительний рух, образно здійснений у вірші: на думку Ясперса, поет мислить щось таке, чого

він не знає – не знає до кінця. Сам М. Гайдеґґер так високо своїх інтерпретацій не ставив, натомість підносив поезію як шлях до буття, що затаюється і водночас привідкривається у вірші, бо ж людина «мешкає поетично на цій Землі». Він учився в поетів проникненню в таємниці життя, долучаючи свій аналітичний гострий розум до їхнього образного світовідчуття.

М. Гайдеґґер, створюючи свою теорію буття і часу, розмежував поняття «екзистенційний» і «екзистенціальний». Обидва виводяться з ключового для цього типу філософування поняття «екзистенція». Він пише: «Саме буття, до якого присутність може так або так відноситися і завжди якось віднеслася, ми називаємо екзистенцією» [4, 12]. Екзистенційний означає онтично вкорінений; екзистенційна зрозумілість – це зрозумілість собі самій. Екзистенціальність же – це взаємозв’язок структур, які конституюють екзистенцію, «їхня аналітика має характер не екзистенційного, але екзистенціального розуміння» [4, 12].

М. Гайдеґґер не обмежує екзистенціальну аналітику рамками своєї науки, допускаючи, що цей спосіб осмислення людини і світу можливий і наявний також у поезії (як і в психології, етиці, політології, біографії, історіографії), бо тут спостерігаємо своєрідні дослідження поведінки, здібностей, сил, можливостей і долі присутності. Проте автор ставить питання, яке, на нашу думку, має актуалізуватися щоразу, коли досліджуються екзистенційні мотиви в художній літературі, а саме: «Але питанням лишається, чи велися ці тлумачення настільки ж екзистенціально засадниче, як вони можливо були оригінальні екзистенційно. Одне не обов’язково має збігатися з другим, але одне й не виключає другого» [4, 13]. **Українська поезія першої половини ХХ ст. багата на вираження екзистенцій них явищ, екзистенціальність же художнього розмислу як його світоглядна основа властива одиницям, серед яких передусім називаємо Євгена Плужника.**

Феноменологічний метод дослідження також пов’язаний з екзистенціальною традицією. Розгляд ліричних творів як феноменів означає безпосереднє наближення до речей, а саме до конкретних

текстів. М. Гайдеґґер, підкресливши, що йдеться про методичне поняття, яке характеризує не що, а як предмета дослідження, протиставляє феноменологічний тим методам, які не уникають певних хиб, а саме: летючих конструкцій, випадкових знахідок, запозичення лише вдавано доведених концепцій, удаваних питань, котрі часто протягом поколінь висуваються як «проблеми». Науковець тлумачить феноменологічну методологію як таке «схоплення її предметів, що все, що має бути в них розібране, повинно пророблятися в прямому показуванні і прямому доведенні» [4, 35]. Феноменологічна методологія передбачає метод тлумачення. «<…> методичний сенс феноменологічної дескрипції є тлумачення», – зазначає там же М. Гайдеґґер, таким чином пов'язуючи екзистенціальну аналітику з герменевтикою. **Тлумачачи поезію, він іде феноменологічним шляхом і пропонує екзистенціальне розуміння поетичних образів.**

У статті «Навіщо поет?» автор визначає опорні слова в сонетах та елегіях Р.-М. Рільке (1875-1926) і, вступаючи з ними в діалогічні (діалектичні) відносини, творить онтологічну екзистенціальну аналітику. Наприклад, філософ наводить рядки поета:

*Так, як природа полишає всіх істот*
*На розваг їхніх глухих бажань <…>*

*<…> і лише ми,*
*ще більше, ніж стебло чи звір,*
*З цим розвагом йдемо і хочемо його <…>*

Далі він розгортає їх аналіз, далекий від літературознавчого, але близький до його філософської системи: «Рільке називає природу, оскільки вона є основою того сущого, котрим є й ми самі, його праосновою. Це вказує на те, що людина сягає далі в основу сущого, аніж інші сущі. Основу сущого з давніх-давен називають буттям. Стосунок цього існуючого буття до заснованого буття тут стосовно людини і там стосовно рослин і тварин однаковий. Він полягає в тому, що буття щоразу "залишає на поталу" суще. Буття впускає суще на

розваг ризику. Це впускаюче залишання напризволяще і є властивим зваженням. Буття сущого і є цей стосунок вкидання до сущого. Кожне суще є тим, на що зважуються. *Буття взагалі є цілковитим ваганням і ризиком* [письмівка автора – Г.Т.]**»** [3, 184]. Як бачимо, цей діалог є філософським продовженням істини, відкритої поетом в образі, тобто зашифрованої, такої, що потребує «філософської екзегези».

Ближчим до літературознавчого дослідження лірики є діалог, який Гайдеґґер провів з творчістю Гельдерліна (1770-1843) на предмет сутності поезії. Узявши п’ять цитат з лірики, філософ прочитав їх як ключові і розташував у вигляді тез за логікою створеної ним (спільно з поетом) концепції. Далі він піддає їх екзистенціальному аналізу як онтичне і доходить онтологічного висновку про місце поезії в людському існуванні. Ось ці перетворені на тези цитати з Гельдерліна:

1. *Поетична творчість – «Це найневинніше з занять».*
2. *Людині «дано найнебезпечніше з благ – мову, щоб вона <…> посвідчила, ким вона є <…>».*
3. *«Багато зазнала людина,*
   *Не одного з богів назвала,*
   *З того часу, як ми є мовленням*
   *І чуємо одні одних».*
4. *«А, однак, все, що триває, постає завдяки поетам».*
5. *«Вся в заслугах людина все ж мешкає поетично на цій Землі» [2, 198].*

Коментуючи кожну з цих тез за принципом «інтерпретація як екзистенціальна аналітика», Гайдеґґер іде повільно від тези до тези, тлумачачи кожну як феномен, розглядаючи відносини однієї до другої, наводячи контекст фрази задля її розуміння. Мислитель використовує принцип герменевтичного кола і власне бачення філософії як опитування: він неодноразово забігає вперед і повертається назад – передбачаючи екзистенціальне філософське ціле, що має постати з поетичних рядків у результаті їх інтерпретації, і прояснюючи вже прочитане, що своєю чергою корегує ціле. **Слово у віршованому тексті, прояснене завдяки контексту, стає**

**поштовхом для власної, вже філософської, творчості М. Гайдеґґера**.

**Інтерпретуючи поезію, мислитель виявляє власне самобутнє мислення передусім тим, що ставить оригінальні запитання, які є підтвердженням його ж думки про філософію як мистецтво опитування, його ж філософсько-художнього образу самоцінної дороги, яка не приводить до певного пункту призначення.** Наводячи першу тезу з роздумів Гельдерліна про сутність поезії – «Це найневинніше з занять», філософ запитує: «Однак, наскільки вона є цим найневиннішим заняттям?» – і не відповідає на своє запитання, лише розгортає тезу: «Поезія народжується в скромних шатах гри. Нічим не пов’язана, вона створює свій світ образів. Але, як замкнена у собі, вона й не виходить за межі уяви» [2, 199]. Тож вона дійсно безневинна. Проте питанням «наскільки?» філософ уже передбачив, що це лише частина того філософського цілого, яке можна назвати сутністю поезії, і він «прорубує» просіку далі, показуючи напрямок пошуку: цей напрямок – мова.

**Автор шукає контраверсії, бо протилежності обов’язково являть собою єдність.** Людині «дано найнебезпечніше з благ – мову, щоб вона <…> посвідчила, ким вона є». Узгоджуючи першу і другу тези, філософ наводить контекст другої і йде вже новим, малим герменевтичним колом, розглядаючи другу тезу як ціле, а її частинами вважає питання: чиїм благом є мова? якою мірою це благо є найнебезпечніше? у чому благо? Тлумачачи кожну з цих підчастин з оглядом на контекст фрази і на попередню, першу, тезу, Гайдеґґер подає нам екзистенціальне їх розуміння, водночас феноменологічно не відриваючись від слів – явленого в тексті. Наведемо деякі із суджень екзистенціальної аналітики, важливі для дослідження діалогу «лірика – екзистенціальна філософія»: «Ким є людина? Тим, хто повинен засвідчити, ким він є». «Засвідчення людської природи, а тим самим її належне здійснення, відбувається через вільне рішення». «Завданням мови є показати і переховати у творі суще як таке. У ній однаково може вилитися в слово як найчистіше й потаємне, так і

замулене і посполите. <…> істотне слово у своїй простоті часто здається чимось неістотним. А з іншого боку, те, що наче є чимось істотним, насправді і є тільки повторенням і повторює щось давно сказане. Тобто мова сама собою повинна безперервно вводити в оману, створювати ілюзії, наражаючи цим на небезпеку найінтимніше – автентичне висловлювання». «Мова є <…> чимось, що окреслює найвищі можливості самої людської природи» [2, 199].

Чи знаходив М. Гайдеґґер у Ф. Гельдерліна свої екзи-ідеї, чи, створивши їх, радо бачив поетову конгеніальність – хтозна. Гайдеґґерова інтерпретація поетичного тексту вражає точною логікою екзистенціальної діалектики, яка, здається, так невимушено і водночас так несподівано ширяє в онтологічні глибини, відштовхнувшись від художнього слова. Інтерпретуючи поетичні рядки:

*Багато зазнала людина,*
*Не одного з богів назвала,*
*З того часу, як ми є мовленням*
*І чуємо одні одних*

– філософ відштовхується від поняття «мовлення»: саме в ньому «збувається» мова як основа людського буття, у ньому здатність говорити й здатність слухати однаково первинні, воно об’єднує людей з того часу, як постав час. Поняття «скупчуючого мовлення» після зіставлення з поняттям «історичність» виявляється тотожним йому. Для людей одночасно постають не тільки мовлення і час, а й боги і світ. Казання й слухання є складовими і мовлення, і спілкування з богами, адже їхній поклик викликає Слово як відповідь на нього, як готовність стати перед вибором: чи присвятити себе богам? **М. Гайдеґґер, обравши ключовим слово «мовлення», іде у своєму екзистенціальному розмислові від нього і виявляє тотожним йому все буттєве в людині аж до сакрального.**

Вірш Гельдерліна «Спогад» завершується рядком «А все, що триває, постає завдяки поетам», філософ, аналізуючи рядок, розгадує загадку: що ж триває? що постає в поезії? Він бачить у ній проблему часовості і проблему буття, яке «ніколи не є сущим». Залучає до

аналізу контекст: «Швидко минає все божественне; та не марне» – виявляється, буття привідкривається, щоб з’явилося суще. «Поезія – це становлення буття з допомогою слова», – дає визначення філософ [2, 202]. Розмисел Гайдеґґера лине нестримним, сильним потоком, заперечення приводять до ствердження – через рух думки зі знаком «мінус»: «Просте не можна видобути безпосередньо зі складного. Міра не лежить там, де немає міри. Ми не знайдемо опори у безодні. Буття ніколи не є сущим» [2, 202]. **Низка питань; вилущення філософської проблеми з нюансу семантичного зв’язку слів; низка заперечень на шляху «від супротивного» – і злива екзистенціальних тверджень, що є конгеніальною співтворчістю**.

Піддаючи екзистенціальній інтерпретації п’яту тезу, Гайдеґґер спочатку зосереджується на службовому слові – частці, яка вносить, на його переконання, вирішальний у філософському сенсі відтінок у фразу: «Вся в заслугах людина все ж мешкає / Поетично на цій Землі». Частка «все ж» виокремлює сутність людського існування, його основу, що є «поетичною». Вертаючись, за принципом герменевтичного кола, до попередніх тез, він знаходить їм потвердження, прояснення і посилення, наприклад: «Поетично мешкати» означає перебувати в присутності Богів та близькості до сутності речей» [2, 203]. Проте повернувшись до початкової, першої тези, філософ бачить суперечність, навіть протилежність – і через динамічний роздум приводить начебто протилежні першу й останню тези до єдності дихотомії, розкривши саме в ній сутність поезії. Цікавим є визначення хронотопу поезії Гельдерліна, дане філософом-екзистенціалістом: час – це постання часу, яке відбувається разом з появою поетичного слова, а простір – це Між: «Сам поет стоїть посередині – між Богом і народом. Його викинуто, викинуто у це Між <…>» [2, 203].

М. Гайдеґґер виходить з історичності поезії (пригадаймо, що часовість є провідною категорією його системи), тож бачить через сутність поезії, як її визначав Гельдерлін, сутність поетового часу. Але поетів час не той, у якому він живе, а окреслена ним наперед епоха –

так Гайдеґґер природно продовжує своє екзистенціальне твердження про особливу, буттєву місію поетичного слова. Цей історичний час характеризується подвійною відсутністю: «вже – не Богів, які відходять, і ще – не Бога, який надходить» [2, 206].

Прекрасне у своїй філософській антиномічності, стильовій художності та екзистенціальній, пронизливо гуманістичній, спрямованості завершення інтерпретації: «Це нещасливий час, а тому так надмірно багатий його поет. Такий багатий, що часто, коли згадує тих, які були, і чекали на Того, Хто прийде, то хоче тільки завмерти і заснути в цій ілюзорній порожнечі. Проте не здається, животіє в нікчемності цієї ночі. Так, залишаючись самим собою, зовсім самотній на своєму життєвому шляху, поет здобуває для свого народу істину – сам за всіх, і тому здобуває її істотно» [2, 207]. Філософ наводить насамкінець 16-тирядкову строфу з елегії Гельдерліна «Хліб і вино», зауваживши: «Поет мовить у ній про те, що мислитель міг би тільки тлумачити» [2, 207]. Тим самим М. Гайдеґґер знову потверджує думку про «поетичне мешкання» людей на Землі та висловлене у філософських працях тлумачення філософії як інтерпретації екзистенції.

М. Гайдеґґер у своєму міркуванні про поезію доходив певної межі, перед якою зупинявся, переконаний, що «способом казання, гідним віршування, може бути тільки поетичне мовлення» [13, 239]. **Глибоко перейнятися віршуванням можна тільки зсередини його, себто – творячи. Тому філософа цікавила лірика про творення лірики. І те в особливому, екзистенціальному сенсі: не творення всіх віршів світової літератури, а віднайдення поетом «свого» творення**. Саме це «своє» в поезії і привідкриває поезію як таку. Проявитися «своє» може лише у вірші, бо автор має бути захопленим своєрідністю свого віршування: він скаже нам про творення тоді, коли творить. Тож і в поезії Гельдерліна Гайдеґґера цікавить вірш про вірш і саме в аспекті віднайдення «свого» поетом. Це «власне», на думку філософа, поет не вигадує – воно йому «повідомлено». Шлях, яким Гельдерлін прийшов до висвітлення свого «власного», є

особистісним, він полягає в напруженні ламкої і замкненої в собі сутності.

Аналізуючи поезію, філософ іде від поетичного слова. Пояснює, чим воно його зацікавило, яке відкриття воно містить, і далі продовжує діалог з поезією як філософський пошук. Цей **діалог є структурою екзистенціальної аналітики, яку творить філософ**. Він ставить запитання від наведеного тексту, – несподіване, певно, не тільки для нас, але й для самого поета, себто несподіване для наведеного тексту, і водночас це питання є дуже простим, логічним щоденною, звичайною логікою існування. Так в'яжеться мереживо бесіди: питання – відповідь – питання... Власне, виходить, що **поет бесідує сам із собою: філософ лише ставить запитання, відповідь на яке знаходить у інших поетичних рядках цього ж автора**. М. Гайдеґґер зберігає вірність проголошеному ним принципу: не маємо права говорити про вірш поза віршем і над ним, бо не знаємо творення – саме цього, неповторного, про поетичне може казати тільки поетичне мовлення. Зберігається й засадничий погляд на філософію як на мистецтво запитування. Екзистенціальна аналітична думка снується як природна червона нитка бесіди, вона є її суттю – породженням конгеніальності поета і філософа.

До діалогу Гайдеґґер залучає вірші, статті і нотатки поета; **особливого значення він надає словам та зворотам, які не ввійшли до остаточного тексту, вважаючи, що саме вони іноді містять глибоке проникнення у своєрідність авторової творчості**. Цікава також увага філософа-інтерпретатора не до сумарного змісту фрази, а саме до певного слова чи звороту: **у розкритті філософського простору за словом, що відбувається шляхом запитування, і полягає метод його інтерпретації**. Цей метод можна уявити собі просторово – як шлях (далі ми побачимо, що філософ заперечував тотожність понять «метод» і «шлях»). Він іде фразою, наче просторою кімнатою, і раптом відчиняє слово-двері, які ведуть в іншу кімнату – ці двері часто потаємні або в зовсім несподіваному місці, і відчиняються вони дуже просто: ключем-запитанням або

навіть простим доторком руки-думки – повтором слова з додаванням короткого питального займенника чи прислівника.

У статті «Віршування» Гайдеґґер наводить варіант рядків зі творчої лабораторії Гельдерліна (елегія «Хліб і вино»):

*Завчасно!– святих співців покликання*
*Заздалегідь служити долі й змінювати велику долю.*

– і відмикає філософську проблематичність слова «завчасно» запитаннями: до якого часу промовляють поети, що покликані, свої слова? Яка доля є найвеличнішою? Відповіді філософ знаходить у іншому вірші поета (пісня «Мномозина»):

*Є довгим*
*Час.*

Слова «довгим» він просто «торкається»: «Тоді ми запитуємо: як довго?» – бо поняття «час» настільки містке, що навіть доторк до його означення відкриває простори для філософування. Екзистенціальна аналітика постає як уже унаочнений взаємозв’язок відкритих просторів: «Так довго, що цей час виходить за межі нинішньої епохи позбавленої богів. Відповідно до цього довгого часу, заздалегідь вимовлене поетове слово теж має бути довгим – таким, що заглядає в далечінь. Воно повинно оспівувати прихід сучасних богів» [13, 241].

Екзистенціальна аналітика не тільки завершує бесіду-філософування, а й розпочинає її, бо поштовхом до неї, **першим полемічним словом у діалозі, є екзистенціальна проблема, яка ставиться М. Гайдеґґером. Його філософування дуже близьке до художньої творчості – і наче-сюжетними ходами, і проблемою – наче-мотивом**. У розглядуваній статті «Віршування» таким наче-мотивом є «своє» у поетичній творчості. Знайшовши цю, рідну його філософським переконанням, проблему у творчості Гельдерліна, автор відкриває її простори в замку поезії свого улюбленця і забарвлює власне осягання-рух цим замком у емоцію захопленого співвідкриття – **текст звучить як суголосна «Еврика!»**. Тому цікаво зіставити Гайдеґґерову інтерпретацію лірики з його ж фундаментальними працями – передусім з «Буття і час». Таке зіставлення міститиме порівняння: наприклад, час як місце існування

поетичного слова (у статті «Віршування») і час як місце буття (у праці «Буття і час»).

Значення «свого» для поета Гайдеґґер підносить до визначального у творчості: «Щойно Гельдерлін має “своє”, він перебуває в дарованому йому призначенні, він є поетом свого вірша» [13, 243]. У праці ж «Буття і час» філософ убачає сенс розвитку людини в поверненні з «людино-самості» до «власної самості», зокрема він пише: «Присутність живе як людино-самість зрозумілою двозначністю публічності, де ніхто не зважився і однак все завжди вже вирішено. Рішучість означає допущення-викликати-себе із загубленості в людях» [4, 299]. **Інтерпретації лірики, написані Гайдеґґером, продовжують його філософську працю таким чином, що демонструють онтологічні положення на найвищому регістрі онтичного – у поетичній творчості**. Саме віршування максимально повно втілює риси людської присутності, досліджувані філософом: «existentia» перед essentia і властивість завжди-мого [4, 43].

Дверцятами до нового філософського простору може бути навіть сполучник, оригінально прочитаний мислителем. Яким є орієнтир, компас у Гайдеґґеровому русі-інтерпретуванні? Думається, це – антиномія. **Він угадує антиномічність у поетичному слові, а може й творить її (різниця не важлива, бо якщо творить, значить ґрунт для творення існує).** Наприклад, Гайдеґґер іде простором рядків Гельдерліна:

*Адже якщо такими близькими є вони, сучасні боги,*
*Я повинен жити так, начебто вони далеко і темні у хмарах*
*Й ім’я їхнє має бути справжнім...*

– і раптом зупиняється: «Дивно, адже якщо вважати, що сучасні поетові боги є такими близькими, то називання їхніх імен має виходити саме, і воно не потребує особливих вказівок поетові. Однак, “такі близькі” означає не “достатньо близько”, а “надто близько” (“zu nahe”) [13, 244]. Поет починає розмовляти сам із собою – так Гайдеґґер вияскравлює мотив філософування: «Гімн “Патмос” починається так: “Близький і важкий у осягненні бог”. Сполучник “і”

значить: “і тому”. Бог занадто близько, щоб його можна було легко осягнути» [13, 244]. Філософ відшукав внутрішню суперечність, що її містив сполучник; виходячи з феноменологічних засад, витлумачив її іншим текстом поета – і дійшов екзистенціального аналітичного висновку.

Як і у власне-філософських працях, Гайдеґґер вдається під час інтерпретування до відновлення етимологічного значення слова, теж здійснюючи своєрідний рух – часовий, назад, до витоків творення слова, наче проводячи нас у підземелля замку, щоб показати його підвалини. **Удаючись до дериватології, філософ відшукує етимологічне значення слова, яке прояснює його сучасну семантику саме в екзистенціальному сенсі**. Наведений вище роздум над Гельдерліновими рядками продовжується так: «Саме слово “близький” (“nahe”) промовляє в слові “точно” (“genau”), старе “точно” означає: заторкуючи за живе. У гімні “Патмос” ми читаємо важкі для розуміння рядки:

*Громовержець простоту любив свого*
*Послідовника і нехай побачить уважний*
*Лик божий у точності.*

Надто близькими, такими, що дуже «зачіпають за живе», виявляються боги, які приходять до поета в сучасності. Вочевидь, це пришестя триває довгий час і тому казати про нього ще важче, ніж навіть про завершену присутність. Значить, цю присутність людина не може сприйняти безпосередньо і не може одержати дароване нею благо (Gut)» [13, 244-245]. Етимологічне значення слова «точний» допомогло філософові прочитати важкі для нього рядки – звичайно, важкі в розумінні цікаві, такі, що можуть стати скарбом для набуття нової філософської істини.

Відшукуючи нове простирання філософській думці, **Гайдеґґер використовує також засіб дилеми: наче зупиняється перед роздоріжжям, ставить себе в ситуацію вибору – і здійснює його. Це здійснення відбувається завжди як рішучість (у гайдеґґерівському сенсі цього слова): філософ обирає екзистенційно-напружений філософський простір**, щось буттєве і антиномічне, тобто таке, що

виявляє існування людини як буття-у-світі. Так, навівши рядок з елегії Гельдерліна «Повернення на батьківщину» «Часто маємо ми мовчати; бракує святих імен», Гайдеґґер ніби бачить двоє дверей зі словом «мовчати», він запитує: «Чи не означає слово “мовчати” просто: не говорити, залишатися німим? Чи істинно може мовчати лише той, хто може щось сказати? У такім разі найвищий ступінь мовчання приступний тільки тому, хто здатен дозволити цьому несказаному виразитися у своєму казанні, до того ж тільки у своєму казанні» [13, 247]. Мислитель обирає мовчання в тому сенсі, у якому воно фігурує в його філософії: мовчання як найвищий модус мовлення самотньої людини, яка чує мовчазний поклик.

Філософа зачіпають однаково сильно слова, які багаторазово повторюються в поезії, і слово, що зустрічається лише один раз – певно за принципом: «Екстреми ся стрічають». Прочитуючи пісню «Біля витоку Дунаю», Гайдеґґер цитує:

*Звемо тебе, у святій неохідності, звемо*
*Природою! Тебе, начебто знов омиту!*
*І все тобі божественнонароджене.*

– і зупиняється на слові «у святій необхідності» («heiliggenothiget»), бо: «це слово ми чуємо тільки одного разу в усій поезії Гельдерліна – і тільки тут. Воно виражає завжди мовчазно присутнє в ньому притязання, яке підкорює поетичне. Це слово означає для нас “повинен”, котре поета примусить щоб “поет своє мав”» [13, 245]. А ось як зустічаються в Гайдеґґеровій інтерпретації це одноразове у Гельдерліна «heiliggenothiget» з часто повторюваним «тихий»: «Поет називає сучасних богів “тихими”. “Тихо” – це значить: затихлий, заспокоєний, той, що сам прийшов до такого спокою, в котрому покоїться заклик у таку відповідь, котра тотожна святому, і цим цілком задоволений» [13, 247].

Відкриваючи в поезії екзистенціальні філософські простори, їх глибини й зиґзаґи, **М. Гайдеґґер зберігає відчуття різниці між поетичним словом і своїм, філософським. Розмивання межі він вважає помилковим**: «Таким несміливим ризикованим словом про

потребу богів і відповідне буття поетів просувається Гельдерлін у засадничий досвід своєї поезії. Належним чином цей досвід осмислити, запитати про ту сферу, в котрій він здійснюється, для цього досі існуюче мислення ще не визріло» [13, 250]. Таким чином підсумовуючи свою інтерпретацію лірики, М. Гайдеґґер наче зупиняється на порозі замка, обійшовши його і заохочуючи нас іти власним шляхом. Саме шляхом, бо ж поняття «метод» і «шлях» для нього далекі від тотожності.

У праці «Відсутність святих імен» шлях інтерпретації, що ним іде Гайдеґґер, також містить багато корисного для літературознавця, який проводить діалог типу «лірика – екзистенціальна філософія». Замок філософської думки розбудовується через зіткнення трьох уривків з Гельдерліна, а саме:

*І охоче приєднується до інших*
*Поет, щоб допомогли вони зрозуміти <…>*

*Але не той ще*
*Час. Вони ще*
*Не скуті. Божественне не торкається стороннього.*

*Відсутні святі імена.*

Провівши цей діалог поета із самим собою, філософ доходить висновку, що поет відчуває примус до казання і те, що примушує його промовляти, є потреба. Ми не даремно використовуємо в цій скромній розвідці порівняння із замком: воно близьке Гайдеґґеровій інтерпретації, бо сам **філософ тяжіє до просторових образів як втілення власного розмислу**. Так, він називає місце, де затаюється потреба: це – «відсутність присутності божественного».

Ключовим для роздуму про відмінність між методом і шляхом мислення стає рядок з елегії Гельдерліна «Повернення»:

*Відсутні святі імена.*

Як прийти до осягнення потреби в поетичному слові, потреби, яка примушує говорити і яка перебуває у відсутності присутності святих імен? Філософ упевнений, що метод як такий уже не приведе

до осягнення, він категоричний: «Шлях ніколи не є способом». Потреба виникає з відсутності, а не з присутності, тож властивості методу тут не зарадять, вони навіть шкідливі, бо викривлюють предмет. «Шлях не знає ні способу, ні доказів, ні опосередкування»,– твердить М. Гайдеґґер. У чому ж тоді сутність шляху, відкритого автором? Це шлях поета і філософа, суть якого в самому шляху, а не в слідуванні за предметом дослідження. Це шлях, який не є напрямком до чогось, а який веде сам до себе, оскільки поетизує. Наступне Гайдеґґерове твердження, думається, пояснює схильність автора до образності у філософії і до поезії як до першопоштовху такої образності: «Поетизувати – тут це значить: дозволяти висловлюватися чистому поклику присутності як такої, і це має бути тільки і виключно присутність мислення і приховування» [9, 253]. **Філософ протиставляє спосіб мислення, типовий для технологічної епохи, своєму, близькому до поетичного, себто шляху мислення**. Інтерпретуючи один рядок Гельдерліна, він приходить, власне, до того ж, що і в праці «Буття і час»: буття є, але воно приховане, і завдяки цій прихованості людина відчуває потребу в ньому; до просвіту буття прийти можна шляхом, а не способом (згадаймо знамениту Гайдеґґерову «дорогу-просіку»).

Наведемо думку з розвідки «Відсутність святих імен», яка видається актуальною для осмислення ситуації в сучасному українському літературознавстві, бо, мабуть, науковці надто захопилися нині атрибутами технологічної епохи – методами, і надто мало йдуть шляхами. М. Гайдеґґер пише: «Звичайно, бачення шляхового характеру мислення важко поєднується з панівною сьогодні звичкою представлення, тому шляховий характер мислення занадто простий і неприступний для панівного мислення, яке заплуталося в незчисленності методів» [9, 255]. Захопившися численністю, різноманітністю й складністю методів літературознавчого дослідження, які тривалий час були невідомі й заборонені для українського літературознавця, чи не відкинули ми

шлях прочитання художнього твору в гайдеґґерівському його розумінні?

Чи дійсно є простим шлях інтерпретації М. Гайдеґґера? Простий як все велике. І тільки він, великий, зміг його знайти і пройти ним. Тож **інтерпретація лірики, здійснена М. Гайдеґґером, – це його індивідуальний, неповторний шлях, на якому поезія і філософія звучать суголосно – стають діалогом, який містить просвіт буття, що приховується від логічного мислення**. Пройти аналогічним шляхом інтерпретації художнього твору неможливо, як неможливо написати вірш, аналогічний Гельдерліновому. Можна захоплено пройти слідами філософа його ж дорогою (що ми й намагалися зробити). Можна вчитися, шукаючи власної хай не дороги, то стежки.

Ще одна заувага на ситуацію в сучасному вітчизняному літературознавстві, викликана прочитанням листування Еміля Штайґера з Мартіном Гайдеґґером «З приводу одного вірша Меріке». Про що здебільшого сперечаються наші сучасні літературознавці: чи має право інший на свою, оригінальну думку про художній твір, на свій (такий, що не подобається іншим) спосіб дослідження. Це – пусте. Послухаймо, про що і як сперечалися Гайдеґґер з Штайґером. Вони не дійшли згоди в інтерпретації одного рядка ліричного твору Меріке з описом прекрасної лампи на стелі майже забутої зали. Ось цей рядок:

*Was aber schon ist, selig scheint es in ihm selbst.*

*Але те, що прекрасне, блаженно світить у ньому самому.*

М. Гайдеґґер пише Е. Штайґерові, опонуючи йому щодо інтерпретації наведеного рядка: «Тепер же відносно scheint особливо. Ви читаєте “selig scheint es in ihm selbst” так – felix in se ipso (esse) videtur. Слово “блаженно” (selig) ви розглядаєте як предикат і пов’язуєте in se ipso з felix. Я ж felix розумію як прислівник, як спосіб (“то, як”), як основну рису “світіння”, себто самовиявлення у світлі, а слова in eo ipso пов’язую з lucet. Я читаю так: felisiter lucet in eo ipso; “у ньому самому” відноситься до scheint, не до selig; “блаженно” – це лише сутнісний наслідок “світіння в собі самому”. Артикуляція і ритм останнього вірша ставлять логічний наголос на ist: “Що ж є

прекрасне, то світить блаженно в ньому самому” – тобто те, що є художнє творіння істинного ґатунку. “Буття прекрасним” є чисте “світіння”. Перечитайте “Лекції з естетики” Гегеля (1835) – введення і першу главу першої частини. Тут (див. перше видання, том X/1, с.144) говориться: “Прекрасне тим самим визначає себе як чуттєве світіння (scheinen) ідеї”. “Прекрасний предмет... допускає в своєму існуванні, щоб його власне поняття виявилося як реалізоване, і показує на ньому самому суб’єктивну єдність і життєвість”» [10, 245]. Не передаючи ходу дискусії і не визначаючи переможця, звернімо увагу на предмет і шлях діалогу-суперечки. І**деться про особистісне тлумачення слова із застосуванням широкого кола знань**: етимології, діалектології, історії мови; **і про філософський сенс вірша, який змінюється зі зміною розуміння слова. Філософ наводить цитати з конкретного філософського тексту, показуючи, що поетичний текст уступає в діалог із філософським за принципом «згода»**. Нам би їхні проблеми! А ми ніяк не виначимо, хто з поетів перший, хто другий, хоча сам поет сказав: «Товариство, яке мені діло, чи я перший поет, чи останній»; здається, суттю дискусій нерідко стає визначення, хто в нас перший літературознавець, а хто навіть не другий, а взагалі ніхто. Слово, на жаль, залишається осторонь цих рахунків.

У мініатюрі «Неходжені стежки» М. Гайдеґґер пов’язує свою діяльність, зокрема інтерпретування поезії, із філософською творчістю. Він зазначає, що всі стежки, якими він ішов, є взаємозалежними: «Однією з цих стежок не можна йти, якщо ти не ходив іншими». Дійсно, приміром, аналіз вірша Гельдерліна «Відсутні святі імена» пов’язаний з філософським есе Гайдеґґера «Путівець» і філософськи, і образно. «Всі вони [неходжені стежки – Г.Т.] у своїй єдності є частиною того мислительного шляху, яким між тим намагався пройти автор “Буття і часу”.

*Вони губляться в хащах.*
*Але вони не втрачають з очей самих себе [7, 242].*

Відсутність святих імен містить потребу, що спонукає поета до слова, яке є дорогою до відсутності присутності. **Просторово шляхи**

**дослідження Гайдеґґера можна уявити, за його ж образом, як неторені стежки, а звучать вони як голоси діалогу – учасників його багато і водночас він один, філософ, який розуміє себе і в собі інших**.

Чому М. Гайдеґґер віддавав перевагу образу перед терміном? У статті «Сікстинська мадонна» автор відштовхується від образу вікна на полотні, він ставить питання: що таке вікно? – і дає відповідь на нього: «віконна рама обмежує відкритість просвітку, щоб, задаючи межі, зібрати відкрите, аби вийшло на волю те, що являється, світиться» [8, 263]. Саме через пояснення образу вікна (як під час аналізу лірики через тлумачення слова) автор доходить аналітичного висновку, що таке образ взагалі і коли він існує: «Живопис по-своєму триває. Однак будь-який образ завжди лише раптово входить у своє світіння, образ і є не що інше, як раптовість світіння» [8, 263]. Продовжуючи прочитання «Сікстинської мадонни», Гайдеґґер сперечається з традицією визначення образу як відображення або символу, він наполягає на своєму баченні: «Образ – це явлення-світіння того часу-простору, котре є те місце, де здійснюється таїнство преіснування» [8, 263]. Філософа зацікавили не центральні у творі образи Богоматері та Христа, а маргінальний образ вікна, бо саме він видався мислителеві буквальним втіленням образу як такого.

**Звернення М. Гайдеґґера до інтерпретації поетичного твору, як і творення ним образів у власне філософських працях, пояснюється частковою спільністю його шляху (саме шляху, а не методу) зі шляхом поета: він ішов шляхом вільного поетичного осягнення відсутності присутності, відсутності того, що мусить бути, чого ми потребуємо, шляхом, який веде не куди, а через що – через наше існування. І слово на цьому шляху – це образ, який уловлює те, що не підвладне методичному осмисленню, а саме: світіння зі просвітків буття, яке залишається затаєним**.

Є ще одна властивість художнього образу, яка привабила Гайдеґґера, це – його несподіваність. У праці «Записки з майстерні» він складає рядки:

*Поспішливість і несподіваність.*

*Перша – справа наших рук.*
*Друга вражає нас.*
*Перша буває при лічбі.*
*Друга гряде з небувалого.*
*Перша діє за планом.*
*Друга відвідує буттєве[5, 266-267].*

Мисленню технологічної ери філософ протиставляє свій шлях: він відсторонився від «поспішностей соціології, психології і логістики», щоб пройти своїм неспішним, проте раптовим шляхом заради шляху.

У праці «Оповідання про ліс у кризі Адальберта Штіфтера» М. Гайдеґґер наочно пояснює свої захоплення філософа поетичним словом. Що філософське він знаходить у поезії як такій? Незакінчене оповідання А. Штіфтера його вразило образом, який, на думку екзистенціаліста, репрезентує філософську сутність поезії. Мислитель відштовхується від записок самого автора, який писав, що його твір має «глибоко діяти на читача». Гайдеґґер починає розмірковувати над тим, що означає це «глибоко діяти»: як діє слово поета?

Оповідання містить художньо виразні пейзажі – із зоровими й звуковими враженнями, сам предмет зображення незвичайний – ліс настільки покрився кригою, що дзвенить і ламається. Людські відчуття теж незвичайні: страх за життя жене місцевих мешканців на вулицю, їх вражає думка, що дахи під вагою криги можуть провалитися, зламатися, як навколишні дерева. І все ж: М. Гайдеґґера вразило інше.

Філософ цілеспрямовано добирав уривки з художніх творів для філософської інтерпретації: **він відшуковував художній образ (або не відшуковував, а, зустрінувши, зупинявся, вражений думкою), який буквально містив ту філософську сутність, що була йому близькою**, образ, який, можливо, поза волею автора виходив за межі художнього світу тексту й узагальнював буттєвий феномен як такий. Так сталося з образом вікна у «Сікстинській мадонні»: під пером філософа вікно буквальне, композиційний елемент живописного

твору, переростає у філософське прояснення феномену «художній образ» як такого. Так сталося з «Оповіданням про ліс у кризі» Адальберта Штіфтера.

**М. Гайдеґґер пропонує не літературознавчий аналіз твору, а його філософську інтерпретацію, хоча цілковито уникнути філологічного аспекту він не може, та й не намагається, бо, по-перше, він йому допомагає: увага до слова, метафори «відчиняє двері» у філософський простір; по-друге, інтерпретатор відмежовує літературознавчий погляд від свого, філософсько-аналітичного, зіставляючи їх**. Починаючи аналізувати оповідання А. Штіфтера – своїм характерним шляхом, поставивши питання «У якому сенсі це оповідання має, за словами його автора, “глибоко діяти”?» – Гайдеґґер відразу відповідає на нього як літературознавець, відповідає у формі питань з твердженнями літературознавчого змісту: «Те, чим діє це оповідання, – чи міститься воно в незвичайності цієї речі [ліс у кризі – Г.Т.], котра захоплює читача? Чи дійове – у тому мистецтві, з яким Штіфтер описує цю річ, даючи читачеві можливість вразитися їй?» [11, 272] Безсумнівно, це так, і філолог зупинився б на цих судженнях, доводячи, деталізуючи, показуючи неповторність індивідуального стилю тощо. Для Гайдеґґера вони становлять сходинку, ступивши на яку, не зупиняєшся, а піднімаєшся вище.

Філософ зосереджує свою увагу не на ефектних, експресивних, мистецьки багатих епізодах, а на логічному поясненні, яке лікар дає мешканцям селища, заспокоюючи їх і повертаючи під дах рідних осель: вода одним чином поводить себе на гілках дерев і іншим – на пласких поверхнях дахів, небезпеки для життя в оселях немає. Прочитуючи це пояснення в контексті оповідання про існування й можливість неіснування людей, мислитель його тлумачить як знак знаку: «Сили й закони, на котрі вказує письменник, – самі собою теж знаки. Адже вони вказують усередину того цілковито незримого, що однак заздалегідь і передусім визначає все, – цьому незримому й мусить відповідати людина в самій основі існування, якщо справді має бути так, щоб вона могла мешкати на цій землі. Поетично твірне слово вказує в глибінь цієї основи» [11, 278]. Процеси у воді, яких не

бачить людина, визначають у цей день існування чи його закінчення: людина має адекватно реагувати на незриме, щоб жити. Лікар указував людям, коли йшлося про найголовніше – їхнє життя на землі, на мовчазні й невидимі, внутрішні процеси, з якими пов'язане існування людей, на те велике, що здається малим, поверховим та повсякденним, але без відповідності чому люди мали б загинути. **Філософування Гайдеґґера є екзистенціальним і за сутністю розмислу, і навіть за філологічними особливостями уривку, який привабив – його буденною фактуальністю, що приховує найважливіше для існування людини**. Мислитель знаходить свою відповідь на питання, яке поставив йому текст: «Показувати істинно велике в малому, указувати всередину незримого, до того ж крізь сам верхній шар, повсякденне у світі людей, давати почути несказанне в сказаному, так складати своє глаголання – все це і здійснюється тим самим, що діє у слові поета Адальберта Штіфтера, це і є діюче в ньому» [11, 279]. **Інтерпретуючи художній текст, М. Гайдеґґер використовує філологічне вміння: він перетворює сюжет на метафору, яка містить екзистенціальне філософське узагальнення про секрет дійової сили поетичного слова.**

У статті «Виток мистецтва і призначення думки» Гайдеґґер осмислює мистецтво Еллади як джерело мистецтва як такого. Філософ вдається до інтерпретації міфічного образу Афіни: за кожною рисою, притаманною богині, він бачить характерну ознаку творчості. Він поєднує міфологічний метод літературознавчого аналізу художнього тексту і екзистенціальну аналітику.

Афіна велемудра; вона порадниця; у неї блискучі, світодайні очі; її знакує сова, око якої пронизує ніч – і незриме стає зримим; погляд Афіни спрямований на прикордонний камінь – на межу; вона одна відає ключами від дому, де сховано блискавку. М. Гайдеґґер філософськи інтерпретує кожну з цих рис художнього образу Афіни і таким шляхом визначає джерела мистецтва: вони у віданні наперед; у появі зсередини присутнього у всій його повноті; вони у сфері

співвладності природи і творення; таємниця витоку мистецтва – у блискавці, себто в ясності, яка дарує наявність усьому присутньому.

З часів Еллади минуло два з половиною тисячоліття, і, замислюючись над дальшою, після витоків, долею мистецтва, філософ продовжує йти в розмислові шляхом інтерпретації художнього тексту. Він звертається до свого улюбленця Гельдерліна, цитуючи:

*Де воно світить тепер, слово, що цілить далеко?*
*Дельфи дрімають, та де до нас промовлятиме доля?*

Філософ просто перефразовує ці риторичні запитання, які стають шляхом його екзистенціального дослідження: «Нині, по двох з половиною тисячоліттях, чи є ще десь на світі мистецтво, слухняне тому самому вимогливому вироку, що й мистецтво Еллади? І якщо немає, то з якої ж сфери гряде вимогливий поклик, котрому відповідає сучасне мистецтво в усіх сферах його?» [6, 284]

Ідучи цим шляхом, Гайдеґґер характеризує світ, у якому нині живе людина: це світ, що в ньому, за Ніцше, метод переміг науку, світ, у якому все сприймається як інформація і все вираховується, це – «кібернетичний світ футурологічно плануючого індустріального суспільства». Чи змінився поклик, на який відповідає мистецтво, коли воно перенеслося з дивовижно освітлених островів, гір і олив Еллади в підкорену методові сучасну Європу? Чи ввійшло мистецтво в коло регульованого процесу? Чи залишилося воно мистецтвом?

**Усвідомлення того, що мистецтво в суті своїй не змінилося, аргументується тим, що не змінилася замкнутість людини у світі – замкнутість, яка не може бути прорвана науково-технічним плануванням, замкнутість, яка може розмикатися тільки самою людиною.** Ці роздуми повертають філософа до Афін, до стародавніх греків та їхніх поетичних рядків. **Повернувшися до чистого джерела мистецтва, він прагне перемоги науки над методом.**

У цій праці М. Гайдеґґер ставить питання, на які не відповідає, – ми наочно пізнаємо просіки в лісі, що вже нікуди не ведуть. «Чи не повинно творіння як таке вказувати на те, що не віддається в розпорядження людей і не дає керувати собою, вказувати всередину

того, що саме приховується, з тим щоб творіння не просто твердило відоме, знайоме й звичне всім? Чи не повинен твір мистецтва безупинно мовчати – мовчати про те, що приховується, про те, що, ховаючись, пробуджує в людині ніяковість перед усім тим, що не дає ні планувати себе, ні керувати собою, ні розраховувати себе, ні підраховувати?» [6, 291]

М. Гайдеґґер, думається, звернувся до поезії і для того, щоб відійти від традиції західноєвропейської метафізики, бо ж він прагнув перемоги науки над методом. В.Бімель, учень філософа, вважає, що Гайдеґґер «спів-стоїть з нею [традицією західної метафізики – Г.Т.] у пристрасному діалозі» [1, 233]. Отже, діалог ведеться Гайдеґґером із залученням мистецтва: **інтерпретація лірики стає діалогом у діалозі – своєрідною діалогізованою реплікою філософа в його дискусії з традицією.** Поезія для мислителя-екзистенціаліста виявляється ближчою до призначення думки, ніж філософія часів від Нової доби.

Характеризуючи інтерпретацію як екзистенціальну аналітику, слід зазначити передусім, що **вона не піддається узагальненню, бо завжди індивідуально-унікальна: мислитель з власною філософською системою прочитує художній твір**. Я не вступаю в діалог з Гайдеґґером-інтерпретатором – лише спостерігаю за ним. Адже, як сказав Бімель, «до діалогу з Гайдеґґером сьогодні ще не дійшло, бо ж відсутній партнер, і ми залишаємося від-чуженими від цього мислення-подумання» [1, 238].

Безпосереднє злиття поезії і філософії М. Гайдеґґер репрезентує у своєму есе «Путівець». Якщо його інтерпретації художніх творів – це філософування над поетичним словом (точніше, зсередини поетичного слова); якщо його філософія – це філософський розмисел засобами поетичних образів, то його **«Путівець» – це художня інтерпретація власної філософії.** І звучить вона дуже природно, цілісно, не еклектично саме завдяки пов’язаності поезії і думки як засадничому принципові всієї творчої діяльності.

Гайдеґґер-інтерпретатор – добрий учитель, він може навчити: передусім, не йти вслід – предмету дослідження, кібернетичному світові сучасності, кимсь визначеному методові; не йти трасою, що веде до мети, окресленої в часі й просторі. **Гайдеґґер-інтерпретатор учить залишатися собою (з усіма своїми власними зв'язками – і з сучасним світом, і з предметом дослідження, і з обраним методом), іти власною нетореною стежкою, знаючи, що вона просто обірветься десь**. Свою лекцію «Джерело мистецтва і призначення думки», прочитану в Афінах, Гайдеґґер завершує тлумаченням давньогрецького поняття, що означає α–ληυεια «не-прихованість», цитатою з грецького поета Піндара:

*Слово ж довше справ визначає життя, якщо тільки милістю Харіт мова видобуває його з глибин думаючого серця [6, 292].*

Діалог «лірика – філософія» є природним саме у світлі екзистенціалізму, позаяк, каже Гайдеґґер, «обидві, поезія і думка, суть єдине проказування, бо вони ввірені таїні слова як найбільш гідному свого осмислення і тим самим завжди споріднено пов'язані одна з одною» [12, 312]. Певно, **«думаюче серце» і є ключем до розуміння інтерпретацій М. Гайдеґґера, як і до того, що шукав він у поезії і в чому бачив спільний виток мистецтва й філософії. Цей погляд на поезію, цей шлях мислення, думається, є близьким і українській філософській традиції** – тож є підстави обрати його засадничим для даного дослідження.

## Література

1. Бимель В. Мартин Хайдеггер, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни : пер. с нем. Челябинск, 1998. 285 с.
2. Гайдеґґер М. Гельдерлін і сутність поезії : пер. з нім. *Слово Знак Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 1996. С. 198–207.
3. Гайдеґґер М. Навіщо поет? : пер з нім. *Слово Знак Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 1996. С.180–197.

4. Хайдеггер М. Бытие и время : пер. с нем. Москва, 1997. 452 с.
5. Хайдеггер М. Записки из мастерской. *М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет* : пер. с нем. Москва, 1993. С.265–267.
6. Хайдеггер М. Исток искусства и предназначение мысли. *М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет* : пер. с нем. Москва, 1993. С. 280–292.
7. Хайдеггер М. Неторные тропы. *М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет* : пер. с нем. Москва, 1993. С.242.
8. Хайдеггер М. О «Сикстинской Мадонне». *М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет* : пер. с нем. Москва, 1993. С.262–264.
9. Хайдеггер М. Отсутствие святых имен. *М. Хайдеггер. Положение об основании. Статьи и фрагменты* : пер. с нем. Санкт-Петербург, 2000. С. 251–255.
10. Хайдеггер М. По поводу одного стихотворения Мерике. *М. Хайдеггер. Работы и и размышления разных лет* : пер. с нем. Москва, 1993. С. 243–257.
11. Хайдеггер М. Рассказ о лесе во льду Адальберта Штифтера. *М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет* : пер. с нем. Москва, 1993. С.269–279.
12. Хайдеггер М. Слово. *М. Хайдеггер. Время и бытие : Статьи и выступления* : пер. с нем. Москва, 1993. С. 302–312.
13. Хайдеггер М. Стихотворение. *М. Хайдеггер. Положение об основании. Статьи и фрагменты* : пер. с нем. Санкт-Петербург, 2000. С. 239–250.

## 2.2. Прочитання поезії Габріелем Марселем: лірична філософія

Свої лекції, присвячені поезії Р.-М. Рільке (1875-1926), Г. Марсель прочитав у січні 1944 року в Парижі. Час наклав на них

свій відбиток – загострення відчуттів і надію на майбутнє європейської спільноти: Друга світова війна нищила людські існування і примушувала шукати вічне в душі людини. Не дарма значне місце в лекціях посідає позиція свідка. Автор характеризує Рільке як «свідка життя духовного» і тлумачить поняття «свідок»: «Зрозуміло, що свідок – це не тільки той (і, власне, зовсім не той), хто спостерігає або констатує, це той, хто дає свідчення, а такі свідчення – то не просто відлуння, то участь і підтвердження; свідчити – це сприяти розвиткові або пришестю того, про що свідчать» [1, 235]. Для філософа свідок – особа діяльна, він – мовець, який здійснює своїм мовленням особливу місію. Певно, і сам Марсель, пишучи в 1944-му, виконував місію свідчення саме в такому сенсі.

На відміну від М. Гайдеґґера Г. Марсель часто звертається до літературознавчих праць, присвячених поетові, якого інтерпретує. Він по-своєму тлумачить загальноприйняті в літературознавстві вирази, не заперечуючи їх, а розширюючи їх смисл, до того ж це розширення змісту виявляється для філософа основним, вирішальним прочитанням тексту. Він деконструює літературознавче тлумачення поезії Рільке, переводячи маргінальне в центр судження. Відбувається не переосмислення узвичаєного, а його доосмислення: новий, **екзистенціальний погляд на поезію перетворює те, що вважалося маргінальним, на сутнісне**.

Таким чином Марсель поставився до твердження В. Ґунтера «Рільке хоче бути поетом – і ніким більше». Не відкидаючи цієї тези, філософ заперечує її обмежувальну концепцію, **він не приймає відокремлення митця від звичайних людей**. Марсель входить у царину теорії літератури, розмірковуючи над відношеннями між літературою і життям. Він солідаризується з думкою літературного критика Ш. Дю Бо, який вважав, що не тільки література без життя втрачає свій зміст, а й життя без літератури такий собі водоспад, позбавлений смислу. Марсель не заперечує, що Рільке поет і тільки поет – він не погоджується з тим, що його поезія адресована лише митцям: інтерпретатор відчув у Рількових віршах ефект еманації.

Лектор зіставляє поезію Рільке з екзистенціальною філософією, до якої він ставиться критично, маючи на увазі систему, побудовану фахівцем на основах особистого світосприймання, нетривкість яких йому часто впадає в око. Філософія Рільке для Марселя є більш значною, її підвалини вбачаються йому грандіозними, неохопними. Принциповою для літературознавства є відмінність, яку філософ помітив, зіставивши **рух думки-мовлення у філософії і в поезії: в першому випадку відбувається дискурсивний розвиток, а в другому – прогресивна трансформація видіння (не тільки внутрішнього, а й видіння в повсякденному розумінні).**

Марсель інтерпретує художній текст екзистенціально: **він ставить поетичний рядок ніби в центр і йде від нього до присутності – певної реальної деталі життєвого шляху поета; знову вертається до тексту і здійснює рух «транс-»: начебто продовжує лінію в безкінечність, створюючи аналітичне узагальнення**. Цей метод аналізу не можна назвати біографічним, хоча він з ним межує, це – екзистенціально-герменевтичний шлях. Так, аналізуючи ставлення Рільке до Христа, Марсель нагадує про страждання поета в підлітковому віці під час перебування в Кадетській школі – і доходить висновку про його жах перед замкненим простором, а з відчуження поета від родинної буденності, яка, на думку Рільке, притаманна біблійній історії Христа, виводить поетову потребу в неспростовній трансцендентності.

Філософ проводив дослідження на межі літератури і філософії, добре відчуваючи тонкість цієї межі, необхідність делікатного балансування на ній. Він зауважував, що поетичну техніку розглядати не буде, хоча бачить її вдосконалення в рухові прогресивної трансформації видіння; водночас застерігав від застосування до поезії Рільке термінів суто технічного вжитку, які «пасують лише фахівцям-філософам». З якою ж термінологією – не літературознавчою і не суто філософською – підходив він до поезії? **Інтерпретатор використовує загальновживані в культурному середовищі, міжгалузеві в науці слова і, за його виразом, «очищає» їхній зміст**. Що він зчищає зі

слова і що примушує сяяти? Зчищає намул того, що М. Гайдеґґер назвав «балаканиною» – регресивну трансформацію слова, його несправжність у широкому вжитку людьми (Das Man). Такою несправжністю, яку зчищає зі слів Марсель, є, наприклад, такі тлумачення слів: «свідок» – мовчазний спостерігач подій; «тільки поет» – той, що пише про поетів і для поетів; прагнення до простору – в сенсі прагнення до фізичного руху між людьми; інтимність – як щось задушливе, що перешкоджає людині розкритися, тощо. Характеризуючи цими словами творчість Рільке, мислитель повертає їм справжнє значення, яке розуміє як екзистенціальне.

Філософська інтерпретація, проведена Г. Марселем, уявляється геометрично, точніше стереометрично, викінченою, чітко накресленою. Він легко переходить з площини екзистенційної в площину екзистенціальну, стикаючи обидві з площиною поезії. **Його цікавлять не тільки точки – факти філософського сенсу у віршах Рільке, а й лінії між ними, та напруга, що виникає між різними явищами поетичного світу.** Ці явища не є протилежностями, поєднаними парадоксом, вони просто різні, їх поєднує поет, а філософ прочитує відношення між ними як екзистенціальну аналітику. Наприклад, автор «Елегій» виражає любов до самоти і нестримний потяг до неосяжного простору. Філософ «очищує» два слова – інтимність і простір: «не простір повсякденного життя і не простір природничих наук: це простір ясновидючого», інтимність – «велика внутрішня самота»; і встановлює між ними нерозривний зв’язок: інтимність не виключає відстані, а потребує її.

Г. Марсель і сам застосовує поняття «простір», проводячи екзистенціальну інтерпретацію поезії: **він описує рух свого розуміння творчості Рільке як рух у просторі** – від пункту до пункту. Таким чином філософ пояснює поетове уявлення про Бога: його Бог перебуває в процесі становлення; Він вознесений не над натовпом, а над індивідуальностями, кожна з яких є творцем, не схожим на іншого. У тлумаченні творчості Марсель сполучає поетичний світ Рільке і свої власні філософські переконання, він пише: «<…> ця творчість <…> не обов’язково має втілюватися в

якесь творіння. Велика любов – це творчість; як і поема або статуя, велика любов є творчою участю в тому, що я назвав би – аби спростити і мовою зовсім не рільківською – життям божественним» [1, 242]. Цей висновок з прочитання Рільке Марсель називає «пунктом, в який ми прибули», і рухається далі.

Автор лекцій виступає й організатором діалогу: наприклад, зіставляючи творчість К'єркегора і Рільке. Він проводить діалог «філософія – лірика» на рецептивно-екзистенціальних засадах: **зіставляються феномени, які виникли у свідомості Марселя як особистісні рецепції філософії і лірики**, ці феномени виявилися образними – вони, переважно, театрально-музичні. За Марселем, у К'єркегора спостерігаємо «зубовний оскал, гримаси; фіктивні особистості, яких він обирає за тлумачів, нерідко зриваються на фальцет, а то й удаються до черевомовлення». Лірику Рільке лектор сприйняв як голос – «рівний, музикальніший <…> більш людяний» [1, 240]. Інтерпретуючи поезію, Марсель продовжує екзистенціальну традицію: **він поєднує філософські категорії з художніми образами і життєвими обставинами, віддаючи перевагу художньому образові – і Рільковому, і власному**.

Звернувшись до життєвих обставин поета, зокрема до його поїздки в Росію у кінці XIX ст., філософ інтерпретує той феномен, яким стала Росія для Рільке. Він прочитує в ньому поєднання фізичних характеристик Росії з її ментальністю – з «російською душею»: Рільке, на його думку, знайшов тут співзвучність своєму невтримному потягу до відстані й далечі і російське бачення Бога як розвитку у темряві та непевності, у самотності й смиренні.

Філософ не розмежовує щоденникові записи Рільке і його вірші: все, сказане митцем, поезія. **Іноді екзистенціальна аналітика твориться Марселем як діалог з діалогом**: він інтерпретує Рількову інтерпретацію фіналу п'єси Г. Гауптмана «Міхаель Крамер». Аналіз художнього тексту, зроблений поетом, є проникненням в екзистенцію – себто лірикою, Рільке переймається почуттями батька, який сидить над сином, що наклав на себе руки; поет виражає ці почуття, вловлює

образом екзистенційний стан героя: «Так наче Бог підтвердив свою з’яву перед ним, таким сильним є відчуття буття, істини та автентичності, яке опанувало його в цю мить смерті. Бо ось тут, на подушці, лежить обличчя його дитини, немов розгорнута книга, в якій слово за словом прочитується підтвердження реальності, якої він не хоче, але яку повинен знати наперед, щоби достойно зустріти того, хто одного дня прийде його забрати» [1, 244]. З діалогу Рільке з Гауптманом Марсель виносить те, що є близьким його світорозумінню і його розумінню стосунків Рільке з Богом. Філософ захоплюється сторінкою поетового щоденника, «де в рідкісній і гармонійній повноті поєднуються відчуття Бога і відчуття смерті». Цей онтологічний екзистенціальний висновок він діалогічно поєднує зі своїм розумінням притаманного Рільке уявлення про Бога: «<…> тут ми з усією очевидністю бачимо, як зливаються в одно у Рільке смисл буття і смисл становлення» [1, 244].

Чи завжди діалог, який веде Марсель з Рільке, відбувається за типом «згода»? Ні. Філософ-християнський екзистенціаліст не приймає поетового поняття віри, називає його невпевненим і погано співвідносним з тим поняттям віри, яке Марсель вважає автентичним. Філософ відшукує джерела викривленого, на його думку, бачення поетом Бога – і знаходить їх у релігійному вихованні, якого в дитинстві зазнав Рільке, і у впливові Росії, відвідини якої на початку ХХ ст. стали поштовхом у екзистенційному русі поета. Коли інтерпретатор звертається до поетичного тексту, він, попри свої наміри відкинути поетичну техніку, не може її обійти увагою: **він спостерігає не за самими образами Бога у вірші, а за їх рухом, завважуючи ламання цих образів, коли наступний руйнує попередній, заперечує його. У цьому руйнівному русі поетичної техніки філософ прочитує онтологічну тезу**, сформульовану Рільке так: «Бог – це напрямок, який дається любові», філософ підсумовує: «напрямок – але не об’єкт» [1, 247].

Г. Марсель, як і інші філософи-екзистенціалісти, шанує поезію і не має зверхності, закоріненої у впевненості, що філософія всеохопна й всепроникна. Він зачудовано зупиняється перед дивовижею

симфонії, яку складають мотиви лірики Рільке, і завважує: «<…> її марно було б намагатися виразити якоюсь зрозумілою формулою» [1, 250].

**Філософ не стільки використовує лірику для власного філософування, скільки переконує нас у її філософській самодостатності**. Стосовно Рільке, це той випадок, коли екзистенціальна аналітика живе в образах художнього тексту. Відбувається ще один діалог з діалогом: Марсель зіставляє своє прочитання Рільке з прочитанням літературознавця Ґунтера і не погоджується з останнім. Філософ не відкидає твердження Ґунтера «Бог – це символ душі поета», він з точністю науковця продовжує лінію, заявлену Ґунтером: якщо Бог – тільки символ душі поета, тоді Син сприймається як твір мистецтва, що перебуває в процесі безперервного зростання, ніжність – як любов, у якій митець дає обітницю своєму творінню. Марсель веде діалог з Рільке шанобливо-зачудовано, з Ґунтером – коректно. Він не заперечує думки літературознавця – він різко її розширює, доводячи, що поезія Рільке не має запропонованих меж. Цікаво, що ґрунтом розширення меж виступає не комунікативна, а саме естетична, суто мистецька характеристика лірики. Марсель відчуває естетичну своєрідність рільківського письма, хоча дефінує її не в термінах теорії літератури, а узагальнено-філософськи, наприклад: «<…> потужність пульсації, притаманної самій суті його творчості, не дозволяє ізолювати митця від творіння в загальному плані» [1, 253]. **Переконаність у філософській величі образної думки Рільке ґрунтується в Марселя на його естетичних відчуттях – на мистецькій величі поета.**

**Оригінальність Марселевої інтерпретації – у поєднанні витонченого естетичного почуття читача поезії з математичною точністю науковця і зі світорозумінням християнського екзистенціаліста**. Універсально-людський зміст Рількового вірша філософ доводить в усі три способи. Наприклад математично точно він це робить проектуючи смисл поезії на площину: «Можливо, поет є

для Рільке, в певному розумінні, самим серцем творіння, але в такому разі, згідно із законом симетрії, рівнозначно буде сказати, що решта творіння у власному порядку і власному ритмі бере участь у космічному випробуванні, яке відбуває і поет» [1, 253].

Мотив смерті притягує Марселя найбільше. Він з позиції екзистенціального розуміння смерті тлумачить феномен літературної містифікації. Аналізуючи «Нотатки Мальте Лаурідса Бріґґе», він наводить розповідь Рільке про уявлювану поетом розмову між юнаком і дівчиною на водах. Юнак розповідав про Мальте Лаурідса Бріґґе як про свого друга, який помер, залишивши йому свої нотатки. Філософ акцентує увагу на цій уявній розмові саме через присутність у ній смерті. Він вибудовує логічний ланцюжок: перебування в Парижі дає Рільке «смертельний досвід життя у великому місті»; на ґрунті саме цього досвіду з’являються «Нотатки»; виникає дивовижний феномен відношення між творцем і його творінням; постать Мальте стала для поета «центром внутрішньої кристалізації». **Марсель проникає в екзистенційні глибини поетової особистості, визначаючи в них місце літературного героя і смерті:** «Отже, Мальте був для нього водночас ним самим і кимсь іншим, у відношенні до кого він згодом постане як той, хто вижив, проте цілком безпорадний, утративши всяку мету. То була парадоксальна ситуація людини, яка носить жалобу по самій собі, і я наважуся висунути гіпотезу, що коли Рільке став усе більше й більше наголошувати на глибокій ідентичності між життям і смертю, то це почалося після того, як він почув себе, по завершенні “Нотаток Мальте”, як мертвий у самому осередді життя» [1, 256]. Філософ акцентує екзистенційну роль образів, створених митцем, у русі його особистості: з екзистування народжується образ, який самотужки починає впливати на дальше екзистування митця.

Г. Марсель наводить кілька філософських мотивів з поезії Рільке, він широко цитує тексти і не вдається до їх текстуального аналізу, не здійснює бартівської «прогулянки текстом», інтерпретуючи образи та їхні підтексти. **Він не втручається в поезію, його цікавлять не стільки мотиви, скільки їх**

**паралельність: філософ веде діалог з відношенням між ліричними мотивами Рільке**. Коли Рільке пише про людське лихо, то вважає, що збільшується (під час війн) не біда, дана людині від Першопочатків, а розуміння незглибимих масштабів цього нещастя – сприймаючи життя тяжко, ми прив'язуємося серцем до буття тут. (Марсель бачить близькість поетової позиції до ніцшеанської, проте він, справжній естет, відчуває, що мистецтво передусім тулиться до мистецтва – і радше порівнює Рільке з Бетховеном) Поет усвідомлює, що елементи життя (любов, рішення, смерть) є незбагненними, і відчуває жах, проте за цим жахом ховається щось – близьке й інтенсивне. Просторове бачення інтерпретатором рільківських образів триває: Марсель тлумачить розташування в художньому просторі Бога і людини – воно такою ж мірою парадоксальне, як і попередні мотиви: поет бачить Бога перед людиною, «наше обличчя і божественні очі обернуті в одному напрямку й утворюють один погляд; хіба ж за таких обставин ми спроможні наблизитися до Нього з глибин простору, який він має перед собою?» [1, 258]. **Бог і людина, смерть і людина – філософ аналізує всі ці відношення в художньому світі Рільке, його цікавить їхній рух**. Бог як Інший щодо людини, смерть як зовнішнє буття, що десь чатує на людину. Проте відношення типу «Я – Інший» для взаємин людини з Богом і зі смертю, на думку лектора, далекі від природи й від любові. Принцип виключення примушує життя обертатися все швидше і все у вужчому штучному колі. Марсель солідаризується з Рільке в прагненні подолати відокремлення людини від Бога, життя від смерті. Природа і любов нехтують це відокремлення: «Коли проростає дерево, смерть проростає в ньому, як і життя», ті, «хто любить, не вичерпують елементи свого життя у відокремленому поцейбіччі», – вважає філософ.

Остання фраза першої лекції Марселя є вираженням екзистенціальної аналітики, яку філософ викристалізував у поезії Рільке: «Бог постає перед ними як істина» і «смерть не має над ними влади», «бо вони повні смертю у своїй наповненості життям» [1, 259].

Лектор підкреслено не дає жодного свого слова у цьому екзистенціальному висновку: він вів діалог як уважний, мудрий читач, він не філософував над текстом чи від тексту – він свої знання й уміння філософа застосував для того, щоб проявити (наче з негатива – як порівнював Рільке) з максимальною глибиною й чіткістю просторових окреслень філософування самого тексту.

У другій лекції Марсель продовжує свою дискусію з Ґунтером щодо обмежувального характеру прочитання Рількового вірша як чистого мистецтва, а самого поета як чистого митця. Обмежувальний характер твердження він знімає просторово: Рільке піднявся на височину найавтентичніших геніїв, на якій людину і митця розділити неможливо. Височина для Марселя тотожна глибині, бо ж піднятися означає заглибитися у власне самотнє «Я», у безмежність, що існує в його вузеньких межах.

**Щоб аргументувати екзистенціально-гуманістичну сутність чистої поезії Рільке, філософ проводить її діалог з історичною епохою, він подвійний**: поезія Рільке – Перша світова війна (тобто історична сучасність поета); поезія Рільке – Друга світова війна (сучасність Марселя і його лецій). Автор вважає, що Перша світова війна спричинила піднесення духа вірша на височину глибини самотнього людського серця, а Друга світова – підтвердила істинність цього духа, дешифрувала його. Діалоги, які відбуваються за принципом «згода», вражають філософа: суголосними виявляються поетова концепція людини і її трагічна реальність часів лихоліття; екзистенціальна аналітика, яку Марсель проводить у цьому діалозі, суголосна його власним переконанням. Він пише: «Чи можна не схвилюватися до найглибшого дна душі, прочитавши сьогодні такі рядки: “Що можна писати там, де все, до чого торкаєшся, – невимовне, невпізнаванне, де нічого більше вам не належить, жодне почуття, жодна надія, де споживаються невичерпні запаси горя, розпачу, жертовності, розпуки – і все це робиться в гурті, так наче загал іще існує, а індивід – ні. Ніде вже не застосовують міри індивідуального серця, які, проте, лише й забезпечували єдність землі й неба, всіх просторів і всіх безодень”» [1, 264]. Вражаємося й ми,

українці, нарівні з Марселем, наскільки точно слова Р.-М. Рільке відповідають українській реальності ХХ ст., а також відзначаємо співзвучність художньо-екзистенціальних думок Р.-М. Рільке і Є. П. Плужника – останній іронічно писав у поемі «Галілей»:

*Ах, яка це безсмертна гармонія –*
*Революція, голод і війни,*
*І маленького людського серця агонія! [2, 182]*

Філософ солідаризується з думкою Анжелоза про те, що Рільке перебував не понад бійкою Першої світової, а по обидва боки барикад, бо саме в цьому бачить витоки того, що творчість Рільке стала людським свідченням – в марселівському розумінні поняття «свідок».

**Г. Марсель, проводячи діалог з текстом, уміє замовчати і вслухатися в розмову тексту з іншим**. Він зіставляє творчість Рільке з музикою Бетховена, з філософією К'єркегора, з прозою Толстого. Найзначнішим він вважає діалог з О. Роденом. Як і М. Гайдеґґер, Марсель не відмежовує поетичних текстів від щоденників та листів митця: він прочитує їх як утілення одного творчого «Я». Обертаючи розмисел навколо вихідної тези «Рільке як чистий митець», філософ досліджує питання психології творчості і знаходить його розкриття в листі до Родена: поет учився творити в скульптора – творити у поглинутості самим актом творення. Структура психології творчості визначена Марселем у відповідності з тим, чого навчився Рільке в Родена: поет навчився в скульптора «терпіння, смирення перед об'єктом, перед істиною, радості, яка виникає в присутності об'єкта внаслідок подвійного акту, яким митець відкривається йому і яким він відкривається митцеві <…>» [1, 261]. Філософ підкреслює єдність творчого сенсу мистецтва – чи це поезія, чи скульптура. Роден, ліплячи руку, бачив її одну в просторі і навчив цьому творчому поглиненню Рільке.

Лектора хвилює проблема «Бог і християнство» в художньому світі Рільке, хвилює не як константа, а як рух. Саме розвиток усвідомлення поетом Бога Марсель вважає за необхідне дослідити

перед інтерпретацією «Дуїнянських елегій» та «Сонетів до Орфея». У рухові образу Бога, притаманному Рільке, філософа приваблював екзистенціальний фінал, його він знайшов у листі поета до Ільги Яр (1923). Цей фінал завершує рух від віри в потойбіччя, утверджуваного Церквою, до поцейбіччя: якщо між нами і Богом прірва, яку ми долаємо завдяки прощі, спокутуючи гріхи, то може певніше в цій прірві, наповненій темрявою Бога, зробити свою оселю. **Марсель поділив ідею відновлення глибокого внутрішнього поцейбіччя як шляху до розкриття небесних безодень**.

Перед інтерпретацією художніх текстів автор лекцій вважає за необхідне зробити ряд зауваг, він готує слухача до свого прочитання лірики, виводячи теоретичні засади з листів Рільке та з літературознавчих коментарів до його творчості, з авторами яких солідаризується.

**Марсель готує читача до того, що в центрі інтерпретації перебуватиме образ, і тлумачить, у якому саме сенсі**. Рільків образ Ангела прочитується не як посланець Бога живого, ангели – це нові боги, для Рільке їх інтуїтивне бачення є визволенням, вивільненням творчих сил. Філософ не переймається літературознавчими амбіціями, **він широко цитує дослідників поезії Рільке, коли знає, що їхні коментарі стануть сходинкою до його, філософського тлумачення**. Таку сходинку, на яку він піднімає слухача й читача своїх лекцій, автор знаходить у розмислі Р. Ґвардіні щодо значення образу в ліриці Рільке і в культурі загалом. Ґвардіні пропонує піти «проти течії часу» – від нинішнього вибухового розвитку техніки до культури попередніх епох, ми переконаємося, що сила образів зростатиме, могутнішатиме до межі, де вона виллється в магію або в містику. Г. Марсель з точністю й наполегливістю науковця тримає лінію на зняття обмежувального характеру поняття «чистий митець» стосовно Рільке. Таку саму характеристику він знімає з поняття «образ» у Рільковій ліриці, тому й солідаризується з думкою Ґвардіні, бо вона **виводить образ з меж естетичного елементу і утверджує його вартісність «для чуттєвості, для життя, для найінтимнішого порядку речей»**. Завершує свій вступ до аналізу текстів у другій

лекції автор зізнанням слухачеві: «<…> мені буде надзвичайно важко дати читачеві виразне уявлення про ці останні [тексти – Г.Т.]» [1, 266]. Думається, дальші короткі методичні вказівки Марселя самому собі будуть надзвичайно корисними порадами сучасним інтерпретаторам лірики. **Філософ не переносить загальнонаукових засад дослідження на інтерпретацію лірики; він не збирається давати короткі резюме віршів, бо «поезія не резюмується»**. Уникає він ще однієї самовпевненої практики літературознавців: **не ставить перед собою нереальних завдань, а свідомо звужує предмет дослідження, маючи на меті «виділити кілька центральних тем» і проілюструвати їх**.

Розпочинаючи безпосередню інтерпретацію поетичних текстів, Марсель пояснює, чому він висловлюватиметься «туманно», уникаючи будь-якої термінології: він не хоче «впасти в суперечність на межі абсурду», так станеться, якщо виділяти в «Елегіях» чи в «Сонетах» «елементи трактату з метафізики чи теології», дидактики чи моралі. Філософ відкидає й поняття «проблема» в ролі інструментарію для аналізу, бо ж проблема припускає те чи те розв’язання, в поезії ж Рільке все – «запитання, заклик, а також заклинання, внутрішні дебати душі, котра, в якомусь розумінні, бере на себе опіку над усесвітом і накидає собі місію забезпечити його зростання чи навіть відродити його» [1, 267]. Власну інтерпретацію так сприйнятої лірики лектор вважає «фатальним чином істотно неточною екзегезою». Поміркуємо над цим самовизначенням власної інтерпретації. **Екзегеза, бо Рільке пише про святе, буттєве для людини; фатально неточна, бо його рядки – це порухи саме його душі, яких не повторить жодна інша, вже тому що – Інша.** Але чому істотно неточна? **У цьому «істотно» може бути екзистенціальний погляд на унікальну особистість як першооснову образу-думки, може – принцип діалогу, визнання активної ролі власного «Я» в запропонованій інтерпретації лірики.** І ще одне пояснення: думки, висловлені Рільке, (як нижче

скаже Марсель) не відзначаються «ясним змістом» – неясне не можливо витлумачити істотно точно.

Відмовившись від терміна «проблема», Марсель, у традиції екзистенціальної філософії, застосовує загальновживане слово «питання», поєднуючи його з туманним і високим виразом – «головні питання, що беруть в облогу дух поета». Ці питання: «Що таке людина? Що може людина? Як вона іноді уникає свого призначення? За яких умов вона зможе або змогла його виконати?» [1, 267]. Філософ і далі простує заявленим ним шляхом прочитання лірики: ідеться про образ Ангела, його роль автор вважає головною в поетичних роздумах Рільке. Він продовжує застосовувати принцип просторового тлумачення: людина спроможна усвідомити свої вади в протиставленні осяйній і грізній постаті Ангела.

Аналітична думка Марселя, як його відповідь на поклик поетичного тексту, є ясною завдяки образності викладу; цікаво, що діалог триває і в цій, суто мистецькій сфері: **філософ не вигадує свого образу, він бере рільківський образ і експериментує з ним. Туманний, бо ж поетичний, образ лектор освітлює, чітко окреслює, витлумачує з аналітичною повнотою та послідовністю**. І не претендує на точність екзегези: можливо, Рільке не вкладав повноти запропонованого сенсу у свій образ. **Автор лекцій висуває гіпотезу: що саме з висвітленого мислив поет**. Отже, Марсель у своїй інтерпретації як екзистенціальній аналітиці іде таким шляхом: **визначає питання, які «взяли в облогу дух поета»** (звідки прйшли ці питання – невідомо, поезія – це теж діалог, проте поклик приходить від невидимого його учасника); **досліджує філософський сенс питання в різноманітних текстах поета** – щоденниках, листах, віршах; **у поезії знаходить ключовий для питання образ, подає його в контексті твору і творчості в цілому – і врешті сприймає як запитання до себе, прочитує водночас по-рільківському і по-своєму**. Що це – екзистенціальна аналітика Рільке? екзистенціальна аналітика Марселя? **Це – діалог, два голоси, які сплітаються так, що розмежувати їх уже неможливо. І не потрібно, вагомим є результат: на наших очах, як співтворчість, постає**

**екзистенціальна філософська думка – важлива для кожного в його щоденні, точна, викінчена, естетична**.

Наприклад, сформулювавши процитовані вище питання, Марсель спиняється на образі «відкритий простір» і тлумачить його. Він відкидає смисли, далекі від рільківського, і творить той, що його вважає близьким поетові. Творення смислу відбувається як розкреслення образу і визначення напрямку руху в ньому: філософ визначає, в якому напрямку у відкритому просторі рухаються тварина, людина, Ангел. Загалом, протягом двох лекцій **автора цікавить рух, точніше – його напрямок.**

**Сенс образу, властивий Рільке, Марсель називає інтуїцією, він сприймає її власною інтуїцією, і те, що викрешується від їх зустрічі (діалогу), логічно розбудовує – творить екзистенціальну аналітику в обрисах поетичного образу, продовжуючи його не тільки філософську, а й мистецьку логіку**. Так, образ «відкритий простір» розбудовується лектором екзистенціально і водночас наочно-стереометрично. Філософ відкидає тлумачення відкритого простору як порожнього простору і як «флюїд, у якому купаються речі». Для Марселя рільківський «відкритий простір» – це напрямок. Це – напрямок дії, яка не має об’єкту і тому ним не детермінована. Така дія може відбуватися як заглиблення в буття або піднесення над ним – в обох випадках межа (те, що закриває простір) переступається абсолютно. Пояснення «абсолютно» є близьким до лірики з її суб’єктом як головним героєм та його повною сваволею: «абсолютно» є в першому випадку таємницею самозаглиблення, а в другому – таємницею трансцендентності й абсолютного простору. Від кого до кого проводиться лінія напрямку? Від людини до тієї самої людини, філософ вважає: «В обох випадках людина сама ж таки залишається позад себе як таке собі окремішнє буття <…>» [1, 270]. Автор вбачає головний сенс рільківських образів у напрямку: Бог – напрямок серця; відкритий образ – це напрямок, у якому буття «розтягується, розквітає і в такий спосіб стає самим собою». Філософ наводить

поетичні рядки, які містять образ, що привернув його увагу як ключовий:

*Всіма очима Створіння бачить*
*відкритий простір. Тільки наші очі*
*мов навпаки розміщені круг нього,*
*мов пастки навкруг виходу на волю.*

Подано також уривок з листа Рільке до В. фон Гулевича, в якому просторово, тобто поєднано з даним поетичним образом, тлумачиться єдність, що в ній перебувають життя та смерть – у цьому просторі, без поцейбіччя і потойбіччя, «почувають себе вдома Ангели».

Надалі лектор розбудовує сенс «відкритого простору», час від часу завважуючи, що не ототожнює своєї думки з думкою Рільке. Він убачає в просторі дві сфери – життя і смерть, вони єдині, бо смерть – це теж сторона життя. Тварина живе у відкритому просторі, вона не має майбутнього, тож не знає страху смерті. Марсель аналітично тлумачить це поетове твердження: тварина перебуває поцейбіч плану, де височіє ірреальна стіна між сферами. У стереометрично уявлюваному просторі життя філософ розташовує і людину, визначаючи, коли вона програє тварині і як може вийти з цього програшу: страх смерті, який відчуває людина, руйнує велику єдність, ставить стіну в просторі, що в ньому Ангел почуває себе вдома. «<…> проблема для людини, чиїм провідником є поет, полягає в тому, щоб навпаки, розташуватися потойбіч; тобто повалити цю стіну, але разом з тим не опуститися в досвідомість, що є станом тварини» [1, 271]. Власну екзистенціальну аналітику Марсель не приписує поетові, який дав поштовх для її появи, лише запитує: на якому її етапі зупинився Рільке, бо саме тут знайшов своє переконання? Досліджуючи відношення між поетом і християнською ідеєю Бога, Марсель зіставляє рільківський «відкритий простір» і християнське передбачення неба. Він не дає однозначного висновку, влаштувавши діалог «поетичний образ» – «релігійний образ», проте це не значить, що філософ не складає власної думки про нього, тож він формулює результат діалогу як коректне риторичне запитання: «<…> і я не можу втриматися від того, щоб не запитати себе, чи в остаточному підсумку

відкритий простір не є для Рільке певним дехристиянізованим і безконечно ненадійним субститутом цього неба, до якого він прагне і якого не хоче» [1, 271].

**У лекціях Марселя спостерігаємо дві рівновеликі думки, які розгортаються поряд, перетинаючись – це думка Рільке і думка лектора. Поетична переважає образністю, а отже – спонуканням до індивідуальної рецепції і прочитання; філософська має свою перевагу – точність, прозорість, довершеність, логіку розгортання. Загальнолюдськість, онтологізм сенсу властивий обом, тому діалог відбувається природно**. Так, Рільке порівнює людину як таку з тим, хто відходить, і метафорично розгортає своє твердження:

*<…> Так само, як він,*
*піднявшись на останню вершину, звідки з кінця в кінець*
*перед ним розстеляється його долина,*
*він обертається, зупиняється, затримується –*
*так і наше життя є ніби постійна відпустка [1, 272].*

Пронизливі у своїй екзистенціальній правді рядки відгукуються в серці читача усвідомленням прощання, яке відбувається щомиті. Філософ цим не обмежується, він міркує. Чи є жаль у поетовій констатації? Як визволитися зі стану того, хто відходить? Він заперечує, що Рільке міг би закликати до простого забуття і витлумачує прокляття, які поет кидав сучасному світу: Рільке проклинав знерухомлення нас самих.

**Лекції Марселя – це повновартісний філософський твір, народжений від іншого твору. Рільке впливає на тільки на розмисел лектора, а й на стиль його мовлення**, висловлювання філософа вражають глибиною думки й поетичністю виразу. Наприклад, існування – «короткочасний дозвіл»; щастя «завжди лиш попереджає про якусь неминучу і близьку втрату». Лектор зауважував, що не вдаватиметься до аналізу поетичної форми, проте як читач-не тільки філософ, а й естет іноді не може втриматися за межею формального аналізу. «Einmal – nur einmal»,– повторює він

Рількове і коментує, передаючи свою перцепцію:– «Ці слова відлунюють як подзвін. Тут пригадується never more Едгара По» [1, 273].

**Принцип діалогу проникає глибоко в дискурс лекцій**. Те, чому людина не існує, прибравши форму рослини, а повинна прожити в людській подобі, Марсель пояснює діалогом, у який ми вступаємо зі світом – так само швидкоплинним, як і ми. Рількові слова «те, що тут є, нас потребує» він інтерпретує як звернений до нас заклик, що на нього ми маємо відповісти. Філософа хвилює, якою є відповідь людини в цьому діалозі, – і він ставить собі низку запитань. Деякі з них містять варіанти відповіді, що їх пропонує Марсель як сенс життя людини. Що це – його розуміння Рільке чи власне філософське переконання? Годі сказати, межа втрачається, а залишається сяюча, філософськи-поетична, екзистенціально-аналітична думка: «Це не видіння, не власне подія, що надається до цієї таємничої передачі [ми передаємо те, що зробили своїм у швидкоплинному світі – Г.Т.], але, можливо, тільки біль, тягар досвіду та любові, і все це годі виразити словами. А може, ми живемо на світі, щоб казати первісні слова, в яких набуває форми земний досвід: дім, місток, джерело, сад, вікно або ще колона чи башта, і казати це так, як речі у своєму внутрішньому житті ніколи б не мали свідомості бути? <…> роковані на загибель, вони [прості речі – Г.Т.] дають нам силу їх урятувати, нам, які ще більшою мірою призначені загинути, ніж вони» [1, 273]. **Філософ дає взірець філологічно блискучої інтерпретації, гідної предмета дослідження**.

Широко вдаючись до коментарів, зроблених поетом у листах та щоденникових записах до власних творів, Марсель застосовує ще один прийом інтерпретації: **він додає власний, гіпотетичний коментар, який не спирається на коментар, зроблений поетом.** Рільке сам тлумачив свої поетичні образи: наприклад, землі, що прагне невидимо відродитися в людині; перетворення як місії людини; смерті – святого натхнення землі. Коментуючи їх, поет журився, що перетворення видимого в невидиме занепадає: «Дім у американському розумінні, яблука або виноград із Америки не мають

нічого спільного з домом, плодами, виноградними гронами, які вбирали в себе надії та думки наших предків» [1, 274]. Ангела «Елегій» його автор тлумачив як того, хто завершив заміну видимого на невидиме; для рільківського Ангела невидимо існують як найвища реальність не тільки давно зруйновані замки, а й ті, що сьогодні височіють у дійсності. Марсель, у своєму «гіпотетичному коментарі», наполегливо виводить поетів розмисел за межі суто поетичної творчості, бо ж, на його думку, не лише поет відповідає на поклик перетворенням видимого на невидиме, переносить його в найвищий план реальності. Філософ не відкидає думки, що у віршах ідеться про поета, він гіпотетично збагачує її сенс: «<…> покликання митця – це, зрештою, те саме покликання людини, яка досягла найвищого рівня прояснення» [1, 275]. **Марсель розбудовує філософську систему з рільківських мотивів та образів**: виключно прагматичним використанням мови людина спотворює буття і «конституює свій усесвіт як закритий світ, замість пориватися у широкий простір» [1, 275].

Для дослідника діалогу «українська лірика – екзистенціальна філософія» найбільш цікавим стане те місце лекції, де їх **автор висвітлює своє бачення діалогу «лірика Рільке – філософія Гайдеґґера»**. Марсель сам діє за принципом «відкритого простору»: навівши слова Гайдеґґера про те, що Рільке виразив ті самі ідеї, що й він, філософ не заперечує цих слів, проте й не підтверджує їх повністю. Він ніби зауважує Гайдеґґерові: діалог є, проте не цілковита «згода» і не цілковита «суперечка» його сенс; **дві різні філософські лінії перехрещуються і розходяться знову**. Прояснення діалогу природно витікає з гіпотетичного коментаря, бо саме у власній, Марселевій, інтерпретації рільківський «закритий простір» виявляється тотожним Гайдеґґеровій категорії «балаканини». Ще однією точкою перетину поетичної філософії Рільке та системи, створеної автором «Буття і часу», лектор вважає бачення обома смерті як особистого звершення, він знаходить «дивовижні аналогії між текстами». Дивовижними аналогіями діалог не завершується,

Марсель протиставляє світогляди поета і філософа в такому аспекті: «<…> Гайдеґґерівська людина завжди має свою смерть перед собою, бо вона носить її в собі <…> Водночас ідея <…> подвійного царства та ангельської надсвідомості, яка подолає (transcenderait) цю дуальність і розчинить її у найвищій єдності, мені здається суперечкою і букві, й духові Гайдеґґера» [1, 276].

Г. Марсель, провівши діалог «Рільке – Гайдеґґер», тут же **проводить випереджальний діалог з його можливими критиками**, заувага, яку він передбачає, є такою: «<…> нерозумно прагнути транскрибувати міф технічною мовою». Лектор з нею погоджується, проте не беззастережно. Власне, ставиться проблема: чи можна визначати філософські концепти образної, міфологізованої лірики і зіставляти їх з ідеями у філософії? Марсель розв’язує її, як і попередні, м’яко, коректно, екзистенціально, його відповідь неоднозначна, вона містить «проте», хоча у ній відсутнє протиставлення – є різні прояви одного явища, є різні погляди на нього. Автор твердить: «Міф, у кінцевому підсумку, справді не піддається жодній транскрипції, а проте він убирає, він концентрує в собі квінтесенцію повного досвіду <…>» [1, 277]. **Марселів висновок може стати засадою літературознавчого дослідження філософських мотивів у лірриці: дослідник шукає квінтесенцію повного досвіду, сконцентровану в образі, але не зводить повноти цього образу до визначеного ним філософського смислу**.

Червоною ниткою лекції є **діалог між лірикою Рільке і християнством**. Г. Марсель, проводячи його, зіставляє власне розуміння християнства і власне розуміння філософської сутності Рількової творчості. Певною мірою він чинить деструктивно: **філософ здійснює часткову деконструкцію тверджень самого поета, які містять опозицію до релігії Христа та досвіду християнства. Художні образи поетичних творів Рільке в інтерпретації Марселя частково руйнують цю опозицію, зближують світогляди Рільке і християнства, залишаючи між ними відстань різних площин, а не знаків «плюс» і «мінус»**. Дійшовши певного висновку в дослідженні філософського концепту

образної системи поета, лектор тут же зіставляє його з традиційно християнським. Так здійснюється сюжетність лекції, розвиток її лейтмотиву. Наприклад: «<…> для Рільке існує потойбіччя, яке, звичайно ж, не зливається з потойбічним світом християнської релігії, що, проте, не заважає йому бути іншою стороною, для нас не освітленою, світу, до якого ми належимо, тобто царством мертвих, де триває метаморфоза, що її ми маємо, я не сказав би, витерпіти, а відбути <…>» [1, 277].

**Кожний проведений діалог спонукає Марселя до проведення наступного, певним чином з ним пов’язаного**. Рількова опозиційність до християнства викликає асоціацію з ніцшеанством – за зовнішньою близькістю образів. **Проте лектор зіставляє не тільки і не стільки зовнішні форми образних текстів – художнього і філософського, скільки їхні внутрішні сенси, таким чином аналізуючи прочитаний ним – за принципом герменевтичного кола – дух всієї образної системи тексту**. Спостерігши, що мотиви Рількових «Сонетів до Орфея» співвідносні з великими ніцшеанськими темами – такими як згода, прив’язаність до землі, воля до перевтілення, Марсель заперечує їх концептуальну близькість: «Значення слів тут дуже відрізняються» [1, 277] – і доводить це, визначивши дух ніцшеанського міфу – Ubergang, себто перехід у стан надлюдини – як далекий духовному світові Рільке.

Марсель образно формулює сенс методики, яку він застосовує, організовуючи діалоги «лірика – філософія», «лірика – релігія»: **він намагається «акліматизувати» міф у «всесвіт Рільке»**. Здійснивши цей складний процес, доходить висновку: можливо це чи ні. **Ототожнення не відбувається ніколи** – ні стосовно християнства, ні стосовно Гайдеґґера, ні стосовно Ніцше, **а от «акліматизація» можлива**: філософ говорить про принципову, за духом, а не за буквою, згоду текстів, хоча завжди неповну, із застереженнями про елемент суперечки. **Марсель відчуває ризикованість «акліматизації», ризик збільшується по мірі все більшого**

**проникнення інтерпретатора «потойбіч того, що нам пропонує буквальність текстів»**.

У якому плані філософа цікавить факт біографії поета? **Біографічний факт для інтерпретатора – сходинка в проникненні у потойбіччя буквальності тексту, він стає знаком напрямку руху для думки філософа**. Так, зацікавившись проблемою: місце ідеї реінкарнації у світі свідомості Рільке, лектор акцентує участь поета в спіритичних сеансах, під час гостин у княгині Турської в Дуїно. Філософ подає конкретику факту і його продовження в дальшому житті поета та в його роздумах. Широко цитуючи лист з такими роздумами, Марсель спостерігає за тим, як Рільке шукає місця в своєму світорозумінні й духовності медіумним явищам і як урешті він визначає свою позицію щодо ставлення до них. Лектор захоплюється цією позицією, називає її «духовно здоровою», а самого Рільке – «рідкісним геніем першої величини», адже поет закликав просто дати місце таємниці в своєму житті, терпіти і любити її, а не намагатися зірвати маску з незнайомки або використати її. Поетичний образ простору також не зникає з кола уваги філософа протягом лекцій – він зберігає вірність принципу розгляду Рількових текстів як художньо-філософського феномену. Місце таємниці, часткою якої є й реінкарнація, він знаходить у просторі внутрішнього життя особистості. Цей простір не потребує космічних протяжностей, хоча є незглибимим. Знаменно, що Марсель наводить екзистенціальну аргументацію, якою Рільке доводить своєю гіпотезу: «Отже якщо мертві або ті, хто ще не народився, мають потребу в якомусь пристановищі, то хіба цей уявний простір не обіцяє бути найприємнішим і найзручнішим місцем проживання, яке тільки можна було б знайти для них?» [1, 279]. Відкритий простір, який долає межу смерті, страху перед нею, тут перетворюється на простір індивідуальної свідомості у вигляді піраміди з верхньою точкою усвідомленого «Я» і з безмежною основою.

Г. Марсель послідовно віддає перевагу поетичному філософуванню Рільке перед концепціями філософів – К’єркегора, Ніцше, Гайдеґґера, Ясперса. Чому? **Його приваблює**

**«незаангажованість» поета, тобто неприв’язаність до певної концепції**. Рільке не виробляє концепції світобудови, натомість він реалізує рецепцію, яку лектор прирівнює до акту творення. Поет не заангажований ні поцейбіччям, ні потойбіччям. Лектор у ході інтерпретації вдається до чітких аналітичних формул, як-от: «Буття, щонайбільш автентично втілене, є найбільш істотно творче» [1, 281]. Проте не ототожнює формули з поетичним світом митця. **Філософова заувага «Тут не слід довіряти формулам» може стати принципом проведення діалогу «лірика – філософія»,** принципом, що збереже специфічність поетичного філософування, яке полягає не тільки в мистецькій специфіці поетичного мовлення, а й у пов’язаній з нею відсутності концептуальності як такої. **Саме тому так цікаво інтерпретувати поезію філософам: у них є поле для розбудови власних концепцій**.

Г. Марсель розбудовує концепцію ненав’язливо, коректно: бо ж це інтерпретація концепції Рільке, але в поета немає концепції, він не вкладається у формули, отже, **це – концепція Рільке-Марселя, концепція як творча рецепція**. Так, філософ прочитує образ землі в «Елегіях» як незаангажований: він «істотно протиставляється християнському небу», водночас аж ніяк не може мислитися на позитивістський взірець. Лектор поєднує рільківську землю з «нічним світом» романтиків, додаючи, що саме в цьому світі здійснюється метаморфоза, яка, на його переконання, «не може бути просто перетворенням органічних елементів нашого буття».

Інтерпретація лірики містить щось від неї самої – образ, епітет, стилістичну фігуру, перебіг емоцій. Аналізуючи Десяту елегію, Марсель з метою витлумачення її філософського сенсу створює образ: «<…> для Рільке, здається, існує траєкторія мертвих, як існують траєкторії небесних світил, траєкторія, яка губиться в нерозпізнаванному». І далі, продовжуючи інтерпретацію образу через образ, філософ поетично передає своє сприйняття поезії: «<…> в кінці цього похмурого і грандіозного співу сяє, наче вогник або обіцянка, цей смиренний образ китиці, що висить на обскубаному

ліщиновому кущі і мовби провіщає весняне квітування землі ... це vorfrunling, яке Рільке так ніжно любив» [1, 282]. Ці епітети, метафори, порівняння, апосіонеза продовжують творити концепцію, але роблять це творення природним, органічним для поезії, тож – переконливим і естетичним. Риси художнього стилю в мовленні лектора, вплив поетичної мови вказують на екзистенційні джерела Марселевого розмислу: **філософ сприйняв творчість Рільке особистісно, відгукнувся на неї глибинними зрушеннями власного «Я»**. Ще один аспект ліричної інтертекстуальності в мовленні філософа-інтерпретатора – це **зближення мов, якими розмовляють учасники діалогу «лірика – філософія», інакше взаєморозуміння не було б можливим**.

Розглядаючи Рількові «Сонети до Орфея», Марсель поєднує центральну філософську ідею своєї розвідки – про дух перетворення – з творчою еволюцією поета: він спостерігає, що Орфей «прагне посісти місце, яке в “Елегіях” належало Ангелові, а в попередніх віршах – Богові». Перо майстра-інтерпретатора креслить складний візерунок, зберігаючи єдиним вектор розмислу. Еволюцію Рільке-поета філософ окреслює образно: «подорож угору по річці часу». Просторові характеристки для Марселя – улюблені засоби вираження свого розуміння поезії. Рух від Бога до Орфея він характеризує як віддалення від власного, поетового, християнського світу і долання двозначностей мислення.

**Г. Марсель у лекціях і акліматизує певні філософські вчення у світі Рільке, і водночас виводить образну філософію поета за межі будь-якої системи**. Так, простеживши поетів шлях «від християнства до орфізму», філософ виводить поняття «орфізм» за межі «знеславленого і неясного терміну “пантеїзм”».

Це – лекції, тож **автор вдається до прийомів ораторського мистецтва**. Риторичні запитання, несподівані повороти думки підтримують інтерес слухачів. Запитання «Сказати, що я в глибині душі думаю?» поєднує ораторське і ліричне начала. Після констатації відходу Рільке від християнства несподіваною видається думка про те, що саме сучасне християнство ще більше відійшло від себе

первинного. Ця думка не подається як формула, а напрошується як висновок з логічного ланцюжка розмислу про сучасного християнина: він бо наголошує на «вбогості та гидотності світу, покинутого напризволяще», щоб піднести «спокутну цінність надприродних сил». Філософ задається питанням: чи не є осудлива думка про речі блюзнірською? Доходимо висновку: сучасне християнство сприяє десакралізації світу, поезія ж Рільке зберігає відчуття сакральності чистих, первинних речей, серед яких живемо, сакральності землі, яку людина творить у своїх найглибших глибинах. Отже, поет, відійшовши від християнства, зберіг святість Божого творіння. Зберіг за законами лірики, а не філософії – як мотив любові до творіння. **Інтерпретація, зроблена Марселем, визначає напрямок руху філософської думки**, що здійснюється при прочитанні Рільке, і слухач або читач Марселевих лекцій не спиняється на сказаному їх автором, а продовжує розмисел. Інтерпретація Марселя – це стрілка, а не крапка.

Філософ виходить за межі літератури як такої, він проводить не тільки діалоги текстів, а й **діалог духовної сутності поезії Рільке з духовним станом сучасного лекторові суспільства (лекції прочитано в 1944 р.)**. Марсель ставить діагноз хворому суспільству, однаково констатуючи спотворення духовних засад і в народних мас, що терплять від нелюдського режиму існування, і в невеличкої еліти – з її розхитаними життєвими підвалинами і загрозою психозів та внутрішніх обвалів. Ліками, що їх пропонує філософ, є рільківський орфізм, цілющий вплив якого в тому, що «він дає шанс осмислити неосмислюване». Оксюморон, вжитий Марселем, не перетворює орфізм на абсурд і не позбавляє ліки їхньої цілющості. Відштовхнувшись у тлумаченні творчості Рільке від християнства, лектор оригінальним чином повертається до нього, проводячи цей тип діалогу. Християнство хворе, як і все суспільство, тож рільківський орфізм прислужиться і йому, бо «поновлює навкруг нас, а також і в нас <…> клімат, сприятливий для того, щоб ми відкрили в собі цю здатність “сподіватися несподіваного”».

**У сутності рільківського орфізму філософ акцентує екзистенціальність, послідовно проводячи думку про те, що все головне – і здорове, і хворе – відбувається в нас, «у внутрішньому космічному просторі»**. Філософ продовжує метафору із сонету Рільке – «літати прагне все» – і визначає як хворобу вагу, яка літати нам не дає: «вага не в речах, вона – в нас», тож і зміни мають відбутися в нас зі скиданням цієї ваги.

Не тільки тлумачачи, а й продовжуючи метафорику віршів, які інтерпретуються, лектор природно переходить від художнього тексту до філософського. **Специфіку філософської інтерпретації лірики він вбачає в тонкій роботі з транспозиції**, мета якої – «перевести у визначення дискурсивної думки те, що є тільки алюзією, далеким спогадом або передчуттям» [1, 285]. Самому Марселю це вдається блискуче, завдяки оригінальності, послідовності й прозорості філософського дискурсу та вмінню тонко відчувати й глибоко розуміти поетичні алюзії, далекі спогади і передчуття.

**Автор дослідження вміє прочитати поетичний твір з іншої філософської позиції і зіставити це прочитання з власною інтерпретацією**. Завершуючи працю, він цитує кінцеві рядки Двадцять шостого сонету Першої частини:

*О Боже пропащий, о безкінечний слід*
*Це лиш тому, що ненависть тебе розтерзала,*
*Природи вухами і голосом ми стали!*

– і стає на позицію «християнського розуму». З цього погляду рядки прочитуються як поетичний образ оповіді Нового Заповіту – «віддзеркалення в міфологічному й кривому дзеркалі суто сакральної істини». Власне ж, авторське прочитання процитованих рядків установлює діалог не з біблійним текстом, а з духовним станом європейців 1944 року, точніше – з деформацією біблійного тексту в європейській душі, а саме: «<…> до спогадів про людське та божественне відсилає нас видовище розчленованого світу, де більшості з нас, як здається, вже не дано навіть розрізнити своєрідну розсіяну таємницю, що випаровується в будь-який час із лона реальних речей» [1, 285-286]. Перетворення видимого в невидиме,

творчу рецепцію таємниці, що випаровується повсякчас з реальних речей, процеси духу перетворення в найглибших глибинах «Я» – все це «викристалізував» Г. Марсель з творчості Р.-М.Рільке і вибудував стрункy екзистенціальну концепцію.

Діалог, який філософ веде зі творчістю Рільке, настільки збагачує лектора, що **він хоче, щоб у такий же духовно плідний діалог вступили й інші, тож закликає всіх до спілкування з Ангелом «Елегій» та з Орфеєм «Сонетів». Марсель називає це «заклик пошепки».** Чому «пошепки»? Бо прикликає він, як колись Рільке на спіритичних сеансах, дух – дух перетворення. У такій оригінальній, філософськи й філологічно, формі автор виражає квінтесенцію свого дослідження. У нього немає ілюзій щодо зміни руху історії: зловорожі сили міцнішають; його надія – на перетворення людини. Воно може статися, якщо ми на якусь мить поставимо себе під егіду духа перетворення, духа, який уміє зі скороминущого світу видобути незмінне. «Дозвольмо собі,– спонукає автор,– перейнятися надією, що він зуміє перетворити нас так глибоко, що ми відчуємо в собі дар запропонувати пустельним обставинам душу помолоділу, згідливу, примирену з незглибимим» [1, 286]. **Лектор, як бачимо, виходить за межі теоретичного дослідження, не пориваючи з ним, а переводячи екзистенціальне в екзистенційне: він закликає нас, і себе, до екзистування в напрямку, визначеному ним як діалектика образно-філософської думки Рільке**.

Завершальні абзаци другої лекції містять елемент гри і легкий присмак іронії. Прикликається дух, у якого ми просимо допомоги – духовного керівництва і духовної наснаги.

«Дух перетворення.

Коли ми спробуємо прорвати запону хмар, які відокремлюють нас від іншого царства, спрямуй нашу недосвідчену руку!

А коли видзвонить призначену годину, пробуди в нас веселий гумор подорожнього, який застібає свій рюкзак, тоді як за

зволоженими росою шибками все яскравіше розгоряється туманно-рожевий пломінь світанку» [1, 286].

Дочитавши текст лекцій, хочеш підвестися й аплодувати стоячи. Гра та іронія притишують біль від «зловорожих сил» історії і від майбутньої смерті, дають не оптимізм (для нього підстав немає), а веселу мужність у рішенні спиратися на власні духовні сили.

Філософський сенс інтерпретації є екзистенціальною аналітикою, а філологічна майстерність запропонованого тексту близька до лірики. **Дослідивши філософську лірику, Габріель Марсель приходить до ліричної філософії.**

**Література**

1. Марсель Г. Рільке – людина, яка уособлювала буття духу. *Г. Марсель. Homo Viator* : пер. з італ. Київ, 1999. С. 235–286.
2. Плужник Є. Поезії. Київ, 1988. 415 с.

## 2.3. Альбер Камю-літературознавець: діалог художнього тексту з філософією абсурду і бунту

Альбер Камю досліджував художні тексти, використовуючи філософські категорії як інструменти визначення смислів образного слова митця. Він провів діалоги прозових і поетичних творів зі власними теоріями абсурду і бунту.

У зв’язку зі своєю теорією абсурду (точніше, автор есе про абсурд сформулював своє завдання як визначення наслідків абсурду) філософ дослідив романи Франца Кафки (1883-1924). Розвідка А. Камю «Надія і абсурд у творчості Франца Кафки» є додатком до його есе «Міф про Сізіфа» (1941). Автор інтерпретує художній текст, вступаючи з ним у діалог як філософ, літературознавець, письменник.

А. Камю відразу означує шлях літературознавчої інтерпретації. Взявши за аксіому твердження: «Символ завжди вислизає з-під влади того, хто його використовує, і змушує автора насправді сказати значно більше, ніж він збирався» [3, 110], критик окреслює методику свого дослідження: «<...> найнадійніший спосіб зрозуміти символ – це не

провокувати його, приступати до читання без попередніх схем, не видивлятися підводних течій» [3, 110]. **Камю висуває самовимогу: літературознавець, починаючи прочитання тексту письменника, має «чесно прийняти його правила гри»** [3, 110]. У своїй розвідці філософ-критик реалізував цей принцип.

**Камю послідовно дотримується *правил гри* Кафки**: абсурдистський роман має абсурдистсько-аналітичну інтерпретацію: критик шукає алогізми, визначає їхню поетику і пропонує своє екзистенціальне тлумачення сутності. Знаковою (за правилами гри) є фраза Камю: «Цій відсутності здивування він ніколи не припиняє дивуватися» [3, 111]. Пояснення поетики роману «Процес» також оформлюється по-абсурдистському: «<…> за допомогою барв передавати порожнечу, а через щоденні вчинки – вічні прагнення людини» [3, 111]. Критик переконує, що суперечності в поетиці увиразнюють ідею абсурдності існування свідомої смерті людини, абсурдність її недивування дивному.

**Розмисел містить зримі ключові образи (моделі) художнього світу письменника, у яких поєднуються літературознавче розуміння мистецької специфіки художнього слова і філософське прочитання його смислу. Камю-белетрист художньо унаочнює і параболізує свою думку.** Так, характеризуючи творчу манеру Кафки, філософ пише: «Безупинне балансування між природністю і незвичайністю подій, трагізмом і повсякденністю, абсурдом і логікою, особистим і загальним оприявлюється у всій його творчості та надає їй особливого звучання й значущості» [3, 111]. Дуже точно критик називає особливість художнього розмислу Кафки: «<…> художник дає лише імпульс: буквального перекладу бути не може» [3, 110]. Імпульс, балансування, цілісне сприйняття твору як символу – ключі, що їх Камю вибрав для розуміння художніх текстів митця. «Тільки виявивши всі ці парадокси й суперечності, можна зрозуміти абсурдний твір» [3, 111], – резюмує критик і надалі послідовно виконує поставлене завдання.

У розвідці Камю речі, протилежні за своєю сутністю й водночас парадоксально пов’язані між собою, стосуються як змісту творів Кафки, так і його стилю. Приміром, у змісті творів Камю бачить «світ повсякденного життя, з одного боку, і понадбуттєвого неспокою – з іншого» [3, 112], у стилі оповіді критик відзначає: «<…> чим незвичайнішими є пригоди героя, тим помітнішою стає природність оповіді» [3, 111]. Абсурд проймає ввесь текст Кафки – переконливо демонструє дослідник, попри це в кінці розвідки заперечує чистий абсурдизм автора (чим ще раз потверджує дотримання *правил гри*).

**Від розгляду конкретики художнього тексту і її тлумачення автор есе переходить до широких узагальнень як теоретико-літературного, так і філософського сенсу.** Його теоретико-літературна думка охоплює мистецтво слова як таке і жанр роману абсурду зокрема. Цікавим є узагальнення щодо сутності та шляху тлумачення символу, створеного письменником. Автор есе вважає, що «символ передбачає два плани, світ ідей і світ відчуттів, плюс словник відповідностей між ними. Такий словник скласти найважче» [3, 111-112]. **Саме за допомогою мови, словника відповідностей, на переконання Камю, дослідник може вийти «на шлях таємних відносин» між цими світами – ідеї, яку приховує символ, і відчуттів, які викликає відповідний образ.** Він плідно підшуковує слова для «двох світів, зведених докупи», так роман «Замок» як символ інтерпретатор тлумачить завдяки словнику: у світі відчуттів – «дрібниці повсякденного життя», а у світі ідей – «пригоди душі у пошуках благодаті» [3, 113].

**Літературознавчі знахідки критика-філософа є значними й самобутніми**. Наприклад, він відзначає оригінальність використання письменником поетики натуралізму: «Персонажі Кафки, ці натхненні автомати <…>», «підкорення повсякденності перетворюється на своєрідну етику» [3, 114]. Дослідник застосовує компаративний метод аналізу – проводить зіставлення драматургії Кафки з давньогрецькою трагедією і доходить висновку про спільні засади вражаючого трагізму: «<…> невідворотність року продемонстровано в рамках повсякденного життя, суспільства, держави, знайомих нам

переживань», у трагічному поєднано логіку (доля Едіпа заздалегідь відома) та конкретику реального життя. Камю плідно застосовує літературознавчий прийом уваги до деталі, розглядаючи її як важливий композиційний елемент твору. Про одну з деталей у романі «Процес» критик пише: «У нього [комівояжера Замзи – Г.Т.] виростають лапки й вусики, спина стає опуклою, на животі виступають білі цяточки, і все це його не те що не дивує – це звучить недостатньо виразно, – а “трохи бентежить”. Весь Кафка у цьому відтінку» [3, 113]. Так само, як «трохи бентежить», важливим, навіть ключовим критик вважає нюанс «вірогідно», оприявлений у фразі роману «Замок»: «“<…> путь, вірогідно, буде подолано даремно, день, вірогідно, втрачений і надія – марна”. “Вірогідно” – на цьому відтінку в Кафки будується все» [3, 114]. **Надання стильовому відтінку провідного смислового значення** – риса літературознавчого дослідження пера Камю.

Проте: усі разом та кожний зокрема **літературознавчі аспекти є не кінцевим результатом роздуму, а матеріалом для кзистенціальної аналітики**, недарма ця розвідка є додатком до філософської праці про абсурд. Відтак кожний етап інтерпретації завершується екзистенціальним висновком. Так, аналіз роману «Процес» перейнято думкою про приреченість кожної людини до смерті і прийняття індивідуумом такого рокованого існування: «Він живе і він приречений», «<…> і попри те, що він противиться такому кінцю, нічого дивного в ньому не вбачає» [3, 111]. Екзистенціальною є думка про читацьке сприйняття роману «Процес»: «Якоюсь мірою це й наша сповідь, але голос – його [Кафки – Г.Т.]» [3, 111]. Філософ високо оцінює зображення унікальності існування кожної людини, таке яскраве у Кафки, і водночас наголошує на прозиранні письменника у спільне, те, що притаманне людині як такій.

Безсумнівно, передусім **Камю проводить діалог творів Кафки зі своєю власною філософією абсурду**, але не тільки. Камю **виступає також організатором діалогу «Кафка – філософи-екзистенціалісти»**. Він робить це то побіжно: «У певному розумінні

(згадаймо про К’єркегора) ліки плекають хворобу» [3, 113-114]; то конкретно-текстуально: «<...> чим трагічніший зображуваний Кафкою приділ людини, тим більш викличною і несхитною постає надія. <...> Ми віднаходимо тут, у всій його чистоті, парадокс екзистенціального мислення, як він, наприклад, виражений К’єркегором: “Треба завдати смертельного удару земній надії, і лише тоді можна знайти порятунок у надії справжній”» [3, 115-116]; то вписуючи творчість Кафки в загальну екзистенціальну традицію: «Прикметно, принаймні, що письменники, споріднені за природою свого натхнення, такі як Кафка, К’єркегор або Шестов, – коротше кажучи, романісти і філософи екзистенціального спрямування, чия думка цілком спрямована до абсурду та його наслідків, – завершують свій шлях нестримним криком надії» [3, 116]. Усвідомлення абсурду як потвердження існування вищої сутності, на думку Камю, єднає екзистенціальних мислителів і митців.

Власна позиція філософа з цього питання інакша, тому він зауважує: «Для мене моральна цінність відмови від самообману не зменшується через те, що цю відмову проголошують безплідною, як і будь-яку гординю» [3, 117]. У праці «Міф про Сізіфа» А. Камю малює образ людини, яка приймає існування у Всесвіті, «де все неможливо, проте все дано», яка «черпає в цьому свої сили, свою відмову від надії і уперте свідчення життя без розради» [2, 68]. **Аналізуючи творчість Кафки, критик не «підганяє» її під свою теорію, а розглядає як специфічне явище культури екзистенціалізму, що посідає в ній своє особливе місце.** У власному філософському розмислі автор тлумачить абсурд як «ясний розум, що усвідомлює свої приділи» [2, 61], як «розрив між духом, який запитує, і світом, який розчаровує, між тугою за єдністю і розпиленим всесвітом, а також як суперечність, яка все це пов’язує докупи» [2, 61]. А. Камю заперечував можливість «ліквідувати абсурд, прибравши один з доданків цього рівняння», і ставив завдання з’ясувати, «як жити й думати посеред цього болючого розладу» [2, 61]. Він визначив наслідки абсурду – «мій бунт, моя свобода і моя пристрасть» і показав на прикладі Сізіфа, як існувати, прийнявши його.

Уже в назві тексту «Надія і абсурд у творчості Франца Кафки» А. Камю називає поняття, зв’язок яких вважає суперечливим, парадоксальним. Він характеризує одну з конститутивних рис екзистенціалізму: «<…> екзистенціальне мислення, усупереч поширеній думці, наповнене безмежною надією, подібною до тієї, яка перевернула стародавній світ, проголосивши для ранніх християн благую вість. Але як не побачити в цій затятості, у “пориві”, притаманному екзистенціальній думці, у цьому межуванні божественної порожнечі капітуляцію думки перед ясністю?» [3, 116-117]. Сізіф у праці Камю не йшов на таку капітуляцію, у цьому відмінність між людиною абсурду Камю і позицією філософів-попередників. **Аналіз романів Кафки допоміг мислителеві не тільки побачити місце письменника в розвитку філософської думки, а й чітко визначити особливість (відмінність) власної позиції.**

Інтерпретуючи художній текст, **Камю йде за художнім часом твору, відтворює сюжетну послідовність подій, шукаючи в цьому русі екзистенціальну діалектику.** Критик пише: «Він [Кафка – Г.Т.] зумів зі вражаючою майстерністю передати повсякденний перехід від надії до відчаю і від мудрості поза надією до усвідомленої сліпоти» [3, 117]. Узагальнюючи своє дослідження, філософ-літературознавець **моделює художній світ літератури абсурду, удаючись до просторового образу.** «Якщо сенс мистецтва – побачити загальне в окремому, минущу вічність краплі води – у грі її відображень, то ще точніше буде оцінювати велич абсурдного письменника за тим розривом, який встановлюється ним між цими двома світами. Його таємниця – в умінні точно визначити, де два світи поєднуються в усій їхній диспропорції» [3, 118]. Саме точку поєднання цих двох світів Камю називає: «геометричне місце людини». **Розокремлені світи загального і конкретного, у точці дотику яких перебуває людина, – модель абсурдистського твору, запропонована Камю.**

І все ж: найпривабливіша, бо найзначніша, риса екзистенціально-літературознавчої інтерпретації – це **увага до**

**людини, живої, конкретної, унікальної, а тому самотньої у світі. Саме за цим критерієм передусім філософи-екзистенціалісти обирають твори для прочитання.** Характеризуючи велич та універсальність творчості Кафки, Камю парадоксально (але не для екзистенціалізму, в якому цей парадокс є засадничим) аргументує універсальність художнього світу Кафки тим, що центральне місце в ньому відведено маленькій, зворушливій у своїй абсурдності й вірі людині: «Його твори універсальні (твір насправді абсурдний таким не є), тому що в них проступає зворушливий образ людини, яка відвертається від своєї природи, черпає у власній суперечливості засади для віри, у плідному відчаю – підґрунтя для надії і називає життям страшну путь учнівства у смерті» [3, 117]. Філософ вважає «ностальгійний смуток» типологічною ознакою людини і цінує Кафку за надання «виразності й достеменності фантомам жалю» [3, 118]. Гуманну сутність екзистенціалізму в есе виявлено через співчуття до людини, яка сподівається, не маючи на це жодних підстав.

Будучи вірним правилам гри, **філософ доводить свою інтерпретацію творчості Кафки до абсурду як фіналу ясної, відстороненої від хитрощів думки:** він стверджує, що твори Кафки виносять вердикт, який «виправдовує врешті-решт цей потворний і вражаючий світ, де навіть кроти наважуються надіятися» [3, 118]. Насамкінець, у примітці, автор скромно проголошує відсутність претензій на істину в розумінні Кафки і визнає не тільки інші тлумачення, а й чисто естетичні, поетикальні дослідження його творів – наприклад, працю Б. Гретюнзена, який розглянув «Процес» як перебіг «мученицьких фантазій сновидця, котрий не спить».

Власні засади інтерпретації художнього тексту А. Камю застосовував для прочитання як прози, так і поезії. У роботі «Людина, яка бунтує» розділ «Поезія, що бунтує» містить дослідження як віршів (глави «Лотреамон і заурядність», «Соціалізм і революція»), так і прози (глава «Роман і бунт»). Зрозуміло, що автор розглянув творчість поетів крізь призму своєї теорії бунту (подібно до того, як художній набуток Кафки – у контексті теорії абсурду). **Обравши парадокс головним принципом своєї позиції, філософ визначає не**

**те, що заперечували сюрреалісти (це загальновідомо), а те, що вони стверджували.** Поети, які заперечували все, котрі кинулися «на штурм неба», на думку Камю, утверджували «відчайдушний потяг до порядку». Романтичну поезію, бунтарську творчість кінця XIX–початку XX ст., сюрреалізм філософ означує як естетичні етапи художнього вираження бунту.

Для аналізу автор обирає творчість Лотреамона (1846-1870), якого вважає такою ж предтечею сюрреалізму, як і Артюра Рембо (1854-1891). **Камю-філософ відстоював позитивну сутність бунту і застерігав від його спотворень. У поетичних текстах він знаходить і перше, і друге, розкриваючи на образах механізм викривлення, природу *нігілістичного бунту*.** Він описує своєрідну історію естетичної хвороби поетів-бунтарів: «Постають проти несправедливості, завданої самому собі й іншим людям. Але в мить осяяння, коли бачать водночас і законність цього бунту, і його безсилля, лють заперечення спрямовується саме на те, що збиралися захищати» [1, 181]. Відмову від бунту як руйнацію прихованих цінностей Камю показує на матеріалі поезії, зокрема творчої еволюції Лотреамона.

Дослідник послідовно звертається до історії художнього бунтарства, зіставляючи явища романтизму з пізнішими. Він показує витоки і зміни, простежує розвиток, який полягав у загостренні суперечностей. На кого перетворився денді романтиків? Що змінилося у прагненнях ліричного героя поезії Лотреамона? «Романтики старанно підтримували рокове протиставлення людської самотності і божественної байдужості. Символами такої самотності стали відокремлений замок і денді. Але творчість Лотреамона говорить про більш глибоку драму. Певно, що самотність була для нього нестерпною і що, повставши проти світотвору, він хотів зруйнувати його кордони» [1, 182]. **Камю-літературознавця цікавить естетичний рух як такий і зміна його смислового наповнення.**

Камю-письменник, проводячи літературознавчо-філософське дослідження, озивається в тексті творчою уявою, зримими образами, які увиразнюють думку, ілюструють її читачеві. **Протиставлення образів-концептів прояснює міркування науковця.** Замок і денді – з одного боку (романтики) і океан та тварини – з іншого (світ поезії Лотреамона). Парадоксально звучить **внутрішнє протиставлення смислів одного слова,** ключового для розуміння поезії різних етапів: небуття як образ у романтиків і небуття самої свідомості у Лотреамона.

Дослідник бере до уваги найжахливіші з погляду моралі, найбільш богохульні поетичні рядки. У нього як інтерпретатора вірша немає тої уваги до одного слова в контексті фрази, яку спостерігаємо в М. Гайдеґґера: автор «Буття і часу», ідучи в глибину поетичного слова, відкривав екзистенціальні істини. **А. Камю тлумачить загальний зміст фрази, обираючи в міркуваннях шлях парадоксу, – і приходить до сенсу, прямо протилежного буквальному**. Бридкі в своїй брутальності і богоруйнівності випади Лотреамона філософ прочитує як глибоку драму самотності та як прагнення вийти з неї, зруйнувавши межі світотвору, зливши «всі царства воєдино». **Патологічні образи у творах** (секс з акулою; ангел, що мертвий розклався) **захоплюють Камю, бо він читає не їх, а те, що дало їм життя – протест проти відсутності гармонії у світі і проти людської покинутості, самоти.** Філософ, наприклад, пише: «Прекрасний пасаж, де Мальдорор кохається з акулою “в обіймах довгих, ніжних і відразливих”, і особливо багатозначна розповідь, де Мальдорор, перетворившись на спрута, нападає на Творця, – це недвозначні вираження втечі за межі буття і судомного нападу на закони природи. Люди, що виявилися викинутими зі світу гармонії, де врівноважені пристрасть і справедливість, все ще віддають перевагу перед самотністю скорботному царству, де слова вже не мають сенсу, де панують сила й інстинкти сліпих тварюк» [1, 183]. **Автор дослідження користується інтуїцією**, відчуваючи мотиви жахливих візій поета; він не тільки прочитує їхнє філософське наповнення, а й **намагається виявити емоційний чинник**. Так, за образами

«Пісень» він побачив прагнення до сповіді й спокути, припустивши, що «в маловідомому житті Лотреамона мав місце злочин або щось подібне» [1, 183]. Шляхом психологічного аналізу Камю намагається зрозуміти творчу еволюції поета, зокрема появу його книжки «Вірші».

Простеживши за кардинальною зміною, що сталася в наступному, після бестіарного, періоді творчості Лотреамона, Камю відзначає конформізм поета, пересічність його нової, моралізаторської позиції. «За “Піснями”, де оспівується абсолютне “ні”, слідує теорія абсолютного “так”, а за нещадним бунтом – безумовний конформізм» [1, 184]. **Уміння побачити і відмінність, і спільність послідовних етапів творчої еволюції митця – риса дослідницької майстерності Камю.** Аморальність першої книжки поета дослідник протиставляє моралі «хлопчика з церковного хору» в другій. Спільною рисою збірок є крайній ступінь і того, і другого, адже конформізм також «може бути шаленим і вже тому незвичайним».

**Окремі образи з віршів або листів поетів Камю акцентує як ключові у формулюванні думки, яка висвітлює сутнісну ознаку творчості митця, його життєве кредо.** Щодо Лотреамона він вибирає образ пустелі, називаючи її пустелею конформізму; про Рембо виразно розповідає образ Харрара – міста в Ефіопії, де колишній бунтар присвятив себе збагаченню, відкинувши поетичні поклики юних літ. Камю показує поетів-відступників від бунту, констатуючи: «Але ця пустеля конформізму настільки ж сумовита, як Харрар. Її безплідність лише посилюється потягом до абсолюту і шаленством знищення» [1, 185]. Теоретично осмисливши *нігілістичні спокуси бунту***,** філософ показує поетів (Лотреамон і Рембо), які на них піддалися, спокусилися, тим самим **водночас потверджує свою теорію і осмислює творчу еволюцію відомих митців.** *Заглушений крик свідомості, забуті витоки* – такими образними виразами Камю характеризує виродження бунту в поезії Лотреамона.

**Камю завжди несподіваний у твердженнях – не тільки філософських, а й літературознавчих.** Він твердить про речі, нібито

протилежні засадничим для його теорії, проте це не захитує її, а, навпаки, зміцнює. Найсильніший руйнівний бунт виявляється несправжнім, конформізм – шаленим, пересічність не суперечить геніальності. Так, Камю поєднує дві протилежності – геніальність і пересічність: «Будь-який геній водночас і незвичайний і пересічний. Він нічим не відзначається, якщо зводиться до чогось одного» [1, 185]. Екзистенціальний сенс цієї думки безперечний: залишатися у творі (виражатися в ньому) людиною з усіма її ознаками як такої і виявляти незвичайність, оригінальність обдарування – обов'язкові вимоги до таланту. Подібно, із зовні суперечливими вимогами, Камю ставиться до бунтарів: бунтар так голосно каже «ні!», що може не почути «того заклику до буття, який таїться в глибині його власного бунту» [1, 185]. Чи почув поет те, що промовив його вірш? – На це питання відповідає наступна творчість (як, приміром, у Лотреамона) або поведінка в реальному житті (як у А. Рембо).

**Дослідник укорінює свій розмисел у засадничій непередбачуваності і невичерпності екзистенції,** відтак не вдається до марних намагань щось авторитетно пояснити в метаморфозі Рембо. Камю зауважує: «Безперечно, метаморфоза поета загадкова» [1, 186], і наводить один з відомих міфів-розгадок: «Міф про Рембо передбачає і стверджує, що після "Пори в пеклі" вже нічого неможливо було створити» [1, 186]. Проте філософ не погоджується з цим варіантом пояснення причин мовчання Рембо, риторично запитуючи: «Але чи існує щось неможливе для обдарованого поета, для невичерпного творця?» [1, 186]. Цікавий перелік вершин творчості, названий Камю, а також його заувага, звернена до колег по перу і, безперечно, до самого себе: «Що гідне ще можна написати, коли вже створено "Мобі Дік", "Процес", "Заратустра", "Біси"? Однак і після цих шедеврів з'являються книги, які примудряються і вдосконалювати нас, свідчачи про найкраще в людині» [1, 186]. Цілком екзистенціальною є його переконаність у тому, що «остаточно припиняється творчість тільки зі смертю творця» [1, 186].

А. Камю спробував зрозуміти поета-відступника, подивившись на нього з височини передсмертної миті. Хворий Рембо-торговець із

залитими в пояс вісьмома кілограмами золота мусить розлучитися з ними і на лікарняному ліжку вигукує: «Який я нещасливий, який же я нещасливий... Гроші при мені, а я не можу навіть доглянути їх». У цьому досить кумедному, точніше трагікомічному вигукові філософ прочитав воскресіння юного Рембо – бунт над прірвою, повстання проти смерті.

Думаємо, **Камю, аналізуючи поезію Рембо, частково аналізував і свою творчість** (може, найголовніше в ній): «Вона [велич Рембо – Г.Т.] відчувається лише там, де поет, даючи бунту парадоксально точну мову, виражає водночас своє торжество і свою журу, говорить про життя, яке відсутнє у світі, і про неминучість спілкування зі світом, звертається до недосяжного і силкується осягти сувору реальність, відкидає мораль і розповідає про непоборний потяг до морального обов'язку» [1, 186]. Мабуть, кожний із філософів, які виступали як інтерпретатори художнього тексту, знаходив у митцеві, що притягував увагу, часточку себе – екзистенціальна філософія і поезія однаково особистісні речі.

Звернувшися до сюрреалізму як до феномену буття, Камю взагалі не цитує художніх творів. Окреслюючи філософську, бунтарську, суть мистецького явища, автор спирається на маніфести та біографічні факти із життя сюрреалістів. Мабуть тому, що **його цікавить не те, що поетично мовили митці, а те, що міститься в їхньому мовчанні**. Поруч з біографічним методом дослідження художнього твору, філософ використовує культурно-історичний метод: пов'язавши сюрреалістичні мотиви у творчості із самогубствами митців, він приходить до пошуку такого ж зв'язку між убивством та революцією. І знаходить його. Пояснення того, що привело сюрреалістів до підтримки соціалістичної революції (Поль Елюар, як відомо, навіть не приєднався до міжнародних протестів правозахисників, коли його друга Каландра Завіса приговорили в соціалістичній Чехословаччині до смерті), є дуже простим і абсурдистським (абсурд для Камю – це фінал ясної думки, що містить суперечність). Наприклад: «Але ці фанатики хотіли "будь-якої

революції", взагалі будь-чого, що вивело б їх зі світу лавочників та компромісів, у якому їм доводилося жити. За відсутності кращого вони обрали гірше» [1, 190]. У філософії Камю поняття *абсолютна революція* означає вироджений бунт, той, який утратив свій позитивний сенс. У главі «Тотальність і судилища» він пише: «Абсолютна революція передбачає абсолютну податливість людської природи, можливість зведення людини до рівня простої історичної сили. А бунт – це протест людини проти її перетворення на річ, проти її зведення до історії» [1, 313]. Авторитарний соціалізм і бунт у його високому розумінні, наданому філософом, несумісні.

Мові дослідження притаманні влучність і лаконізм формулювань конститутивних рис явища. Науковець не створює власної складної термінології, його мовленнєвий шлях інакший: **свою складну, парадоксальну, абсурдистську думку Камю виражає в стислих, синтаксично прозорих реченнях із загальновживаною лексикою.** Цікавим видається його влучне зауваження стосовно того, що саме руйнує мову (нам, хто жив і говорив за СРСР, воно цілком зрозуміле): «Справжнє руйнування мови, якого так наполегливо домагався сюрреалізм, полягає не в хаотичності чи автоматизмі мовлення. Воно закорінене в гаслі» [1, 190].

Протягом праці про бунтаря Камю не раз говорить про можливість виродження бунту, втрату ним свого ціннісного сенсу. Те саме стосується й сюрреалізму після його зв'язку з марксизмом як революційною практикою. **Для Камю-філософа явища поезії, філософії та історії опиняються в одному ряду:** сюрреалістів він групує за принципом вірності бунту – вірними залишилися ті, хто зберіг традицію юного Рембо; зрадили ті, хто пішов за марксизмом. Андре Бретон (1896-1966) його цікавить переважно не як автор маніфестів сюрреалізму, а як митець, який намагався примирити Марксове «перетворення світу» зі «зміною життя» Рембо. Бретон зрозумів неможливість цього, спробувавши поєднати свою долю з марксизмом, – і відійшов від нього, повернувшися до Рембо, тобто до бунту.

**Бунт є засадничим первнем праці А. Камю щодо всього матеріалу – і мистецького, і історичного, і філософського, проте, на думку філософа, передовсім бунт відбувається як екзистенційний акт особистості.** Цієї засади А. Камю дотримується й тоді, коли пише про Лотреамона, Рембо, Бретона. **Інтерпретуючи художній текст, він інтерпретує екзистенційний вибір його автора, а через нього (вибір) – явища мистецтва та історії.**

Свої роздуми про сюрреалізм А. Камю завершує шанобливою згадкою про Рене Шара (1907-1988), він пише про того, хто, на його думку, пішов далі за сюрреалістів: «Сюрреалізм – не політика й не релігія. Можливо, сюрреалізм -- недосяжна мудрість, але й доказ того, що не існує мудрості зручної. "Ми хочемо бути за межами нашого часу, і ми будемо там!" – який чудовий цей вигук Бретона. Він знаходив відраду у красі ночі, а тим часом розум, що почав діяти, рушив свої армії по всьому світові. Може, ця ніч віщує зорю, яка ще не зайнялася, і ранкові картини Рене Шара, поета нашого Відродження» [1, 194]. Авторові ранкових картин філософ присвятив есе «Рене Шар» (1958), у якому стисло висловив своє бачення особливостей поетового художнього світу і розуміння його філософської сутності. (Зазначимо, що до постаті французького поета звертався й М. Гайдеґґер, який не раз бував гостем Рене Шара, ведучи філософський семінар для кола інтелектуалів)

А. Камю на початку свого короткого есе (опубліковане як передмова до видання віршів Р. Шара німецькою мовою у ФРН 1959 р.) ставить конкретне наукове завдання, літературознавче за суттю: визначити місце поета у французькій літературі. Суб’єктивний складник есеїстичної манери виражено в емоційних барвах тексту: **емоція захоплення, щирого пошанування, удячності переймає цю розвідку А. Камю**. Філософ вважає, що Р. Шар належить до тих митців, які «заслуговують на те, щоб ми використовували будь-яку нагоду виразити їм, навіть не вдаючись до відтінків, свою вдячність» [6, 170]. Про відсутність уваги до відтінків критик не раз каже тому, що усвідомлює неможливість детального, різнобічного розгляду

творчості такого великого поета, як Р. Шар, на кількох сторінках передмови. Поруч із висловлюванням особистої читацької вдячності, зізнанням у тому, що поет – автор улюблених віршів, лунає головна теза: «<…> я вважаю його найбільшим серед наших живих поетів <…>» [6, 170]. Критик залучає літературний контекст у діахронічному розрізі і називає збірку Шара «Лють та таємниця» (1948) *найбільш вражаючим явищем французької поезії* після «Осяянь» А. Рембо і «Алкоголів» Г. Аполлінера.

У цьому тексті Камю-літературний критик іде поруч із Камю-художником і Камю-філософом, що виявляється більшою мірою, ніж у проаналізованих вище працях. **Чіткі літературознавчі тези сусідять з художніми образами і філософськими думками (або алюзіями на останні).** Так, заявивши про вражаючу новизну поета та його досвід сюрреалістичної творчості, автор малює образ митця, який «крокує сам-один», який піднімає над поезією «вільний і свіжий вітер». Порівнявши твори попередників з лютнею і рогом (тобто з «чистим» і агітаційним, ідеологізованим мистецтвом), Камю вдається до розгорнутої метафори: « <…> поезія стала нарешті очищувальним вогнищем. Воно палало, як ті вогнища з трав, які на батьківщині поета сповнюють пахощами повітря і удобрюють ґрунт. Віднині ми маємо чим дихати» [6, 170]. Філософська думка, яка прочитується в цих метафоричних виразах, стосується індивідуального характеру творення та особливої ролі поезії в існуванні людини. **Філософія, літературознавство і художнє слово у тексті Камю не просто сусідять, часто вони зливаються, щоб за законами синергетики посилено вплинути на читача і переконати його у слушності автора.** Критик конкретизує поетичне новаторство Шара, розгортаючи свою метафору далі: «Таємниці природи, джерельна вода, світло ввірвалися до кімнати, де поезія досі насолоджувалася тінями й відзвуками» [6, 170]. Філософську сутність зробленого митцем Камю визначає як *поетичну революцію*, тим самим наголошуючи на зміні принципів художньої творчості.

Читач чекає пояснень, коментарів до цього рішучого твердження, проте філософ парадоксально переходить від революції до найдавніших аналогій, витоків канону, до котрого долучився співець люті й таємниці: вони – у культурі стародавньої Греції. Знаково, що джерелом новаторства поезії Шара Камю називає *трагічний оптимізм досократівської Греції*, акцентуючи на філософській сутності віршів. Він згадує розокремлені двома тисячоліттями постаті, які уособлюють цю *сувору й рідкісну традицію* (Емпедокл, Ніцше), і виражає її образно: «У його [Шара – Г. Т.] палючих образах тліє вогонь Етни, королівський вітер Зільс-Маріа обвіває його рядки й привносить у них шум свіжих і бурхливих вод» [6, 170-171]. У цьому висловлюванні прочитується не тільки відсилання до кратера вулкану, в який кинувся, за легендою, Емпедокл, і місця проживання Ніцше (швейцарське селище Зільс-Маріа), а й алюзія теорії Емпедокла про вогонь, землю, повітря і воду як стихії, що є *коренями усіх речей*, водночас відображено ейдетичний рівень поезії Шара.

Хронос особливо цікавить Камю, у його сферах він рухається вільно, поєднуючи минуле й сучасне, історичний час з художнім. Друга світова війна, поразка і окупація Франції, пережите нацією і, зокрема, Рене Шаром, який був солдатом армії, що програла, проте не підкорився окупантові, а продовжив боротьбу в лавах Опору, – все це відбито в есе Камю, як і в поезії, яку він досліджує. Місток від досократівської Греції до післявоєнної Франції перекинуто філософськи і психологічно переконливо. Камю пише: «Те, що Шар іменує “мудрістю зі сльозами на очах”, його вірші відроджують у повній співзвучності з нашими поразками» [6, 171]. **Трагічний оптимізм, мудрість зі сльозами на очах викликано екзистенціальним світобаченням і екзистенційним переживанням історичних подій як Шара, так і автора розвідки про нього.**

Парадоксальне мислення А. Камю знаходить прекрасний ґрунт у поезії Р. Шара, адже в ній автор бачить: інтертекстуальність з творів

минулих тисячоліть і наступний після сюрреалізму етап розвитку сучасного мистецтва; складний мистецький світ асоціацій та метафорики і екзистенціально засадничу чіткість образів. Відтак він зазначає: «Водночас древня й нова, ця поезія сполучає витонченість і простоту» [6, 171]. Щоб наочно пояснити читачеві рух сприйняття поезії Шара як ходіння колом парадоксу, Камю створює паралель з природою, близькою митцеві, – сонячними днями Прованса, він пише, поєднуючи майстерність пейзажиста з філософуванням і літературною критикою: «Вона [поезія Шара – Г. Т.] несе в своєму пориві і світло, і морок. У краю яскравого світла, де Шар народився, люди знають, що сонце буває часом темним. О другій годині пополудні, коли земля плавиться від спеки, її застує чорне марево. Цілком так само, коли поезія Шара здається темною, це відбувається від неймовірного стискання образу, від згущення світла, яке позбавляє його безтілесної прозорості, так любої нам лише за те, що вона не вимагає ніяких зусиль від нас самих» [6, 171]. Критик доходить максимуму в парадоксальності мислення: поєднує темінь і світло, ставить їх у взаємозалежність і утверджує їх нерозривну єдність, знаходить подібне явище у натурпросторі – і таким чином прояснює особливість естетики Шара, у поезії якого **поверхнева непрозорість висловлювання лише маскує простоту думки, засадничої для існування людини.**

**Образи, запропоновані критиком як ключі для розшифрування художнього світу віршів, філософ не привносить, а запозичує з поетичного тексту – вони набувають увиразнення, ясного філософського смислу, щоб, наче бумеранг, повернутися до книги й освітити її сенс.** А. Камю в інтелектуальній грі словами *світло* і *морок* спирається на одну зі збірок Шара, а саме на книгу «Розпилена поема», він використовує її як доказ літературознавчого положення: «Так, у центрі “Розпиленої поеми” перебуває якийсь загадковий вогонь, і навколо нього невпинно обертаються потоки гарячих образів» [6, 171]. **Конкретика художнього тексту – настільки ж точна конкретика історичної епохи – їх узагальнення**

**в образах – філософський екзистенціальний смисл – повернення до художнього тексту, – таким бачимо алгоритм роздумів Камю-есеїста.**

Залучення літературного контексту відбувається в тих самих аспектах, що й тлумачення віршів Р. Шара: критик вписує твори поетових сучасників у образно-філософський простір, створений його уявою. Наприклад, щоб довести потужний екзистенціальний потенціал поезії Шара для існування свого покоління (тих, хто зазнав усіх лих, ганьби, героїзму Другої світової війни), Камю зіставляє її зі творчістю символіста Поля Валері. Критик стверджує, що саме поезія Шара «повно відповідає нашим очікуванням», і доводить це через образне зіставлення з Валері: «У мороці, серед якого ми бредемо, непорушне й обтічне світло небес Валері нічим би нам не зарадило. Воно було б джерелом ностальгії, але не підтримки. А в незвичайній і точній поезії Шара світиться сама темнота, і ми знову набуваємо здатності йти» [6, 171]. Камю не відмовляється від парадоксу навіть утверджуючи гостру сучасність поета – він тут же зазначає непроминальність його мистецтва. «Цей поет на всі часи знаходить безпомилкові слова саме для нашої епохи» [6, 171]. Біографічна алюзія (героїчна участь Рене Шара у русі французького Опору), яка виникає, коли читаєш слова про поета: «Він у серці битви <…>», веде за собою історичну алюзію, викликану історіософським образом епохи і окресленням місця в ній людини: «<…> він дає визначення нашим бідам і нашому відродженню: “Если мы живем в молнии, то она – сердце вечности”» [6, 171] (цитуємо вірші Р. Шара в рос. перекладі за вказаним джерелом). **Процитувавши митця, А. Камю висвітлює велич смислу образу і водночас наближає його до екзистенції читача.** Філософ довіряє своєму адресатові (а також читачеві Рене Шара, адже цей текст – передмова до поетичної збірки), поважає його знання, переконання, інтуїцію, він бачить у ньому людину мислячу, небайдужу до громадського життя, або ж спонукає до формування цих рис особистості. Складнощі історичної доби критик-есеїст малює у їх антропологічному вимірі.

**Поет його цікавить не тільки як митець, власник стилю, а і як людина у факті свого екзистенційного вибору.** Саме з вибором Рене Шара у часи поразки, капітуляції Франції, колаборації або опору її громадян Камю пов'язує тлумачення образу блискавки з процитованого ним вірша: «Поезія Шара дійсно живе у блискавці, це не просто метафора. У ньому людина і художник ідуть у ногу. Учора він боровся з гітлерівським тоталітаризмом, сьогодні – з різноманітними видами нігілізму, які роздирають наш світ у взаємній ворожнечі співучасників» [6, 171]. Ідентифікуючи поета як бунтаря, Камю підкреслює відмінність Шара від згадуваних ним нігілістів, задля чого **вдається до наведення (у спрощеному вигляді) положень своєї філософії бунту.** Критик підводить читача до необхідності філософського тлумачення поетичного слова, цитує віршовані рядки («Живи в броске, не на пиру, не в эпилоге»), відмежовує мотиви творів Шара від інакших – «жертовність, але не захват», «ніколи не сплутував, за його виразом, бунт з роздратуванням».

Повторюючи сформульоване у своїх філософських працях положення про бунт, А. Камю, по-перше, дає його максимально стисло, по-друге, тлумачить через слова й постать Шара. **Філософ допомагає збагнути сутність мистецького слова, а поет стає йому в пригоді під час тлумачення читачеві філософської думки.** Камю пише: «Можна безкінечно повторювати – і це щоденно потверджується, – що є два види бунту: один затаює прихований потяг до рабства, другий безнадійно відстоює вільний порядок, де, за прекрасним виразом Шара, хліб буде зцілений. Шар розуміє, що зцілити хліб означає відвести йому його істинне місце – над усіма доктринами – і повернути йому смак дружби» [6, 171]. Порівняймо це літературознавчо-есеїстичне пояснення явища бунту з його характеристикою у праці А. Камю «Людина, яка бунтує», де читаємо: «<…> будь-який бунт, який дозволить собі заперечувати або руйнувати людську солідарність, припиняє через це бути бунтом і в реальності збігається з холодним угодовством. <…> Задля того щоб

жити, людина має бунтувати, але її бунт зобов'язаний поважати межі, відкриті бунтарем у самому собі, межі, за котрими люди, об'єднавшися, починають своє справжнє буття» [1, 134]. У теорії Камю справжній бунт «глибоко позитивний, тому що він відкриває в людині те, за що завжди варто боротися» [1, 132]. Філософ розкритикував теорію і практику російської революції та есересерівського соціалізму як викривлення бунту у високому його розумінні. Шар висловлював подібні думки, відтак критик проводить межу між поетом вічних цінностей і ефектними бунтарями, які дуже швидко перетворилися на поліцейських чи їхніх посіпак. Камю цитує дуже точний образ з тексту Шара, що відповідає сутності його власних філософських роздумів: «Він [Шар – Г. Т.] буде вищим від тих, кого назвав точильниками гільйотини» [6, 171]. **У поезії філософ знаходить потвердження і образне втілення сформульованих ним положень. Ліричний герой – це однодумець, людина спільних зі критиком цінностей, – відчуття дружби саме в такому сенсі передає текст аналізованого есе.**

Інтимну лірику поета Камю характеризує також через призму бунту, хоч і не як тотожну йому, просто критик вважає природним те, що «співцеві бунтарів удається з такою легкістю бути й співцем кохання» [6, 171]. У чому ж подібність, які спільні корені бунту і кохання – явищ, оспіваних Рене Шаром? Відповідь Камю знаходить у рядку з «Розпиленої поеми»: «Склоняйся лишь в любви», – і називає провідні риси інтимної лірики митця: мужність і ніжність.

**Парадоксальність існування людини в епоху жорстокості, героїзму й боягузтва, побачена Шаром і витлумачена Камю, полягає у відчайному людському прагненні до краси.** Краси як загальної категорії естетики для тлумачення поезії Шара авторові розвідки недостатньо – і він прагне прояснити специфіку краси як мотиву саме цієї лірики. Критик-художник добирає низку метафоричних виразів: краса, яку поет відстоює в розпалі битви з історією, «розпечена, як зброя нескорених, червона, волога від

незвичайного хрещення й увінчана язиками полум'я» [6, 172]. Щоб ще виразніше представити читачеві красу в поезії Шара, Камю одухотворює вже окреслений ним образ: «не анемічна богиня академій, а наша подруга, коханка, супутниця наших днів» [6, 172]. У цих образних характеристиках проглядає і досократівська традиція давньогрецької культури, і біблійна інтертекстуальність, і пізньомодерністська естетична тенденція.

Критик послідовно виконує поставлене на початку есе завдання – визначає місце поезії Шара у французькій літературі. Робить це виокремлюючи риси індивідуального стилю, тлумачачи мотиви, зіставляючи з поетами-сучасниками, відшуковуючи витоки, прочитуючи в історичному контексті доби, проте найцікавішим для автора есе, певно, був філософський аспект, а саме – екзистенціальний: **Камю цікавить місце поезії Шара у самотворенні особистості читача – у його самопізнанні, самоідентифікації, в екзистенційному виборі, екзистуванні.** Позитивна сутність бунтарської поезії полягає в тотальному утвердженні краси, тому Камю спирається на цитату з вірша: «В нашей тьме красоте не отводится место. Все от края до края принадлежит красоте», – і маркує кожний вірш Шара в просторі існування сучасників: «віха на шляху надії» [6, 172]. На думку Камю, загрозами для існування людини є нігілізм і зречення, усупереч їм Шар утверджує світло, жертовність, зцілений хліб, мужню й ніжну любов, розпечену красу, які дарують надію на зцілення людської душі та суспільства.

**А. Камю визначає місце Р. Шара у синхронічному і діахронічному розрізах історії французької літератури та в існуванні людини.** Запитавши «Чи може сучасний поет дати нам більше, ніж Шар?», критик доводить унікальність внеску співця бунту й кохання не стільки до скарбниці мистецтва, скільки в існування людини. Простір повоєнного внутрішнього життя своїх сучасників філософ малює як спустошений, відтак убачає заслугу Шара в його заповненні, а також чітко **окреслює предмети художнього світу, які**

**екзистенційно надважливі читачеві**. «Посеред наших зметених цитаделей знову існують, завдяки його таємничому й щедрому мистецтву, жінка, спокій і важка свобода» [6, 172]. Назвавши трійцю повернутих цінностей, Камю випереджає здивоване запитання про відсутність поміж них боротьби, – **він аргументує поетів вибір ключових образів прихованою позитивною сутністю бунту**, детально й науково чітко поясненою в його філософських працях. «І це зовсім не відводить нас від боротьби, бо ми дізнаємося, що повернені нам скарби і є те єдине, заради чого варто боротися» [6, 172]. Як завжди парадоксально есеїст аргументує актуальність поетового слова в майбутньому: доказом непроминальності є гостра правдива сучасність віршів Шара, філософ пише: «Не ставлячи собі такої мети, а лише тому, що ні від чого не відвернувся в нашому сучасному дні, Шар виражає не тільки наш час, він ще й поет нашого завтрашнього дня» [6, 172]. А. Камю переконаний у екзистенційній актуальність Шара і нині й завтра, бо **поет художньо виразив те, що було відсутнє вчора, заради чого боролися бунтарі (зокрема і поет, і його критик), що слід не зрадити нині та зробити головним в існуванні завтра.**

Проблема людської солідарності – одна з центральних у філософській і художній творчості А. Камю. Він образно вирішує її в романі «Чума», логічно осмислює у низці праць. У «Шведських промовах», зокрема «Лекції 14 грудня 1957 року», лауреат Нобелівської премії аргументує необхідність участі художника у спільній справі розвитку людства через образ галери, підкреслюючи відсутність будь-яких ілюзій щодо насолоди від плавби в історичному часі: «Кожний художник прикутий сьогодні до галери свого часу. Він повинен змиритися з цим, навіть якщо йому не подобається, що там пахтить оселедцем, надто багато наглядачів і до того ж курс узято неправильний. Ми у відкритому морі. Художник, як і всі, має гребти і, якщо вдасться, не вмерти, тобто продовжувати жити і творити» [7, 176]. Людей об’єднує небезпека, найбільше – загроза знищення, фізичного та/або морального, а також обмежений простір планети, на

якій живе людство, – образ відкритого моря символізує ці загрози. У праці «Людина, яка бунтує» А. Камю вводить проблему солідарності до свого розмислу про бунт, його сутність, прояви, шляхи розвитку, причини та наслідки. Солідарність у теорії мислителя є критерієм, за яким він вирізняє бунт поміж інших, суміжних явищ, а саме: озлоблення, революції (у тлумаченні Камю революції притаманний «дух заперечення під маревом упертої схоластики» [1, 294]), абсурду. Так, від абсурду бунт відрізняє колективне страждання, Камю зазначає: «У досвіді абсурду страждання індивідуальне. У бунтарському пориві воно набуває характеру колективного існування. Воно стає спільним починанням» [1, 134]. Філософ створює формулу (парадоксально використовуючи Декартову) «Я бунтую, отже, ми існуємо» [1, 134] і пояснює механізм переходу «Я» у «Ми»: «<…> бунт є першою очевидністю. Але ця очевидність видобуває індивіда з його самотності, вона є тим спільним, що лежить в основі першої цінності для всіх людей» [1, 134]. Бунт і солідарність для Камю – невідривно пов’язані поняття, тож і в поезії Р. Шара він шукає і знаходить те, що об’єднує людей, тим самим роблячи їх сильнішими у протистоянні злу (чумі) і перенесенні страждань, відтак автор есе констатує: «Він [Р. Шар – Г. Т.] один, але його мистецтво об’єднує» [6, 172]. Есеїст передає не тільки захоплення мистецькою талановитістю поета, а й читацьку солідарність, братерське тепло читача до автора: «<…> до нашого захоплення ним примішується те величезне братерське тепло, котре допомагає доспіти найкращим нашим плодам. Від такого мистецтва ми можемо впевнено чекати підтримки і прозріння» [6, 172]. **Поезія, яка викликає братерське тепло, бо дає підтримку й прозріння, – так характеризує мистецтво Р. Шара філософ А. Камю.**

Ключове слово останніх міркувань в есе – правда: автор називає твори Шара *провісниками правди* і створює її образ, щоб передати читачеві своє і поетове її розуміння. «Такі твори – провісники правди, до якої віднині нас наближає кожний день, хоча ми так довго нічого не могли сказати про неї, окрім того, що вона – наша єдина вітчизна і

вдалечині від неї ми сумуємо, наче вигнанці» [6, 172]. А. Камю зображує правду як простір, що лежить десь далеко від тих, для кого він рідний; заблукані на чужині діти своєї вітчизни радіють посланцям від неї – віршам Шара, ідуть до неї, прагнучи набути втрачене. **Правда як батьківщина, люди як вигнанці з неї, вірші Р. Шара як вісники правди, що допомагають повернутися блукальцям, – образне втілення філософської і літературознавчої думки А. Камю.**

Поняття *правда* так само, як і солідарність, є важливим складником філософської концепції А. Камю. Його «Листи до німецького друга», написані 1943-44 рр., коли автор брав активну участь у Опорі (у складі групи «Комба», видаючи, зокрема, підпільну газету з такою самою назвою), містять екзистенціальний аналіз процесу набуття людиною та людською спільнотою правди, а також порівняльний аналіз правди і неправди – у їх історичній конкретиці та філософській сутності. Звертаючись до німецьких нацистів від імені французів, що борються за свободу своєї країни, Камю висловлює впевненість у перемозі над агресором і парадоксально пояснює джерела своєї впевненості: вони у поразці, якої зазнали волелюбні французи. «Адже ми станемо переможцями, і ви це знаєте. Але переможемо ми саме завдяки тій поразці, тим довгим блуканням у мороці, які допомогли нам осягнути свою правду, завдяки тому стражданню, чию несправедливість ми випили вповні, зумівши винести з нього потрібний урок» [4, 105]. У есе «Рене Шар» подібну думку втілено в образ утраченої правди-вітчизни і мотив повернення до неї. У чому сутність правди? Збагнути її нелегко, у міркуваннях про Рене Шара А. Камю завважив: «<…> ми так довго нічого не могли сказати про неї» [6, 172]. Цю проблему висвітлено в «Листах до німецького друга», де філософ порівнює правду і фальш, зокрема щодо любові до батьківщини. Відмінність між правдивим і фальшивим патріотизмом він називає нюансом, проте зазначає: «<…> ми боремося саме за нюанси, але за такі, які за своїм значенням не поступаються цінності самої людини. Ми боремося за нюанс, який

відрізняє жертовність від містики, енергію від насилля, силу від жорстокості, за ще тонший, неуловний нюанс, який відрізняє фальш від правди <…>» [4, 106]. Автор листів проводить лінію, яка розмежовує любов до вітчизни бійців опору (у повоєнному виданні А. Камю присвятив «Листи німецькому другу» своєму товаришеві Рене Лейно, затриманому й розстріляному гестапо 1944 року) і патріотизм німецьких нацистів. Автор-бунтар пише: «Моя країна варта того, щоб любити її важкою і вимогливою любов'ю. Моя країна, я певен, тепер варта того, щоб за неї боротися, бо вона заслуговує найвищої любові. І я кажу: ваша нація, на противагу моїй, отримала від своїх синів ту любов, на яку заслужила, – любов сліпців. Такою любов'ю їй не виправдати себе» [4, 106]. Саме цим зіставленням Камю потверджує тезу про перевагу правди, її більшу вагу порівняно із фальшю, він ділиться своїм відкриттям з *німецьким другом*: «Я ніколи не вірив у перемогу правди, нічим не підкріпленої. Але дуже важливо знати, що за рівної енергії правда отримує гору над брехнею» [4, 106]. **Своє екзистенціально-історіософське розуміння правди А. Камю вдало застосовує як засаду визначення ролі віршів Шара у духовному розвиткові французької нації: вони – «вісники правди», значить спрямовують моральний поступ людини, формують громадську думку, засади суспільного життя.**

Завершення есе оптимістичне й загадкове, після зображення *нас* – тих, хто сумує без правди, наче вигнанець з вітчизни, автор сконденсовано-образно дає відповідь на поставлене на початку тексту питання про місце поезії Шара – не тільки у французькій літературі, а набагато ширше, він пише: «Але слова нарешті приходять, світлішає, вітчизна незабаром отримає ім'я. Прекрасний поет уже нині віщує це і нагадує нам, щоб виправдати день нинішній, що правда – це "земля и шёпот среди безликих светил"» [6, 172]. Слово Шара наближає людину до вітчизни – навертає до правди, бо ж його вірші – це звучання правди, позитивної сутності бунту, цінності, за яку варто боротися й жертвувати. **Місце поета – це правдиве завтра, яке кличе людину до себе з недосконалого, ураженого вчорашньою**

**ганьбою сьогодні.** А. Камю на останок цитує поета («правда – це “земля и шёпот среди безликих светил”») – і не тлумачить цих слів, зберігаючи таємницю мистецтва, яку кожний читач має розгадувати сам. Людина, яка стоїть на землі, клопочеться земними справами, існує в щоденні турбот, має почути шепіт у космосі, мати в душі високі ідеали – дух свободи, рівності, братерства, – так можна зінтерпретувати поетичне слово Рене Шара, процитоване Альбером Камю.

У філософської інтерпретації художнього твору є ряд особливостей, поміж них: обмеженість поставленим філософським завданням, що пояснюється метою дослідження, і вихід за межі філософії, що спричинено природою художнього тексту. Це ми спостерегли на філософсько-літературознавчих працях автора. А що відбувається в романах А. Камю: екзистенціальна інтерпретація власної творчої уяви? чи художня рецепція власної філософської системи? яким чином розмисел перенесено в інший, ірреальний світ мистецтва?

Думаємо, що романи А. Камю – це не художня рецепція філософії, і не філософська інтерпретація власного художнього пориву, хоча певні складові і першого, і другого в цій прозі є. Переважає інше: філософська думка народжується як художній образ, (ми відзначали подібне явище у поезії Євгена Плужника), екзистенційність, особистісність злютовує в ціле переживання і роздум.

Динаміка така: **художній текст відкриває онтичне, онтичне накопичується, забарвлюється екзистенційно, зображення екзистенції в якусь мить переходить межу – образ раптом параболізується у свідомості читача і починає звучати онтологічно, набуває екзистенціального смислу** (поняття онтичний, онтологічний, екзистенційний, екзистенціальний розмежовуємо за М. Гайдеґґером). Те, що розповідалося про одну людину, важливе в її унікальній, індивідуальній долі, виявляється, не просто заторкує всіх, а є основою існування для кожного. Під час

типізації, характерної для реалізму, в одному образі, на тлі індивідуальних рис вдачі, поступово окреслюються типові риси і виникає тип людини певного соціального прошарку. У Камю типізації не відбувається, герой залишається унікальною особистістю, але йому привідкривається те, що є основою і мого існування, і кожного. **Екзистенціальна аналітична думка народжується в надтексті як парабола екзистенційно-унікального переживання героя**. Підтекст – це те, що приховано думає герой або оповідач; надтекст – думка читача, спровокована текстом і підтекстом. **Філософська аналітика як надтекст екзистенційного, часто порогового розмислу героя – риса, притаманна екзистенціальному типу художнього філософування.**

Філософія в діалозі «екзистенціальна філософія – художня література» є учасником діалогу з обох боків, бо в екзистенціальному тлумаченні поняття «філософія» виходить за межі фахового наукового пізнання. **З боку літератури виступає філософська думка-переживання, народжена як художній образ поетом, а з боку екзистенціалізму – індивідуальна філософська система, створена мислителем.**

Чи присутня екзистенціальна аналітика у творах А. Камю? Так, присутня. Чи виступає він інтерпретатором власної художньої творчості у тексті самого твору? Ні, не виступає. Авторських відступів немає, герої не проголошують узагальнень онтологічного змісту, а екзистенціальна аналітика все одно присутня – як енергія. **Вона виникає у свідомості читача під дією художнього образу, зокрема психологічного зображення персонажа, бо існує як провокація, безперечно, так задумана і майстерно втілена – небуквенна, мовчазна**. Це не підтекст, коли мається на увазі щось інакше, ніж повідомляє текст, а спонукання до творення читачем надтексту, до приміряння ситуації на себе і людину загалом. Перехід з тексту, екзистенційного, у надтекст, екзистенціальний, упродовж тривалого часу мистецького дійства читач ніяк не передбачає: ідеться-бо не про людину як таку, а про цілком унікальне, індивідуальне існування, виписане в безпосередніх деталях перебігу днів і хвилин

(«Дні! Який це музей дрібниць!» – казав Є. Плужник). Потім цей перехід стає начебто зовсім неможливим: відбувається щось надзвичайне, що нібито абсолютно віддаляє героя від читача (вбивство, епідемія). І раптом **у мить порогового роздуму персонажа в унікальній ситуації, у яку ми, сподіваємося, ніколи не потрапимо, здійснюється цей перехід: образ параболізується – і екзистенційно-унікальна ситуація виявляється такою, в якій опиниться так чи інак кожний, а особистісний роздум героя провокує екзистенціальну аналітику про буттєву засаду людського існування – про буття-у-світі**. Найважливіше залишається, бо так пишеться, у мовчанні, яке прочитується і говорить читачеві більше за сказане. І навіть цей художній прийом є мистецьким втіленням екзистенціальної філософії, у якій мовлення складається з мовчання й казання, і перше – вагоміше.

Історія вбивства залишається в психологічному підтексті першої частини «Стороннього». Людина потрапила в порогову ситуацію: пан Мерсо поховав матір, не відчувши болю втрати, він не переступив порога – не відстраждав, не віджалів. Убивство араба коїться ним без будь-якого мотиву – просто так. Є деталь, яка вказує на психологічну причину: «В тот же миг пот, скопившийся у меня в бровях, потек по векам и затянул их влажным полотнищем. Я ничего не различал за плотной пеленой соли и слёз» [5, 71]. Звідки сльози? Досі йшлося лише про піт, що стікав з чола. Пороговий біль, який не вийшов назовні, ніяк – жодним чином – не проявився, натиснув на курок. Мерсо не хотів убивати араба, він прагнув убити щось у собі, це щось було не усвідомлене, але воно мучило і вимагало знищення. Зовні, у тексті, Мерсо мучиться від пекучого сонця. Проте є згадка: «Вот так же солнце жгло, когда я хоронил маму, и, как в тот день, мучительней всего ломило лоб и стучало в висках» [5, 70]. Герой розуміє тільки абсурдність убивства: сонце не припинить пекти – і все ж він чинить його.

Смерть тричі входить у твір: природною смертю йде з життя старенька пані Мерсо, гине араб, очікує на смертну кару вбивця. До

останніх сторінок текст насичений існуванням у його фактичності. Ця фактичність незначна й випадкова: люди їдять, п’ють, сплять, кохаються, ворогують і товаришують. У неї вривається смерть – завжди несподівана і непоправна, абсурдна. Життя триває, а ти чомусь мусиш з нього піти. **Екзистенціальна аналітика нерозривно пов’язана з художньою структурою твору, діалог з філософією веде сама мистецька специфіка тексту** – художні особливості сюжету та позасюжетних компонентів композиції, засоби зображення персонажа, стиль. Автор – і філософських, і художніх творів – один, А. Камю, себто бачення світу і людини в ньому одне за витоком. **Письменницька майстерність у тому, що цей підспудний зв’язок не виказує себе до останніх сторінок. Художня тканина твору – така фотографічно реальна – виявляється шифром екзистенціальної аналітики. Кожний читач дешифрує її у певний момент свого діалогу зі твором.** Особливістю шифру є доведення до максимуму, Камю використовує не гіперболу, а саме максимум: максимальна байдужість, максимальна вітальність, максимальне безглуздя, максимальна неминучість. **Максимальність як художня засада прози Камю виконує подвійну функцію: вона тривалий час віддаляє читача від філософії (бо ж у суспільній свідомості філософія – це узагальнення, тобто істина для всіх); у момент дешифровування, яке раптом проводить читач, максимальність починає відігравати протилежну роль – вона наближає філософію, робить істину виразною й опуклою.**

У «Сторонньому» максимумом є приреченість до страти: ситуація виняткова, начебто недотична до життя широкого загалу. Проте, читаючи внутрішній монолог приреченого, раптом усвідомлюєш, що читаєш про себе: ми всі приречені на смерть від народження, з такою самою невідворотністю здійснення вироку. У кожного з нас немає ілюзій про те, що смерть обмине, – женучи думку про смерть зі своєї свідомості, ми не створюємо ілюзії, але все ж звільняємо для неї місце. Так само, як Мерсо: «Напрасно я раньше не слушал с должным вниманием рассказов о смертной казни. <...> Может, я узнал бы, что хоть раз колесо остановилось на полпути, что

хоть однажды случай и удача изменили что-то в неотвратимом ходе событий. Хоть однажды! В каком-то смысле, думаю, мне и этого было бы довольно. Сердце само довершило бы остальное» [5, 101-102]. **Екзистенціальна аналітика проривається в текст дуже короткою, виразною, карбованою фразою, яка лише ілюструє те, що екзистенційно вже народилося у свідомості читача: це крапка в діалозі читача з текстом.** Наприклад, у «Сторонньому» такою екзистенціальною крапкою в художньо-екзистенційному діалозі «роман – читач» є: «Все люди на свете – избранные. Других не существует. Рано или поздно всех осудят и приговорят» [5, 109].

У романах Камю спостерігаємо діалог із самим собою: екзистенціальна аналітика як надтекст виступає мистецькою складовою художнього твору пера філософа. Прозаїк спонукає до роздуму свого читача, діалог літератора і філософа відбувається в рамках одного художнього тексту. **Камю – справжній філософ і справжній письменник, його філософська теорія і його мистецтво слова зовсім не тотожні, вони ведуть діалог за типом «згода».**

Отже, філософи екзистенціального спрямування зверталися до інтерпретації художнього тексту, створюючи праці, які мають як філософське, так і літературознавче значення. Екзистенціальнофілософське прочитання поезії сприймається природно завдяки засадничій близькості цього типу філософування до поетичної творчості, що відзначали мислителі. Літературознавець, який проводить діалог між поетичним і екзистенціальнофілософським текстами, знайде теоретичні засади і конкретику прийомів тлумачення художнього твору в розвідках М. Гайдеґґера про Ф. Гельдерліна, Г. Марселя – про Р.-М. Рільке, А. Камю – про поетів-бунтарів Лотреамона, А. Рембо, Р. Шара та в інших їхніх працях. Проводячи діалог поезії з філософією, літературознавці «заступають» у філософію, а філософи – у літературознавство, – так збагачується гуманітаристика.

## Література

1. Камю А. Бунтующий человек. *А.Камю. Бунтующий человек* : пер. с фр. Москва, 1990. С.116–353.
2. Камю А. Миф о Сизифе. *А.Камю. Творчество и свобода: статьи, эссе, записные книжки* : пер с фр. Москва, 1990. С. 29–109.
3. Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки. *А.Камю. Творчество и свобода: статьи, эссе, записные книжки* : пер с фр. Москва, 1990. С. 110–118.
4. Камю А. Письма к немецкому другу. *А.Камю. Бунтующий человек* : пер. с фр. Москва, 1990. С. 99–115.
5. Камю А. Посторонний. *А.Камю. Избранное* : пер. с фр. Москва, 1990. С. 37–114.
6. Камю А. Рене Шар. *А.Камю. Творчество и свобода: статьи, эссе, записные книжки* : пер с фр. Москва, 1990. С. 170–172.
7. Камю А. Шведские речи. *А.Камю. Творчество и свобода: статьи, эссе, записные книжки* : пер с фр. Москва, 1990. С. 173–192.

# РОЗДІЛ 3

# ЛІРИЧНА ЗБІРКА БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА «ВЕЛИКА ГАРМОНІЯ» У ДІАЛОЗІ З ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИМ БОГОСЛОВ'ЯМ

## 3.1. Метод кореляції у системному богослов'ї Пауля Тілліха

Богдан-Ігор Антонич (1909-1937) пройшов свій дуже короткий земний шлях у добу українського Розстріляного відродження (щодо Західної України цей період ще називають міжвоєнний, хоча, на нашу думку, Відродження відбулося і було розстріляне на всій території України – раніше чи пізніше, у прямому чи переносному смислі слова розстріл). Високий злет національного красного письменства став виявом духовної соборності України: митці, які бачили Вітчизну незалежну, єдину після Злуки, зберігали це враження, цю раптом здійснену мрію і після її потопту російським загарбником, в умовах колоніального, поділеного становища Вітчизни під владою чужих держав. Долі поетів, творчість яких ми відносимо до українського художнього екзистенціалізму, склалися трагічно. Богдан-Ігор Антонич помер 27-річний від хвороби у Львові, що перебував під владою Польщі. Євген Плужник був ув'язнений і засуджений до розстрілу в СРСР, помер у віці 37 років від сухот і катувань у таборі для засуджених на російських Соловках (друзів розстріляли через рік у Сандармосі). Володимир Свідзінський, маючи 56 років, був живцем спалений разом з іншими в'язнями російського комуністичного режиму перед відступом Червоної армії з Харкова у 1941 році. Тодось Осьмачка, щоб вижити у вирі сталінських репресій, симулював божевілля, емігрував у часи Другої світової війни, – після поневірянь душевнохворий 67-річний письменник помер у лікарні в Нью-Йорку. Ці талановиті поети не мали змоги вільно творити у вільній рідній країні, бо країна мучилася в межовій ситуації, поневолена і розірвана, тож їхнє поетичне Слово стало екзистенційним вибором не тільки щодо свого існування, а й щодо існування України, – вони, поруч з

іншими митцями, зберегли духовність і красу нації, утривалили її існування. Плужник родом з Воронежчини, Антонич – з Лемківщини, Осьмачка – з Черкащини, Свідзінський – з Вінниччини. Людяність і українська національна культура збережені й розвинуті в їхніх прекрасних, неповторно індивідуальних творах. Філософія, яка в них прочитується, спрямована на індивідуальність, закинуту в межовий історичний час і поневолений простір, проте вільну у виборі своєї сутності, людина зображена в її днях і виході за межі видимого, у її турботі і бутті-до-смерті, самотності і спробі розірвати замкнуте коло, абсурдності і бунті, казанні і мовчанні, відчутті таїни і неможливості її збагнути... Кожний з названих поетів має, по-перше, спільність розмислу з філософами екзистенціального напряму; по-друге, власні індивідуальні особливості філософування та його образного вираження; по-третє, спільність мови, історії, національної культури й ментальності, історичного часу і простору творення. Пропонуємо екзистенціально-діалогічне прочитання конкретних поетичних текстів Б.-І. Антонича, В. Свідзінського, Т. Осьмачки (екзистенціальні мотиви поезії Є. Плужника прочитані авторкою монографії раніше [8]). Екзистенціальність поетичного філософування властива й іншим українським авторам, проте це предмет інших досліджень.

Збірка віршів Б.-І. Антонича «Велика гармонія» не публікувалася автором і детально не досліджувалася літературознавцями. Науковці переважно лише згадували її, окреслюючи творчий шлях поета. Високих естетичних та філософських оцінок збірка не отримувала.

Філософічність цієї поетичної книги Б.-І. Антонича відзначив Микола Ільницький у «Нарисі життя і творчості» поета (1991). Він погоджується з думкою попередників, зокрема С. Гординського, про «Велику гармонію» як творчу невдачу поета. С. Гординський побачив у збірці стилізаторство за релігійним взірцем. М. Ільницький виводить уміщені в ній вірші за межі християнської лірики, завваживши: «Треба водночас застерегти, що “Велику гармонію” не назвеш книгою суто релігійного змісту, це радше голос душі, спрага нормального вдосконалення, прагнення гармонії зі світом і собою,

шукання душевної рівноваги» [2, 58]. Науковця цікавить у збірці відхід від християнського канону, те, як «драматизм пізнання бога переростає тут у драму пізнання істини, самопізнання, тобто, сказати б, релігійний мотив переходить у філософський».

У журналі «Слово і час» (2002) було опубліковано захоплену статтю авторки цієї монографії Ганни Токмань «Збірка Б.-І. Антонича "Велика гармонія" у діалозі з екзистенціальним богослов'ям» із екзистенціально-діалогічним прочитанням текстів і високою оцінкою їх художнього рівня [9].

Багатоаспектна, аналітична робота М. Ільницького «Формули осягання Антонича» (2015) містить зіставлення релігійних мотивів творів Маркіяна Шашкевича і Богдана-Ігоря Антонича, – автор дійшов висновку, що ці мотиви «становлять тривку основу їх світобачення» [3, 181]. Науковець проаналізував смисли й поетику релігійної лірики митців різних поколінь, спостерігши: «Яскраві зразки філософської медитації – знамениті "Псалми Русланові", сповнені глибиною думки й ліричного чуття. З цими шедеврами Маркіянового духу споріднені вірші збірки Антонича "Велика гармонія". Об'єднує ці явища, передусім, їх космологічний характер, ширяння духу від "доначала" до "післякінця", ідея божественного світотворення» [3, 181]. М. Ільницький, як досвідчений аналітик української поезії, окреслив діахронічний зріз національного явища релігійна лірика, він резюмує: «<…> "Псалми Русланові" породили – прямо чи опосередковано – хвилю релігійної української поезії, у якій важливе місце посідають "Велика гармонія" та "Книга Лева" Антонича. Далі естафета перейшла через поетів "логосівців", Гавриїла Костельника, Марка Антіоха, Василя Барку до найздібнішого Антоничевого учня Ігоря Калинця» [3, 187]. Як бачимо, відкриття Антоничевої поезії триває, нові її прочитання ведуть до вдосконалення історії української літератури.

Творчість Б.-І. Антонича вивчали такі вчені, як А. Бондаренко, О. Буряк, Л. Горболіс, С. Гординський, І. Даниленко, І. Дмитрів, О. Зілинський, Д. Ільницький, М. Ільницький, О. Ільницький,

І. Калинець, І. Качуровський, Д. Козій, Г. Костюк, Н. Лебединцева, Т. Лисенко, Н. Мафтін, І. Мороз, М. Неврлий, М. Новикова, О. Пономаренко, Т. Салига, І. Скрипник, Я. Славутич, Е. Соловей, Л. Стефановська, Б. Рубчак, В. Шевчук та інші.

Лірика Б.-І. Антонича не раз прочитувалася на філософській дискурсивній основі. Наприклад, Богдан Рубчак, досліджуючи поетичне бачення землі трьома слов'янськими поетами – В. Хлєбниковим, Б.-І. Антоничем, Є. Гарасимовичем – тлумачить вірші у діалогічних зв'язках з Гастоном Башляром, у контексті його філософської думки. Літературну першооснову спільності поетів дослідник убачає в імажиністській традиції, а філософський збіг випрозорює завдяки проведеному ним діалогу поезії з концепцією Г. Башляра. Б. Рубчак пише: «<…> саме спільне для всіх трьох слов'янське походження і специфіка слов'янської міфології природи ріднить їхнє поетичне мислення з філософією "дитини шампанських лісів", філософа "з неквапною ходою селянина", Гастона Башляра» [4, 283]. Здебільшого літературознавців цікавить поетичне язичництво Б.-І. Антонича, його «дитинність», єретичність розвитку біблійних мотивів.

Християнські мотиви є поширеними в українській поезії; роблячи їх літературознавчий аналіз, дослідники зіставляють поетичні тексти з біблійними. Проте сама Книга Книг потребує екзегези, певного прочитання. Постає питання: як вона прочитана літературознавцем, на якій методологічній основі? Чи може він говорити про власну рецепцію Біблії такою ж мірою, як про власне сприйняття поезії? Інтерпретація Книги Книг – самостійна галузь гуманітарного знання з двотисячорічною історією, протягом якої створено ряд парадигм тлумачення Святого Письма. Думається, слід визначитися, яку парадигму продовжите Ви.

Пропонуємо витлумачити християнські мотиви збірки «Велика гармонія» Богдана-Ігоря Антонича на методологічній засаді систематичного богослов'я Пауля Тілліха (1886-1965), екзистенціального християнського філософа. Ідучи від поетичного тексту до біблійної символіки, крокуватимемо за самим поетом, який

кожний вірш назвав певним біблійним виразом і побудував як шлях до його розуміння і прийняття в своє «Я». Саме ця поетична стежка до Бога, якою йде суб’єкт ліричного збірки Б.-І. Антонича, наштовхує на думку про природність її інтерпретації за допомогою застосування методу кореляції, запропонованого П. Тілліхом.

П. Тілліх писав про вплив релігійної феноменології Р. Отто на свою теорію, він слідував вимозі Р. Отто починати розуміння Священного з його переживання як страшної, жахливої таємниці та благоговіння. Власний метод філософа вимагав починати з переживання досвіду Священного, а тоді переходити до ідеї Бога і ніколи не дозволяти собі зворотної путі. Дослідник філософії П. Тілліха М. Сіверцев пише: «<…> тілліхівське розуміння Бога як основи буття є онтологізація феноменологічного досвіду зустрічі зі Священним, як містичного жаху, благоговіння чи “жахаючої і благосної таємниці”» [5, IV]. М. Сіверцев пов’язує провідну ідею П. Тілліха з історичними подіями, які обмежують період першої половини ХХ ст., і з теорією Ноосфери українського мислителя В. Вернадського; ставлячи богослов’я німецького науковця в контекст християнської думки віку, він зазначає: «На його [П. Тілліха – Г.Т.] думку, світ перебуває в процесі становлення впорядкованого космосу, до того ж історична й одночасно космічна реальність народжується у двох війнах. Позиція, яка дивовижно нагадує космізуючі медитації В. І. Вернадського, а також двох видатних католицьких мислителів ХХ ст. – П’єра Тейяра де Шардена і Романо Гвардіні» [5, III]. Лірика Б.-І.Антонича, у якій поет поєднує свій внутрішній світ з безмежжям гармонійного світу довкілля, художньо-образним чином уходить у цю парадигму філософського розмислу.

Подібно до того, як у цьому літературознавчому дослідженні окреслюється екзистенціальна парадигма в українській ліриці першої половини ХХ ст., П. Тілліх у своїй праці креслить екзистенціальну парадигму в богослов’ї. Оскільки і літературознавство, і богослов’я є галузями гуманітарного знання, важливо зважити на те, які критерії екзистенціальності розмислу обирає філософ. Він визначає парадигму

в діахронічному аспекті. П. Тілліх переконаний, що ще богослови ранньо-францисканської школи добре розуміли (за сенсом, а не назвою) екзистенційний зв'язок з істиною. Він вдумується в їхній принцип безпосередності богослов'я як практичного знання і бачить за ним містико-августинівську засаду безпосередньої свідомості «буття-як-такого», яке водночас є «істиною-як-такою» (esse ipsum – verum ipsum). Для францисканців «богослов'я було практичним знанням, заснованим на участі суб'єкта, який володів знанням, у духовних реальностях і в доторкуванні до того, з чим він мав справу, з випробовуванням (haptus et gustus) його» [6, 50]. Особистість, яка мала екзистенційний досвід, описано на прикладі постаті Фоми Мюнцера, до складу такого досвіду філософ відносить елемент стурбованості і відчаю, «межової ситуації», почуття «відсутності сенсу» і водночас екстатичний досвід духовної міці. Автор систематичного богослов'я аналізує тенденцію розвитку Церкви і доходить висновку про перемогу «екклезіастичного або біблійного авторитету в усіх континентальних церквах», про придушення принципу досвіду, який відроджувався, на його думку, в континентальному пієтизмі і англо-американському русі Незалежності, у методизмі та євангелізмі. Особливо важливе місце в екзистенціальній парадигмі П. Тілліх відводить методу Шлейєрмахера, філософська думка якого нам цікава ще й тому, що містить ідею діалогу, близьку методології нашого дослідження. П. Тілліх пише: «Богословський метод Шлейєрмахера полягає в тому, що Бога можна осягнути тільки в єдності мислення та буття, оскільки Бог є єдність без протилежностей. Отже, Шлейєрмахер робив акцент на важливості особистого переживання в релігійному сприйнятті» [6, 51]. **Велика гармонія, до якої прагне суб'єкт лірики Б.-І. Антонича, і є «єдністю без протилежностей», поет відчуває її безпосереднім почуттям та мисленням символами Святого Письма.**

П. Тілліх вважає метод інструментом, «який має бути адекватним змісту свого предмету». Ступінь адекватності не можливо встановити апріорі, він перевіряється в процесі дослідження. Цією

заявою філософ поясняє, чому він надає методові такого великого значення, адже опис методу «є описом вирішального боку об’єкту, до якого він застосовується» [6, 70]. Його метод кореляції, через екзистенціальний характер думки і через екзистенційний характер лірики, виявляється спорідненим і з Біблією як розмовою людини з Богом, і з поетичною збіркою Б.-І. Антонича як художнім вираженням внутрішньої діалогічності людини. П. Тілліх дефінітивно визначає сутність методу так: «Метод кореляції пояснює зміст християнської віри через екзистенційні питання і богословські відповіді в їхній взаємозалежності» [6, 71]. Кореляція, яка цікавить П. Тілліха, стосується ультимативної турботи людини і того, чим вона ультимативно стурбована. Бог, з існування якого автор виводить цю турботу, не залежить від людини як такий, проте його самоманіфестація має залежність, є відгуком на питання особистості. Принцип діалогу поширюється на процес розуміння людиною Абсолюту, термінологія діалогу використовується філософом як найвдаліший спосіб витлумачити свою думку: «Кажучи символічно, Бог відповідає на питання людини, і, перебуваючи під впливом Божих відповідей, людина ставить їх» [6, 72]. П. Тілліх, говорячи про питання, які людина ставить Богові, має на увазі саме її існування – екзистенцію. Чому ж екзистенція людини є запитанням до вічності? Філософ-екзистенціаліст спричинює це одночасним єднанням людини з Богом і відчуженістю її від Нього. Есенціальне буття, в якому питання і відповіді неподільні, це буття, в якому людина була створена і від якого була відчужена. Певно, саме такий сенс у назві збірки Б.-І. Антонича «Велика гармонія»: діалог з питань людського існування, відповідями на які є біблійні символи, рухає людину до точки, у якій існує велика гармонія есенціального буття. П. Тілліх аргументує свою думку про поєднання в людині есенціального з екзистенційним, яке відчужує її від есенціального, самим прагненням особистості ставити вічні питання: «Ознака есенціальної єдності та екзистенційної відчуженості кінечної людини від її безкінечності виражається в її здатності запитувати про безкінечність, до котрої

вона належить: той факт, що вона має запитувати про неї, указує на відчуженість від неї» [6, 72]. Філософ не тільки вказує на шлях, яким має іти богослов, – аналіз людської ситуації, з якого випливають екзистенційні запитання, і символи християнської місії як відповіді на них, – а й підкреслює потребу в живому, пристрасному, індивідуальному переживанні свого існування як невизначеності, що потребує відповіді від вічності.

Шукаючи вираження саме такого переживання в культурі людства, філософ зупиняється на літературі – і це ще більше наближує його розмисел до предмета нашого дослідження. Українські поети теж провадили діалог між екзистенційним та есенціальним, як і П. Тілліх у своєму екзистенціальному богослов'ї, проте різниця існує. Про богословів філософ пише: «Ніхто не спроможний подолати два тисячоріччя церковної історії і зробитися сучасником письменників Нового Заповіту, крім як у сенсі сприйняття Ісуса Духом як Христа. Кожний, хто розпочинає читання тексту Біблії, керується в своєму релігійному розумінні Святого Письма досвідом усіх попередніх поколінь. Навіть реформатори перебували в залежності від Римо-католицької Церкви, проти котрої вони виступали» [6, 46]. У поетів немає такої кутої залежності, хоча відстань між ними та Святим Письмом зберігається, вона заповнена історичним часом, вихованням, національною ментальністю. П. Тілліх уводить термін «богослов'я культури», суть його – «виявити ультимативну турботу на фоні філософії, політичної системи, художнього стилю і ряду інших етичних і соціальних принципів» [6, 49]. Подивимося, як філософ-богослов «заступає» у сферу літературознавства, використовуючи факти мистецтва. Він передовсім зважає на специфіку мистецтва поміж інших виявів людського духу: тлумачачи стиль, як мову образного вираження думки та почуття, богослов прочитує екзистенційні питання людини. Про метод такого богословського аналізу П. Тілліх каже таке: «Ключем до богословського розуміння культурної творчості є її стиль. Стиль – це термін, узятий з галузі мистецтва, але він цілком придатний і для того, щоб застосувати його до всіх галузей культури» [6, 49]. Завдання, яке філософ ставить собі

при прочитанні творів культури, є спільним із завданням літературознавця, який досліджує релігійні мотиви лірики як художньо-філософський феномен, П. Тілліх висуває високі вимоги до логіки, інтуїції, психічної та інтелектуальної глибини тлумача: «Уміння "прочитати стиль" – це і мистецтво, і наука, і вимагає релігійної інтуїції на основі ультимативної турботи, так, щоб ця інтуїція дозволила б вдивитися в глибини стилю, дійти до того рівня, де проявляється рушійна сила ультимативної турботи» [6, 49-50]. На таких засадах спробуємо прочитати релігійну лірику Б.-І. Антонича, об'єднану ним у збірку «Велика гармонія». **В образному вираженні індивідуальних переживань відчитаємо екзистенційне питання до вічності, відповіддю на яке стане символ, запозичений автором з християнської місії і винесений ним у заголовок твору.** Поетове ставлення до біблійного тексту є вільним, і це також стає доказом екзистенційності вірша, П. Тілліх називав таке явище інтерпретацією, завважуючи: «Сукупний, рівно як і індивідуальний досвід є посередником, через якого місія сприймається, частково викривлюється і інтерпретується» [6, 62]. Пов'язуючи таку інтерпретацію з нормою, він наполягає на екзистенційності індивідуального сприйняття, без якого жодна норма не могла б постати в принципі. Тому, думається, дискусії про правовірність Б.-І. Антонича чи її порушення язичництвом, зайві: викривлена, порівняно з церковною нормою, із сумнівом, який є безпосереднім доказом віри, художньо-інтерпретаційна свідомість поета стає найпліднішою реплікою в діалозі з Абсолютом саме завдяки своїй відкритій екзистенційності.

## 3.2. Екзистенціальні смисли ліричної збірки Богдана-Ігоря Антонича «Велика гармонія»

Збірка відкривається віршем «Ut in omnibus glorificetur Deus» (Хай у всьому прославиться Бог). Поет звертається з мовою до Бога, розповідаючи йому про свою екзистенційну ситуацію. Ця ситуація настільки суперечлива, що розповідь від початку сприймається як

запитання. Як не святотатно це звучить, але поет звинувачує Бога, він зробив його нещасливим, бо поклав на плечі «страшний тягар», який він мусить двигати. Повтор «мушу, мушу конче» створює ефект градації і переводить модальність з індивідуальної на рівень екзистенційної турботи людини як такої. Напруга протистояння з Богом посилюється через антитезу: протиставлено людину мертвим речам, котрі «щасливіші» від неї. Дар Божий, даний Господом людині, зображено поетично-суперечливо: «з усіх сахар / найстрашніше палить ласк Твоїх пожар». Градація нестерпного дару-тягаря завершується образом сонця, покладеного Богом на людські плечі. Загадка розкриття таємниці тяжкого Божого дару розкривається в другій строфі. Автор використовує синестезію «моїм німим очам», позаяк зір і мовлення перебувають у центрі вираженої ним екзистенційної проблеми: Бог дав поетові можливість бачити, позаприродним, внутрішнім зором, те, що закрито для інших, поставив «жорстоку ціль, пурпурове сонце в синій скрині неба», проте не дав такого ж величного слова устам. Б.-І. Антонич створює образ-утілення своєї, відкритої Богові, але не відповідної Його величі поезії: «шум топіль, / що ростуть самітні серед тихих піль». Високе тонке дерево, що тягнеться до небес, самотність, якій відкривається через самозаглиблення вічне, польова тиша, що увиразнює голос серця, прочитуються в цьому скромному і красивому самозображенні. Надалі відсутність у поета гордині підкреслюється просторіччями «мізерний, шепелявий, лихий поет», які увиразнюють нездоланну відстань між ним та метою, дарованою Богом. Екзистенційне запитання, яке таїлося в підтексті антитез, виходить на поверхню і лунає як звідчаєне волання того, хто знає про своє призначення і не здатен його виконати: «<…> як же ж вискажу Твоє існування / без величних слів, без слави?» Мовчати про найголовніше – тяжке призначення поета, невиразимість найглибшого, а значить найближчого до Бога примушує писати і каратися від недосконалості написаного. Бог у вірші Б.-І. Антонича палить своєю ласкою, кидає на хребет «найлютішу з усіх кебет», якою для поета є мовчання, і все ж не викликає протесту, а розкриває розуміння безмежжя простору, що

над людиною. Поет не відмовляється від свого покликання – він іде до людей, братів, говорити з ними про Бога. Прекрасним у своїй екзистенційній наповненості є образ людини-перехожого. «Сірих днів мандрівче» – звертається до неї поет. Образ, що нагадує збірку Є. Плужника «Дні», відповідний мотив у ліриці Д. Фальківського, просторово малює екзистенційний час – життєвий шлях особистості, забарвлює його в сіре, у барві теж прочитується екзистенціальний сенс: фактуальність, буденщина як негативний, переважний модус людського існування. Чому ж відповіддю на існування як екзистенцію є «хай у всьому прославиться Бог»? Поет, усвідомивши обмеженість слова, даного йому, відкриває таємницю людям, які мандрують своїми сірими днями: «<…> слідів Його долонь повний цілий всесвіт, повний кожний атом». **Б.-І. Антонич відчуває Бога екзистенційно: він «бачить» Його присутність на всьому, створеному Ним, як сліди особистої, неповторної творчості.**

У поезії «Veni Sacte Spiritus» (Прийди, Святий Духу!) питанням до Бога, яке є однією з онтичних рис людського буття, є **нецілісність людини**. Ліричного героя збірки, поета, ми зустрічаємо за робочим столом, бачимо його голову, похилену в утомі над жовтими фоліантами, проте головна дія твору, ірреальна, відбувається в іншому просторі – у поетовому серці. Ці два художні простори, реальний (письмовий стіл) – та ірреальний (серце), не протиставляються, а, напроти, є близькими, бо ж в існуванні людини присутність і стан душі пов'язані. Спочатку поет прикликає Голуба Святого ясними крилами заграти понад його столом і цим наповнити серце «щастям янгольської повноти», потім малює зовнішні зміни, які відбудуться, – він піднесе голову над паперами; з наступного рядка – і вже до кінця твору – все відбуватиметься в людському серці. Екзистенційна впевненість у тому, що доторкування до Бога може статися саме завдяки самозаглибленню, у глибинах внутрішнього світу особистості, набуває художнього втілення в порівнянні: «У серці, наче у пергаментовім томі, / раптово відчитаю вогняну Твою красу». Митець продовжуватиме робити те, що й робив, – читати, однак уже

не книгу, а власне серце – це в ньому він знайде Божу красу повноти. Відповіддю в символі християнської місії буде явлення Святого Духа. Різниця есенціального і екзистенційного яскраво ілюструється двома рядками Антоничевої поезії:

*Безмежжя відчуттям налий ущерть, до краю*
*мою приземну душу, вкриту пилом, мов дорога [1, 59].*

Багатий на інтерпретаційні можливості образ людської душі містить виражену через епітети належність людини земному життю, яке минає в праці та народженні дітей, її запорошеність клопотами, чужими вічності. Водночас порівняння з дорогою дає надію на подолання відчуженості людини від Абсолюту, адже дорогою можна йти. У контексті цього образу наступні прочитуються як прагнення кінця дороги – смерті, саме до неї має підготувати героя прихід Святого Духа. «Страшна, страшна це річ живим упасти в руки Бога», – переконаний поет. Традиційно в поезії автори виражають страх смерті, тут же виражено страх життя, проте герой жахається зовсім не реального земного існування – **Б.-І. Антонич створює сюрреалістичну візію як художній вияв надреального страждання: людина потрапляє на Суд Божий живою**, а значить слабкою, роздвоєною, не готовою до прийняття Великої гармонії. Як подолати страх постати перед Богом – грішним, слабким, нецілісним у вірі? На питання, яким є сама сутність людини як такої, автор не знаходить відповіді в реальному житті, нею стає символ: Бог в образі Святого Духа прийде в простір поетового серця і витне з нього «сумнівів бур'ян та хопту» – тільки так заспокоїться серце перед зустріччю з вічністю, тільки тоді поет стане перед її оком «гордий та твердий, мов криця».

Кілька віршів збірки не містять у назві біблійного символу, проте символічне розуміння Книги Книг присутнє в тексті – саме воно вносить спокій у зранене людяністю серце героя (адже людина як гайдеґґерівська homo humanus має конституюючою ознакою людяність не тільки в позитивному сенсі слова). Вірш «Musica noctis» (Музика ночі) насичений чудовими нічними пейзажами, у яких зорові образи – «смолоскип блідого місяця», «стигле літо на весняній

поводі», недеї та кичери – гармонують з образним утіленням інших чуттєвих вражень – пахощами квітів, теплом і, головне, звуками природи. Гармонію звучання літньої ночі автор пояснює Божою волею: «вітер строїть ніч під Божий камертон». Екзистенційним питанням у цьому творі є людська самота, яка тлумачиться поетом як хвороба. Ліками, тим, що потішить хворе серце, є тисячні Божі світи. «Ти не сам», – ніби каже поет читачеві (певно, й собі самому), подивися навколо – безліч світів, об'єднаних Богом, з тобою завжди. Як цілитель хворих на самоту сердець, митець закликає:

*Слухаймо великого концерту, як увечорі*
*на фортепіано світу – кладе долоні Бог [1, 60].*

Експресіоністична величність останнього образу межує із сюрреалізмом: Бог, який творить щось, зовсім відмінне від сюжетів Біблії, – стукає камертоном, грає на фортепіано – це надреальність, яка сконденсовано виражає дух християнської віри, відходячи від її букви. Можна сказати, що **Б.-І. Антонич не тільки використовує символи місії як відповіді на екзистенційні запитання, а й сам творить нові, далекі від біблійних образів поетикою, проте близькі духовним сенсом.**

Питання про смерть, про кінечність людини, яку було створено вічним Богом, є центральним для її існування, і в збірці «Велика гармонія» саме воно найбільше порушує гармонію вічності, бо смерть обриває життя, робить життєву дорогу відтинком, а не безкінечною лінією. Віршів «De morte» у збірці чотири, вони розташовані дивно, не відповідно до номерів, позначених автором у назві – мабуть, писалися в одній послідовності, а художньо були розташовані в іншій. Спочатку іде поезія «De morte I». У ній автор подумки долає свій особистісний час і опиняється в часі «за літ, може, сорок», у кінці життя. Індивідуальність переживання цієї миті підкреслено образом «одиниця лиха, сірий брат». Надзвичайна, порогова ситуація переживатиметься звичайною, пересічною людиною – і в цьому теж запитання: чому звичайна людина має обов'язково стати на незвичайний, єдиний у житті останній поріг? Життя, що от-от

обірветься, асоціюється в поета з покритою намулом рікою, з дорогою пілігріма. Ми долаємо шлях, ідемо так важко, запилені, у подертих шатах – для чого? щоб урешті просто відкинути геть «кий пілігріма»? Б.-І. Антонич знаходить відповідь на питання у символі місії: «Прийде янгол і присуд мечем / на блакитнім напише папері». Його тлумачення смерті є екзистенціальним: вона поєднає нарешті те, що було роз'єднаним за життя – екзистенційне і есенціальне. Ця думка народжена поетом як образ, що просторово і завершує дорогу людини-пілігріма, і продовжує її у безкінечність:

*<…> прийде смерть і сріблястим ключем*
*відімкне мені вічності двері [1, 60].*

Підбивання підсумку життєвих справ – важливий, але не єдиний сенс смерті, вона судить і єднає людину з вічністю.

Дві вірші про смерть роз'єднано радісною поезією «Gloria in excelsis» (Слово на висотах). Може, саме завдяки тому, що існує смерть, ми здатні радіти життю? Атмосфера чуда створюється поетом не звеличено-містично, а просто і карнавально. Позитивно емоційна лексика, синтаксичний паралелізм зі структурою вигуку, відсутність ускладненої метафорики, яку так любив Антонич, натомість просторіччя і прозорі епітети та порівняння створюють цю атмосферу забуття печалі. Що ж є питанням на цьому святі життя? Запитання лишається в підтексті чуда: нащо воно потрібне? чому сприймається як чудо? від чого рятує?

*Сьогодні гояться всі рани,*
*сьогодні всміхнені всі люди.*
*Ставайте в хор, вперед, сопрани,*
*хай янгол диригентом буде [1, 61].*

Певно, день, коли хочеться всіх обняти, сміятися й плескати в долоні, вінчає зовсім інші дні – існування людини сповнене печаллю та болем. П. Тілліх характеризує чудо трьома рисами, а саме: «Справжнє чудо – це, по-перше, подія, котра є дивовижною, незвичайною, хвилюючою і котра не суперечить раціональній структурі дійсності. По-друге, це подія, що вказує на таїну буття, яка певним чином виражає свій зв'язок з нами. По-третє, це явище, яке

сприймається як знакова подія в екстатичному досвіді» [6, 129]. **Б.-І. Антонич найвищим чудом вважає присутність есенціального у внутрішньому світі людини, його герой екстатично переживає чудо народження Бога в собі.**

*У жолобі мойого серця*
*сьогодні народився Бог [1, 61].*

Історія християнства лінійна, ми не повертаємося до подій, що відбулися 2 тисячі років тому в Іудеї, ми творимо міф заново, розпочинаємо свій відтинок, народжуючи Бога в своєму серці. І відбувається це народження в напруженому екзистенційному русі, як перемога, одержана людиною у важкому внутрішньому герці.

**Емоційні хвилі збірки свідчать про бурхливий перебіг екзистенційних станів поета.** По радості перемоги він повертається до думки про смерть у вірші «De morte IV», в рядках якого панує тиша душевного спокою. По якій бурі настав цей спокій? Нею був страх смерті, прихована діалогічність звучить у переконуванні самого себе: «<…> я маю досить, досить сили, / щоб не боятись навіть і тоді, / коли загляне в очі лилик». **Проблема мовлення, його автентичності та ступеня виразності – друга за важливістю в збірці після вічного питання смерті.** Те, про що мовчать уста, виявляється завжди вагомішим за сказане. У цьому разі оксиморон виражає останнє слово, яке не почує, а відчує людина: «<…> то буде мовою німою / одне-одніське слово – смерть». **Сюрреалістичні образи є в збірці поодинокими, вони вриваються в експресіоністичне вираження екзистенційних проблем або як їх надреальне продовження, або як відповіді на них.** В останньому випадку відбувається **химерне поєднання символів християнської місії з індивідуальним маренням на межі апокаліптичного або, навпаки, благосного**. Обличчя смерті малюється як «привид чорний», привид має крила, які несподівано затріпочуть над приреченим, його «зір, налитий кров'ю вщерть» і жалить. Мужність поета в тому, що він не здригнеться під цими чорними крилами. Джерело його мужності – Бог, до нього він молитовно звертається по

наснагу – не тільки для зустрічі останньої миті, а, передовсім, для життя, яке хоче прожити в гармонії. Музична метафорика, заявлена в збірці раніше, триває: образ смерті набуває музичного втілення – вона «останній гармонії акорд». І все ж існування не перетворюється в мріях героя на ідеальне буття, його гармонія тлумачиться екзистенційно, а не есенціально: поет боротиметься все життя, стоятиме проти орд, не згинатиметься перед упертим буруном – гармонія боротьби, постійного змагання єдино можлива для людини.

Чи стають для поета відповіді на прокляті питання остаточними? Певно, ні, бо спокій триває недовго, смерть знову приходить у його художній світ. Наступний вірш «De morte II» передає тривогу невідомості: людина в її існуванні опиняється на роздоріжжі двох безсумнівних даностей – вона вмре, і вона не знає, коли саме це трапиться. Питання «коли?» в поетичній мові Антонича перетворюється на просторове «де?». Час – це місце, де перебуває буття, у цьому просторі відбудеться неминуча зустріч зі смертю.

*Не вмію сказати нікому,*
*де вона, де вона, де?*
*Може, за кожним рогом дому*
*на мене жде [1, 62].*

**Єдина абсолютна можливість у постійному виборі людиною себе залишається все ж таки можливістю саме через невизначеність останньої миті.** Цю дихотомію феномену смерті поетично точно, бо образно, виразив Б.-І. Антонич:

*Не вмію сказати точно,*
*де є вона.*
*Аж врешті, мов збиточник.*
*вип'є мене, наче келих вина [1, 62].*

Людське життя настільки п'янке вино, що розставатися з ним не хоче ніхто. «Кожний із нас життю є брат», – стверджує автор. Екзистенційне запитання «коли?» приходить до кожного, і відповідь для кожного своя, а от жах – спільний: «Знаю, що дні є все гірші, / що будить нас щось по ночах». Ліками на цей жах не є цього разу символ християнської місії – ними для митця є вірші, вони не розв'яжуть

проблеми, просто дадуть можливість виразити свій стан, а отже, відчужити жах від себе, переливши його в образ.

Екзистенційна проблема постає вже в назві вірша «Duae viae» (Дві дороги) – ідеться про дорогу окремої особистості до Бога. Поет, «Я» цього ліричного твору, шукав дороги до Бога зовні, три широкі строфи семистопного ямбу описують ці пошуки як ходіння облудними шляхами – вітри, мудрість книг, люди, низини і гірські шпилі, курні мужицькі хати і гладкі балеві зали не привели до Бога. Таємниця назви твору розкривається в останній строфі: питання «Де шукати дорогу до Бога?» отримує парадоксальну відповідь завдяки просторово-романному завершенню сюжету цього твору, що за жанром наближається до балади. Герой не знайшов дороги, бо інша, якою Бог сам шукав його, була в поетовому серці, а воно блукало десь зовні. Майстерним є версифікаційний малюнок останньої строфи-розв’язки. Кожні два рядки завершуються коротким, з двох слів, безособовим реченням, яке виражає безрезультатність пройденого шляху – і дороги, подоланої поетом, і дороги, пройденої Богом до нього. Герой дарма шукав – «Всюди темно», Бог пройшов порожнім серцем – «Теж даремно». Розмислова відповідь на екзистенційне питання є екзистенціальною, прочитується, як висновок читача, за межами вірша: стережися «марноти марнот», не збивайся на манівці зовнішньої фактуальності оточуючого світу, **іди до Бога парадоксальним чином – не покидаючи себе, самозаглиблюючись ти знайдеш шлях до Нього, бо Він теж шукає тебе.**

Наближення сфер мистецтва і буття відбувається в образній тканині поезії «Ars Poetica II, 1» (Мистецтво поезії II, 1), яким автор розпочинає своєрідно розміщені ним у структурі збірки твори, присвячені поетичному мистецтву. Питанням у цьому творі стає: «Чим має керуватися поет, складаючи вірші?» Відповідь переважно емоційна: нічим, крім свого захвату, слід просто «пити його без краю». Автор навмисне підкреслено заперечує розмисел як шлях творення мистецтва: «Не розумію світа, / не розумію власних пісень». Якщо не міркування, то що тоді є першопоштовхом мистецтва? Поет

вважає, що такий початок є спільним для поезії і релігії, він – захоплення. Але чим захоплено апостолів і поетів? Чому вони так сміливо виходять за межі суворої логіки? «Для мене поетику складає сам Бог», – відважно проголошує Б.-І. Антонич, і цим ніби продовжує твердження Р-М. Рільке: «Спів – це і є буття». Чого більше в релігійній збірці Б.-І. Антонича – Бога чи поезії? Чи не ображає він церкви своїми сюрреалістичними мареннями? Питання знімається встановленням спорідненості між релігією та мистецтвом: **віддатися захвату творення – це значить слухати Бога.**

Поет неодноразово поєднує у своїй збірці поняття «гармонія» і «смерть». У творі «Amen» (Амінь) концертом є вже його творче життя, а не кероване Богом звучання Всесвіту, як у одному з попередніх. Смерть характеризується автором як «таємна та незнана»: перший епітет вказує на позадискурсивну суть цього феномену людського існування – до кінця його значення логічно не розбудувати; другий нагадує екзистенціальну істину «смерть завжди моя», кожний зустріне її як незнайомку. Використовуючи музичні асоціації, Б.-І. Антонич створює автопортрет, що має надреальний характер, позаяк виражає раптову візію – бачить себе в смертний момент, автор присутній як очевидець свого фантастичного перетворення: «Вже Бог кладе мене, / мов скрипку, до футляра». Найболючішою надреальністю для поета стає не фізична межа, а припинення ним співу – творчості. Слова, що містять найбільший жах, звучать просто: «Закінчений вже спів, / уже струна не грає». Це **заглядання за межу відкриває стільки болю, таку гостроту останнього порога, що слова залишаються не в змозі їх передати.** «Філософія серця» П. Юркевича допоможе зрозуміти Антоничеве апелювання до серця, бо джерело образу – переконаність у його глибиновості, зосередженості в ньому людської сутності. «Несказане цих слів / хай серце доспіває». Ці рядки можна сприйняти і як заклик до читача, і як кредо літературознавця – може, в цьому полягає суть процесу інтерпретації художнього тексту.

Біблійний символ виноградника і людини як виноградаря стає відповіддю на запитання про змішання в індивідуальному житті

радості і гіркоти. Поезія «Vinea divina» (Господній виноградник) структурована як низка оксиморонів, які відбивають суперечності, що ними насичене людське існування. Життя має принади, навіть коли воно «сумне й тверде», у радості ховається безліч зрад, воно «різноманітне в однині» і «тисячобарвне в сірині», на дні щастя – полин, наш келих вина набрав нудьги й гіркоти. Екзистенційне питання: що ж діяти людині з цим дивним келихом життя? – отримує відповідь, яка спонукає прийняти життя таким як воно є. Версифікаційною особливістю твору є те, що в кожній строфі один з рядків випадає з шестистопного хорею і містить лише три склади, він або інтригує читача, попереджаючи про важливість наступної думки, або лапідарно формулює саму думку. Поезія завершується коротким попередженням про імперативність останнього рядка, який містить біблійну відповідь на попередній текст-питання:

*лиш одне:*
*в Божій винниці збирати виноград [1, 64].*

Відповідь у символі християнської місії підказує людині вибір з багатьох можливих у її існуванні. Б.-І. Антонич художньо зображує екзистенційний вибір, який наближає людину до есенціального, даруючи гармонію з ним.

Утвердження есенціального як реальності людського існування відбувається у вірші «Deus magnificus» (Величний Господь). «Він є» повторюється майже щорядка – і це є відповіддю на питання, яке прочитується «до тексту», бо текст поезії звучить як частина діалогу, що почався раніше. Так наполегливо стверджувати «Він є» можна тільки після болючого сумніву-відчаю: «Де ж Бог? Я не бачу і не чую Його». Спочатку поет називає простір, де Він є: це природа (гори, море, небо) і час як місце, в якому перебуває Бог (в кожній ночі, в кожнім дні); високо гуманною є переконаність поета: «<…> найбільший він серед убогих стін / і в молитві дитини». Б.-І. Антонич виражає екзистенційну потребу людини в Божій помочі. Насичення твору анафорами та епіфорами сприяє розумінню того, що йдеться

про екзистенційну відкритість до трансцендування, про буттєвісний бік існування людини, образно виражається онтичне.

*Коли кличеш поночі – Він є,*
*коли кличеш помочі – Він є,*
*коли шукаєш – Він є,*
*його вже маєш, бо в тобі – є [1, 65].*

**Антоничеве поетичне бачення людини, в серці якої відпочатку є Бог, до якого треба прийти, долаючи шлях у собі, принципово близьке до гайдеґґерівської формули людської екзистенції як «буття-у-світі».**

Музика, заявлена в назві збірки, є його постійним художнім мотивом. Відзначаємо стилістичну близькість цього мотиву до Тичининого кларнетизму, Б.-І. Антонич, як і автор «Сонячних Кларнетів», «чує» музику в усьому – і в речах довкілля, і в собі. У циклі «В космічному оркестрі» П. Тичина створює музикальний образ космосу – оркестр грає теж гармонійно, бо керований одним диригентом: «В космічному оркестрі / підвладно все одній руці» [7, 140], проте чия це рука залишається нерозгаданною загадкою.

*І плачуть, і співають промені у далині,*
*немов віолончелі.*

*Дух, що пройняв єси все,*
*хто ти єсть? [7, 137]*

Б.-І. Антонич дає відповідь на таке саме за філософською сутністю питання: відповіддю є символ християнської місії – Величний Господь.

Коли Б.-І. Антонич передає урочисту радість пізнання Бога, утверджує віру, перемогу чуда, він інструментує вірш анафорами та синтаксичним паралелізмом, наприклад у поезіях збірки «Te Deum laudamus I» (Тебе, Бога, хвалимо), «Resurectio» (Воскресення), «Mater gloriosa» (Прославлена Мати), «Te Deum laudamus II» (Хвалім Господа II) та інших. Балансування між есенціальним та екзистенційним відбувається в кожному творі і в збірці в цілому, автор віддає перевагу в художньому світі свого вірша то першому, то

другому. У низці творів одна зі складових узагалі йде в підтекст, щодо названих поезій: у тексті залишається тільки есенціальна відповідь – екзистенційне запитання приховано.

Поезія «Te Deum laudamus I» вражає майстерним творенням паронімів (мільйоннострунна – мільйоннорунна, золотострунна – зеленорунна, дрібнотонна – срібнодзвонна). Поет тут **максимально наближає поетичне мистецтво до музичного**. Ілюструючи поняття «гармонія» звучанням свого твору, Б.-І. Антонич наближає вірш саме до поліфонічної музики: він створює мотиви-музикальні теми землі, людини, неба, – кожна з яких звучить своєрідно завдяки анафорі, повтору, синтаксичному паралелізмові та звуковій інструментовці. Тема людини дається поміж темами землі і неба – так графічно висвітлено належність людини до екзистенційного і її прагнення до есенціального. Земля у вірші Б.-І. Антонича звучить, музика – її головна характеристика. Образ неба не має жодної звукової характеристики, його рисами під пером автора є синява, охорона землі (дах), екзистенційна тривога для людини («вічний знак питання»), її «туги ціль остання». Що приховується за останньою характеристикою? Небо як розрада? як смерть? як надія на безсмертя? Людина показана передовсім як історична істота – часовість підкреслюється повторюваним початком рядків (кожний день, кожна ніч). Час і прагнення до трансценденції стають у поетичній концепції поета головними характеристиками людини. Остання строфа збирає анафори попередніх і об'єднує три мотиви-теми образом Господа, що є джерелом гармонії. **У поезії Б.-І. Антонича музика стає складовою художнього світу як його характеристика і як безпосереднє звучання вірша.**

Існування роздвоєності у світовідчутті автора «Великої гармонії» і «Зеленої євангелії» не могло не виявитися в його екзистенційно-християнській збірці – такою самоманіфістацією є поезія «Advocatus diaboli» (Оборонець диявола). У творі **ролі душі і серця різняться таким самим чином, як і в П. Юркевича**. Ліричний герой не боїться Божого суду, бо впевнений: його серце є

чистим перед Богом і переважить душу, що «поплямлена життя і зла». Любов, яка панує в серці, перевіряється розумом критеріями християнства і язичництва, поетів висновок безжальний і суперечить основному концептові збірки – «любов була поганська». Проте він не руйнує пафосу збірки, а, навпаки, підкреслює його, адже сумнів, гріх не бувають без віри в існування того, що порушуєш або ставиш під сумнів. Збірка **«Велика гармонія» сприймається як правдиве вираження діалогу людини з Богом, крім іншого, завдяки вкрапленням зневіри, богохульства, каяття.**

Композиція збірки продумана на основі екзистенційного розвитку людини: від сумніву до беззастережної відданості, від смерті до воскресіння... Наступний по «диявольському» твір «Resurectio» (Воскресення) славить весну та оновлення життєвих сил людини. Музикальна обдарованість Антонича виявляється в ньому версифікаційною передачею двоголосся.

*<…>дзвони б'ють самодзвонно, бо це духа й матерії,*
*дзвони б'ють, гармонійний воскресає двоспів [1, 67].*

Явище синестезії наближає твір до барокових українських церков: малюючи словами звучання дзвонів, автор створює химерні образи, наприклад «Дзвони грають шовково, осяйно, барокково». Вірш датовано 25 березня, тобто йдеться про день воскресіння Ісуса Христа. У тексті ж зображено прихід весни. Святковий передзвін герой вірша пов'язує зі своїм «Я», тож в останньому рядку промовляє: «<…> дзвони грають, бо моя воскресає душа». Таким чином витлумачується образ дзвонів: вони звучать скрізь – у соборах, у природі, що оживає, проте головна музика воскресіння лунає в душі людини. **У прагненні згармонізувати природу, людину і Бога Б.-І. Антонич не применшує жодного музиканта**: він захоплюється весняною природою, він славить Господа, якого потребує людина, він вглядається в саму людину, коли вона залишається сам на сам з музикою, що звучить у її «Я».

Уся збірка «Велика гармонія» постала як спілкування героя з Богом, проте в ньому відбито не літа життя, а **хвилини, екзистенційний простір яких значніший за роки**. Один з віршів

зветься «Momentum cum Deo» (Хвилина з Богом), проблемою, поставленою в ньому, є проблема спілкування з Богом у часі людського існування. Відведений нам час ми віддаємо щоденності, нам важко («Як важко, як важко, як важко <…>») знайти хвилину для екстатичного виходу за межі. Поет наче образно розмежовує дві складові поняття «екзистенція»: існування у фактуальності і екстатичність – «щоб дух у верхів'я полинув». Талановитим є використання контекстуальних синонімів, ряди яких створюють ефект градації: життя вабить, манить, надить, займає в полон; воно різнобарвне, шалене, все різне, все інше, нове... Відповіддю на питання сенсу шаленого життя, яке захоплює і дурить, є коротка хвилина самотності, коли людина готова «гуторити з Богом... сам на сам». Про що ця гутірка не сказано, цим **стверджується цінність самого звернення людини до Господа**. Як не загубитися в шалено-захопливому плині життя? Знайди коротку хвилину, усамітнись, поговори з Богом. Екстатичність дана людині як можливість, особа може використати її, але може й зневажити. Ліричний герой Б.-І. Антонича усвідомлює це й прагне подолати інерцію буденщини – навіть гарної та цікавої – задля виходу за її межі.

Що він скаже Богові передано в наступному вірші «Litania» (Молитва). Прохання до Бога починаються підсилювальною часткою «як» – «Боже, чи Ти знаєш, як нам віри треба <…>», поет складає їх у довгу низку, повторюючи розпачливе «як». Екзистенційне питання – це риса людського існування, у Антоничевій молитві нею є туга «ввиш, до неба», яка живе в людині. Молитва розкриває, чого шукає людина на небі: їй треба оборони від злого, треба віри, надії, правди... Вона прагне дорівнятися есенціальному, яке відкривається їй як можливе, – досягти «гармонії душі». Біблійна символіка показує вихід з осінніх дощів сумніву – адже було Об'явлення, поет просить його повторення: «Хай почуємо ми Полум'яну Мову / в горючім кущі». Символіка християнської місії, за екзистенціальним богослов'ям П. Тілліха, існує тоді, коли з нею вступає в діалог конкретна людина, **Б.-І. Антонич у збірці «Велика гармонія» дав життя не тільки**

**своїм віршам, а й біблійним символам, зробивши їх відповідями на свою живу, пристрасну, поетично-екзистенційну запитальність.**

Оригінальний зримий образ є теж відповіддю, яку дає поет на питання: як він переживає есенціальне в собі? яким є феномен Божого в його художньому світі, що надреально існує в індивідуальній свідомості митця? Часте застосування прийому синтаксичного паралелізму відбиває наполегливе намагання автора дати якнайточнішу відповідь на ці запитання релігійно-художнього сенсу. Кілька віршів збірки не мають латиномовної назви, тому що в них ліричний суб'єкт відсторонюється від релігійного символу, ніби дивлячись на нього збоку поглядом художника, самоспостерігаючи власну зануреність у екзистенційне та есенціальне. Ці твори стоять поряд – «Молитва», «Будень», «Свята простота», «Наївність». Перший з них це не сама молитва, як «Litania», а погляд художника на людську молитву. Сітка естетично та філософськи прекрасних образів пояснює, чим є молитва у світі митця. Образи єднає народження на землі і спрямованість до неба: дим, лебідь, готицька вежа, тополя, орел, перепел. Драматичний нерв вірша проходить у зіткненнях молитви-образу або із землею, або з небом. Щодо існування натовпу молитва суперечливо відмінна – вежа «над гамором юрби німа мовчить», тополя «самітна серед поля».

П. Тілліх бачить силу молитви у вірі, що лежить в її основі, філософ пише: «Будь-яка серйозна молитва володіє силою – не через інтенсивність виражених у ній бажань, але внаслідок віри в спрямувальну активність Бога, яку має людина, віри, котра перетворює екзистенційну ситуацію» [6, 283]. Б.-І. Антонич поетично стверджує, що в самій молитві міститься внутрішня суперечливість: вона сильна й слабка водночас. Найнаочніше ця дихотомія виражена в образах птахів – молитва подібна і до орла, і до перепела. Питання про силу і слабкість людини розв'язується у відповіді про силу і слабкість людської молитви.

*Молитва людська є немов орел,*
*над хмари вилетить з землі порога,*
*аж задрижить, неначе перепел:*

*побачить вогняне обличчя Бога [1, 69].*

Сила людини в її здатності до трансцендування, виходу за свої межі, яке відбувається в її серці, може, найбільше – під час молитви. Слабкість – у покинутості Богом, у існуванні закинутою у світ – гріховною, винною.

Простота, смирення, відсутність гордині як відповідь про Божу дорогу до людського щастя є мотивом поезій «Будень», «Свята простота», «Наївність». Прийняття світу природи і праця є простим змістом життя. Відсторонюючись від складних питань людського існування і спілкування з Богом, поет парадоксально найбільше наближається до відповіді на них, до буття в його сутності. Афористичність висловлення та навмисна «неметафоричність» картин у творах сприяють донесенню до читача істини про наївне мешкання людини на землі («Велика простота – / найвища досконалість», «Наївність є свята, / довершенням є малість», «Малі до щастя дверці: / захоплення та неба, / гармонії у серці – / нічого більш не треба»). Образи житнього хліба, «левада, ліс, доріжка», наївної молитви та простих ямбів на славу Божу ведуть читача до основи людського існування, простої матриці поєднання екзистенційного та есенціального в ньому. Тристопний ямб катренів своєю версифікаційною простотою посилює цю філософську думку.

Як співвідносяться «гармонія у серці», якої прагне герой Антоничевої збірки, і «Велика гармонія» у його назві? Витлумачимо це співвідношення на основі екзистенціального богослов'я П. Тілліха. Філософ пише: «Бог один є "досконалим" – слово, яке точно визначається як перебування поза розривом між есенціальним і екзистенційним буттям. Людина і її світ не володіють цією досконалістю. Їх екзистенція перебуває в "падінні"» [6, 331]. Поетова Велика гармонія містить такий самий філософський сенс. Дисонанс між екзистенційним і есенціальним у людині подолати неможливо, герой ліричної збірки тільки мріє про це як про щастя. «Примирення – це питання надії та очікування, але не реальності» [6, 332], – констатує П. Тілліх. **Людина Б.-І. Антонича не може здобути**

**гармонії, проте може рухатися до неї, і рух цей відбувається в просторі її серця.**

Мотив простоти існування продовжується у творі «Ars Poetica II, 4» (Мистецтво поезії II, 4). Образ митця перебуває в центрі тексту, в його характеристиці підкреслено захопленість – те, що в попередньому вірші було ознакою щастя. Оригінальним є порівняння «Захоплений до краю, / мов барва в рожі згусла»: стан душі зіставляється не з предметом, не з якістю, а зі ступенем її насиченості, бо ж згусла барва рожі є водночас і іманентною їй, і такою, що ніби виступає за межі квітки. Відбувається наближення поетичної творчості до Святощів. Образ кедрових гусел переходить у образ струн-срібних ґрат, «що ними кедр обвитий». Екзистенційна спрямованість буття до небуття в Антонича спостережена в перебігові почуттів та думок: вони завершуються передбаченням смерті.

*Час задзвенить у труну,*
*пригорне Бог мене*
*і вислужену струну*
*косою перетне [1, 71].*

Струна, яка дзвеніла для Нього, буде перетята Ним. Чому? Защо? Нащо? Може, відповіддю на ці питання є метафора «пригорне» – слово, що нагадує материнську турботу, повернення до лона, з якого людина вийшла.

Після розповіді про свою творчість Б.-І. Антонич асоціативно переходить до роздуму про творчість Бога. У вірші «Veni Creator» (Творче, прийди!) ми бачимо образ Бога-Творця, до якого звертається поет. Чи долучиться людина до Великої гармонії, таємницю якої стереже небо? Саме це прагнення лежить в основі твору. Протиставлення епітетів увиразнює різницю між Творцем і людиною: у Бога «спокійний зір», у людини – «неспокійні очі». Причина тривоги не пояснюється, бо йдеться про екзистенційний неспокій. Його онтологічна суть показана поетом просторово і музично. Людина мешкає на землі, проте щось спонукає її прагнути неба, підносити до нього свої неспокійні очі. Музичне ж тлумачення таке: Творець є акордом космічної гармонії, і людина хоче звучати

енгармонійно до нього, проте це важко, бо вона повсякчас у боротьбі. Який же вихід із суперечностей існування бачить поет? Як відповідає на питання людського неспокою? Ми слабкі і не можемо піднестися до Бога, але ж Він може прийти до нас. «<…> о прийди, Всесильний Творче, злинь до нас, немов роса». Якщо ж людина порушить гармонію і її енгармонійність зміниться дисонансом, то хай Бог збереже гармонію і вб’є «безсилу душу».

У цьому творі виявлено пантеїстичний погляд на світ. Автор пише: «Пане барв і звуків, запаху квіток і шуму хвиль, / в кожній речі Ти Калагатія, Ти Добро й Краса <…>». Щоб зняти суперечки щодо християнства чи язичництва людини поетичного світу Б.-І. Антонича, звернемося до філософської думки П. Тілліха. Автор систематичного богослов’я вважає пантеїзм складником монотеїзму, заперечуючи тим, хто тлумачить це явище як абсолютизацію природи, підміну нею Бога. П. Тілліх стверджує: «Пантеїзм – це вчення про те, що Бог є субстанція чи есенція всіх речей, а не беззмістовне ствердження того, що Бог – це тотальність речей. <…> Якщо Бог ототожнювався з природою (“Бог, або Природа”), то Богом називалась не тотальність існуючих у світі об’єктів, але швидше сила творення і єдність природи, абсолютна субстанція, котра присутня в усьому» [6, 249]. Думається, що такі ж відносини між природою і Творцем мистецьки виражає Б.-І. Антонич. «Абсолютна субстанція», за Тілліхом, виявляється дуже близькою до Великої гармонії, за Антоничем. Поетів **ліричний герой прагне взяти участь у творенні Великої гармонії, долучитися до цього космічного процесу**. Може, це зухвале бажання – стати нотою, гармонійно злитою з акордом, що його бере Бог. Проте, воно не суперечить екзистенціальному богослов’ю: П. Тілліх писав про індивіда, як про мікрокосм, який бере участь у творчому процесі макрокосма. Те, що Б.-І. Антонич часто паралельно зображує Боже творення і своє, поетичне, зрозуміле саме з такої позиції.

Простір внутрішнього людського існування як арену боротьби поет зображує у творі «Confiteor» (Визнаю). Екзистенційний шлях до

визнання Бога є художнім простором цього твору. Герой іде від гордині до погодження з Богом. Його шлях починався з боротьби: «Я боровся із Богом завзято <…>». Читаючи це зізнання, не вважатимемо поета безбожником, адже відчуження приховує в собі приналежність тому, від котрого ти відчужений. П. Тілліх зазначає: «Ворожість людини до Бога незаперечно доводить її приналежність до нього. Де існує можливість ненавидіти, там, і тільки там, існує можливість любити» [6, 353]. Філософ називає такі складові поняття «гріх»: безвір'я в Бога, хтивість і гординя. Б.-І. Антонич розповідає про гріх гордині, який полягає в запереченні есенціального, невизнанні основи свого «Я» поза ним. Його героя вела «пишна гордість, зухвала та сміла». Поет пише: «Лиш на власнім безумстві опертий, / я бажав увесь шлях перейти тільки сам». Відмова від екзистенції як виходу за межі простої фактуальності життя не була остаточною, поет нехтував наближенням смерті, небом, проте це не принесло гармонії. **Гайдеґґерівська формула екзистенції «буття-у-світі» знаходить цікавий образний відповідник у Б.-І. Антонича: його герой «погодився із Богом і світом».** Бог – буття, світ – час і простір, у який нас закинуто, і між ними людина. Для неї можлива тільки така гармонія: усвідомити своє становище і погодитися з ним – прийняти обидві складові свого існування.

Сюжетність ліричної збірки може інтерпретуватися таким самим чином, як і зміст кожного твору, питання «Яким є внутрішній підтекстовий зв'язок між віршами?» одержує відповідь, не тільки пов'язану із текстами суміжних творів, а й скорельовану внутрішнім світом читача. У поезії «Mater dolorosa» (Страдальна Мати) поруч з образом Матері Божої з'являється й образ Ісуса Христа. Мати Божа йде крізь чорну вітряну ніч і несе серце Сина, «що пробите терном». Прочитується такий зв'язок з попереднім твором «Визнаю»: прийняти Бога можна тільки прийнявши страждання як рису життя, як долю. Яким є місце страждання в діалозі, який веде людина з Богом і світом? П. Тілліх спирається у своїх міркуваннях з цього приводу на Кальвіна, зокрема актуалізуючи таку думку: «Він [Кальвін – Г.Т.] говорить про страждання людини, яке дає екзистенційну основу її

розуміння слави Божої, і про славу Божу, котра дає есенціальну основу розумінню людиною своїх страждань» [6, 73]. Емоція муки, що її прямо виражено в останніх рядках вірша «Mater dolorosa», весь попередній текст являє себе в пейзажі. Жалобна барва; замкнутість природи як образ зосередженості індивідуальної свідомості на горі («Чорна плахта ночі / навкруги шатром»); відчуття часового руху, поза яким опиняється людина, застигла в біді («віяли вітри»); символіка трьох зір-сліз – все це художні складники простору, яким простує Мати. Важливим є питання, яке звучить у тексті: «Чи що бачать очі?», відповідь «Мати йде шляхом» прочитується в контексті попереднього, чорного пейзажу як духовний, а не фізичний погляд, поет «бачить» Марію зі зараженим серцем Сина в собі, у просторі своєї душі. Мистецьки прекрасна звукова інструментовка вірша: поміж кількох звукових повторів переважають «ч, ш» – «с, з, ц», перший увиразнює образ страждання, другий – есенціальну його сутність.

Шлях як мотив ліричної поезії присутній і в наступному вірші «Liber peregrinorum 3» (Книга прочан 3, Єрусалим), «дорога жовта» лежить під ногами прочанина. Автор сам стверджує філософський сенс свого образу: «Людина – вічний пілігрім», тож постає питання: у якому просторі вона долає свою путь? Створюється **враження вібруючого простору – він то фізичний, оточуючий, то внутрішній, психічний**. Певно, свідомість людини дійсно повсякчас вібрує на цій межі. Ось ліричний герой сприймає довкілля, у якому рухається: блакитне небо, дзвінкі пісні птахів, лютий жар спеки. А от він простує через власну тугу, долає відчуття тягаря та болю. Поет акцентує в хронотопі час як простір життя: «І так мандрую без упину, / мов чотки, пхаю кожну днину <…>» – образ містить невблаганність часу, його буттєвісність (пригадаймо гайдеґґерівське: «Час – це місце буття»), його тягар для людини. Різні шари лексики – «чотки», «пхаю» – може, «найфілологічніше» підкреслюють суперечливу невідокремленість есенціального та екзистенційного в людині. У підтексті вірша постає також питання про мету існування, відповіддю на нього є християнський символ: прочанин прямує до

Єрусалиму. Що ховається під цим поняттям? Конкретне місце паломництва? смерть? зустріч екзистенційного і есенціального, яка відбудеться? Ідеться, безсумнівно, не про географічну мету руху прочанина, а про телос – «внутрішню мету» життя.

Ліричний герой збірки звертається до Святого, щоб змінити екзистенційну ситуацію, зменшити порушення Великої гармонії, які неминуче відбуваються у внутрішньому світі особистості. «Ave Maria» (Радуйся, Маріє!) є саме таким зверненням: поет розсипає по віршу найніжніші, наймелодійніші порівняння до імення Марія, ніби відтворюючи гармонію її образу. **Людина ж має в своєму серці роздвоєність, вона мусить повсякчас строїти акорд своєї душі.** Філософський розмисел над людським існуванням має екзистенціальний характер.

*Моя душа – це битий шлях на невідомих дійсності полях,*
*життєвий вітер пороху на нього вже навіяв.*
*Прилинь, Пречиста, понад бідним серцем тихо стань,*
*долонею вгамуй енгармонійність цих дрижань.*
*Ave Maria [1, 74].*

Екзистенційний стан людини порівнюється з дрожем струн, енгармонійністю звучання, скреготом арфи. Градація відбиває наростання нестерпності стану, далекого від Великої гармонії, потреба якої є основою буття людини. Якщо прочитати цю поезію в контексті інших творів Б.-І. Антонича про Мадонну, то виникає запитання: як може заспокоїти героя Мати, в душі якої неспокій страждань Сина? Відповідь, певно, буде парадоксальна: біль страдницької душі здатна вгамувати найстражденніша душа.

Радість спілкування з природою в Б.-І. Антонича не переходить у заперечення єдиного Бога – навпаки, потверджує Його одиничність, бо говорить душі про Велику гармонію, створену однією рукою. Вірш «Зелені свята» не має латиномовної назви, йдеться про національну українську традицію, що має, безперечно, крім християнських, стародавні поганські корені. Філософські думки вплітаються в емоції, викликані красою весняної природи і святковим настроєм спільноти.

Зв’язок між ними діалогічного характеру, кореляція стосується і думки, і наступної по ній емоції. Святковий настрій та споглядання весняного відродження трави народжують асоціацію з Христовим Воскресінням і переносяться на власну історичність: «Моя душа була розп’ята, / сьогодні знов жива». Відчуття спільності з народом, що поспішає до церкви, створює таке ж свято в індивідуальній душі. Мабуть, не знайдеш кращого поетичного вияву екзистенціальної думки про те, що національне існує в індивідуальній душі, і більше ніде: «На дверях власної душі / я вішаю зелений май». Його умаяна душа творить ілюзію: «мов юність вічно є ще», «все казкою стає прожогом, / не видно світового бруду». За цю ілюзію поет вдячний Богові, образ якого антропоморфізується. П. Тілліх пояснював феномен «Бога, який живе», саме цей феномен близький Божому образу, створеному Б.-І. Антоничем. Філософ-богослов пише про силу біблійних антропоморфізмів: «Більшість так званих антропоморфізмів у біблійному зображенні Бога суть вираження Його якості як такого, який живе. Його справи, Його гнів, Його нагадування і передбачення, Його страждання і радощі, Його особисті стосунки та Його плани – все це робить Його Богом, який живе, і відрізняє від чистого абсолюту, від буття як такого» [6, 258]. Український поет осяює олюднений образ Бога посмішкою – народносвятковою, доброю: «Здається, що сам Бог з утіхи / собі в долоні плеще». **Бог настільки наближається до героя поезії, що стає його «особистим Богом»** (П. Тілліх), вірш завершується наївно-радісною картиною: «В долоні плескати із Богом і я собі теж буду». Зелені свята створюють ілюзію подолання лихого в існуванні людини у світі – невідворотності смерті та зла. На запитання: у чому сила релігійного свята? – відповідь: в акцентуванні есенціального в людині, аж до ілюзії його злиття з екзистенційним.

Проте справжнє злиття цих складників людського духа відбувається в смерті. Наступний твір «De morte III. Requiem» (Про смерть III. Реквієм) стверджує саме це. Поетичне мовлення звернуто до померлого друга, для якого віднині «не існує суперечностей добра і

зла, не існують речі злі та милі». Які моменти за цією межею збуджують художню фантазію поета? Він бачить, як «долоня янгола торкнулася гордого чола», як «Божий посланець докладно почислив, що ясне й темне / у душі було», а «серце відійшло в чорнозем, може, виросло в пшеницю». Надреальною візією є такий образ: «<…> а тепер твоїм є тілом всесвіт». Та **найбільше поета хвилює те, чого побачити, навіть сюрреалістичним оком, не можна – що відчуватиме душа померлого.** Вона спочине, стане щасливою, узнає «з всіх найбільшу таємницю», бенкетуватиме «серед вічних бесід». **Ліричний герой збірки переживає небуття «зсередини».** Про такий мотив у художній літературі П. Тілліх пише: «Меланхолійне усвідомлення прагнення буття до небуття – тема, яка заповнила літературу всіх часів та народів, – найбільш актуальна в передочікуванні власної смерті. Важливим тут виявляється не сам страх перед смертю, але саме момент умирання. Це – тривога перед необхідністю вмерти, котра розкриває онтологічний характер часу. У тривозі перед необхідністю вмерти небуття переживається “зсередини”» [6, 208]. Екзистенційним запитанням, підтекстово поставленим у вірші, є: що означає смерть для людини? За Б.-І. Антоничем, людина передає вічності, «що вічне, а землі, що земне», покінчує рахунки з життям і йде за межу, її перші кроки там зображує поет. Хто приносить смерть? Антонич безжальний: «<…> це Бог спинив твої грядучі дні». Чим керувався Господь не пояснюється – може, це і є та найбільша таємниця, яку кожний пізнає за межею. «Станув час» – ця онтологізація часу переконує, що саме в часі перебуває буття. **Перебування поетової свідомості в християнському світі, який існує і до смерті і по ній, робить його роздуми про власну смерть просвітлено певними.**

*Я піду небавом за тобою,*
*та тепер шукаю ще гармонії життя й борні –*
*ти ж знайшов гармонію спокою [1, 75].*

Знаменним є спосіб дієслів, вжитих з об’єктом «гармонія»: доконаний спосіб тут можливий тільки по смерті, в житті ж ми шукаємо гармонії, покликані таємницею прагнути її.

Поетова творчість і Бог, пісня і Боже творіння зустрічаються у віршах «Ars poetica II, 2» і «Ars poetica II, 3». Простота віршування – двостопний амфібрахій, катрени з перехресним римуванням – підкреслює безхитрісність мотивів поетової пісні, проте це не спрощення, а вираження основного, онтичного в житті людини. Хата, де добре родині, шалена весна, горе, яке поборює радість – основи будь-якого існування. Чи відбувається онтологізація онтично відкритого в поезії Б.-І. Антонича? **Поетова онтологізація присутня, вона такою ж мірою мистецька, як і вираження онтичного.** Пісня повідає про найпростіші речі, але не тільки про них.

*Та ще про хвилину,*
*найвищу, єдину,*
*коли це людину*
*відвідує Бог [1, 76].*

Онтологічна думка полягає в природності не тільки людей, довкілля, подій та речей у життєвому просторі особистості, але й Бога. Те, що прихід Бога є найважливішою подією для людини, підкреслено епітетами, літотою (йдеться лише про хвилину) та розташуванням у тексті – це останні його рядки. Твір «Ars poetica II, 2» може художньо пояснити поняття «екзистенція», ключове в екзистенціальній філософії. П. Тілліх, наприклад, його тлумачить так: «Все, що існує, тобто "виступає" з простої потенційності, є щось більше, ніж воно є в стані простої потенційності, і менше, ніж воно могло би бути в силі своєї есенціальної природи» [6, 218]. **Антоничів вірш, у якому на фоні простої потенційності так виразно «виступає» есенціальне, таке ж природне для людини, як хата, пісня, весна, горе і радість, і водночас незмірно менше, ніж есенціальне у всій своїй силі, співзвучний філософському розумінню екстатичності людського існування.**

«Ars poetica II, 3» композиційно подібна до попереднього твору, складає з ним диптих як частину збірки. Анафора «Для мене день, / що без пісень <…>» єднає три строфи і підкреслює творчу сутність поетового життя, бо ж супроводжується негативно забарвленими

порівняннями. Екзист-, тобто «виступання» за межі фактуальності, є трохи зухвалим: поет порівнює, вже з позитивним забарвленням, власну творчість з Божою.

*Глядіти ввиш –*
*це знати лиш:*
*теж в Бога день –*
*букет з пісень [1, 77].*

Зухвалість пояснюється тим, що **Б.-І. Антонич сприймає Бога як митця – поета, композитора, диригента Всесвіту.** Творчість єднає Творця і поета. Чи є різниця між їхнім творенням? П. Тілліх вважає: «Бог творить переважно і есенціально, людина створює вторинно і екзистенційно» [6, 271]. **Б.-І. Антонич уже самою назвою своєї збірки смиренно заявляє своє учнівство, він вторинно творить, проте це не плагіат у Бога, а особлива у Всесвіті, екзистенційна творчість людини, мистецьке вираження енгармонійного звучання образу щодо Великої гармонії, створеної Ним.** Філософ-богослов влучно визначає спільність у творчості Бога і митця: «Творення не має іншої мети, крім творення» [6, 279]. Телос примушує поета не уявляти свого життя без пісні, таким же чином, як Бог творить світ задля телосу.

У збірці «Велика гармонія» є підструктури – **цикли, які в гармонії цілого виступають у ролі своєрідних акордів**. Одним з таких циклів є «Віра, надія, любов». Розпочинає його твір «Triangulum» (Трикутник. Віра, надія, любов). Оригінальна строфіка вірша – абв, абв, где, где – пов’язана з назвою: три рядки, три рими. Тернарний принцип зберігається і у внутрішній композиції твору. Принципом аналізу вірша можна обрати рух, який простежується горизонтально і вертикально. Горизонтальне простеження розвитку означає прочитання дослідником діалогічних зв’язків рядка з рядком, образу з образом, строфи зі строфою. Вертикальне – зупинку в горизонтальному просуванні простором вірша і заглиблення в думку чи почуття, що їх виражає один образ (рядок, слово, синтагма, строфа). Внутрішній рух у творі «Triangulum» можна інтерпретувати в категоріях екзистенціальної діалектики. Дві перші строфи

виражають екзистенційний пороговий стан людини, зображено людські ситуації, які самі по собі є запитаннями. Відповідями на них є слова, винесені у підзаголовок – віра, надія, любов. Яким чином пов'язано екзистенційні ситуації і християнські відповіді? П. Тілліх тлумачить їхній зв'язок так: «Зміст цих відповідей не можна вивести із самих запитань, тобто з аналізу людської екзистенції. Вони "повідомлені" людському існуванню ззовні. У супротивному випадку вони не були б відповідями, оскільки людське існування саме собою є запитанням» [6, 74]. Ця філософська думка допоможе висвітлити розвиток у поетичному творі Б.-І. Антонича. Перша строфа виражає екзистенційну основу людської віри: у своєму глибинному «Я» герой прагне незнаного і невідомого.

*Бажаєш, що незнане,*
*що невідоме*
*з тугою серце дрижить [1, 77].*

Друга – через символічний образ виражає екзистенційну потребу надії.

*Блакитний цвіт зів'яне,*
*углиб потоне,*
*більше не хочеш вже жить.*

Відповідь на ці стани-запитання приходить ззовні, екстатично, хоча здійснюється цей «вихід» у сердечних глибинах. У поезії Антонича з'являється образ стріли, якою забито «смуток та біль глибокий». Автор формулює відповідь у підсумковій сентенції:

*Бо щастя – це трикутник,*
*а в нім три боки:*
*віра, надія, любов.*

Цікаво, що надалі у збірці будуть вірші з назвою «Віра», «Надія», а твору з назвою «Любов» немає. Чому? Можливо, потреба любові розлита в усіх екзистенційних станах-запитаннях, образно виражених поетом, як ультимативна турбота людини.

Збірка «Велика гармонія» є **переважно оптимістичною за настроєм, це – молодий погляд на життя, захмарений ранньою**

**мудрістю поета.** Образ веселого дроворуба, створений Б.-І. Антоничем, символізує поетів дух, його волю до життя, з яким він веде «невпинно рукопашний бій». Протиставлення «чорний пугач» – «радісний рубач» втілює не тільки сили світу, барви долі, але й силові лінії людської душі. Автор називає себе поетом чорних рук, ця проста метафора пов'язується з ідеєю християнської любові. Символів християнської місії в цьому творі, що не має латиномовної назви, не використано, проте алюзія Царства Божого виникає. «Бо прийде, прийде нагороди день / терплячим, милосердним і хоробрим», – вірить поет. Релігійність лірики, об'єднаної в збірці, є або явною, текстовою, або прихованою, підтекстовою, як цього разу. Сентенція «Найбільше щастя – бути добрим» кореспондується з ідеєю любові до ближнього, яка розвивається в поетичному формулюванні мети життя митця-рубача: він прагне нести радість і любов до «нуждарських хат». Екзистенційність у образі актуального, буденного сприймається естетично свіжо та філософськи прозоро: поезія – це дрова, які зігрівають нетоплені кімнати. Абсолютність мрії: «<…> щоб більше не було нетоплених кімнат» – спрямовує просту символіку вірша до наскрізної ідеї збірки – ідеї Великої гармонії.

Екзистенціальне твердження про необ'єктивованість екзистенції і її недокінечну пізнаваність оригінально перегукується з поетичною ідеєю Б.-І. Антонича про існування в трикутнику «Віра – надія – любов» четвертого кута. Вірш так і зветься «Четвертий кут. (Віра, надія, любов, 2)». «О, вічно тужать людські душі, / час принесе поразку», – пише поет, виражаючи спрямованість життя до смерті, кінечність людського існування, що є суттю плину екзистенційного часу. Поруч з ліричним героєм з'являється янгол, він шепоче «шовкову казку», прилітає до нього вночі. Ідеться про людину як таку, це стає зрозуміло із займенника «нам» – поет пише, що янгол шепоче кожному казку, може, відволікаючи від думки про смерть, і прилине він до кожного – «<…> аж батьківщину осяйну сплячи / побачиш над очима». Батьківщина – це світ, з якого прийшла людина і куди вона піде, погостювавши на землі. Проблема відчуження є драматичним

нервом цієї поезії. Людина відчуває себе поза дивною осяйною батьківщиною, вона втратила щось важливе і прагне його повернути.

*Пізнати знов єдине й важне,*
*почути знов забуте,*
*та осягнути недосяжне,*
*здобути нездобуте [1, 78].*

П. Тілліх аналізує поняття «відчуженість» як центральне в екзистенціалізмі, за філософом, стан екзистенції – це стан відчуженості: людина віддалена від основи свого буття. Можливо, так пояснюється абсурдність пошуку в трикутнику четвертого кута, як це робить ліричний герой Б.-І. Антонича, адже абсурдність є в самій ситуації людини. П. Тілліх зазначає: «Глибина терміна "відчуження" ховається в імплікації, що людина есенціально належить тому, від котрого вона відчужена» [6, 353]. Герой ліричної збірки «Велика гармонія» називає четвертим кутом «Велике Невідоме», він прагне подолати відчуження від Нього, вигукуючи: «Де від землі до вічності є скрут, / скажи мені, мій доме!» Наш час прямує до смерті, а душа шукає четвертого кута в трикутнику, ми віримо, надіємося і любимо, відчуваючи, що є ще щось, далеке і близьке нам, та виглядаємо янгола, посередника між «Аз», грішним, і Богом.

Чи відбувається в Б.-І. Антонича образна онтологізація феноменологічного досвіду зустрічі зі Священним? П. Тілліх формулює доктрину існування, котру пережив у собі. Чи створює поет образ пережитої ним доктрини існування?

Б.-І. Антонич використовує в поезії образ біблійного чуда, зокрема вогняного об'явлення в горючому кущі. Віра його ліричного героя базується на екстатичних відчуттях. Вірш з циклу «Віра, надія, любов» під назвою «Credo» (Вірю) навіть графічно побудовано як екзистенційне переживання та есенціальний вихід з нього.

*Струн чимало*
*задрижало*
*на серця дні.*
*Вірю у віднову духа в купелі надії весняній [1, 79].*

У творі спостерігаємо розвиток переживань і зміну (кореляцію) християнських відповідей на виражені в них запитання, це розвиток нюансів, відтінків почуття й думки. У кожній строфі стан душі передано через музикальний образ струн, есенціальна відповідь щоразу починається словом «Вірю». Рух відбувається в тому, як звучать струни, у що вірить герой вірша. Спочатку струни дрижать на дні серця, з'являється віра у віднову духа, пов'язана з весняним відродженням природи. Надалі в душі грають ліри, віра набуває точності образу, викристалізовується в християнський символ віднови духа «крізь горючий кущ». Час між пришестями Бога до людей є важким, напруженим часом тривоги і впадання у відчай, поет у третій строфі зображує перетяті струни серця, відповіддю ж є віра в нове чудо об'явлення. Жорстока до людини доба між пришестями обриває струни душі, і примусити їх зазвучати знову може тільки беззастережна віра в друге пришестя, про яке сповістить об'явління – «віра, що надійде день нового об'явління». Завершується твір урочистим акордом, коли грають усі струни, відповідь теж підсумкова: **віра живе в душі людини, яку не можна прорахувати, душа містить «велику несподіванку» – саме в ній ховається здатність екстатичного розуміння чуда.** «Одкровення не вичерпується розумом», – пише П. Тілліх; чудо, екстаз, несподіванка душі, зображені Б.-І. Антоничем, – це те, що залишається невичерпним.

За П. Тілліхом, такий образ Бога як Дух є відповіддю на питання, що ним є життя, адже «есенціальне», «екзистенційне» – це лише абстракції, в дійсності ж є життя, в якому вони тісно переплелися. На «невизначеність життя» він дає відповідь – Дух [6, 77]. Образ духа в поезії Б.-І. Антонича також є відповіддю на неясний стан душі людини. Мабуть, найближче до композиції та філософської суті вірша стоїть твердження мислителя-екзистенціаліста про те, що одкровення «виникає в кореляції екстаза і чуда» [6, 149]. Б.-І. Антонич у розглядуваному творі кожну строфу вибудовує з образного вираження екстазу та візії чуда, між якими існує кореляція.

Метафоризація понять, які є засадничими в християнстві, відбувається в збірці «Велика гармонія» за тим же принципом, що й у Біблії – задля їх прояснення. «<…> символічна інтерпретація правильна й необхідна; вона скорше посилює, ніж послаблює реальність та силу релігійної мови, і тим самим здійснює важливу функцію» [6, 258], – вважає філософ. Б.-І. Антонич зображує надію як дочку Бога, хоча приховує цей символ до останнього рядка вірша «Spes» (Надія. Віра, надія, любов, 4). Запитання, яким є екзистенція людини, і відповідь, якою є біблійна надія, пов'язані парадоксально: строфа містить вираження безвиході й болю, проте завершується пуантом, у якому стисло висловлено раціонально нічим не вмотивовану надію.

*Коли довкола ніч є чорна,*
*життя важке, неначе жорна,*
*а серце з болю мліє,*
*приходиш ти,*
*надіє [1, 79].*

П. Тілліх формулює суть християнського парадоксу близько до поетичної практики автора «Великої гармонії», а саме: «Християнський парадокс суперечить думці, виведеній з екзистенційного предикаменту людини і всіх очікувань, котрі тільки можна уявити, спираючись на цей предикамент» [6, 400]. Ліричний герой вірша «Spes» прикликає надію, просто вірячи (філософ називав такий феномен «беззастережна віра»), що вона прийде. Віршована форма твору підкреслює протиставлення екзистенційного і есенціального та їхній парадоксальний зв'язок.

Визначення Бога, які дає поет у творі «Agnus Dei» (Божий Агнець), переважно апофетичні – він констатує те, чим його особистий Бог не є, створюючи низку заперечних порівнянь («Ти не гнів, Ти не грім, Ти не кара <…>»). **Заперечується Бог караючий, гнівний, такий, що жахає і завдає болю людині, утверджується Бог – любов, доброта, пробачення**, Бог, який ллє в душу радість і несе потіху й лік на все зле. Так, як і в попередньому вірші,

застосовано прийом пуанту, він містить образ Божого Ягняти – біблійний символ, який поет не деміфологізує, а дебуквалізує. П. Тілліх саме до такого вибору – дебуквалізація без деміфологізації – в інтерпретації Біблії закликав тих, хто йтиме екзистенціальним шляхом її пояснення. Б.-І. Антонич виявляє майстерність у добиранні низок контекстуальних синонімів – синонімічні ряди, наче разки намиста, стають і естетичною окрасою твору, і перлинами все яснішої і яснішої думки.

Два Боги, яких непрямо зображує автор, можливо, є Абсолютом у Старому та Новому Заповітах, численні образи вірша кореспондують із символами цих двох частин Біблії. Закон є справедливим, проте жорстким, а то й жорстоким; Благодать же дає благо страждущим – саме її потребує спрагла душа ліричного героя збірки. Людина обирає особистого Бога, поет свій вибір зробив у вірші, піднісши образ Божого Ягняти.

Комунікативним затемненням у тексті вірша можна вважати фразу: «Дай мені в серця дні відчитати письмо Твоїх рук» [1, 80]. У світлі теорії П. Тілліха витлумачимо це місце як визнання існування в «Я» людини не тільки екзистенційного, але й есенціального: **на дні серця особа має письмо, написане Богом, проте її свобода полягає в тому, чи захоче і чи стане їй сил прочитати його, зрозуміти есенціальне в собі, зінтерпретувати його у своїй долі.**

Поміж творів збірки є кілька гімнів, які питання не містять, позаяк у гімнах есенціальне переважає екзистенційне, панує в тексті. Таким гімном є «Mater gloriosa» (Прославлена Мати). Автор не деміфологізує образ Матері Божої, а **продовжує біблійний міф**, творячи картину з’яви Мадонни, яка виходить «з неба синьої палати, / вбрана в семибарвної веселки злототкані шати». Б.-І. Антонич ніби продовжує міф про Успіння (а не смерть) Богоматері розповіддю про її чудесну появу перед людиною: Вона з’являється з весняної веселки і покриває своїм хітоном горе. Значення біблійної символіки, у тлумаченні екзистенціалістів, є діалогічним, П. Тілліх пише про символи: «Вони відкривають божественне людині і божественному

людину» [6, 256]. Мати, як добрість і захисниця, єднає світ людей зі світом Абсолюту.

Б.-І. Антонич звертається до образу Ісуса Христа, не називаючи Його імені, але створюючи численні алюзії першого пришестя. Твори, які торкаються цього мотиву, є надзвичайно напруженими, їхній драматичний нерв підтекстово несе в собі відбиток Христових страждань. Поезія «Ascensio» (Вознесення) перейнята пафосом туги за Сином Божим, очікування зустрічі з Ним. Часопростір вірша нагадує Хрест – він поділяється на вертикальний і горизонтальний. П. Тілліх тлумачив просторову символіку Хреста через зіставлення горизонтального і вертикального: горизонтальне – це те, що відбувається в історичному часі і реальному просторі, вертикальне – поза ними, зауважуючи, що часопростір-хрест стосується і постіснування Ісуса Христа. Саме про постіснування Сина Божого йдеться у вірші Антонича «Ascensio», сама назва і початок якого спрямовують почуття й думку читача у вертикальний хронотоп.

*Замкнулися неба двері,*
*замкнулися неба срібні брами,*
*Ти відійшов в етері,*
*німа журба лишилася з нами [1, 82].*

«Нисходження і вознесення [з небес і на небеса – Г.Т.] – це просторові метафори, які вказують на вічне вимірювання в підкоренні носія Нового Буття екзистенції і в перемозі носія Нового Буття над екзистенцією» [6, 468], – пояснює П. Тілліх духовний сенс руху по вертикалі, який здійснив у біблійному міфі Ісус Христос. У вірші **після згадки про вертикаль Вознесення Христа образна думка переходить на горизонталь існування людей по ньому**, це існування автор характеризує як журбу, поранення зневірою (зневіра не стає абсолютом, проте час від часу, ніби терен, ранить «нашу душу голу») і тривожним запитуванням: «Коли, коли нам верне / з галузкою надії Голуб?» У творі є образ Біблії, який алюзійно виникає, коли сприймаємо рядки про ще одну характеристику людського горизонтального існування: «Читаємо письмо, / слова розсипані на

труш <…>». Можливо, поет говорить про розсипаність слів у сенсі їхньої розпорошеності, втрати єдності розуміння людьми їхньої суті. Напруженість часу, в якому існує людина, П. Тілліх інтерпретував екзистенціально, близько до образно-емоційного слова Антонича, зокрема міркуючи: «Символ Другого Пришестя Христа потверджує Воскресіння через уміщення християнства в період між Kairoi, тобто такими часами, коли вічне вривається у часове, між “уже” і “ще не”, і підкорює Його нескінченним напруженням цієї ситуації в особистій та в історичній екзистенції» [6, 472]. Філософ пише про напруження, які переймали земне існування Ісуса Христа і які він подолав; **поет розповідає про людей, які живуть на тій же землі в період між Kairoi, у тих же напруженнях, які мав Ісус Христос, проте вони не в силах подолати їх і тому потребують Його**. Б.-І. Антонич не пише, для чого людям потрібна зустріч з Христом, він тільки повторює слова про їхню тугу – тут, певно, митець відчув, що переступив межу людської мови: слова «розсипані на труш», і залишається мовчати про найголовніше.

У діалозі «лірика – екзистенціальна філософія» бувають випадки, коли **збігаються не тільки думки філософа і поета, а й образи, в яких утілено розмисел**. Тут, певно, спостерігаємо зустрічний рух: **філософія наближається до поезії таким же чином, як поезія не раз наближається до філософії.** Твір «Ascensio» завершується строфою з просторовим образом-порівнянням, який збігається з буквальним значенням слова, що стало основним поняттям екзистенціалізму. Для прояснення поняття «екзистенція» П. Тілліх звертається до етимологічного аналізу і зазначає: «Корінним значенням слова to exist, латиною existere, є “виходити за межі”» [6, 328]. Філософи, зокрема й Тілліх, у своїх визначеннях екзистенції використовували поняття «виходити за межі» як образ і онтологічно тлумачили його. Б.-І. Антонич створює образ з подібним філософським значенням і художньою формою.

*Мов море в час прибою*
*із берегів тікає круга,*
*щоденно за Тобою*

*летить до неба людська туга [1, 82].*

Ліричний герой «Великої гармонії» показаний автором як особа, що має екзистенцію, вона здатна долати межі свого фактуального існування саме тому, що має взірець такого долання – Ісуса Христа, тому, що вона долучилася через Нього до Великої гармонії.

Терни зневіри, про які пише Б.-І. Антонич, як і не раз декларованe ним язичництво, не заперечують християнської віри його ліричного героя. **Чесна сповідь людини, яка йде до Бога протягом усього свого життя, художньо-спонтанно відбита в Антоничевій поезії.** З'являється в ній і образ диявола – вигнаного ангела. У вірші «Apage satanas» (Геть, дияволе!) напруження горизонтального часу, в якому протікає існування людини, зображене через спокушання героя силою зла. Ангел і диявол під пером Антонича мають спільне й протилежне: вони приходять до людини, спілкуються з нею, говорячи щось важливе для неї, вони обоє янголи, тільки останній – вигнаний. П. Тілліх пише про ці християнські символи: «Ангели і демони – це міфологічні найменування конструктивних і деструктивних сил буття, котрі незрозумілим чином переплетені і котрі б'ються одне з одним в одній і тій самій персоні, в одній і тій самій соціальній групі і в одній і тій самій історичній ситуації. Це – не істоти, але сили буття, залежні від усієї структури екзистенції і задіяні в неясному житті. Людина відповідальна за перехід від есенції до екзистенції, тому що вона володіє кінечною свободою і тому що в ній об'єднані всі виміри реальності» [6, 347]. Б.-І. Антонич починає вірш з опису часового плину: людина переживає кожний день поодинці і не може змінити їх послідовності – поет порівнює цей рух з перебиранням чоток, і вже це порівняння з ритуальним дійством надає поняттю «час» буттєвісної глибини. Лунає тихий шепіт невідомого – так з'являється образ вигнаного янгола. Простір, у якому поет його розташовує, окреслено цілком екзистенціально: «під вікном душі моєї». Де ж відбувається вся наступна дія? Простір свідомості і підсвідомості особи, її внутрішній світ як мікрокосм містить диявола, проте справа індивідуального вибору: впустити чи ні сатану в свій дім – душу. Чим

спокушає вигнаний янгол поета, що має він привабливого для нього? Диявол грає «на кришталевій катеринці солодку пісню», його «зелена і ярка папуга кричить» про розкіш, «шалену і гарячу», проте найспокусливішим для поета є інше – схожість доль і вдачі з вигнанцем. Гетевський спокусник Фавста, як і лермонтовський «печальный демон, дух изгнанья», відгукується в рядках українського поета. Демон Б.-І. Антонича виражає тугу, біль і ляк, він самотній і нещасливий мандрівець, вічний бурлака, поет бунту, розкоші й розпуки. Хіба є хоч один поет, який не відчував би колись себе саме таким? Антонич розповідає не про чужинця, який прийшов до нього, а про частку свого «Я». Але все «Я» малюється як простір, в якому є ще «Я» глибинове, простір у просторі – найсокровенніший, визначальний.

*Виходжу перед хату і поріг мойого серця*
*зливаю всецілющою свяченою водою [1, 83].*

**Ми вибираємо себе, і вибираємо між тим, що вже маємо в собі. Ліричний герой збірки чує не тільки оркестр, яким диригує Бог, а й катеринку диявола, проте його вибір – Велика гармонія Божої музики.**

Б.-І. Антонич поетично тлумачить пантеїзм як складник монотеїзму: Бог у його ліричній збірці присутній у широкому земному довкіллі. Твір «Te Deum laudamus II» (Хвалім Господа II) побудовано на анафорах «Для Тебе» і «Про Тебе», зміст яких розкривається з допомогою образних перелічень присутності Бога в житті людини та її відгуку на цю присутність – ідеться, власне, про діалог Бога з людиною. П. Тілліх пише про природу як засіб Одкровення: «Не існує ніякої реальності, речі чи події, котрі не могли б стати носієм таїни буття і котрі не змогли б увійти в одкровенну кореляцію» [6, 130]. Море, вітер, морський буревій, шепіт трав, повість лісу, незабудки, сонце, церковні бані, жемчужні вівтарі в Антоничевій поезії розповідають про Бога. Найближчою до екзистенціальної думки є остання строфа вірша.

*Про Тебе об'явління ждали крізь віки погани,*
*Про Тебе нам говорить казка давніх літ тепер ще,*

*про тебе думку носить навіть духогуб поганий,*
*про тебе, добрий Боже, мріє кожне людське серце [1, 83].*

Людина запитує про Бога, і це запитання саме по собі містить віру в Нього. Вона чекає відповіді на своє запитання в історії: погани чекали на об'явлення, і поет, як це видно з попередніх у збірці віршів, теж чекає на нове об'явлення – може, саме в цьому духовна суть його поганства, яке не раз декларується в ліриці?

Що називає поет «казкою давніх літ»? Певно, біблійні легенди, і в цьому не недовіра до них, а розуміння їхньої символічної форми, яку слід враховувати при сприйнятті. П. Тілліх, пропагуючи дебуквалізацію Святого Письма без деміфологізації, пише про Євангеліє: «Віра не гарантує емпіричну фактуальність конкретного біблійного матеріалу; проте вона гарантує його як адекватне вираження перетворюючої сили Нового Буття в Ісусі як Христі» [6, 425]. Може, казкова форма історії «давніх літ» і допомагає їй донести свій голос нам.

Екзистенціальним є й твердження про існування думки про Бога навіть у найзапеклішій душі. Філософ на цю тему міркує так: «Можна спитати: чи не може людина, яка втратила спасаючу силу Нового Буття у Христі, незважаючи на це водночас продовжувати сприймати її одкровенну істину? Вона може пережити Одкровення собі в осуд» [6, 159]. Як гіпотетичний коментар наведене висловлювання може стати відповіддю на питання: яку саме думку про Бога носить «духогуб поганий».

Останній рядок «Про Тебе, добрий Боже, мріє кожне людське серце» ставить екзистенційну крапку в поетичному тлумаченні християнської віри, що його пропонує Б.-І. Антонич. Віра живе в тій глибині особистісного «Я», яку в українській культурній традиції називають «серце». Про глибинове особистісне джерело «беззастережної віри» каже й П. Тілліх. Цікаво витлумачити епітет «добрий Боже». Український поет вище у збірці «Велика гармонія» проголошував своє прийняття Бога не караючим, а милостивим.

**Людині потрібен добрий Бог, бо вона грішна і потребує прощення. Екзистенціалізм як гуманізм характерний не тільки для філософії та художньої практики західноєвропейських мислителів, але й для поезії українця Б.-І. Антонича.**

Чи є щось особливе, художницьке (як казав Т. Осьмачка, «поетське») в суті прохань, з якими ліричний герой збірки звертається до Господа? Відповідь на це питання знайдемо в поезії «Kyrie elejson» (Господи, помилуй!). Твір перейнято одним емоційним станом, який можна назвати релігійним екстазом: «В німім захопленні підношу вгору руки, / німим захопленням блищать примерклі очі». Розвиток у творі стосується іншого – відгуку людини на переживання Священного, **герой не виходить зі стану екстазу – він змінює себе протягом перебування в ньому.** Поет просить у Бога дару Слова, протиставляючи його мовчанню ночі, тавру розпуки, темноті зору, безсиллю слова. Вірш зветься «Kyrie elejson», тож прохання, висловлені у рефрені вірша, мають негативну форму. Чим у філософському сенсі є названі негації, яких прагне позбавитися поет? Вони є рисами людського існування, тим, що П. Тілліх називає «людський предикамент», а М.Гайдеґґер – негативними модусами екзистенціалів. Митець хоче вирватися з полону відчуження від есенціального Буття, подолати цю відчуженість своїм поетичним словом, він молиться до Бога – і відчуває, як Бог допомагає йому: душа «стає спокійна та здорова», очима він «дере», а врешті й «тне» темну далеч непрозору. Поетове прагнення до слова, милого Богові, натхненного, до мови гострої, легкокрилої, творчої, вільної, спілої, певно, почуто, бо герой стає міцнішим у дусі, мужніє. Цей Антоничів вірш можна інтерпретувати як образне вираження того, що П. Тілліх назвав «екстатичний досвід духовної міці». Загальнолюдський сенс історії наснаження поета під час молитви доречно витлумачити твердженням філософа: «Кінечна істота має мужність, але вона не може зберігати її і протиставити ультимативній загрозі небуття. Вона потребує основи для ультимативної мужності. Кінечна істота – це знак питання» [6, 224]. Герой лірики Б.-І. Антонича знаходить основу для творчої мужності в християнському Богові: так, в аналізованому

тексті його хвилює небуття свого поетичного слова, він переконаний, що протистояти цьому можна наснаживши вірш з есенціального джерела. **Ми не чуємо Слова Божого в тексті, проте знаємо, що діалог відбувається, бо спостерігаємо за рецепцією Божих відгуків у душі поета.**

Як Дяка Богові звучить у контексті збірки наступний твір «Magnificat» (Величання). Релігійний екстаз попереднього твору природно переходить у творчий: поет відчуває себе співтворцем – хай малим і вбогим. Лінгвістично твір побудовано як спонукання до своєї душі – співати «похвальну псальму Богу». Образ оновленого поетичного слова є могутнім і світлим: темнота, розпука і безсилля лишили його. Епітети-прикладки є тому підтвердженням: слова – «зорі», «перла», «рожі», «іскри»; вони «лунають і мерехтять», бо в них «горить вогонь святий». Чи прочитується екзистенційне запитання у Антоничевій похвальній псальмі? чи має внутрішню діалогічність його «могутня пісня Богу»? Діалогічність прочитується там, де поет відступає від урочистих інтонацій і говорить про невтолені потреби своєї душі («злети на мене, Голуб-Дух, і крилами закрий», «натхненний зміст налий у мене, в форму вбогу», «вкажи захопленим очам Твою дорогу»). Поет як запитання до Бога найвиразніше **самоінтерпретується в музичному образному ряді, розпочатому в назві збірки і продовженому в багатьох його творах**. «Хай арфою Твоєю стану я», – звертається до Господа ліричний герой. Пригадується оркестр, яким диригує янгол, і виразнішим стає прагнення митця долучитися своїм словом до Великої гармонії. **Поет як екзистенційне запитання в поезії Б.-І. Антонича – це проблема художнього слова, проблема акцентування в ньому есенціального складника людського «Я»**, проблема виходу в слові за межі фактуального існування людини – проблема творчого екзист-.

Ліричний герой збірки Б.-І. Антонича відає, що він причетний до таїни Великої гармонії, до Абсолюту, і здійснюється ця причетність у поетичній творчості. Впадає в око **деяка версифікаційна**

**недосконаліть віршів, яку, здавалося б, було зовсім неважко виправити.** Чому ж поет не зробив цього? На це питання відповідає твір «Ars poetica» (Мистецтво поезії). Автор протягом трьох із загальних чотирьох строф застосовує іронію, з якою розповідає про досконале версифікаторство – «гекзаметри, трохеї, бурхливі анапести», «глибокі асананси, сонетів пишний спів»... Іронія звучить не тільки в переліках прийомів віршування, а й у використанні нехарактерних для лірики лексичних прошарків – зокрема, просторіч: всі ці різноманітні поетичні форми «поети гнуть для дам», а самі вірші «є аптека слів». Завважимо, в аптеках торгували парфумами – саме їх як іронічне порівняння має на увазі Антонич («Це запашні парфуми <…>). Ці три зневажливо-насмішкуваті строфи навмисне написано версифікаційно бездоганно – послідовно дотримано тристопний ямб, рими точні, синтаксис прозорий з повторюваними конструкціями. Остання ж строфа є **типово антоничівською – з глибокою думкою, оригінальним образом та виходом за межі версифікаційного канону.**

*Я знаю інші вірші;*
*хоч не додержують вимог,*
*вони від тих не гірші:*
*пісні, що їх диктує Бог [1, 85].*

«Мужність приймає загрозу втрати індивідуальної субстанції і субстанції буття взагалі. Людина приписує субстанціальність тому, що зрештою виявляється акцидентним – творчій діяльності, любовному зв’язку, конкретній ситуації, собі самій» [6, 213], – розмірковує філософ. Поет же розкриває таємницю свого власного образу, відповідаючи на запитання: яким чином він перетвориться в енгармонійний звук у Божому акорді? – писатиме пісні, слухаючи і чуючи Бога в собі.

Б.-І. Антонич застосовує біблійні символи як вираження позитивного боку таїни. Її негативний бік (за П. Тілліхом) виражається у відчутті сакральної безодні небуття, а позитивний – у розумінні сили Буття, яке перемагає небуття, про що розповідає історія Одкровення. Завершальний твір збірки «Salve Regina»

(Спасай, Царице!) зберігає і розвиває символічний образ Цариці – Божої Матері, про який можна сказати словами філософа, що стосуються актуального Одкровення в цілому: «Тут таїна виникає як основа, а не тільки як безодня. Вона виникає в ролі сили буття. перемагаючи небуття. Вона виникає як наша ультимативна турбота» [6, 127]. Український поет продовжує біблійну символізацію, бо переконаний, що саме завдяки їй можна виразити есенціальне як відгук на екзистенційне запитання, яким є сама людина в її існуванні. «Salve Regina! / Будиться серце та б’є, / будиться людська душа із приземних пелюх <…>» Розвиток образу Цариці неба і землі Антонич здійснює оригінально, яскраво, творчо. Його образи створюють сюрреалістичну сітку, поет розміщує їх у просторі навколо Цариці, у просторі, який завдяки її присутності перетворюється з профанного на сакральний. У надреальних картинах, створених поетом, поєднано віру та звичайні мальовничі українські пейзажі. Польовий: «золотоволосі жита падуть на коліна»; гірський, карпатський: «обрій здіймає з гір сонце, немов з голови капелюх». У цю одухотворену віруючу природу легко вписуються янгол-окличник, який плине перед Царицею, та людські «серця із своєю журбою», які линуть поруч з ним. Міфотворення продовжується візією золотої каруци в чотири коні, якою «на неба синім плаю» їде Мадонна. Для створення рамки збірки поет одним штрихом-рядком згадує гармонійне звучання оркестру, яким керує Бог: «срібнострунні арфи грають». Світлі святкові образи поезії є такими світлими тому, що існував морок людських страждань, який перемагається Царицею. «Кудою переїдеш – велика переміна, / кудою переїдеш – життя сміється <…>» Поетичний підсумок збірки стверджує присутність в існуванні людини есенціального, яке живе у серці як його заспокоєння і духовне просвітлення, як джерело мужності приймати буття-у-світі. На початку збірки поет розминувся з Богом, бо шукав Його зовні тоді, коли Бог приходив до нього в серце. У кінці зустріч зі Священним має відбутися, герой знає де це буде.

*<…> а на ночівлю Ти приїдеш в небагату,*

*курну, прокляту*
*мойого серця хату [1, 86].*

Від чого Цариця спасатиме поета? Відповідь залишається поза текстом збірки. «Salve Regina!» – кличе поет і знає, що його почуто, що поміч прийде. Мабуть, саме **у впевненості в тому, що людина діжде зустрічі зі Священним, діжде, якщо заглядатиме у власне серце, найяскравіше виявляється гуманістичний пафос екзистенціального образного розмислу Б.-І. Антонича.**

Збірка «Велика гармонія» – може, найбільш філософськи наснажена книга поета, що робить її невичерпним предметом для дослідження лірики як художньо-філософського феномена. Прочитання на методологічній засаді екзистенціального богослов'я дало можливість почути діалог екзистенційного та есенціального у віршах збірки, збагнути численні екзистенціальні думки поета, побачити в образах естетично оригінальну химерну мистецьку гру зі словом – своїм та творчо сприйнятим біблійним, музикою і мовчанням.

## Література


1. Антонич Б.-І. Твори. Київ, 1998. 591с.
2. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич : Нарис життя і творчості. Київ,1991. 207 с.
3. Ільницький М. Формули осягання Антонича. Львів, 2015, 236 с.
4. Рубчак Б. Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти. *Весни розспіваної князь: Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії.* Львів, 1989. С. 236–284.
5. Сиверцев М. Судьбы культуры в религиозной философии Пауля Тиллиха. *Тиллих П. Систематическое богословие* : пер. с англ. Санкт-Петербург, 1998. С. I–XV.
6. Тиллих П. Систематическое богословие : пер. с англ. Санкт-Петербург, 1998. 493 с.
7. Тичина П. Сонячні кларнети. Київ, 1990. 399 с.

8. Токмань Г. Жар думок Євгена Плужника : Лірика як художньо-філософський феномен. Київ, 1999. 163 с.
9. Токмань Г. Збірка Б.-І. Антонича "Велика гармонія" у діалозі з екзистенціальним богослов'ям». *Слово і час*. 2002. №12. С. 41–53.

# РОЗДІЛ 4

# ЛІРИКА ВОЛОДИМИРА СВІДЗІНСЬКОГО ЯК ЯВИЩЕ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

## 4.1. Художній простір у збірці «Ліричні поезії» Володимира Свідзінського: екзистенціально-діалогічне прочитання

Лірика Володимира Свідзінського (1885-1941) – видатне явище української літератури. Її феноменальність пояснюється, поряд з іншим, оригінальним у софійному і художньому планах вираженням існування в його екзистенціальному розумінні. Життя поета, що тривало в епоху революцій, війн, тоталітаризму, було загроженим; він не раз переживав смерть близьких людей; передчував свою загибель, яка була страшна: його разом з іншими бранцями спалили під час відступу Червоної армії з Харкова. Поет «зникомого розцвітання» сприймав життя як шлях до смерті і водночас мудро цінував кожну його мить, насолоджуючись спілкуванням з природою та близькими серцю людьми, живими і мертвими. Його вірші сповнені екзистенціальних мотивів, образні думки-переживання часто співзвучні положенням софійних теорій, зокрема французького філософа й драматурга Габріеля Марселя (1889-1973).

Лірику В. Свідзінського вивчали такі науковці, як І. Дзюба, Г. Кернер, Ю. Ковалів, М. Моклиця, К. Москалець, М. Наєнко, В. Неборак, Н. Осьмак, Е. Райс, О. Рарицький, А. Свідзинський, Я. Славутич, Е. Соловей, В. Стус, В. Шевчук, В. Яременко та інші. Метою нашої студії є визначення філософських та поетикальних особливостей художнього простору у збірці «Ліричні поезії»; екзистенціальних мотивів у поетичній мариністиці; філософських екзистенціальних смислів у віршах, присвячених смерті коханої.

Народження, дитинство, освіта, робота, творчість, родина – усе в житті Володимира Свідзінського тісно пов’язано з Поділлям. На цій землі він зустрів щастя і зазнав страждань, пережив прекрасні

зустрічі з людьми та книгами і навіки прощався з найдорожчим. Перша збірка В. Свідзінського «Ліричні поезії» вийшла друком 1922 року в кам'янецький період його життя і переконливо засвідчила появу талановитого українського поета з виразно своєрідним поглядом на світ і людину в ньому.

Е. Соловей, визначаючи типи української філософської лірики ХХ століття, віднесла В. Свідзінського, молодого П. Тичину, Б-І. Антонича до одного типу, а саме: «1 ряд – це поети буттєвого розмислу у міфопоетичній світобудові – В. Свідзінський, молодий П. Тичина, Б.-І Антонич, – поети безпосередньо-спонтанного, часто необ'єктивованого, суб'єктивного і тим особливо привабливого світопізнання із сильним пантеїстичним, загалом натурфілософським забарвленням <…>» [24, 116]. Із зарубіжного контексту дослідниця вибирає, як близьких за філософічністю, В. Вітмена, із сучасного українського – І. Калинця і В. Голобородька.

Е. Райс порівняв якість перших книжок В. Свідзінського і П. Тичини: «Обидва вони – сміливі новатори. Обидва пов'язані з фольклором. Уже в перших своїх виступах обидва вражають повною незалежністю від будь-яких впливів, виклюнувшись з яйця при повній зброї своєї своєрідності та майстерності» [18, 89]. Своєрідною рисою творчості Свідзінського Е. Райс вважає цілковиту спрямованість поета до потойбічного. Критик побачив реально-ірреальні обшири і водночас єдність художнього простору його віршів: «Видимий світ – це лише далека окраїна, неясний натяк на безкінечно прекрасне, потаєне в глибинах світобудови буття» [18, 90]. Сучасні дослідники, зокрема А. Свідзинський, пов'язують художній простір поезії В. Свідзінського з теорією сфер Землі В. Вернадського [19].

Здійснюючи екзистенціально-діалогічне причитання, розглянемо текстуально вірші збірки «Ліричні поезії» у їх послідовному розташуванні в книжці, простежимо за творенням художнього простору та філософськими смислами просторових образів. Дискурсивною основою стане теорія М. Гайдеґґера, зокрема

тлумачення понять *присутність, екзистенція, екзистенціал, світ, віддалення*. Вважаємо, що художній простір «Ліричних поезій» В. Свідзінського є виразно екзистенціальним у своїй філософській основі, бо ліричний герой відкриває для себе світ у реальності свого кінечного, унікального існування, в актуальних фактах присутності – отже, виражено буття-у-світі з образним утіленням кожного складника, зокрема складника *світ*.

Художній світ віршів В. Свідзінського підкреслено індивідуалізований, цілісний і багатоплощинний. М. Гайдеґґер, визначивши екзистенцію людини як буття-у-світі, розглянув кілька значень поняття світ і зупинився на тлумаченні, тісно пов’язаному з існуванням конкретного індивідуума, він пише: «Світ може бути зрозумілий знов-таки в онтичному сенсі, але тепер не як суще <…> а як те, “у чому” фактична присутність як ось ця “живе”. Світ має тут доонтологічне екзистенційне значення. При цьому існують знов-таки різні можливості: світ має на увазі “публічний” ми-світ або “свій” і найближчий (хатній) оточуючий світ» [32, 65]. В. Свідзінський зображує світ у фактичному, актуальному існуванні (присутності) ліричного героя, це переважно світ свій, найближчий – публічний ми-світ у його поезії майже відсутній. Зображення художнього простору має екзистенційне значення, адже поезія говорить і про довкілля, і про індивідуума, який існує в ньому. Філософ також наголошує на розумінні природи «з поняття світ, тобто з аналітики присутності» [32, 65], – саме таким бачимо в «Ліричних поезіях» розуміння й переживання натур-простору.

Цікавим щодо паралелі до творення українським поетом художнього простору є пояснення феномена віддалення у теорії М. Гайдеґґера. Він мислить так: «Віддалити значить дати зникнути далекому, тобто віддаленості чогось, наблизити. <…> Від-далення відкриває віддаленість» [32, 105]. Філософ закріплює у своїй теорії віддалення як екзистенціал, себто буттєву рису присутності [32, 105] («<…> ми називаємо буттєві риси присутності екзистенціалами» [32, 44]). У «Ліричних поезіях» В. Свідзінського художній простір постає саме як гайдеґґерівське від-далення, ліричний герой відкриває

далечінь, наближає те, що йому важливе, – і тим самим відкриває свою сутність – екзистенцію.

М. Гайдеґґер пише про те, що увесь світ, який є повсякчас, насправді постає саме для індивідуума, постає так само неповторно, як і існування кожної людини. Філософ пояснює свою думку на прикладі: «“Об’єктивно” довгий шлях може бути коротший від “об’єктивно” дуже короткого, котрий можливо кам’янистий і постає безкінечно довгим. У такому “постає” однак уперше власне підручний усякчасний світ» [32, 106]. Екзистенціальний мислитель заперечує суб’єктивність тлумачення світу, віддалення, направленості у його теорії, бо це не суб’єктивність як щось довільне, неточне, а єдине, що насправді існує. Автор «Буття і часу» відповідає на гіпотетичну критику: «Існує схильність <…> видавати такі тлумачення й оцінку віддаленості за “суб’єктивні”. Але це “суб’єктивність”, яка відкриває можливо найреальніше “реальності” світу, яке не має нічого спільного із “суб’єктивним” свавіллям і суб’єктивістськими “сприйняттями” чогось, що суще “в собі” інакше» [32, 106]. В. Свідзінський по-екзистенціалістському відкриває найреальніше реальності світу, бо заповнює світ своїх віршів саме тим, що від-далює (переносить з далини у близькість) його ліричний герой у конкретиці своїх днів, на своєму шляху до смерті. Ці реальності, що заповнюють художній простір віршів, важливі саме цій людині, виражають її настрій, направленість, розуміння, турботу.

Екзистенціальним художнім явищем може стати філософська наповненість антропоморфізму в зображенні природи, коли антропо-мислиться поетом саме в екзистенціальному ключі. Таке явище спостережено в зображенні натур-простору в поезії В. Свідзінського: його листочок, осінь, берізка не просто олюднюються, а олюднюються екзистенціально, постають з рисами людини в розумінні екзистенціальних філософів.

Отже, розглянемо вірші збірки «Ліричні поезії» з погляду художнього простору як світу, що відкривається ліричному героєві неповторно, світу, предмети якого він від-далює, переносячи з далини

у близькість, тим самим при відкриваючи екзистенцію – сутність присутності.

В. Свідзінський рідко писав про соціальні проблеми, історичні події, революційні прагнення. Історія присутня в його текстах переважно як алюзія, розуміння якої потребує асоціативного мислення читача. У творах історіософського змісту переважає художньо-аксіологічний підхід до подій, стану суспільства, доби. У вірші *«Вже хутко день…»* [21, 7], який відкриває збірку «Ліричні поезії», досвітню пору ночі показано в часовому перебігу. У центрі – простір небес, цей простір панує над землею, диктує їй свою волю, він живий, владний, емоційний, часовий, має минуле і незвідане майбутнє. Історичні алюзії викликаються образами космічних тіл і явищ.

Образ Оріона дано в неокласичній манері, це – «боєць потужний», який з ясним мечем несе «загин усім, хто ворог дневі, / Кому жадана ніч».

У першій частині вірша панують настрій кривавої боротьби, революційні цінності та пророцтва. Земля як символ людського життя буде «визволена з пітьми, / Обмитая в крові», і тільки потому зазнає оновлення. Проте цього не відбувається. Авторське «але» розбиває текст на дві частини. Небеса не хочуть крові, їхній гнів стишується під владою наймогутнішої сили, найвища цінність шле свою волю землі.

*Але поволі гаснуть зорі:*
*Злотистий світ замрів*
*На обрію, і тихий вітер*
*Дерева розбудив [21, 7].*

Пейзаж пера В. Свідзінського важко назвати малюнком, бо автор уповні використовує перевагу поезії над образотворчим мистецтвом, завважену ще Лессінгом – можливість відтворення життя в розвитку. **Він не зупиняє мить, а показує її протікання, сув'язь миттєвостей, які дарують і людині, і природі історичність, часовість.** Енжамбеман підкреслює невпорядкований ритм часового плину, що відповідає природі, а не логічній людській думці.

**Тиша у поета переважає брязкіт мечів**; «злотистий світ», який злегка замрів, – перемагає палання Оріона. Та сама формула співвідношення цінностей поширюється й на кількісні параметри ключових образів. Оріон – це сузір'я, він, могутній, гасне, а натомість сіяє одна зоря, поет підкреслює: «Одна лише зоря сіяє».

Епексеґеза поєднується з іншою стилістичною фігурою – апофазією: авторський висновок, що має характер пророцтва, заперечує початкове віщування про оновлення землі через кровопролиття.

*О ні, не буде кар і помсти*
*І не проллється кров:*
*В очах зірниці світової*
*Любов, одна любов [21, 7].*

Слово «одна» відіграє мистецьку роль поетичного кільця, ним обрамлюється експлікація, числівник філософізується на засадах сакральності: *одна* – це не лише показник одинокості зорі «на небі голубім», а й підкреслення винятковості, найвищої цінності, яку вона символізує, – любові.

Співзвучним вважаємо вірш Є. Плужника «Я знаю…», теж написаний у жанрі пророцтва. Поет утверджує превагу любові над ненавистю, застосовує риторичні заперечення.

*Я знаю:*
*Перекують на рала мечі.*
*І буде родюча земля -*
*Не ця.*
*І будуть одні ключі*
*Одмикати усі серця.*
*Я знаю!*
*І буде так:*
*Пшеницями зійде кров,*
*І пізнають, яка на смак*
*Любов.*
*Вірю [17, 122].*

Паралель пояснюється закоріненістю обох текстів у Біблії, де Новий Заповіт частково заперечує Старий: образ любові до ближнього приходить на зміну образові вогненного караючого меча. Та сама біблійна діалектика була властива й поетичному мисленню Т. Шевченка, що відзначив В. Барка. Біблійне старозавітне джерело вбачаємо в образах ясного меча В. Свідзінського і сокири Т. Шевченка, новозавітне – в Шевченковому світі тихому, невечірньому і в «злотистому світі», що замрів, В. Свідзінського. **Євангельська благодать лежить в основі підсумкової авторської позиції Т. Шевченка, Є. Плужника, В. Свідзінського.**

Цінністю для героя лірики В. Свідзінського є душевна спорідненість з іншою людиною. Поет-аналітик намагається розгадати, чому і як з'являється ця спільнота, як вона пов'язана зі спільним фізичним простором довкілля?

*«Мені ти милий з давніх літ…»* [21, 8] – вірш, присвячений спорідненій душі – мабуть, братові або другові дитячих літ. Що у просторах двох душ виявилося спільним, дозволило цим просторам легко взаємопроникнути при зустрічі? Відповідь зашифрована, зрозуміла тільки двом близьким по духу «Я».

*Один закон, один завіт*
*Оба ми берегли любовно <…>[21, 8]*

Чий заповіт? Який закон? Цього не потрібно знати читачеві, він має просто зрозуміти глибини душевного єднання, його складність, тяглість, непроминальність. Чому з'являється спорідненість душ, також залишається таємницею, проте чиясь воля на це має бути: «Чиясь таємная рука / Нам душі збурила чудовно, / Як подих ночі сон листка». **Романтично-містичне пояснення спільних почуттів, думок, прагнень засвідчує, по-перше, невипадковість зустрічі близьких духом людей, і, по-друге, неможливість з'ясування появи душевної спільноти.** Краса і бурхливість юнацьких поривань виражена в руслі романтичної традиції.

Екзистенційний неспокій – панівний настрій, який об'єднує прагнення до гармонії, тугу за красою, жагучі мрії. Вибудовування свого «Я» не за спонуками і взірцями ззовні, а за внутрішнім,

екзистенційним збуренням є виявом власного, самобутнього існування і водночас радісним подивуванням з того, що поряд подібний розвиток переживає близька тобі душа.

Як диво сприйнято у першому 12-рядковому строфоїді спільну частину у двох внутрішніх просторах людей. Другий, 8-рядковий, строфоїд утривалює настрій подивування, переносячи його на явище у зовнішньому просторі. Товариш (брат) закохується в тій самій місцині, де суб'єкт лірики «у першім чистім закоханні» преклонив коліна. Текст містить повтор з наголошуванням на просторовому <…> диві: «І там, де я колись <…>», «Там нині ти <…>».

Можливо, простір у світі взагалі один, це тільки ми його сприймаємо клаптями, не бачачи зв'язків, граней, площин, переходів. Але вони є, і **просторова єдність, зображена в поезії В. Свідзінського, потверджує цей філософський висновок.**

Захоплення довкіллям, зображення рослин як сусідів по простору, в якому ми живемо одночасно, властиві поезії В. Свідзінського. Вірш *«Зелені свята»* [21, 9] перейнято вдячністю землі, яка «красує розмаїтим цвітом». Час свята спільний для рослин і людини, тому поет іде до гаю, як до сусіди: «до тебе піду, тебе звітаю…»

**Відчуття простору саме в тому часі, у якому ти в нього прийшов, простору, тобі дарованого, рідного, заселеного твоїми сучасниками – деревами, цвітом, пшеничним колосом, притаманне поезії В. Свідзінського.**

**Простота речей, які стають не тільки зовнішніми, а й внутрішніми явищами, єднаючи довкілля із простором людського серця,** – це простота архетипів, простота непроминальних рис ментальності. Хата, замаєна «липовим гіллям, татарським зіллям», є місцем перетину трьох просторових площин: **зовнішнього реального простору** ліричного суб'єкта – це його домівка; **простору його серця**, бо хата освячується і закарбовується саме там; **простору української душі як такої**, ментальності, адже замаєна хата – це національний

архетип, вираз індивідуалізму, естетизму, релігійності, близькості до природи, освячення родинного, що споконвіку властиве українцям.

Єдиний простір, філософічно зображений поетом, багатоплощинний. У вірші *«Каплиця»* [21, 10] центральний образ білої каплички, що «стоїть невеличка / Край шляху, де льон голубіє», виразно належить до четвертого простору, точніше – до четвертої площини єдиного простору поезії В. Свідзінського, а саме – **релігійного світу християнської віри**. Капличка як маленька будівля природно вписана у довкілля, де – долина, шлях, поле. Вона входить у сердечний світ людей: «І в будень, і в свята / Приходять дівчата, / І кожна поклін покладає». Біла капличка біля поля – ознака українства, його віри, майстерності, хліборобства. А ще, певно передовсім, – це місце, де людина спілкується з Богом, Божою Матір'ю, святими, капличка належить і до цього містичного світу, світу, де вічно живуть ті, в кого ми віруємо.

*А в тій капличці*
*Чудовий образ*
*Діви Марії сіяє,*
*На лоні в неї*
*Мале дитятко,*
*Як янголятко,*
*Зеленою віткою грає [21, 10].*

Діва Марія, як мешканка найвищої площини поетичного простору В. Свідзінського, інші простори «покровом святим заступає» від усього злого.

**Внутрішня складність позірно простої поезії В. Свідзінського поряд з іншим полягає у багатоплощинності простору, його виразній часовості і розміщенні образів на межах різних площин.**

Релігійні вірші В. Свідзінського написано переважно у фольклоризованому стилі. Присвячені, як правило, святам, вони перейняті празниковим настроєм, який опановує не тільки людей і небеса, а й природу.

У поезії *«Ой красна ти, яблунько…»* [21, 12] описано свято, яке в народі називають яблуневий Спас. Природа – налиті солодким соком

рум’яні яблука, гучні буйні бджоли – вчить людей шанувати церкву, дякувати Богові за врожай.

Вірші про Зелені свята, Діву Марію, Спаса повні щедрот української природи, землі, обробленої людиною. Дерева, квіти, тварин, комах показано в русі, у перебігу емоцій, рішень, спілкуванні між усіма мешканцями простору, що живуть у цій добі. Наприклад, бджоли будять пасічника-діда розповіддю:

*Сколихнули ми лелію*
*В діброві,*
*Отрусили з неї роси*
*Перлові;*
*Ми до кожної чарунки*
*Воскової*
*Доливали вологи*
*Медової…[21, 13]*

Звичні речі з довкілля описано звичними словами і в знайомій традиційній для фольклору манері, проте чари природи живуть у віршах В. Свідзінського. **Чарівність пейзажів не в романтичній присутності Духа в природі, а у відкритості її існування до існування людини**. Діалогічність їхніх зовнішніх і внутрішніх існувань, зокрема спільність свят і печалей, складає містичний простір єдності світу. Дерева і бджоли говорять – і ми чуємо їх, ми вдячно мовчимо – і вони розуміють нас, **вони – як ми, ми – як вони. Нам разом жити – і ми раді цьому співіснуванню.**

Спостережено співзвучність художньо виражених філософських поглядів на довкілля у поезії Волта Вітмена і Володимира Свідзінського. Суб’єкт лірики В. Вітмена постає «весь обліплений чотириногими та птаством», вірить «що травинка не менша за поденне зір, / І мурашка, і піщинка, і яйце волового очка досконалі так само, / І зелена жабка-райка – шедевр, над який немає нічого» [29, 49]. Прийняття світу та його природних мешканців, протест проти ієрархії значного і незначного в оточуючій природі та в людині властиві обом поетам. «Малозначуще так само велике для мене, як і

все інше / (Що є менше чи більше за доторк?)» [29, 49] – пише автор «Листя трави». Відсутність самозвеличення, шанобливе ставлення до листочка, травинки притаманне й українському поетові.

Мотив смерті – один з провідних у поезії В. Свідзінського, філософізація і естетизація цього мотиву оприявлюють особливості як поетового світорозуміння, так і стилю.

*«Не вій, вітре буйнесенький…»* [21, 15] – стилізація у жанрі козацької траурної пісні. Смерть молодого козака табуюється всіма персонажами художнього простору. Суб'єкт лірики просить вітер не шуміти в садочку, бо під ясеном «чи спить, чи дрімає» козак молоденький. Лише часова обставина «По кривавім бойовищу / Спочин собі має» натякає на підтекстову присутність смерті.

Не віддають хлопця небуттю зозуленька, туркавка, червона калина. Вони звертаються до нього лагідно, їхні питання про рідний край, рід, кохану дружиноньку – це питання до живого, вони потребують відповіді. Водночас це питання, які ставлять, щоб знати, куди й кому нести сумну звістку.

Кінець пісні традиційний: ідеться про журливу матір і її невісточку – квітчасту калину. Сумна іронія, притаманна поховальним козацьким пісням, збережена повністю: зміст, який ховається в підтексті, цілком протилежний радісно-весільному текстові.

*Коли б знала, то б раділа*
*Матінка журлива,*
*Що такая придалася*
*Невістка вродлива,*

*Вродливая невісточка,*
*Ще й красно убрана,*
*Серед саду шумливого*
*квітчаста поляна [21, 16].*

**Козацький погляд на смерть, успадкований поетом, – погляд відчайдушно-іронічний, естетизований і навіть еротизований.** На іронії як вияву української ментальності В. Свідзінський наголошував у своїй статті «Народні українські пісні про останню світову війну».

Аналізуючи пісню, складену напівукраїнською-напівросійською мовою, автор стверджує її переважно український характер, аргументуючи: «Попсована щодо мови, ця пісня цілком українська по духу і кінчиться жорстокою іронією, яка так часто подибується в українських піснях» [20, 403].

Інтимна лірика В. Свідзінського також демонструє філософський – узагальнено осмислений після інтроспекції, уведений до власної системи ідей і цінностей, у контексті єдиного простору – підхід до поетичного вираження кохання.

*«Як тебе утомить місто…»* [21, 17] – вірш-послання від жінки. Кохання тут постає як спочинок, як тиха домівка для знесиленої душі. Протиставлено два простори: простір міста, де борня й неминуча утома, і простір тихого, зеленого двору, де все тебе жде і любить. Другий простір панує у вірші, жінка хоче, щоб він жив у пам’яті коханого, який реально перебуватиме в іншому, ворожому до нього оточенні.

І знову, як і в інших творах, у просторі, близькому поетовому серцю, довкілля приймає людину щиро й лагідно. Аромат дністрових гір, небо тепло-голубе, акації прозорі, повний тихості двір і сама жінка своїм коханням подарують спочинок.

*А коли обійме небо*
*Ніч, зірницями густа,*
*Біля перс моїх спочинуть,*
*Милий мій, твої уста [21, 17].*

Еротичний мотив завершує текст, у якому **поет від імені жінки малює власне чоловіче уявлення про ідеальну жіночу любов і затишок, що його вона має нести.**

Погляд поета рухається протягом вірша, цей рух часто означає перехід через грань певної площини простору до іншої, у чомусь інакшої, у чомусь подібної. Екзистенціальна увага до настрою притаманна творчості В. Свідзінського, у віршах-настроях автор вишукано естетично доторкається до загадки народження настрою як вияву існування людини.

У вірші *«На заліску»* [21, 18] рідкісне нині слово залісок означує образ-пейзаж, який, дійсно, перебуває за (поза) звичним простором людини. **Те, що є *за* в природі, відкриває те, що перебуває *за* у людському «Я».** Поет насичує картину деталями і настроєм. Деталі впізнавано виразні, це – літній день під віковічними дубами. Відбито звуки (дзижчання мух, сюрчання коників); обриси – корони дубів; кольори – золотий махаон, небес прозірчасті затони; світло - сонце огнем пронизує листя; запахи – свіже лоно пахучої землі. Поєднуються образи прості, приземлені (*мух повітряні загони*) і величні – сонце поставило *свій трон*.

Головним у вірші є настрій, який навіює хронотоп літнього полудня на заліску. Цей настрій створюється вже першим рядком: «На тихім заліску – там день пливе, як сон…» Сон – це простір ірреальний, тож і подальший пейзаж сприймається як його межа: десь тут, у полуденному сонячному заліску, і є та грань, де людина переходить у світ мрій і видінь.

Терцети, які завершують сонет, одним складним реченням описують настрій ліричного суб'єкта. В описі повторюються два ключові поняття: двічі вжито корінь *мла – млосна утома, гаряча мла*, двічі корінь *сам – самота, самотнє кохання*. Повтори у рамках одного речення не випадкові: автор визначає конститутивні риси переходу людини у простір марення. Природа не викликає штучно цей стан (як, приміром, блискавка – страх), вона дає розслабитись, теплом, тишею, красою знімає запобіжники, усипляє варту свідомості, дає виявитися сокровенному.

*<…> Розплинутись в якійсь гарячій млі*
*І, поринаючи в солодке забування,*
*Віддатись маренням самотнього кохання [21, 18].*

Ідеться про залісок, проте дієслова, які характеризують емоційний стан людини, пов'язані зі плавбою: *день пливе, розплинутись, поринаючи*. Бо малюються два простори, дві природи: літній, предметний, даний у рецепції органів чуття залісок і стихія підсвідомого, дана не в образах, що в ній панують, а у настрої переходу, занурення в неї.

Часопросторова єдність зображується В. Свідзінським не в констатації її обов'язковості, а в історичності, процесуальності, моментах змін і зміщень. **Поетів сонетарій містить саме часопросторові зміщення і переходи в ролі конфлікту, що потребує гармонізації**. Епічний, романний первень сонета реалізується в розвиткові настрою, викликаного перебігом часу і змінами в просторі.

*«На руїні»* [21, 19] – вірш про залишений, покинутий людьми простір. Змальовано палац і сад як **простір, у котрого все в минулому, нині ж – безчасся**, «пусто скрізь». Тому у катренах акцентується не наявність, а відсутність: «не криє виноград альтанки вимислові. / І синім плюскотом не хлюпає фонтан», «Увечері рояля звук сумний / Не будить лип широко верховинних». Що ж є в цьому нічиєму просторі? Руїни, бур'ян, тіні глибоких алей, заблукані в них промінь, черет і осока, що «обняли сонний став». Повторюється корінь *пуст*-: алеї пустинні, «І пусто скрізь».

Простір, головна ознака якого – відсутність, потребує когось. Образ дівчинки, який завершує сонет, не заповнює покинутий простір, а увиразнює його пустоту і нагадує про час, про існування інших просторів, про можливості, які береже майбутнє.

Енжамбеман розрубує рядок на два часових вектори, **у залишений простір, що перебуває в безчассі, входить мешканка якогось іншого простору і грається з ним**, порушуючи закони реального світу, бо покинутий простір набуває містичних рис, – це відчувалося від початку сонету і химерним образом акцентується в останньому рядку.

*І пусто скрізь. Лиш дівчинка порою*
*В забутий парк забрівши самотою,*

*На галяві, серед високих трав,*
*коли виблискує й палає,*
*Із бабки срібної візок собі сплітає [21, 19].*

Куди може віднести візок із срібної бабки – залишається гадати читачеві.

В. Свідзінський показує, як зовнішнє існування людини заторкує її внутрішнє існування, яке, крім цих заторкувань, має власне незвідане життя, свій простір і час. У часі головною є екзистенційна мить, а в просторі – зміни, що в цю мить відбуваються. **Діалогічність цілісного існування людини триває протягом усього життя, проте чергова репліка може пролунати через довгі роки мовчання.** Поет утверджує незмінність суті людського індивідуального «Я», яка виявляється, зокрема, у тривалості мрії.

У вірші *«Буває, в час самотніх дум…»* [21, 20] дія відбувається в просторі внутрішнього світу героя. Можна казати про сюжетність вірша. Герой спостерігає за діалогом у власному внутрішньому світі, де перегукуються розум, серце, душа. Такий діалог можливий лише на самоті. Жодного слова не лунає, цей перегук мовчазний і не прояснений конкретикою сенсу.

*Буває, в час самотніх дум*
*Дивочна мрія в серці зрине,*
*На мить одну привабить ум*
*І десь у безвісті загине[21, 20].*

Рідкісної вишуканості епітет «дивочна» переводить мрію на межу з ірреальністю, робить описану мить екстатичною. Серце, що є одним зі просторів вірша, малюється як стихія води, вона виносить на поверхню мрію, дає її усвідомити – і ховає, змиває з пам’яті. Серце і розум – складники внутрішнього світу людини, домівкою мрії є серце, розум же приймає її лише на мить. Проте мрія живе в тому просторі, який зникає тільки зі смертю людини (зникає чи переходить в інші світи?).

У другій строфі увиразнено плин екзистенційного часу. Поет описує лише миті, оминаючи дні та літа, його цікавлять миті зринання мрії – час зупиняється тоді, коли людина щось віднаходить у собі. Роки без мрії не є важливими, поет байдуже констатує спливання літ. Мрія – це те, що забути не можна, вона знов зійде «в красі первісного повстання», лишившись тією самою, що й уперше, незважаючи на сплилі дні, роки забування.

У третій строфі простір розширюється, до діалогу прилучається душа, вона ширша за серце. Мрія збурює душу, яка є живою, адже здригається і співає. Душа відгукується на постання мрії, душу мрія хвилює глибше, ніж розум, і відгук народжується тривалий і красивий.

Тихий спів як музика душі, до якої прийшла мрія, зустрічаємо в творах інших поетів. Наприклад, у поезії О. Блока «Есть минуты, когда не тревожит…» теж раптово звучить спів: він лунає в екзистенційну мить любові, погляду очі в очі. Третя завершальна строфа аналізованого вірша В. Свідзінського перегукується з теж третьою останньою строфою ліричної мініатюри О. Блока. Зіставимо ці ліричні фінали.

*Тоді ж то, збудженая вмить,*
*Душа схвильовано здригнеться,*
*І легкий спів несамохіть*
*З глибин незвіданих поллється [21, 20].*

*І напев, заглушённый и юный,*
*В затаённой затронет тиши*
*Усыплённые жизнию струны*
*Напряжённой, как арфа, души [1, 202].*

Музика душі символізує красу, яка ховається, але не зникає. Підкреслено автономність існування душі: музика починає литися несамохіть, вона приходить не з небес, не ззовні, а «з глибин незвіданих».

**І В. Свідзінський, і О. Блок пишуть про щось прекрасне в людському «Я», котре може бути приспане, проте якоїсь миті це щось постає незмінним, потверджуючи самототожність особистості і її незнищенне прагнення вийти за межі щоденного, буденного існування.**

У віршах-настроях В. Свідзінського відбуваються зіткнення протилежностей, які контрастують в реальності, проте можуть

поєднуватися в душі. Цвітіння і тлін, розквіт і смерть сусідять у нашій свідомості з її химерною грою в суміщення просторів і часів.

У вірші *«Так сумно тут здавалось самотою…»* [21, 21] простір цвинтаря зіткнувся з простором юнацького серця, захопленого красою дівчини, яка прийшла провідати когось з рідних. Вірш виражає зміну настроїв: змінюється вектор свідомості суб'єкта як інтенціональної за сутністю: спочатку вона була спрямована на площину мертвих мешканців цвинтарного простору, з появою ж вродливої дівчини вектор змінився – свідомість радісно відкрилася до живого, земного, квітучого на могилах і над хрестами: до густої трави, золотої кульбаби, пахучо-теплого цвіту вишень.

Прекрасна метафора «В траві розбризкалась кульбаба золота», інструментована повтором приголосних [т], [б], [з], [л], засвідчує майстерність В. Свідзінського-художника, його вміння сприймати світ у образах.

Проте антагоністичність двох площин зберігається протягом усього тексту, адже роз'єднати смерть і життя у просторі кладовища неможливо. Несподіваної, парадоксальної контрастності ця антитетичність набуває в останній строфі: «І скрізь життя, і все радіє, живши, / І все жадне буяти і цвісти…» – площина життя запанувала в юнацькому серці, але дівчина, яка спричинила це злиття парубоцької душі з весняним квітуванням, залишилася внутрішньо відданою іншій, смертній площині: «А ти стоїш, головку похиливши, / Як анголь смутку й красоти».

Вірші-настрої В. Свідзінського містять перебіг настроїв і їх зіткнення. Плин емоцій і станів має витоком серце, проте завжди захоплює й інші простори – довкілля, потойбіччя, серця іншої людини. Діалог між різними просторами «озвучується» в настроях, які переживають герої віршів.

Як поет-філософ В. Свідзінський порушив проблему щастя, автора цікавить не те, в чому полягає щастя, а де воно розташоване. Хронотопічна майстерність поетики поєднується з мудрістю розмислу.

Сонет *«Щастя»* [21, 22] побудований як філософська сентенція та її образне унаочнення. Предметом поетичного осмислення є місце щастя в просторі екзистенційного часу людини. В. Свідзінський, подібно до Є. Плужника, любить гру, парадокс, на які багата людська доля і екзистенція як така.

Доля не раз грає з людиною в часовий парадокс, щодо щастя також. Юнацтво впевнене, що все чудовне «прийдучого в неясній далині», проте з віком виявляється, що щастя змінило свої координати і, пройшовши парадоксальним колом, опинилося в перших наших днях, залишившись неуловним.

В. Свідзінський унаочнює цю думку образом пташок, які походжають попереду мандрівця, а щойно він наблизиться до них, «перелетять йому над головою / І знов за ним збираються юрбою».

Щастя, ніби «пташок яскравих зграя», не може бути ні зрозуміле, ні підвладне, ні передбачуване людиною. Зіставимо сонет В. Свідзінського з «Піснею 21-ою» «Саду божественних пісень» Г. Сковороди, в якому автор так само пристрасно шукає простір щастя.

*Щастіе, гдѣ ты живеш? Горлицы, скажите!*
*В полѣ ли овцы пасеш? Голубы, взвѣстите!*
*О щастіе, наш ясный свѣт,*
*О щастіе, наш красный цвѣт!*
*Ты и мати и дом, появися, покажися![22, 61]*

Суб’єктне «Я» «Саду божественних пісень» – учитель, любомудр, богослов, який знаходить відповіді на поставлені питання, тлумачачи Біблію. Г. Сковорода навчає свого читача, що щастя – у спілкуванні зі спорідненою душею, у можливості його шукати спільно, в бесіді, коли *сладок глагол живой.* Суб’єкт лірики В. Свідзінського не повчає, не тлумачить Книгу Книг, не утверджує істин, він просто говорить правду про себе: привідкриває світ свого досвіду, думки, настрою, емоцій. У цьому світі бачимо християнські чесноти, самозаглиблення, гостру аналітичну думку, сердечну щирість – це єднає лірику В. Свідзінського з поезією Г. Сковороди.

Філософсько-образне осмислення людини як мандрівця кореспондує з думкою Г. Марселя, який був переконаний у неможливості вийти за межі просторових або квазіпросторових уявлень. Філософ пише: «Ідея подорожі, якій звичайно не надають суто філософського змісту або суто філософського значення, має, проте, одну неоціненну перевагу: вона побудована на означеннях, які включають у себе і час, і простір <…>» [9, 13]. Розвинувши свою ідею в стрункy екзистенціальну концепцію, Г. Марсель дає людині як такій визначення, яке виносить у назву праці – «Homo viator».

У сонеті українського поета **герой теж мандрує у просторі даного йому часу**, у цих мандрах озивається його серце – це воно народжує образ щастя, це його вчать «горе і літа, учителі сумні». **Щастя рухається в цьому самому просторі, але не поступово, а неначебто граючись з людиною.**

Кохання є однією з граней щастя людини в поезії Свідзінського. Інтимна лірика поета естетизує тілесне, еротичне в коханні і надає природності духовному. Автор і тут балансує на грані, показуючи її хисткість і просторовість.

У вірші *«Як важко дихає ся ніч!..»* [21, 23] всі три строфи збудовано за принципом паралелізму: надходить буря в небесах – розпочинається ніч кохання. Настрій еротичний, тілесне акцентується виразними штрихами: «…На ніжне лоно з білих пліч / Коса потоками зміїться», «…Як надра темряви, твій зір, / Як полум’я, уста томлячі…»

Для паралелізму обрано моменти, які передують найважливішому в природі і в коханні: спалахнула блискавка, ось-ось піде дощ і двоє ось-ось кохатимуться. Надходить не просто дощ, а буря, тож і настрій еротичного очікування має відтінок містичного, рокованого.

Мабуть, уперше в українській ліриці так відверто передано чоловічу пристрасть у виразності певного моменту перебігу почуттів: «О мила, мила! Не томи… / Несила…серце знемагає».

В. Свідзінський виступив новатором в інтимній ліриці. **Зберігши традиційну для національної літератури стриманість у**

**лексиці, він виразив сильні еротичні настрої через психологічну деталь, паралелізм, портретні штрихи, підтекст, смисл, схований за крапками.**

Емпатія, обов'язкова для будь-якого лірика, має у В. Свідізнського особливість: щодо іншої людини і щодо представників природного довкілля вона протікає однаково. Їм болить, як нам, а надія, яку мають вони, може підтримати й нас. *«Нежданий сніг упав на брость зелену»* [21, 24] – вірш-настрій. Пейзаж є образним утіленням екзистенційної миті зневіри, втрати, пригнічення. Людина згадується лише в одному рядку, який становить порівняння до природи: «Нежданий сніг упав на брость зелену, / Як сум на серце молоде», проте зрозуміло, що у підтексті все складніше. **Автора вражає спільність переживань людини і дерева, однаковість станів, які їм судилися протягом існування в одному просторі й часі.** Людина підтримує березу, певно, вже маючи у власному досвіді подібну екзистенційну ситуацію.

Берізка підкорилася снігові, схилилася, «гілок обтяжених угору не зведе». Підкреслено, що тягар, котрий не дав зрости, розвинутися, упав ззовні, він всезагальний і нівелюючий, тому використано середній рід: «Збіліло все, замовкло, заніміло». Проте, втрата віри і мрій, падіння свого «Я» у панування «холодної чистоти» – це ще не смерть, тож залишається надія і треба мати мужність зберегти оптимізм. В. Свідзінський малює простір, у якому для оптимізму залишається місце на обрії: «Але ж то мить – поглянь на схід, берізко, / яка там смуга золота!»

**«Смуга золота» прочитується як образ світового закону, за яким усе змінюється і час зберігає можливість для надії**. Це вірш про повсякчасну можливість смерті, про несподіваність нещасть і про мужність їх долати.

Поет не раз звертався до народнопісенної традиції, зокрема до образів, які були близькі його художньому мисленню. Так з'явився в його поезії *«Цілий день палючий вітер…»* [21, 25] туман-безуман, котрий відповідає **творчій схильності В. Свідзінського ходити на**

**грані свідомого і несвідомого, реального і уявного, можливого і неможливого.**

Названий вірш належить до інтимної лірики, традиційний для фольклору паралелізм послідовно застосовано в усіх п’яти катренах твору. Вірш позначено еротизмом, що виявляється в тексті як асоціації ліричного героя до явищ природи – гарячого дня, туману-безумана.

Текст становить діалогізований монолог, позаяк третій та четвертий рядки кожної строфи до когось звернені – як розповідь: «Цілий день перед очима / Милий образ твій», як вигук: «Ой тумане-безумане, / Сам я безуман!», як запитання: «Чи то сонце так цілує, / Чи уста?», «То колосся чи миленька / Шепче щось мені?»

Діалог внутрішнього світу героя, зокрема світу його еротичних емоцій, з простором природи провокує уявний діалог з коханою жінкою.

Головне у змісті віршів В. Свідзінського нерідко формально відступає на другий план, є асоціацією, алюзією, підтекстом до панівних у тексті образів і мотивів. Приміром, вірш *«Приплив»*[21, 26] слід віднести до інтимної лірики, хоча це стає зрозумілим лише при читанні останньої 6-ої строфи. Протягом попередніх 5-ти строф ідеться про явище природи, якому надаються казкові риси – морський приплив (детальніше про образ моря в цьому вірші, як і у віршах «Вже з дерева життя мойого…», «В часи давноминулі…», ітиметься в наступному підрозділі монографії).

У віршах з передчуттям смерті виразно звучить мотив невикористаних життєвих можливостей, відчуття, що ти не набувся на цьому світі, щось гарне пройшло повз, минулося як не зреалізоване.

Суб’єктне «Я» у творі *«Висхли, висхли ранні роси…»* [21, 28] – це неназваний образ, який предметно асоціюється з вітром, а духовно – з людиною, котра не зазнала юного щастя.

Мініатюра з двох строф виражає розвиток образів, які й складають її художній світ: роси, степи, «Я».

Простір той самий в обох частинах вірша, а от час різний: у першій строфі хронотоп виражає внутрішній стан пустоти, неможливості прожити незреалізовану юність удруге. Гостре відчуття незворотності часу як втрачених назавжди можливостей передано не малюнками чогось, що є в природі, а підкресленням відсутності.

*Висхли, висхли ранні роси,*
*і не пив я їх.*
*А тепер... Лежать покоси*
*на полях пустих [21, 28].*

Сердечну турботу оприявлює саме те, чого немає: немає рос, немає колосу. Повтор дієслова *висхли* увиразнює невблаганний плин часу, який щось стирає з нашого життя назавжди.

Друга строфа відроджує надію: час не тільки забирає можливості, а й пропонує нові, даруючи нам майбутнє, хоча **ніяка можливість не повторюється, не є тотожною колишній, невикористаній – може тому, що ми в іншому часі вже інакші**: «Будуть роси ще вечірні…/ смутно я уп’юсь».

Мініатюра завершується повтором образу степу, який символізує вже чи то вечір життя, чи то смерть. «І в степи, степи незмірні / тихо віддалюсь». Тихий вітерець нагадує людське життя. Краса мелодики вірша досягнута різностопним хореїчним рядком, паузами, які надають читачеві час для інтуїтивних осягнень, повторами – синтаксичними, образними, лексичними.

Світ сучасної поетові історичної доби і людей у ній рідко знаходив відбиття в поезії В. Свідзінського. Один з винятків – вірш *«Темна»* [21, 29], у центрі якого образ пересічної літньої людини, забутої, покинутої напризволяще немилосердним суспільством. Композиційно твір засновано на протиставленні весняної природи Півдня («Південь гомонить, щебече, співає») маргінальному існуванню старенької знедоленої жінки («Прихилилась лицем до церковного муру / І наче завмерла. / Темна.»). Підтекстово відчувається глибоке співчуття до однієї людини в її індивідуальному існуванні: «Стара, старенька, / Босі, потріскані ноги, / В одній руці

костур, / У другій кошик». Біда проводить межу між людиною і довкіллям: старенька у своїй немочі, злиднях, самотності не відчуває краси й життєвої сили синього неба і свіжого листя. Опис ліплянки, яка «хутко повалиться зовсім», сусідить з останньою фразою: «Як пахнуть акації білі!».

Поет повний співчуття до людини, яку виснажило життя і покинули напризволяще люди. Квітучі акації у цьому контексті нагадують про те, що колись вони пахтітимуть для інших, а не для нас.

**В. Свідзінський збагатив українську поезію лексикою, яка з різних причин рідко вживалася в ліриці. Цікаво, що це стосується як вишуканих, красивих слів на позначення явищ природи** («Обнявши її прохолодним *затінням*, / Шепоче над нею *розпашиста* липа»), **так і прозаїзмів із семантикою непривабливої буденщини** (*костур, ліплянка, покрівля прогнила*).

У збірці «Ліричні поезії» **автор розташував твори за принципом збірка-метатекст. Зв'язок між сусідніми віршами не традиційний (громадянська, пейзажна, інтимна лірика), а складніший – за психологічними та філософськими концептами.** Наступний, після «Темної», твір *«Весна. Розкрились небеса…»* [21, 30], на перший погляд, контрастує щодо печальної оповіді про самотню бабусю з босими, потрісканими ногами, проте триває гостра емоція суб'єктного «Я» – болю, жалю, співчуття. відокремленості від соціуму.

Весняний пейзаж намальовано лише в двох початкових рядках, він не містить предметної конкретики, передано дух весни – оновлення: «Весна. Розкрились небеса./ Збудилось все, що жити здібне». Прекрасна філософічна метафора *розкрились небеса* не тільки передає прозорість ясного неба, а й містить натяк на відкритість до трансценденції, знаменує Боже благословення на нове життя.

Після короткого пейзажу подано звичну побутову картину: діти з гомоном і сміхом згортають торішнє листя. Поет розуміє дитячу

радість, адже вони служать весні, розуміє практичну користь від їхньої праці: легше ростиме трава.

Проте основний сенс вірша в іншому, твір завершується несподіваною епіфемою. Смутний висновок ніяк не очікувався, не готувався життєрадісним текстом, рівно як простота буденної події ніяк не готувала до складних емоцій і зашифрованих роздумів.

*Та смутен я дивлюсь на те.*
*Не знаю сам я із-за чого,*
*А так мені, мов ті граблі*
*Черкаються до серця мого [21, 30].*

«Незнання» суб'єкта лірики провокативне – читач замислюється над екзистенційними витоками його смутку. Граблі скородили старе листя і водночас черкались до серця героя. Маргінальний у просторі попередніх строф образ торішнього листя набуває нового значення – саме до нього уподібнюється образ серця, що став центральним. Чим же схоже поетове серце на упалий і вже не потрібний весні лист? Неспроможністю зажити новим життям під весняними розкритими небесами?

А може, **серце просто співчуває листу – своєму братові по часопростору, який пішов з життя раніше за людину і нагадав їй про неминучість смерті і подальше забуття живими.**

Аналітичний розум В. Свідзінського прекрасно гармонує з його мистецьким талантом. Художня асоціація розвивається в образі, думка ж виокремлює сутність, шукає спільне і відмінне, аналізує і синтезує відчуте й виражене.

Поезія *«Сіяє сад, від наморозі білий…»* [21, 31] вводить читача в простір зимового саду, у якому вражають сіяння і тиша. П'ять заперечень у першій строфі увиразнюють захоплене твердження: «А тихо в нім!» («Нігде сухий листок / Не шелесне. Ні вітер легкокрилий, / Ні бистрий птах не сколихне гілок») – автор ніби аргументує висловлену думку, водночас його уважний погляд художника проникає в інший час цього самого простору і фіксує відсутність минулих ознак.

Тихий сяючий сад під блискучими нічними небесами – довкілля ліричного героя в його самоті й задумі. Кохання, яким повен герой, викликає мрії, поет їх не тільки виражає, а й аналізує, зіставляючи з мріями юнацьких літ.

*У той-бо час цвіли ви, як лелії,*
*А нині ви, як цей зимовий цвіт [21, 31].*

Владу часу над зовнішнім і внутрішнім простором людини й утверджено й обмежено: час накладає свій відбиток на мрію, проте не може знищити її – так само він не може знищити природу, проте природа приречена змінюватися під його владою.

Художній простір поезії В. Свідзінського нерідко становить незвичайний локус, який має оригінальні прикмети і викликає такий само неповторний настрій.

Твір *«Ходім туди, у ліс, на гору…»* [21, 32] починається з розпросторення і визначення його напрямку. Поет кличе до руху в гори: «так свіжо там в південний час». Гірський простір, що малюється, густо населений – берести, граби – і радо зустріне людей.

Дві центральні строфи – це **опис локусу, обмеженого, малого простору, самобутність якого передає поет**, адже він давно знає цю місцину, що вабить його. «Є місце там» – такий початок розповіді підкреслює особливість локусу посеред гірської природи і готує до описування чогось незвичайного. Це незвичайне виражається, по-перше, у відносній закритості місця: його обмежують косогір і гущина дерев. По-друге, тут інший час – все дихає давниною і казкою. Час, у якому існує цей локус, можна вважати міфологічним. Природа, яка живе в ньому, не олюднена, але таємничо значуща, що підкреслено добором лексики – рідкісної, діалектної. Стан та дії мешканців місцини бережуть таїну й відокремленість локусу: щовби і брили чорніють дико, пташка киличе, промінь ледве промкнеться, мох нечутно стелить постіль.

Остання строфа вплітає у пейзажний вірш еротичний мотив, розгадується, до кого звернено перший рядок із закликом «Ходім туди, у ліс, на гору», кому адресовано розповідь про закриту місцину з оксамитною постіллю. Адресатка – кохана жінка.

*Як подих казки, нас обійме*
*Зелений змрок верхів рясних,*
*І напою тобою в тиші*
*Палку жадобу уст моїх [21, 32].*

Природний часопростір гармонує з часом кохання, як поєднання двох пристрастей, час спекотного полудня відповідає стану закоханого. Природа дарує холодок, кохана теж утамує «палку жадобу уст». Кохана – як природа, образність посилюється метафорою «напою тобою», де Ти – тотожне воді. Духовне і тілесне злито в одне, бо **в коханні, зображеному В. Свідзінським, бажане Ти є неподільним, як і вогонь власних почуттів**.

У простір, змальований у поезії В. Свідзінського, можуть заходити мешканці, які жили у ньому в минулому. Їх бачиш, якщо довго вдивляєшся в далечінь. «Усе в далечінь я дивлюся, / Усе в степову далечінь…» [21, 33]. Саме таке тривале вдивляння дозволяє побачити серед реальних предметів те, що було тут реальним раніше. Гостя з минулого з'являється не в предметній конкретиці, а легесенькою тінню.

*Іде вона тихо по полю*
*У білій одежі своїй,*
*В душі моїй будить тривогу,*
*Приковує очі мої [21, 33].*

Спогад світлий, тому образ являється у білій одежі, він заторкує щось дуже важливе в цінностях, які є основою душі, тому *будить тривогу*. Тривога як екзистенційний стан – провідний настрій твору. **Саме душевна тривога (не об'єктивована в принципі) народжує (чи викликає з-за грані) ірреальні образи, що є важливішими за реальні.**

Звідки приходять образи, які тривожать душу і приковують очі? Певно, з поцейбіччя (Г. Марсель): **те, що було в минулому дорогим серцю, лишилося в екзистенційному просторі як понадчасова цінність**. Ідеться про легесеньку тінь у білій одежі, без якої «Я» втратило б самототожність.

У формі двох риторичних запитань поет розгадує, хто або що може ховатися за тінню, яка тихо йде полем.

*Чи то моє світле дитинство*
*Збирає волошки в полях?*
*Чи то моя мила, забута,*
*Сумує по згублених днях? [21, 33]*

Світле дитинство і колись кохана дівчина тривожать, бо є милими, але вже давно закритими масками – частинками поетового «Я».

Стан героя уточнено виразом «томлюся без краю». Людина переживає роздвоєння: «несила очей одвести» від милої тіні і водночас зустрінутись з нею вже не можливо. Роздвоєно простір існування «Я», ти бачиш і відчуваєш обидва, а перебуваєш тільки в «тепер і тут».

Ті, кого ми любили і якими ми самі були, можуть приходити до нас, хоча б як тіні, а от ми до них повернутися не здатні.

Така філософія В. Свідзінського, його **ліричний герой живе в товаристві дерев, хмар, людей, подій, цінностей з різних часопросторів, які співіснують у його внутрішньому світі. Поетова печаль часто викликана необхідністю повертатися в реальність зовнішнього простору тут-і-тепер, у якій мандри часопросторами і зустрічі з їх мешканцями (зокрема і з собою колишнім) неможливі**.

Поет глибокого розуміння єдності світу зобразив у творчості метапростір і взаємозв’язок та сполучуваність численних (незчисленних) його складників. **Перетікання просторів – прикметна риса поетики В. Свідзінського.** Автор знаходить миті, у які відбуваються ці перетікання, і зображує їх в оригінальних образах, передаючи незвичайність ситуації.

*«У тьмі, як море, сад шумів…»* [21, 34] – одна з таких миттєвостей. У першій частині твору відбувається зустріч простору землі і небес у час грози. У другій – у діалог вступають внутрішні простори героя і його коханої, жінки, з якою він розлучився. Спочатку герой розкриває вікно і насолоджується чистою свіжістю ночі в саду,

далі з’являється простір іншого вікна – вікна, за котрим спить кохана. Образ прекрасної жінки оживає в пам’яті. З її рис виокремлено таку: «Твій зір, отінений глибоко». **Гра світла – одна з мистецьких знахідок поета** в цьому творі: тьма, огненні крила, ясні галявини між хмарами, осріблені тополі, світлий супокій душі, прозірчасті тіні на вікні, отінений зір коханої – все створює мерехтливу картину художнього часопростору, що становить перетікання реального і внутрішнього просторів однієї літньої ночі.

Містичний натяк, який пролунав у першій строфі, набуває розвитку в останній.

*І видавалося мені,*
*Що я не розлучавсь з тобою,*
*Що дух твій віє наді мною,*
*Тебе покинувши вві сні [21, 34].*

Відбувається корекція минулого, а в сучасному – ірреальне зближення внутрішніх просторів двох людей.

**В. Свідзінський часто називає описуване ним почуття *одинока любов* – ідеться про кохання до жінки, якої немає поряд не тільки фізично, а й духовно,** щось сталося в стосунках, розлука не може бути подолана. Тому у просторі вірша відбуваються і уявне малювання фізичного образу, і перелітання-прилітання духа коханої.

Поет міркує про спрямованість людського життя, його цікавлять фізичні і духовні параметри цього спрямування: що диктує природа та доля? чого прагне серце? *«Моя дорога в край незнаний…»* [21, 35], розпочинає він вірш, у якому зустрічаються два розуміння простору: простір як напрямок і простір як локус. Перший – простір як напрямок – дається філософськи, окреслено спрямування життя людини, напрямок її шляху. Другий – простір як локус – представлено картиною реального довкілля суб’єкта лірики.

Вірш розпочинається розповіддю про мандрівника і його дорогу, в якій немає жодної конкретики будь-якого реального довкілля. Рядки сприймаються як художньо-філософське осмислення спрямованості людського життя не в просторі, а в часі.

*Моя дорога в край незнаний,*
*Моя дорога в далечінь.*
*Іду один. Немає сонця;*
*Навколо мене тиша й тінь[21, 35].*

Якщо прочитувати ці рядки як філософське тлумачення напрямку людського існування, то бачимо, що **це не життя-до-смерті, а життя-до-засмертного простору**, ідеться-бо не про грань, яка означає кінець, а про мандрівку в інший, пожиттєвий, край.

В. Свідзінський – співець «краси вмирання, зов'явання», – саме так він визначає в аналізованому вірші предмет естетичних переживань суб'єкта лірики. Сумні чари спустошення роблять прекрасним процес зникнення краси: «Навколо мене все погасло: / Всі барви, звуки, всі пісні». **Певно, саме в сприйманні зникнення життя як своєрідної краси і є мудрість філософського ставлення до свого неминучого відходу з нашого світу.**

Дивовижа людського життя, з віданням про його кінечність, полягає в опорі серця цьому віданню. У внутрішньому просторі героя вірша відбувається протилежне «красі вмирання, зов'явання»: «А серце квітне дивним щастям. / Все жду чогось, когось люблю». Людська душа має природну внутрішню дихотомію – сподівання на квітування щастя і прийняття смерті, тому за рядками надії слідують **рядки естетичного сприйняття фундаментальної безнадії: «І листя шелест передсмертний, / Як світлу музику ловлю»**.

Суб'єктові лірики В. Свідзінського вдалося гармонізувати два протилежні почуття людини – прагнення до розквіту, щастя і усвідомлення постійного наближення до смерті; поет естетично виразив обидва вектори людського існування: **об'єктивну спрямованість до смерті і суб'єктивну направленість свідомості до любові і щастя на землі. «Моя дорога в далеч темну, / Моя душа в солодких снах» – це поетична формула життя людини як такої**. Філософський закон єдності протилежностей зовнішнього і внутрішнього існування людини виражений В. Свідзінським художньо-просторово у формі апофегми, поетикальними

особливостями якої є анафора, синтаксичний паралелізм, антитетичність, алітерація [д].

І тільки останній рядок твору розкриває читачеві загадку реального довкілля і напрямку руху суб'єкта лірики. Виявляється, напрямку немає, а простір – ліс: «Як дика сарна, я блукаю / Один в покинутих лісах». Те, що герой блукає в реальному просторі, потверджує філософічність змісту попереднього тексту, адже там ішлося про цілеспрямований рух – «в край незнаний», «в далеч темну».

Як правило, останні рядки художньо-філософських поезій параболізують реальний часопростір попереднього тексту, переводять його в площину філософських узагальнень. У цьому ж вірші В. Свідзінського все навпаки: останній рядок надає реального освітлення часопростору, який прочитувався як філософськи узагальнений, абстрактний. Ліси характеризуються як *покинуті*. Ким? Чому? Слів «осінь», «осінній» у вірші немає, проте покинутість лісового простору його мешканцями викликана саме часом: немає сонця, умерло листя. **Реальний простір покинутих лісів нагадав про те, що будь-який простір стане покинутим і будь-який мешканець колись покине свій простір.**

Головний герой лірики В. Свідзінського має загадку: суб'єктне «Я», неназвана Вона, загадкова Ти розкривають лише часточку своєї душі і долі, автор цим засвідчує свою переконаність у неможливості повної розкритості людини та розуміння її іншою. *«Вона прийшла. Іде лісами…»* [21, 36] – розпочинає автор вірш і жодного разу не називає ту, що йде. Хто це? Осінь? Але ж «вже давно зів'яло все». Описано довкілля, внутрішній простір не названої Її, стан лісових мешканців – природи. Твір нагадує драму – ситуаціями, репліками, гострим психологічним конфліктом, але передовсім тим, що відбувається дія. Загадкова Вона іде лісами, несучи в душі лагідні почуття, переживання такі сильні, що автор оформлює фразу як вигук захоплення: «О скільки ніжності і жалю вона в душі своїй несе». До кого звернено ніжність, кого так щиро жаль?

Оповідається про Її зустріч з клен-деревом, калиною, згадано сіре небо, млу, синиць, берізку. Таємнича Вона знає про смерть і хоче допомогти лісовим мешканцям умерти легко і красиво. До журного клен-дерева Вона доторкнулася рукою і зачарувала: «Будь на вмиранню золотим». Драматизовано й опис зустрічі з калиною, два перші рядки строфи звучать як ремарки, два наступних – репліка чарівниці.

*Угледіла калину в гаї…*
*Додолу тихо капле кров.*
*«Засни, забудь… Най квітне щастям*
*У білих снах твоя любов» [21, 36].*

Можливо, вона – це зима, на це алюзійно вказують білі сни. У кожному разі Вона – це **та, що несе смерть, але робить це з любов'ю і ніжністю до тих, хто має піти за вищим, не нею даним законом.**

Змінюється кольорова гама простору. Якщо досі виблискували золотий, червоний, білий, то далі текст опановує колір зникання – сірість, мла, тінь. Зникають і звуки, поет підкреслює: «І тихо, тихо», використовує звуконаслідування, передаючи сріблясте кування синиць – «пінь-пінь-пінь». Голоси синиць не розбивають тишу, а лише увиразнюють її. Крики синиць – це єдині звуки природи, всі інші мовчки готуються до сну-вмирання. Мовчить берізка, до якої прихилилася Вона, і поля, в які скорбно дивиться. Текст завершується реплікою героїні, в якій злились два простори – її внутрішній і довкілля: «Люблю, люблю. О Боже милий, / Яка сумна твоя земля!» **Звернення до Бога не містить дорікання Богові за закон умирання, даний природі, а лише підкреслює богоданість того смутку, що розлитий навколо.**

Вірші В. Свідзінського про природу часто містять у тексті або в підтексті закон про невблаганність смерті і вчать людину стоїчно і навіть естетично його сприймати, **зустрічати кінець так, як зустрічає природа, тихо співчувати тим, хто іде раніше.**

Іноді зв'язок між творами, розташованими у збірці поряд, є текстуально прямим і водночас складним, химерним у змісті. Вірш

*«Вона прийшла»* завершився освідченням у любові і наступний таким же освідченням розпочато: *«Люблю. Покинуто, самітно…»* [21, 37]. У першому вірші *«Люблю, люблю»* давалося в лапках, промовляла Вона – природа, у другому – *люблю* без лапок, освідчується ліричний герой. Хто він і кому адресоване його *люблю*?

У поезії В. Свідзінського **кохання і співпереживання з природою зливаються. Відбувається збіг просторів – внутрішнього людини і довкілля, грань між ними стирається.** «Люблю. Покинуто, самітно. / А вже поля мої пусті <…>». Може здатися, що твір написано від імені осені, проте далі осінь згадується як зовнішній часовий чинник («осінь віє непривітно»). Отже, не тільки любов моя, а й поля – мої, їх єднає **тотожність покинутості**.

Вірш-настрій покликаний передати емоцію любові, у якої все в минулому, яка існує без майбутнього. Саме емоційний зв’язок єднає простори героєвого серця і осіннього гаю. Тому в другій строфі прочитується як органічне для художнього простору і вже зрозуміле читачеві таке сусідство: «Люблю, люблю» – звернене до жінки на початку строфи, «Листя миле, / Прощай, прощай» – звернене до осіннього вмираючого листочка в кінці строфи.

Текст твору складають прості короткі речення, часто неповні, або такі ж короткі прості частини складного речення. Особливо цікава поетико-синтаксична композиція останньої строфи. Перший рядок розпочато з «Люблю, люблю», останній містить «Прощай, прощай». Прощай адресоване листю, проте в контексті вірша підтекстово має й іншого адресата, точніше – адресатку.

І любов, і покинутість, і прощання В. Свідзінського виходять з одного серця суб’єкта лірики, вони водночас спрямовані і до коханої жінки, з якою розлучився, і милої осінньої природи, яка теж залишає.

Цей вірш разом з попереднім у збірці – «Вона прийшла…» – можна розглядати як диптих. Загадка: хто або що є предметом любовно-прощального почуття ліричного суб’єкта цього диптиху – до кінця не розгадана. **Останнє люблю адресоване тим, що відходять, – чи то коханій жінці, стосунки з якою в минулому, чи то осінній**

**природі, яка вмирає-засинає на зиму.** Серце читача стане співтворцем високої поезії В. Свідзінського.

Природа сприймається поетом подивовано-естетично і водночас осмислюється аналітичним розумом художника-філософа. **Безпосередні враження від явищ довкілля супроводжуються образним вираженням певної формули, що фіксує особливості натур-простору.** Вірш *«Дощ»* [21, 38] – пейзаж, особливість якого у **поетичній фіксації руху в природі** – зокрема перебігу весняного дощу. Логічні наголоси падають на дієслова, які вибудовуються у художньо виражену формулу, модель весняного явища. Прекрасна природа, яка живе за своїми законами, що ними людина може лише подивовуватися і захоплюватися, – героїня цього твору.

**Мистецьке схоплення закономірності** втілено в особові і безособові дієслівні форми (хмари набігають), а от першовитоки грози, її головна дійова особа табуйовона в тексті: «Загримить, по листю вдарить / І затихне вдалині». Дивовижа закономірності весняних дощів для В. Свідзінського – у поверненні дощу згодом, коли те, що гриміло і било по листю, *перейде*.

**Майстер локального художнього простору як завершеного образу**, до того ж схильний до драматизації лірики, автор показує читачеві мистецький локус у русі, створюючи виразний поетичний хронотоп – наразі хронотоп весняного дощу. Такий локус-рухливий образ є в цьому вірші завершальним у тексті: «<…> З чаші світлої униз / Стрімголов ізнову рине / Буйних крапель бистрий блиск».

Естетична насолода від простору, в якому існуєш, притаманна пейзажній ліриці В. Свідзінського. Також цій ліриці властива драматичність, часовість, створення локусу як мистецького образу. **Природа під пером В. Свідзінського і живе своїм окремими життям, певні закономірності якого інтуїтивно усвідомлює суб’єкт лірики, і органічно входить у внутрішній простір людини, для якої саме це природне середовище є рідним довкіллям.**

Вірш «Тут день – неначе сон прозорий…» [21, 39] – прекрасний зразок впускання простору природи у внутрішній простір людини. Людина ввійшла в простір довкілля, чи він вплив у неї – невідомо, бо

процес зникання грані є таємницею, дивом. Вірш завершується строфою, в якій перше і останнє дієслова взаємовиключні.

*Стою один вгорі, над гаєм…*
*У далеч казкову*
*З усім зелено-тихим краєм*
*Я теж пливу [21, 39].*

Чому стою і водночас пливу? У контексті всього твору зрозуміло, що людина перебуває на кораблі дня, де разом з нею стоїть-пливе її рідний край, – це образне вираження художнього хронотопу поета.

Людина в лірико-філософській концепції В. Свідзінського – дуже скромна, вона не є центром природи, а тим паче не вивищується над нею, вона їй рідна. Відчути блаженство (як у аналізованому вірші) або біль і печаль довкілля поетові так само органічно, як поділитися із сусідами по часопростору своїми почуттями. Іноді зникання грані між внутрішнім простором людини і довкіллям породжує загадки, містифікації, химери, що стають основою мистецької поетичної гри, в яку грає з читачем текст.

**Стан природи, входячи у внутрішній простір людини, відкритої до діалогу, актуалізує потаємні площини людського «Я».** Поезія *«По лісі шум, розливний шум…»* [21, 40] композиційно відповідає діалогу зовнішнього і внутрішнього просторів. Перша 8-рядкова строфа малює зовнішній, друга, теж 8-рядкова, – внутрішній. Буває у поезії В. Свідзінського і навпаки, коли ініціатором діалогу-взаємопроникнення стають душевні глибини людини.

Гойдання верхів дубів і шум вітру, «срібне щебетання, зозулі сум», бездумна плавба хмар – ознаки простору, який входить у людину, спонукає її лягти в траву і заплющити очі. Для чого «стулити очі»? Щоб подивитися в себе. Шум і гойдання із зовнішнього простору, відкривши внутрішнє «Я» ліричного героя, входять у нього, шукають близької собі площини і, знайшовши, привертають погляд людини, яка вдивляється в себе.

Прекрасне українське дієслово *снити* точно передає бачення відкритих природою сторінок екзистенційного стану людини. Це – дорогі серцеві спогади «Про давні літа, про кохання, / Про все прожите, / Про дорогих, що між живих / Уже немає». Це – сторінки, відриватися від котрих не хочеш, тому твір завершується спонуканням до природи утривалити стан: «<…> А вітру плив верхи дубів / Нехай гойдає».

Чому саме такий стан природи спонукає снити про найдорожче? Це залишається нерозгаданим, а може й нерозгаданним. Проте найперша асоціація, яку викликає в читача розливний шум від вітрового пливу верхами дерев, – це **час з його невблаганністю і буттєвісністю.**

Питання, які читач ставить до віршів В. Свідзінського, викликано передовсім тим, що сам **поет володів художньо-філософічною майстерністю запитування. Відкривши єдність людини з простором природи, він порушував проблему джерела цієї єдності.** Стани природи настільки виразно насичені саме певними емоціями, так легко викликають відповідний стан людини, природа так щиро говорить до душі, що виникає питання: хто стоїть за нею? виразом якої душі є вона сама? Адже з душею може говорити тільки інша душа.

Поезія *«Ранок»* [21, 41] передає красу початку весняного сонячного дня. Ця краса багатогранна і багатообразна, та головні акценти поставлено на радості, що дзвенить, і світлості – «листя, сонцем перетканне», «води неначе б’ються в срібні сіті». Світла радість, яка ллється в людські душі такого ранку, має іти від чиєїсь душі. Інтуїтивно збагнувши це, поет не лише милується ранком, а й запитує:

*Що він таке? Чия усмішка?*
*Чиєї мрії відгук світлий?*
*Чийого щастя відбиття? [21, 41]*

Отже, **за художньою філософією В. Свідзінського, простір природи так легко долає межу і входить у внутрішній простір**

**людини, бо він сам є часткою (проявом) чийогось внутрішнього простору.**

**Діалог з природою – це діалог з чиєюсь душею.**

Риторичними питаннями вірш завершується. **Мистецтво запитування як шлях філософування наразі самодостатнє, остаточної відповіді бути не може, натомість є мовчання, що береже таємницю.** Читач доторкується до неї завдяки поетовим запитанням і тим самим естетично і філософськи збагачує своє уявлення про світ і себе в ньому.

Подекуди у першій збірці В. Свідзінського зустрічаємо художньо слабкі вірші, пейзажі, написані неначебто етюди на пленері. Пейзаж-етюд *«На Дністрі»* [21, 42] зберігає безпосередність необробленого тексту, який ніби народжується на очах – швидко, під час руху човна, що йде річкою.

Перша замальовка – вода, яка виривається, пінячись, з-під весла (асоційована зі блискучими змійками) і водяна поверхня попереду човна. Друга замальовка – береги: ліси, що набрунились, скелі, «що дико хмуряться». Третя – небеса, для їх опису вигадано прекрасну розгорнуту метафору: «Розвила весна блакитний прапор». Четверта – дерева: морелі, обсипані цвітом, верхи з вітром, що летить з південного краю. П’ята – час: «золотисто-прохолодний ранок». Сонце не названо, проте воно активно присутнє в цій серії етюдів, бо ранок «розливає блискіт».

Поезія В. Свідзінського за жанровою природою часто експериментальна: вірші написано на межі з іншими літературними родами або видами мистецтв. Не раз **поет виходить на межу з драмою, передовсім це стосується його інтимної лірики.** *«Потопало сонце за житами…»* [21, 43] – приклад драматизованої лірики, це – вірш-спогад, що містить відроджене в серці минуле і сьогоднішню на нього рефлексію. Пейзажі подібні до ремарок, є пряма мова – репліка, що стає ключовою для розуміння драми двох сердець, персонажі діють, рухаються в «декораціях» заходу сонця. І

все ж засадничим жанровим складником є лірика, те, що в драмі сховано в підтекст, тут виражено словесно і логічно акцентовано.

Головним чинником драми двох сердець є час, саме він зіграв злий жарт з чоловіком і жінкою.

Він і вона, їхні почуття та вчинки зображено в момент вирішальний для майбутнього. Він відмовився від кохання, яким Вона так щиро хотіла зігріти життя. Картина побачення, яке не стало любовним, змальована просто, впізнавано і зворушливо: «Ти сказала: Ви такі холодні, / Як оце колосся". / І сказала, й тихо плакать стала…»

Кохання, яке могло спалахнути, почавшись з радості спілкування, не спалахнуло. Наскрізну метафору «кохання – багаття» поширено образами сонячного блиску, сліз, роси. Розвиток метафори завершується печальною емоцією.

*І погасла радість межі нами,*
*І печаль повіяла знайомо [21, 43].*

Зустрілися два внутрішні простори – і не змогли об'єднатись, бо парубоча душа того не бажала. Що було в дівочій душі, не показано прямо, а дано через зовнішні вияви: «Похиливши голову в задумі, / Колоски ти рвала несвідомо», «Не бриніла срібна нить розмови». Внутрішній світ парубка зображено зсередини, як інтроспекцію: «І до тебе не знайшов я в серці / Ні краплини жалю, ні любові».

Епіфема, якою завершається твір, демонструє гру часу: внутрішній простір героя змінився, він відкрився до колись зневаженого жіночого, проте єднання вже неможливе. Чи пристрасно бажаного нині простору вже не існує, чи він теж невпізнавано змінився – невідомо, проте марність запізнілого каяття і поривань прочитується в підтексті завершальної строфи.

Може, простір кохання завжди один, просто треба прибрати межі двох індивідуальних світів. Вірш про те, що іноді розуміння, де саме була твоя «половинка», приходить запізно.

*Ой чого ж, коли літа минули,*
*Так до тебе прагну я тужливо,*
*І здається, що без тебе жити*
*Неможливо [21, 43].*

М. Коцюбинський у етюді «Сон» теж художньо виразив проблему розірваного, неповного простору людського «Я». У прозаїка не менш щемка емоція запізнілого віднайдення половинки серця викликана пізньою зустріччю з істинним коханням. «Та коли врешті настала зима, коли на голову мою впав перший сніг, я знайшов те, чого шукав. Останнім тріпотанням забилось спустошене серце – й, безсиле, одмовилось розкрити зів'ялі краї до рідної половини» [7, 188-189], – сповідується самітник М. Коцюбинського. Герой В. Свідзінського потрапляє в інакшу часову ситуацію – зустріч відбулася зарано для її розуміння.

У кінцевій строфі вірша використано стилістичні фігури – апострофа і апофазія: поет звертається до жінки, як до присутньої, і рішуче заперечує попередню думку про відсутність любові до неї у своєму серці. Час народив любов, чи вона й замолоду існувала в його серці, але лишилася непоміченою, нерозпізнаною через недосвідченість юного внутрішнього зору (це той зір, як бачимо з вірша, що з роками тільки загострюється).

Цікаво, що наступний у збірці твір теж порушує проблему просторової межі, яка має екзистенційне значення, проте йдеться вже про зовнішній простір довкілля у його зв'язку з «Я» ліричного героя. Назва твору *«Гори»* [21, 44] символізує межу, яка розокремлює простір, де минула молодість, і простір нинішнього існування ліричного героя. Поет називає малу батьківщину – «край заповітний», він близько – «лиш гори отсі перейти». Простори по обидва боки гір є зовнішніми, проте край заповітний міфологізується, певно тому, що в душі героя сакралізовано екзистенційний час, проведений у ньому.

За поетичною філософією В. Свідзінського, рідна земля увіходить у внутрішній простір людини такою, якою вона була за її молодості, а разом з краєм в душу входять найдорожчі серцеві його мешканці – краяни.

Міф про край за горами твориться у вірші так: **простір набуває цілющих властивостей** («І міг би я з серця свойого / Всі скорби життя зволікти»), **у краї збережено проминулий час** «І міг би я знов

привітати / І молодість світлу мою, / І ту, що любив я так довго <… >»). **Рідний простір, за поетичним міфом В. Свідзінського, багатоплощинний: одна площина зберігає минулий час, інша – існує в теперішньому**. Кохана як мешканка цього простору бачиться героєві на обох площинах, нині «вона ходить самітно і згадує давні літа». В. Свідзінський створює метафору, в якій одухотворений простір природи з таким самим поклонінням, як і герой, любить дівчину: «І слід її в полі широкім / Цілують шовкові жита».

Простір по інший бік гір – чужий, тут герой нещасливий, **чуже для душі довкілля теж входить у внутрішнє «Я», проте не наснажує його, а знесилює**.

*А я безпоривно згасаю*
*За пасмами гір мовчазних*
*І тільки задумаюсь часом,*
*Як сонце заходить за них [21, 44].*

В. Свідзінський пропонує читачеві поетичні роздуми про владу часу над простором і роль простору в існуванні людини. Його цікавить проблема межі (пасма гір) і сенс її долання. Здатність людської свідомості рухатися у просторі і часі, долаючи межі, дивує поета і відбивається у створених ним міфах.

**У поезії В. Свідзінського довкілля має пам’ять**. Час змінює край, проте щось у просторі, як і в людині, залишається незмінним, простір має самототожність. Це «хто» простору не зовнішнє, а ховається в його самобутній психіці. Людина дивовижним чином, через співчуття-співпереживання-вчування, може інтуїтивно зрозуміти психічні зрушення простору, його емоції, настрій. Образне втілення цих екзистенціальних думок відчитуємо у вірші *«В часи давноминулі…»* [21, 45]. Час змінив простір: там, де «І дихала, й двигтіла / Безодня вод могучих» , промчали віки – «І нині – подивися: / Степи, поля і луки / без краю простяглися». Проте сучасні «ліси дубові» бережуть пам’ять про море, яке колись шуміло в цьому самому просторі і яке нині являється їм уві сні.

*І сниться їм часами*
*Пустеля вод солоних,*

*І острови жемчужні,*
*І плюск лагун півсонних [21, 46].*

**Ніщо не зникає безслідно, існує якийсь шар ірреальності, де можуть зустрінутись мешканці різних часів, але одного простору**.

**Часопросторова єдність у поезії В. Свідзінського різноманітно осмислюється і втілюється в оригінальні образи. Зображення простору супроводжується спробою розгадати загадку його стосунків із часом. Осмислення часу унаочнюється просторовими образами.**

Поета тривожить як проблема часопросторових відносин у природі, так і проблема обірваного екзистенційного часу людини. Що забирає смерть у просторі іншого? Що втрачає суб'єкт лірики В. Свідзінського з відходом близької, рідної їй людини? Що залишає?

Жалобний вірш «… Прощай…» [21, 47], написано на смерть меншого брата автора. Твір за законами жанру залюблено характеризує небіжчика, портрет, що створено, передає жвавість, допитливість, щирість, лагідність підлітка. Текст перейнято гострим відчуттям утрати, тому наголошено заперечення: «Не буду більше я <…>», «Не стану я казок тобі казати <…>», «Не станеш слухати моєї мови <…>», «Не підем ми удвох з тобою <…>». З простору життя пішла особистість – з неповторним «блискучим зором непорушно-темних / Увагою поширених очей», світлим, динамічним у розвитку внутрішнім світом. Ліричний герой втратив рідну людину, її любов, радість живого спілкування, можливість допомагати у розвитку душі.

Водночас читач спостерігає, як померлий переходить у поцейбіччя (Г. Марсель) – особливу сферу внутрішнього простору людини, яка втратила близького у зовнішньому просторі, проте переселила його в закритий, інтимний світ свого внутрішнього «Я». Цей парадоксальний висновок з вірша, що акцентує втрату, викликано яскравістю й детальністю спогадів, з яких складається текст. У пам'яті закарбовано так багато і так зримо-просторово, одухотворено, що стає зрозуміло: все це не може зникнути зовсім, утрачене в зовнішньому просторі перейде (не повністю, не компенсуючи

зниклого!) в іншу сферу, утворивши закритий світик, який болітиме і зігріватиме водночас, залишиться часткою іншого, але спорідненого «Я».

Переживання власної смерті можливе лише як гіпотеза, передчуття. Переживання смерті іншого, того, кого любиш, відбувається як трагедія непоправної втрати та співчуття тому, хто пішов, утративши можливість радіти життю, проте це ще й переселення померлого у своє поцейбіччя, що є утриваленням його присутності на цьому світі, своєрідним протестом проти непоправності смерті.

Вірш «… Прощай…» не містить жодного прямого філософування, до якого був схильний поет, і все ж твір викликає філософування читача, завдяки талановитій образній системі. У образах-спогадах, написаних поетом, так багато життя, руху, духу, унікальності прожитих миттєвостей, часопростору, що по прочитанню тексту природно з’являється заперечення заперечення, висловленого у тексті: ні, прощання з милим хлопчиком не буде таким остаточним, як сказано, воно неможливе, якщо любиш.

За поетом, людина – тільки мандрівник у просторі часу, часовий простір безмежний, отже, його неможливо залишити, з нього неможливо вийти. «В безмежності часу ми прийдемо знов», – стверджує В. Свідзінський у вірші *«Воріття»* [21, 48]. Тут прочитується суголосність українського поета з англійським класиком Волтом Вітменом. В. Вітмен теж бачив своє воріття, готувався до нього ще в цьому житті.

*Нумо, душа моя сказала,*
*Такі напишемо для тіла мого вірші (бо ми – одне),*
*Щоб я незримо після смерті повернувся,*
*Чи через довгий, довгий час, та в інших уже сферах,*
*Для друзів міг продовжити свій спів*
*(Усе згадавши в ньому: персть земну, дерева, вітер, бурхливі хвилі),–*
*Коли б то не було – приємно це: я усміхаюсь, можу вести далі.*

*Коли б то не було, мої зі мною вірші…[29, 15]*

В. Свідзінський має такий само світлий погляд на своє воріття, він по-своєму бачить простір повернення і себе в ньому.

Куди, за Свідзінським, прийде людина з посмертних мандрів безчассям? Певно, у той самий фізичний простір, який лишила у смертну хвилину, – на землю. Цей упевнений безстрашний погляд у посмертне майбутнє виражений як відання. Перший рядок філософської мініатюри становить сентенцію, надалі ж линуть не філософські, а емоційні передбачення, поет увідчувається в себе після реінкарнації, вслухається у своє майбутнє «Я».

Як один зі спадкоємців художньої лінії філософії серця, В. Свідзінський шукає сутність «Я» людини в її серці, бачить його в наступному пришесті прекрасним. Сердечна краса – в любові і радості. Сьогоднішній стан серця – інакший, повтор заперечення дає це зрозуміти: «Не потьмариться наша любов, / І наша радість не згасне». Натяк на сердечні муки за цього життя потверджує наступне передчуття: сьогоднішнє, що стане тоді минулим, утілиться в скорбний спомин, на який людина мало зважатиме, він уже не терзатиме її душу. **Смерть не вбиває «Я», лише покриває вічною тьмою часовий проміжок, котрий минув на землі**: «Минуле покриється вічною тьмою; / Та що нам по скорбному спомині?»

Чи зміниться людина сутнісно після воріття? Ні, вона, нарешті, зможе виявити свою самість, зовнішній світ не примусить її зрадити себе, відступитися від себе справжнього.

*Ми вперше станемо собою,*
*Засяєм, як зоряні промені…[21, 48]*

«Я» не зміниться, воно очиститься від нашарувань, неправильних екзистенційних виборів, компромісів, самовідступництва. Сутністю ж людини є любов, завдяки їй людина стане такою ж світлою, як зоряні промені.

У підтексті емоційних передчуттів прочитуються філософські думки, які розвивають початкову сентенцію, а саме: **сучасне довкілля (люди, ситуації) нищать справжнє «Я», не дають йому**

**вільно існувати, колись, по воріттю, ми станемо справжніми, адже людина має «хто» – самототожність, сутність**.

Поет сприймав сучасну йому історичну добу в Україні як часопростір, протилежний Божому світу добра й любові. Душевний простір його ліричного героя перебував у облозі чужини – в духовному сенсі цього поняття. Треба було не тільки сподіватися на можливість самореалізації *по воріттю*, коли зовнішній соціопростір стане інакшим, а й мати сили вистояти тут і тепер.

Поезію *«О боже, не дай загубити ключі…»* [21, 49] написано в жанрі молитви. ***Ліричний герой шукає духовної опори для існування в тотально бездуховному світі.*** Оригінальний образ ключів від сонця асоціативно пов'язаний з Богом, сонце – це Боже серце. Філософія серця своєрідно актуалізується і продовжується у вірші В. Свідзінського. Якщо П. Юркевич наголошував на значенні людського серця, через яке людина наближається до Бога, то **В. Свідзінський дає своєму героєві ключі від серця Бога.**

Зовнішній хронотоп земного світу характеризується як нічний кривавий хаос. Поняття день і ніч набувають нефізичного значення, ніч – це час, у якому існує земний світ, день – час сонячного Божого світу.

Внутрішній простір дано в особистісному часі спілкування з Богом, суб'єктне «Я» реагує на кривавий безлад соціуму емоціями – «тяжко і страшно» – та духовною спрагою й пошуками. Слабкість людини виражено через тривожне «не дай загубити ключі / Від сонця, від серця Твого огняного». Щоб вистояти в цьому страшному світі, потрібне постійне наснаження.

Якщо очі змушені бачити зовнішній кривавий хаос, то цьому має бути противага, цю **противагу може дати лише духовний зір**, завдяки йому ми бачимо внутрішній простір.

*Але дай, щоб духовний мій зір*
*Убачав перед себе щохвилі,*
*Як пасмо сіяючих гір,*
*Верховини Твоєї одвічної цілі [21, 49].*

Людина – слабка і сильна водночас, бо має дивне розміщення і здатність пересуватися в просторі. Вона перебуває посеред земного жорстокого світу, але має можливість виходу (екзит-), переходу, долучення до інакшого – світлого божого світу, їй дано ключі від нього. **Вона здатна відкрити для себе простір Божого серця, здатна бачити щохвилі цілі, спільні з Божими. Що переможе – це вже її власний вибір.** Вірш-молитва говорить про те, що у «Я» ліричного героя перемогла духовна сила і мудрість, адже він не тільки зробив вибір на користь духовного зору, а й усвідомив його.

В. Свідзінський – **поет руху**: рухається довкіллям його погляд, ширяє думка, змінюється природа, мандрує часом суб'єктне «Я», летять і зустрічаються світи. **Уміння бачити одночасно кілька змінних у часі просторів виливається в співіснування у тексті різних голосів. Поет майстерно використовує можливості суміжних мистецтв – живопису і музики.** Вірш *«На заході»* [21, 50] побудовано за принципом поліфонії. Двоголосся лунає у кожній строфі. Перший голос розповідає про захід сонця узимку, другий – про драму серця.

Три строфи мають спільну архітектоніку: перший рядок катрена – це поетів погляд на землю, її зимовий простір знакують образи снігу, що «заліг степи», лісів, які «понуро жмуряться», густої імли, що «на діл лягла». Крапками з обох боків виокремлено другі рядки трьох строф – вони передають голос серця. Треті і четверті рядки повертають читача до натур-простору, проте це вже не земля, а небеса. Вогненно-червоний колір переважає в палітрі, хоча його насиченість і поширеність змінюються. Спочатку безодня огнева розкрилась, відтак вітер розвіює криваво-темний цвіт зорі, урешті – холоне захід. Колористика небесного пейзажу відповідає напруженню емоцій у сердечному просторі.

Два голоси не тільки розповідають про різні простори – зовнішній і внутрішній, а й мають протилежні часові вектори. Захід сонця описано в спрямованості часу в майбутнє, природно змінюються обриси зорі, сонце відходить усе далі, його відсвіти

повільно згасають. Те, що відбувається в серці, звернено в минуле, образ срібних волоконець має зворотний розвиток: їх порвано, проте спогад береже інакший сердечний стан: «А як збирав я тії ниті!..», «… Які із них сплітав я ткані!..»

Отже, кожна з трьох симетрично вибудуваних строф становить вишуканий мистецький витвір поезії зі впливом живопису та музики. Приміром:

*Понуро журяться ліси.*
*…А як збирав я тії ниті!..*
*Криваво-темний цвіт зорі*
*Розвіяв вітер по блакиті [21, 50].*

Голос серця, що послідовно лунає у других рядках трьох строф, вривається у відсторонено об'єктивовану розповідь про довкілля, різко змінюючи інтонацію: займенник я, окличність, відчуття живого усного мовлення, його прихована діалогічність створюють окрему тему, неначе в поліфонічному музичному творі.

Поезія завершується гармонізацією голосів-мотивів:

*Так гаснуть серця почуття.*
*Колись забуду, як любив я…*
*Горять краї димчастих хмар,*
*Як непорушних гір верхів'я [21, 50].*

Зайшло сонце, проте його вогонь ще відсвічує на краях хмар, так і кохання відходить не відразу і не безслідно.

Філософська думка цієї поезії полягає **в драматизмі існування** – і людини, і її довкілля, а також у тяглості часу. **Час забирає із собою в майбутнє залишки теперішнього й минулого, дає свідомості можливість рухатися не тільки в прямому, але й у зворотному напрямку, головне ж – час веде до згасання.**

В. Свідзінський бачить світ у русі, який сприймає як спрямований до чогось. Поетична філософія автора містить ідею безупинності руху і пов'язаності його численних потоків, а також ідею єдності часу і простору, проявлену в русі.

У віршах-пейзажах плинність часто є основним мотивом, **образи природи зберігають неповторність кожного дерева, стеблини,**

**квітки і водночас об’єднані спільною спрямованістю, течією, прагненням.** Твір *«Вітер»* [21, 51] складають дві 8-рядкові строфи, написані послідовним двостопним ямбом з останньою усіченою стопою. Короткі, ритмічно тотожні рядки сприяють акцентуації руху в змісті вірша. Три образи природи (берізка, клени, поля) об’єднано четвертим, присутнім протягом усього тексту – образом вітру. Вітер – фізична причина руху в природі: простягає гілля берізка, клонять зелений шум клени, «кипить розливне» збіжжя. Сам рух виражено метафорично: «Тече берізка / Тремтячим блиском». Найближчою для поета є асоціація з водою, її плином, кипінням.

Мелодика твору позначена талановитою звуковою інструментовкою. У наведених вище двох рядках повторюється ряд звуків, слова утворюють співзвучні пари, що зближує їх смисли: тече – тремтячим; берізка – блиском. За цим же інструментальним принципом написано інші два рядки: «А буйне збіжжя / Аж до обніжжя <…>», подібність у звучанні ритмічно однакових рядків сприяє вираженню руху, зокрема поривів вітру.

Остання частина вірша містить метафізичне пояснення зображеного руху природи.

*І все, здається,*
*Біжить, сміється*
*У слід блакитний,*
*За днем поривним [21, 51].*

Простір поєднується з часом: берізка, клени, поле біжать за днем, вітер чарівно єднає простір і час. Цікаво, що слова *вітер* у тексті немає, воно присутнє лише в заголовку. Майстерність поета в тому, що неназваний образ є ключовим, саме в ньому закладено основу не тільки динамічного пейзажу, а й філософії вірша.

Поліфонія і динамічність пейзажу – риси, спільні для індивідуальних поетик В. Свідзінського та його колеги по поетичному цеху і фаховій роботі у харківському видавництві П. Тичини. Автор «Сонячних Кларнетів» пише, приміром:

*Там тополі у полі на волі*

*(Хтось на заході жертву приніс)*
*З буйним вітром, свавольним і диким,*
*Струнко рвуться кудись в далечінь…[28, 21]*

Думається, що відмінність полягає в переважній ролі цих художніх прийомів: у поезії В. Свідзінського вони увиразнюють філософську думку, у П. Тичини є самоцінними естетичними явищами.

Спільною для цих поетів є й схильність до тонічного віршування. Есперименторство в галузі ритміки часто пов’язане з прагненням наблизити звучання вірша до ритму природи, передати її змінність, рух, життя.

Вірш В. Свідзінського *«Зима»* [21, 52-53] має оригінальну композицію: три частини, кожна з яких завершується двовіршем з повтором рядків, які автор акцентує у цій частині. Вірш написано в тонічній системі, переважно п’ятискладові рядки мають лише по одному акценту. Приміром:

*Розцвіли сніги*
*Іскряним блиском.*
*За садом сонце!*
*А в саду, саду*
*Западь глибока*
*Здіяла чудо:*
*Сплела дерева*
*За білі руки*
*Та й зчарувала.*
*А на квітнику,*
*По сухім бадиллю,*
*Розсипались снігурі,*
*Як червоні вуглики.*
*Сидять, гойдаються*
*І все гудуть та й гудуть*
*В свої срібні сопілки.*

*…Розцвіли сніги*

*Іскряним блиском [21, 52-53].*

У П. Тичини, як фахового музики, ритміка тонічного вірша складніша, химерніша, несподіваніша, оригінальніша. Наприклад, у поезії «На стрімчастих скелях…» у кожній 8-рядковій строфі 5-ий і 6-ий рядки односкладові, що на фоні всіх інших 6-складових створює ритмічний візерунок, перебиваючи усталену довготу звучання.

*На стрімчастих скелях,*
*Де орли та хмари,*
*Над могутнім морем,*
*В осяйній блакиті –*
*Гей,*
*Там*
*Розцвітали грози!*
*Розцвітали грози…[28, 41]*

П. Тичина – символіст, одна з конститутивних рис цього літературного напряму – прагнення наблизити поезію до музики як найменш дискурсивного, таємничого мистецтва. В. Свідзінському як поетові інтуїтивного філософування та переважно імпресіоністичної поетики найближчим із суміжних мистецтв було малярство, що відповідає просторовому мисленню філософів, які саме через простір формалізують свої ідеї.

У центрі аналізованого вірша В. Свідзінського *«Зима»* перебуває художній простір зимового лісу в часових змінах, перша частина малює гай перед сходом сонця, друга – сад під сонячним світлом, третя – сад при місяці. Тонке відчуття краси передано через мікрообрази, кожний з яких легко впізнаваний і водночас зворушливо-чарівний. Настрій чарування зимовими засніженими деревами створено за допомогою метафорики, певні метафоричні вирази винесено у завершальні двовірші: «…Кують морози / Мечі огнисті», «Розцвіли сніги / Іскристим блиском», «В безмовний смуток / Місяць закований». Час змінює освітлення простору саду, проте чари не зникають, вони лише посилюються. Зображення простору трирівневе: небеса, дерева, сніг на землі – все взаємопов’язано.

Наприклад, місяць освітлює пагілки яблунь – вони «тонко сріблюють», внизу ж «Їх сіть воздушна / Тінню прозорою / Долі повторена» [21, 53].

Зимовий пейзаж приваблює динамікою, образністю, переплетінням ліній, підсвічуванням зображених предметів променями сонця або місяця, відбитими від снігу. **Майстерність бачити світ очима художника властива творчій манері В. Свідзінського.**

Поет сприймав природу як близьку істоту, яку любиш і розумієш, його ліричний герой часто перетворювався в оповідача – свідка драми, героїнею якої виступала природа. *«Дубовий ліс в сумній покорі…»* [21, 54] – балада, із загадковою героїнею, яку налякав постріл у дубовому лісі. «Вона» – автор називає її лише так – радіє життю, «безжурна, як дитя».

*І раптом постріл десь…І знову…*
*І посвист… Як ранений звір,*
*Вона метнулась; жах раптовий*
*В бездонну ніч поширив зір [21, 54].*

Хто Вона – образ осені? жінки? символічне уособлення людини, в красу існування якої вривається жорстокість життя? Текст містить загадку, яку читач розгадуватиме по-своєму. Зацікавлюють також зміщення, порушення реальності, які автор вплітає в осінній пейзаж: «Дрімливі древа ледве встигли / Розбігтися з її путі…» [21, 54]. Сама жінка зображена тепло, реально, з легким еротизмом, деякої казковості образу надають тропи: «сніг чола». «маленька ручка – сон лелій». Обрамленням є опис падолисту, початкові два рядки і два останні змальовують його по-різному: «Дубовий ліс в сумній покорі / Ронив зів’яле покриття», «А лист пожовклий / На неї сиплеться дощем». Тривога осені, яка викликана наближенням смерті, нагадуванням про її загрозу – емоційна домінанта вірша.

Емоція, настрій, переживання як головний зміст вірша потребують образного втілення. У поезії В. Свідзінського настрій оприявлюється в художньому просторі певним напівреальним-напівхимерним образом, вміщеним у реальне довкілля. *«Я вгорі, над*

*лісом…»* [21, 55] – романтичний настроєвий малюнок, у якому зустрічаються простори літнього дня на горі «над лісом» і сновидіння закоханого героя. У цьому напівреальному-напівфантастичному просторі з'являється дівчина, вона лине через гори, «крила розгортає», а коли сновидіння зникає, виявляється хмаринкою. Час поєднує два простори: «День крізь сон сміється…», художній хронотоп зі двома просторами і одним часом відповідає химерності літнього високогір'я і настроєвості закоханого серця.

Отже, простір у художньому світі «Ліричних поезій» В. Свідзінського – це переважно природа Поділля, його ріки, гори, ліси, поля, сади. Кожна місцина має ознаки часу (ночі, ранку, весни, зими, бурі тощо), є й позачасовий простір – сну, моря, потойбіччя. Просторові зміщення, переходи, протиставлення виражають екзистенційні пошуки, конфлікти, вибір ліричного героя. Поет оригінально осмислив і виразив спільноту тих, хто існує в тому самому просторовому колі. Його вірші перейнято відчуттям співтовариства, розуміння, емпатії щодо усіх мешканців спільного простору – дерев, хмар, хвилі... Екзистенціальне філософування прочитується в сприйманні довкілля (індивідуальному відкритті реальностей світу, від-даленні) і в антроморфізмі у зображенні природи (природа олюднюється екзистенціальними рисами людини).

## 4.2. «Велика дитино, / Хто поклав тебе в вічну колиску?»: образ моря в поезії Володимира Свідзінського

Образ моря у філософській поезії першої половини ХХ ст. у біографічному аспекті, як правило, пов'язаний з відпочинком і лікуванням авторів на узбережжі Чорного або Азовського моря, проте їхня мариністика – не тільки і не стільки ліричні подорожні щоденники, скільки художнє окреслення місця і ролі моря у картині світу, сформованій поетом-мислителем. Живі безпосередні враження від водної стихії є лише моментом у перебігу думок і почуттів суб'єктного «Я» вірша.

Віддаленість і відмінність рідного довкілля від моря спричинювали у його образі емоцію подивування, художній екзотизм, проте основним було містичне переживання, котре ставало поштовхом до трансцендування, виходу за межі реального. **Розмисел художньо-онтологічного характеру властивий, зокрема, маріністиці Володимира Свідзінського**. Філософське і художнє багатство, своєрідність образу моря в ліриці «плеканця полів сумовитих і тиші грабових гаїв» потребують спеціального розгляду.

Е.Соловей у праці «“Роботи і дні” поета», що увійшла до підготовленого нею двотомника «Володимир Свідзінський» (2004), подає відомості про його вірогідне перебування за часів отроцтва у тітки в Сухумі, а також про відпустки, під час яких 1934, 1935, 1937, 1938 років він побував у Коктебельському будинку творчості, на Чорному морі, та 1936 року – на Азовському морі, під Маріуполем. Листи з узбережжя, автобіографічні мотиви у віршах потверджують думку дослідниці по те, що для поета – «попри безгрошів’я, хвороби, втому – відпустки були немов яскраві латочки на вбогому рам’ї буднів, навіть якщо доводилося їхати, не діставши відпускних, а то й зарплати» [23, 471]. Отже, перша зустріч В. Свідзінського з морем відбулася ще в дитинстві; значно пізніше, по довгій перерві, поет прийшов до нього зрілим майстром, з усталеним відчуттям рідного простору – поля, гір, лісу, ця зустріч збагатила художній хронотоп творчості автора, сприяла розвитку його мистецько-філософської думки.

У першій збірці «Ліричні поезії» (Кам’янець-Подільський, 1922) поет звертається до моря переважно як до паралелі щодо іншого, головного в змісті вірша явища, чимось близького до **авторського море-відчуття і море-розуміння**. Також море є образом, що втілює філософську думку поета, передовсім його розуміння часу.

Образ моря є ключовим у вірші *«Приплив»* – його завдання, за збереження естетичної самоцінності, увиразнити історію кохання, оповідану поетом. Протягом 5-ти строф зображується місячна ніч над морем, якому надаються казкові риси. Місяць, що спричинює

приплив, малюється як мертвий цар, проте його зір таїть «дивну власть, чарівну силу», тому до нього «бурхливо рвуться води».

Детально описано морську стихію, удари хвиль об камінь. Мариністика розпочинається і завершується казкою. Опис моря дається з акцентуацією на дієсловах: *хвилі клекотять і плещуть, котять, сиплють синій блиск, обливають білим шумом*. Колористику морського пейзажу дано в синій, білій, срібній барвах. У метафориці переважає оживлення моря: води *бурхливо рвуться*, хвилі мають *срібні гриви*, море прагне *зворушити, збудити* місяць. У образі ж місяця підкреслено відсутність будь-якого зрушення, повторено, що він мертвий, тому його рух неможливий у принципі.

Остання строфа виявляє, що весь попередній текст – це тільки паралель задля вираження кохання без відповіді.

*Так і я до тебе рвався,*
*Так і я тебе любив.*
*Ти дивилася, як місяць,*
*Буйним морем я кипів [21, 26].*

Кохана як мрець з чудовним, владним зором – образ незвичайний. Жінка – не сонце, що зігріває, не зірка, яка осяює, а місяць, що вабить, але ніколи не відповість на живу пристрасть, зберігши мертву незворушність. Цей образ, чужий еротизму, увиразнює шал любові героя і драматизм його почуття, що асоціюються з морем. **Море як жива, експресивна, щира, закохана істота, яка прагне, проте не може вийти за межі темних скель, яка осявається світлом, проте не може поєднатися з місяцем, – оригінальний образ, створений поетом.**

**З допомогою образу моря В. Свідзінський виразив передчування, передвідчуття смертних миттєвостей, часу, коли людина переходить за грань простору життя у простір мертвих.**

Вірш *«Вже з дерева життя мойого…»* [21, 27] починається переживанням і осмисленням екзистенційного часу. Переживається мить гострого відчуття схилу років, наближення до кінця: «Вже з дерева життя мойого / Пожовклий лист паде». Осмислюється все

існування людини як «буття-до-смерті»: «А черга днів безперестанно / До тайних меж веде».

І. Дзюба відзначив потребу В. Свідзінського «бачити більше за видиме і далі за можливе» [4, 407], це *далі* стосується як простору, так і часу. Після переживання сучасної миті і осмислення індивідуального часу як такого поет заглядає в майбутнє, саме заглядає, бо малює простір, у якому він опиниться по смерті.

*Прийду, прийду в країну мертву,*
*До мертвих берегів,*
*І обведу глибоким зором*
*Пустелю без країв [21, 27].*

Повторюється дієслово *прийду* і прикметник *мертвий*, чим підкреслюється неминучість приходу людини-мандрівника в потойбічний простір і абсолютна відмінність цього простору від прижиттєвого довкілля.

Водночас внутрішньо людина не зміниться: вона бачитиме, чутиме, відчуватиме. Її мандрівка часом завершиться, і вона потрапить у безчасся: «Не буде день, і ніч не буде, / А присмерки і сум».

Названо **простір, який єднає довкілля живого і мертвого, – це море.** Вічний шум моря чути в обох світах. Мариністика пера В. Свідзінського набуває нової риси: саме в морі життя «заступає» в смерть, і смерть заступає в життя.

Зорові картини посмертного простору химерні й уривчасті: герой побачить холодні тіні, очі безодні. А що він зрозуміє, збагне? Збагне загадку часу, зрозуміє історію як тягар: «Пізнаю я з очей безодніх / Страшний тягар віків».

Якщо в житті людина має свободу, мандрує вільно, то смерть кладе й цьому край, останню путь померлий здійснить «на човні невільнім».

Перехід у посмертний простір малюється як плавба, простір життя стає далеким, а те, що в ньому, об’єктивується, вже не маючи стосунку до людини, яка перепливла грань. І це закон, змінити який ми безсилі.

*Десь упадуть безсилі сльози,*
*Як роси на траву,*
*А я в той час в далекім морі*
*У безвість попливу [21, 27].*

Отже, **за художнім світоглядом поета, людина збереже своє «Я» по смерті, вона перебуватиме в іншому просторі, проте вже не знатиме часу**.

Море з'являється в низці віршів як порівняння або метафора: **рідний поетові простір саду, гір, поля у незвичайну мить чимось нагадує морські води, плавбу**.

У вірші *«У тьмі, як море, сад шумів…»* [21, 34] порівняння звичного довкілля з морем прочитується як вихід за межі. Простір нічного саду зображено в час грози. Мистецьки оригінальна асоціація до блискавки – «десь билися вогненні крила» – посилює містичне звучання пейзажу. Зв'язок між небесами і землею показано у грозову пору, а також по ній, коли у височині «з'явились галяви ясні, / І осріблилися тополі». Поет передає картини, звучання, освітлення, кольори ночі, її аромати. Слуховий образ моря розширює художній простір вірша, допомагає зрозуміти дивне віддзеркалення, що відбулося по вертикалі: сад – небеса.

Дослідники лірики В. Свідзінського не раз відзначали особливість спілкування його ліричного героя зі світом природи. Е.Райс захоплено писав про поетову філософію простору: «Видимий світ – це лише далека окраїна, неясний натяк на безконечно прекрасне, потаєне в глибинах світобудови буття» [18, 90]. А. Свідзинський підкреслив поетів вихід за рамки «традиційного уявлення: природа сама по собі і поруч з нею захоплений її одоратор» [19, 74]. Вірш *«Тут день – неначе сон прозорий…»* [21, 39] – це філософська імпресія. Основою індивідуального сприйняття дня високо в горах є відчуття плавби: день – «як тихий корабель». Повторюється дієслово *пливти* – пливе все у довкіллі: ліси, гори, безлад скель, отари, обрив… День – це час, саме він асоціюється з кораблем, простір же гірського довкілля пливе на цьому кораблі, – так

створюється художній часопростір з химерним поєднанням гірського та морського пейзажів.

**Образ моря у збірці «Ліричні поезії» природно вписується в загальне художнє філософування поета, зокрема, у його розмисел про стосунки простору і часу**. Разючі зміни відбулися в просторі, зображеному у вірші *«В часи давноминулі…»* [21, 45]: протягом тисячоліть, а то й мільйонів років «безплодне світло-пустельне море» змінилося на «степи, поля і луки». Колишнє, зникле обличчя простору поет малює замилувано, захоплено, як епічну картину.

*Під поломним промінням*
*У блискітках сліпучих*
*І дихала, й двигтіла*
*Безодня вод могучих [21, 45].*

Усе прекрасне в картині зниклого моря: *острови-атоли, неначе персні білі, смарагдові хвилі; прозірно-теплі води; велетні-дерева*, які схилилися над водами. Проте простір для поета щось більше, ніж ландшафт, все, що народжується в ньому, зберігає генетичну пам’ять. Дубові ліси, що нині ростуть на пагорбах, бережуть у підсвідомості згадку про минуле: «І сниться їм часами / Пустеля вод солоних <…>». В. Свідзінський використовує архаїзм *древа*, повертаючи художній час у глиб віків.

*І мріються їм древа*
*В дивочному уборі*
*І їх дрімливий шелест*
*На безпритульнім морі [21, 45].*

**Образ безпритульного моря, яке зникло-залишилося**, тривожить поета і нагадує, що загадка часу та смерті спільна для всього і всіх, хто існує у просторі, а значить раніше чи пізніше йде з нього, іде, щось лишаючи по собі у невидимій площині місцевості, де жив.

Отже, образ моря у збірці «Ліричні поезії» є художнім вираженням сили кохання, стосунків простору і часу, загадки смерті, відчуття життя як руху-плавби, перетікання просторів, зникнення меж. **Краса малюнку і філософічність смислів – прикметні риси**

**поетики мариністики пера В. Свідзінського** вже у першій його збірці.

У наступній поетовій збірці «Вересень» (Харків, 1927) образ моря присутній як реальний і ірреальний спогад, як картина натур-простору і як складник філософської картини світу.

Поет розпочинає один з віршів запитанням:

*Коли я був у цій країні?*
*Коли ці пасма круглих гір*
*Над краєм водної пустині*
*Як нині вабили мій зір? [21, 93]*

Розгортання тексту відкриває завісу над загадкою зображуваного простору: герой у напівсні пливе «на обрій невідомий / По океані колихкім» і дивується: «Відкіль же островок знайомий / На первіснім шляху моїм?» [21, 93] Море, острови, узбережжя – не тільки реальність, а й простір, що виринає із підсвідомості серед «кружляння маревних тремтінь», **простір, який знакує таємницю підсвідомості**, зокрема загадку сприймання нової місцевості як знайомої, відвіданої колись раніше, до народження.

У збірці «Вересень» **море також символізує романтику дитинства**. У вірші-спогаді «Там, на рідній межі…» серед численних пейзажних замальовок простору «межі Волині дрімливої і України Подільської» море з’являється як ціль мандрівки малого хлопчика: «Я берегом річки до моря іду, / До невісного моря» [21, 97]. З опису відчуттів дитини («серце так стрепехається»), яка вдивляється у повну небезпек далечінь, де «безлітніх дерев незміряні займища», зрозуміло, що йдеться не тільки про дитячі пригоди, а й про життєвий шлях, де море – світла мрія. Мешканці довкілля, рідного хлоп’яті, поважають його устремління: «Шепочуть кущі будяків: / Сей хлопчик до моря іде, / До невісного моря! / І все завмирає навколо» [21, 98].

Що хлопчик побачив-таки море, оповідає інша поезія збірки «Вересень»: «Був я в південній землі, де шумлять евкаліпти сріблясті, / Плюскіт морської води тіло моє обіймав» [21,102]. Тут південне

море, як і північні ліси лише увиразнюють відданість серця інакшому, рідному довкіллю, отчині.

**Море стане рідним ліричному героєві В. Свідзінського по смерті**. Уявляючи свій посмертний час, він після того, як *погасне ненадивляний світ*, бачить себе гранітом над морем:

*Не буду як лист деревний,*
*Ні як травинка, позбавлена слова,*
*А буду як сонний граніт*
*Над гомоном вод невпокійних [21, 109].*

Процитований вірш «*Настане день мій сумний…»* завершується цим спокійним прозиранням за смерть. Чим близька поетові обрана ним для свого посмертного продовження скеля над морем? Передовсім, мовчанням. На питання: чому? – відповідь також дано: «Замкнуся в мовчанні важкім. / Зіллюсь з невиразною мислю / В великім усім…» [21, 109]. Мовчання і філософська думка – це достеменні риси суб'єктного «Я» лірики В. Свідзінського, їх майстерно виражено в образі моря і камінного берега над ним.

Завершує мариністику збірки «Вересень» поезія, присвячена П. Тичині – повна музики, світла, нюансованого почуття, вона нагадує картини імпресіоністів. Наведемо повністю текст цієї мініатюри-імпресії.

*Як білий привид, знялися гори,*
*І повно блиску в небесній сині.*
*І кипариси немов прозорі,*
*І кипариси сіяють нині.*

*Печаль оберну в тінь золотую,*
*Порину в шемріт морської ріні…*
*Десь мули близько, дзвіночки чую…*
*Печаль оберну в тінь золотую [21, 118].*

Звукові анафори в обох строфах, велика літера І, що нагадує кипарис, звуконаслідування морської ріні, вишукана нестягнена форма прикметника увиразнюють не тільки мікрообрази, а й перебіг почуттів. Рядок, що виражає пом'якшення, об'єктивацію і

філософізацію печалі, обрамлює другу строфу і є ключовим для розуміння імпресії. **Море потамовує печаль, естетизує не тільки довколишні предмети, а й людські переживання.**

У збірці «Вересень» відбувається розвиток образу моря, він з'являється в різних площинах художнього простору, виражає спогади, думку, нюанси почуттів, прояви підсвідомості, враження, передчуття.

У збірці «Медобір» (написаній у 1924-1936 рр. і найповніше реконструйованій Е. Соловей у названому вище двотомнику, Київ, 2004) В. Свідзінський додає нових барв образу моря, зокрема іронічної. Автор прагнув вийти за межі традиційних для літературної мариністики мотивів, уважно приглядаючись до нового для себе простору, передавав своє неповторне його сприйняття.

Іронією перейнято вірш *«Вибігає на море човен…»* [21, 181], написаний з використанням елементів живописного стилю, притаманного побутово-прикладному мистецтву. Причина такої стилізації відкривається автором лише в останній строфі вірша. Малюнок підкреслено наповнений екзотизмами: море, човен – «такі вигинисті груди», пальми, баклани, китаєць – «в руках вудочка тростинова». Автора трохи смішить ця дивина, проте у нього, поета зажури, навіть насмішка сусідить зі смутком.

*А чомусь він сумний, китаєць.*
*Загадався, забув про вудку.*
*Виринає дельфін із моря:*
*– Китайче, не треба смутку [21, 181].*

Цей вірш розташовано у збірці поряд з іншими, також написаними з елементами казки. Автор ретельно й продумано укладав власні поетичні збірки, пов'язуючи твори певною логікою. Тож і аналізований мариністичний текст напівдитячий, бо має неоднозначного адресата – і дорослого, до якого спрямована іронія, і дитину, яку зацікавить екзотика.

Секрет спрощено-екзотичного малюнка і смутку, в нім закладеного, розкривається через побутову деталь: китаєць – «юний,

тоненькі вуса» – невільний, бо «Примальований до фаянсу / Чиєюсь рукою зловтішною». Описано чайну чашку або тарілку з морським малюнком на ній, зроблено це поетично оригінально, з акцентованим моментом гри та замиловано виписаним морським пейзажем.

**Екзотизм як один з естетичних принципів поетичної мариністики В. Свідзінського поєднано з містичним мотивом. Море для автора філософської лірики – межовий простір, найтісніше пов'язаний зі струмуючим до смерті часом.** Це виразно презентує твір *«Падає місто в імлисте море…»*, де вже перший рядок образно виражає поглинання часом усього, що є в просторі.

Балада-катастрофа описує затоплення стародавнього міста. Роль моря у зображеному не стільки вбивча чи руйнівна, скільки поглинаюча. Море забирає все, що є в місті.

*Тонуть у морі башти, мечеті,*
*Прадавні брами, рубчасті доми,*
*І пальм рівностанних високі намети*
*Никнуть в тумані підводної тьми [21, 227].*

Вплив кримської легенди відчувається в образах князівни, що плаче в нагірних палатах, та її вірного друга – безгнівного голуба, що сумує поряд.

**Море як втілення чужого, злого простору** нагадує новелу М. Коцюбинського «На камені». Її героїні Фатьмі море принесло єдине в житті кохання – Алі, що приплив торгувати в її село на своєму баркасі, проте воно ж забрало все – кохання, життя, Алі. Очима Фатьми автор тотожно зображує і морську глибінь, і ненависного чоловіка: «Тим часом за ним [Алі – Г.Т.], над кручею, кидалася, як чайка, Фатьма. З одного боку було ненавидне море, з другого – ще більш ненавидний, нестерпучий різник» [6, 165]. Асоціацію з кримською мариністикою М. Коцюбинського викликає й художня роль деталі жіночого одягу. І в новелі «На камені», і в аналізованій баладі В. Свідзінського вона символізує смерть її прекрасної власниці. Фатьма у жасі «розпучливим рухом закрила очі і втратила рівновагу. Синій халат в жовті півмісяці нахилився і зник серед крику сполоханих чайок» [6, 165]. Балада «Падає місто в імлисте море»

закінчується часом після катастрофи, підкреслено безпристрасна картина має нагадати про непідвладні людині закони природи і незупинний потік часу.

*От вийшли зорі, – а міста немає,*
*Лиш води рівно лежать, як став,*
*І тихо плавле, до місяця грає*
*Померклим сріблом парчевий рукав [21, 227].*

Можна стверджувати, що **в збірці «Медобір» мариністиці передовсім притаманна міфопоетика. Море не залежить від людини і знає щось таке, що неосяжне для людського розуму. Фольклоризований стиль віршів про море поєднано з філософським змістом.**

*Прийшло до моря*
*Три дівчини.*
*А море темне, як слива-угорка,*
*Тільки шум шугає по хвилях,*
*Як білі ласиці по осінніх ріллях [21, 248].*

Так, за законами усної народної творчості, поет починає один із творів, надалі кожна з дівчат звертається до моря з питанням. У народній пісні «Ой ти дівчино зарученая» героїня, смутна перед весіллям, шукала розгадки своєї печалі: «Вийду на поле, гляну на море, / Сама побачу, в чім моє горе». У процитованій баладі В. Свідзінського, як і в народній пісні, дівчата ідуть до моря, бо воно все знає.

Діалог з морем дається не кожному. Поет наділяє море характером, забарвлює його настроєм. Темне, як слива-угорка, море не хоче смутку, тому не відповідає на журливі запитання двох дівчат. Перша запитує море: «– Море, Море! Велика дитино, / Хто поклав тебе в вічну колиску? / Чого над тобою птахи плачуть?» [21, 248] Для другої море – велика розлука. І тільки третя щиро радіє весні на морському березі і здобуває прихильність водяної стихії. Змінюється колір морської води – «вода голубо засвітилася», дівоча радість відгукується такою ж радістю моря. Поет створює оригінальне

порівняння до сонця – «ясен парус», б ж ідеться про сонце над морем і водночас про весняну наснагу для дівчини.

Є у збірці «Медобір» вірші з використанням топонімів Криму, з описом рослин, які ростуть на півострові. «Над Чорним морем, на Пазур-горі, / Зацвіли до зорі чашечки голубі, / А в них стрілки кармінного полум'я» [21, 267]. Майстер діалогу у філософському та драматичному сенсі В. Свідзінський чує і художньо відтворює розмову всіх мешканців простору своєї поезії. Кримська квіточка, якої автор не називає, вразила його кольором карміну. Як і дівчина у вірші, проаналізованому вище, голубі чашечки з кармінними стрілочками прикликали до моря сонце: «Незліченно несуть кармінне світло, / Обложили море кармінним світлом» [21, 267]. **Поет єдності простору, В. Свідзінський змальовує не тільки море, а і його найближчих сусідів**, підкреслюючи діалог, який вони ведуть як сучасники, разом сумуючи і радіючи.

**Дивовижі пір року на морському узбережжі** також входять до художнього хронотопу поетичної мариністики автора «Медобору». У творах, написаних у Маріуполі, мешканці Приазов'я легко впізнають і місцевість, «Де гомонять сади нагірні», і дні осені, коли літо заходить у неї, ніби повернувшись на якийсь час.

*Півнеба осінь прилягла,*
*Півнеба – в володінні літа.*
*Там дикість бурі, подих зла,*
*Тут мир і лагода розлита.*

*Глибокий південь в очі віє,*
*І хлюпа теплий океан,*
*І крізь прозірчастий туман*
*Чиєсь вітрило пломеніє [21, 279].*

Поет переконується в умовності не лише просторового поділу, а й часового. Саме примор'я, як дивний простір, де стоїш «неначе на грані якогось краю чарівного», допомагає йому відчути єдність часу, минулого і теперішнього, весни і осені. Тут пори року ходять одне до одного на гостину, як і квіти до моря: «Де вільно бавитись весні / При

домі вересня сумного». Поетично виражена ідея єдності простору, часу, часопростору пояснюється через існування трансценденції: «Як на рослині два стебла, / Одною плекані рукою».

Отже, збірка «Медобір» пропонує міфопоетичний образ моря, в якому фольклорні елементи поєднуються з філософською думкою, конкретика натур-простору – з витонченою метафорикою.

Мариністика В. Свідзінського, що залишилась поза збірками, написана в Коктебелі. Тут **море постає як мрія, як далеке і вже неможливе щастя**. Для автора море – поєднання реального та ірреального, простір, у якому здійснюється те, що не можливе на березі.

**Радість від споглядання морської сині, смуток через розуміння нереальності такої ж радості від споглядання власного життя об'єднуються іронією, що не раз домінує в мариністиці поета**. Вірш *«Лагідно шумлять айланти…»* – це монолог чоловіка, який запрошує чарівну мону Фіоре покататися: «На човен, мона Фіоре! / Ми будем сьогодні щасливі» [21, 306]. Опис майбутньої плавби човном наповнений цілком життєвими деталями: жінка занурить руку – і вода жебонітиме крізь тоненькі пальці трьома струмками, стрічка від капелюшка «буде ластитись і звиватись коло ніжного вушка», лунатимуть співи. Відчуття ірреальності пропонованої прогулянки з'являється вже з іменем пані, хоча підтверджується лише в 6-ій строфі 10-строфного вірша.

*А коли б нахопилася буря,*
*То не страхайтесь, мона Фіоре.*
*Уявлені речі в воді не тонуть,*
*То й вас не поглине море [21, 306].*

Поет вигадав мону – він милується нею і водночас насміхається з уявленого образу, вступаючи в діалог з примхливою красунею. Гумористично звучить строфа:

*Ви нічим не рискуєте, мила моно,*
*А як боїтеся риску,*
*То залишайтесь. А я покличу*

*Мадонну Аморориску [21, 306-307].*

Поет то світлої, то безпросвітно темної зажури, В. Свідзінський у кінці різко драматизує легкий грайливий текст, вносячи в нього екзистенційну реальність «Я» ліричного героя. Лунають зізнання самітника, який потребує співчуття, розуміння, розради хоча б уявної мони. Кожне саморозкриття – як удар суворої правди, що руйнує осяйний світ мрії: «тоскно самому бути, коли так осяяне море», «як пусто у мене в дому старому», «як жорстоко вростає в серце старий бур'ян».

У вірші дано антиномічне тлумачення моря як цінності в поетовому житті. **Воно – світла мрія, і воно ж – безжальна прірва часу**, бо поглинуло «вінок пав'яний, дарунок юнацького віку». «Вінок мій у морі, в воді глибокій, / лежить, як осінній туман», – завершує автор текст, у якому прекрасно сплелися його різноманітні бачення і розуміння моря.

Закоханість у море не минає, тож і у поезії В. Свідзінського присутній **мотив ностальгії за морською красою**. Поезія *«Незмінно жду прибою в час вечірній…»* – вірш-спогад, хоча це стає зрозумілим не відразу. Перша строфа виразно зримо повертає у час, проведений на узбережжі. Автор створює високомистецький образ-імпресію: «місяць, плеканий в теплі, / З тонким уривком хмари на чолі, / Замислено різьбив сади нагірні» [21, 311]. Ілюзія повернення у небуденний чарівний простір примор'я розбивається другою, центральною, строфою, у котрій констатується віддаленість героя від моря, нагірних садів, сяйва місяця – пестуна ночей. Композиція вірша відбиває саме процес віддалення – фізичного і духовного. Остання строфа малює протилежний морському простір міста: «Я, мріючи на кам'янім дворі, / Лиш города суворий чую клекіт» [21, 311]. Море в поета асоціюється з мрією, місто – із суворою реальністю. В. Стус витлумачив поетове прагнення втекти через відчуття сирітства: «<…> він [В. Свідзінський – Г.Т.] відчув себе сиротою, якому хочеться утекти від оманливості жального, як монгольська стріла, прогресу» [27, 5]. Море було одним з тих місць, куди тікала поетова душа.

Поза збірками поет залишив мариністику, яку, можливо, вважав найбільш особистісною, спонтанною, викликаною миттєвим настроєм. **Ці вірші про море – як нотатки душі, яка зустрілася з мрією,** водночас розуміючи, що зустріч уявна й інакшою бути не може.

Отже, образ моря в поезії В. Свідзінського присутній у невеликій кількості поезій, позаяк рідним для себе ліричний герой його лірики вважає інакше довкілля. **Проте море є невід'ємною часткою художнього простору поетової картини світу,** як її складник воно художньо втілює думку автора про межі та їх відносність у часі і просторі, про неперебornість законів природи, про єдність світобудови й загроженість її мешканців та інші філософські концепти. **Море входить також у внутрішній простір героя і стає його часткою**, яка уособлює мрію, шал кохання, рятунок від самотності і сірої буденщини, свободу, відкритість природного середовища на противагу неволі камінного міста. Поет печально-іронічно спостерігає вплив морської стихії на пригоди внутрішнього «Я». Відчуття плавби – одне з улюблених у героя поезії, адже ми всі, хай у якому просторі перебуваємо, пливемо у часі, і це теж ріднить людину В. Свідзінського з морем. Мариністика В. Свідзінського продовжує українську фольклорну традицію, має спорідненість з Біблією, типологічні зв'язки зі творчістю інших вітчизняних митців, оригінальність у філософському наповненні образів та їх поетиці.

Зіставимо поетичну мариністику Володимира Свідзінського із зображенням моря у поезії його сучасника Євгена Плужника, творчість якого також відносимо до екзистенціальної парадигми філософської лірики. Є. Плужник зробив свій оригінальний внесок в українську поетичну мариністику. Поява описів моря, порту, кораблів у ліриці поета пов'язана з його лікуванням у Криму та на Кавказі. Море захопило художника, думки спадали, «наче вал», душа скидала марноту і відчувала, «як мало треба, як багато можна».

Поета захоплювало диво морського безмежжя, Плужників захват простором без меж нагадує Гайдеґґерове тлумачення цього поняття:

«В цьому слові (простір – Г.Т.) говорить розпросторення. Воно означає щось просторе, вільне від перешкод. Простір несе із собою свободу...» [32, 314]. Поет відчував безкінечне розпросторення не тільки по горизонталі, а й по вертикалі, на якій людина – маленька цяточка, проте має душу, що здатна злітати. Є. Плужник виразив свій захват від занурення в простір моря і неба у вірші *«Блакитний безум!..»*.

*Блакитний безум! Море підо мною*
*І небеса – куди не подивись!*
*І вже душа не хоче буть земною,*
*Закохана у несказанну вись! [17, 280]*

У творчості обох поетів море відкриває двері у якусь іншу, буттєвісну площину, є місцем таємних переходів у складному, багатовимірному світі. Особливістю Плужникової мариністики є те, що поодинокі враження від моря, корабля, узбережжя становлять у тексті тільки першу ланку в розгортанні філософських роздумів та перебігу емоцій ліричного «Я». Мотив смерті часто присутній у цих роздумах і передчуттях. Так, вірш *«Ракетою піднісся і упав…»*, присвячений звичайним проводам корабля у плавання, завершується настроєм тривожної непевності: усі на березі забули, «Що в безбережній світлій самоті / Йде корабель, щоб, може, не вернути» [17, 258]. Завдяки романтичній традиції образ самотнього корабля прочитується як символічний: люди в буденному існуванні забувають про те, наскільки хистким є життя, адже смерть чатує на нас, є постійною загрозою.

У морській пейзажній лірриці Є. Плужник оригінально показав момент привідкривання Ніщо. Поет мистецьки вп'ймав мить у перебігу психічних процесів, коли здається, що небо не проясниться вже ніколи, що в природі відбулося зміщення і виникла паралельна реальність. У такому стані легко долається грань між реальним і ірреальним: зміщена на мить психіка «виштовхує» на поверхню свідомості зміщені образи-химери. У поезії *«Синє море обгорнули тумани…»* перша строфа містить картину реального моря в пору туманів. Далі ж на фоні морського пейзажу з'являється образ

Летючого Голландця. Поет тлумачить його не тільки як міфічний («невидимий, невпійманний корабель»), а і як містичний («чорний вісник з невідшуканих пустель»). Летючий Голландець є емблемою смерті, епітет «мертва тиша», що був рисою пейзажу на початку, розвинувся фантазією автора до містичного образу корабля – вісника смерті. Остання частина поезії є цілковитим повтором початку, проте це вже опис не моря, а потойбіччя, царства «невідшуканих пустель»,

*Де все тиша… Мертва тиша й тумани,*
*Ані вітру, ані хвилі, ні луни… [17, 261]*

З морем поет пов'язав художнє узагальнення жіночності як краси і таїни. Жінка як міф, інтимна лірика як міфотворення – з такого погляду може бути прочитана поезія *«Вона зійшла до моря…»*. Загадку «хто вона?», автор не хоче розгадувати, і самій жінці це байдуже, коли вона наодинці з близькою їй стихією. Алюзія міфу про народження Афродіти з морської піни виникає з першого рядка. Її увиразнює дивне і природне єднання моря й жінки, яка пливе і пальцями рожевої ноги «вгамовує безодню бірюзову». Велич вод «відкрива обійми їй свої»,

*Здається, повертає Афродіта*
*У білий шум, що породив її! [17,335]*

Споглядання моря ставить людину на грань можливого розуміння світу й себе в ньому. Морська стихія, поєднана з тишею ночі й світлом самотньої зірки, дарує очам спокій, а душі – тривогу. Парадоксальність внутрішнього стану людини художньо виражено у мініатюрі *«Стала ніч над горами…»*, де Плужників герой опиняється сам на сам з безмежжям.

*Стала ніч над горами. Затока*
*В безгомінні сірім пригаса…*
*Лиш одна зоря, бліда й висока,*
*Маревні вказує небеса… [17, 282]*

Вірш викликає алюзію твору М. Лермонтова *«Выхожу один я на дорогу…»*, у якому самітника також тривожать нічна тиша і небеса, де «звезда с звездою говорит». У вірші М. Лермонтова дано відповідь

на питання «Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? жалею ли о чем?» – «<…> Я ищу свободы и покоя ! / Я б хотел забыться и заснуть!» [8, 173]. Є. Плужник відповіді не дає, і це принципово для розуміння його поезії. Плужникова філософія запитування доходить до межі людського пізнання, вона покликана вказати на безмежність духовного світу людини, таємницю її індивідуальності.

*Час спокою… а душа в тривозі…*
*О дитя налякане й слабе!*
*В тиші цій, що стала на порозі,*
*Страшно їй підслухати себе! [17, 282]*

Питальність поезії Плужника сама по собі містить «випереджаюче відання» (М. Гайдеґґер) сутності речей, сутності, якої до кінця пізнати неможливо, бо вона знову й знову затаюється. Море, у його таємничій безмежності, вступає в діалог із самітником на березі, спонукає людину до запитань, проте не дає на них відповіді. Наприклад, ліричний герой вірша *«Порожній берег моря…»* міркує про те, куди зникає життя:

*Дивись, у нім уся веселка грала, –*
*А де воно, піщинка золота,*
*Блискуча дрібка мертвого корала?*
*Пустинний берег моря… Самота [17, 331].*

Питальність поруч з мовчанням – так можна визначити «алгоритм» філософської лірики Є. Плужника. Поет, запитуючи, торкається непізнаванної сутності речей.

Отже, поетична мариністика є оригінальним складником творчого спадку як Є. Плужника, так і В. Свідзінського. Море – це особливий простір; його таїна, що приваблює поетів, якнайтісніше пов’язана з часом, смертю, коханням. Море містить таємницю відання, воно рухливе, може як повертати минуле, так і поглинати сучасне, позбавляючи майбутнього. Море – єдність реального та ірреального, воно стирає межі, до яких ми звикли на землі. Обидва поети захоплюються морем і водночас іронізують над своїм напівмістичним захопленням. Вважаємо, що є різниця у місці моря в

художніх світах наших авторів: у Є. Плужника море переважно є часткою художньо-філософської картини світу, написаної поетом; у В. Свідзінського море передовсім є часткою внутрішнього простору суб'єктного «Я» (як мрія, радість, диво, передбачення смерті, сховок від жорстокого існування). Художня майстерність обох ліриків є яскравою і оригінальною, поетичний розмисел – екзистенціальний і забарвлений особистими емоціями.

## 4.3. Мотив смерті коханої у ліриці Володимира Свідзінського як художньо-філософський феномен

У долі Володимира Свідзінського було багато особистих утрат, які відбилися в образах і мотивах його лірики. Поет філософського розмислу, поєднаного з інфразображенням почуттів, уводив у свій художній світ досвід переживання смерті іншої, дорогої серцю людини – як мотив і як принципово змінений погляд на довкілля й буття в цілому.

Тяжкою втратою стала смерть Зінаїди Йосипівни Сулковської, першої дружини поета, матері його єдиної дитини, доньки Мирослави. Про їхні стосунки уважна дослідниця життя і творчості В. Свідзінського Е. Соловей – у контексті труднощів політичного характеру – пише: «Родинне життя Свідзінського теж не було щасливим. Із Зінаїдою Сулковською, судячи з її листа до племінниці, вони "розійшлись не сварячись" іще десь 1927 року <…> Зінаїда Йосипівна 1930 року переїхала з донькою до Вінниці, де вчителювала й була завучем початкової школи; там же навчалася й Мирослава. Відвідуючи їх, поет часом мав надію налагодити колишнє спільне життя, проте так не сталося. 1933 року, після спроби самогубства, Зінаїда Йосипівна захворіла на тиф; коли Свідзінський приїхав, вона ще була жива й померла за кілька днів. Забравши доньку, він повернувся до Харкова з почуттям непоправної вини і втрати» [23, 466]. Історію трагедії поетової родини оповів В. Шевчук [33], він використав спогади дочки, батькові листи до неї і дійшов

парадоксального висновку про особисту трагедію як поштовх до творчості «незвіданої глибини».

Е. Соловей також вважає, що пов'язані з цими подіями цикли поезій «Mortalia» і «Пам'яті З. С-ської» «належать до вершинних виявів ліричного хисту поета» [23, 466]. Як свідчить науковець, цикли реконструйовано з урахуванням, по-перше, рукописів, по-друге, видань творів поета, по-третє, міркувань укладача. Погодимося з аргументованим варіантом, представленим Е. Соловей у першому томі найповнішого на сьогодні видання творів майстра: Свідзінський Володимир. Твори: У 2 т. / Видання підготувала Е. Соловей. Київ : Критика, 2004.

Розглянемо тексти віршів названих циклів у контексті екзистенціальної християнської філософії, зокрема теорії Габріеля Марселя (1889-1973), з'ясуємо художню специфіку і філософську наповненість мотиву смерті коханої людини в ліриці Володимира Свідзінського. Метод герменевтичного аналізу доповнимо компаративним (зіставлення з подібним мотивом у поезії І. Франка і Лесі Українки), щоб, витлумачивши загадки текстів, увести їхній сенс у контекст екзистенціальної культури.

В. Свідзінський занурив ліричного героя своїх віршів у страждання від утрати рідної людини і філософські роздуми про смерть, створивши мотив і образи виняткової художньої сили. Поетова думка, що прочитується в оригінальній образній тканині твору, кореспондує з розмислом видатного французького філософа ХХ століття Габріеля Марселя, який порушував проблеми смерті близької людини, збереження минулого, таємниці родини, цінності і безсмертя, що є близькі до питань, які *взяли в облогу дух* українського майстра і стали для нього поштовхом для *дебатів душі*.

Г. Марсель своєрідно розвинув світову екзистенціальну думку, беручи за основу певні положення філософії М. Гайдеґґера і ставлячи питання, що потребували нових напрямів розмислу. Так, у праці «До трагічної мудрості і за її межі» він поєднав гайдеґґерівське тлумачення смерті зі своїм баченням сутності мудрості. Г. Марсель пише: «<…> автор «Буття і часу» має рацію, коли, мабуть,

наполегливіше, ніж будь-який мислитель до нього, підкреслює іманентність смерті для життя. Те знання, що життя в силу вироку, який тяжіє над ним, несе в собі смерть <…> І знов виявляється, що від трагічного нам піти не дано. По відношенню до саме цієї двосічної даності, яка має своїми неподільними аспектами життя і смерть, Мудрець і має визначити позицію» [10, 358]. Мислитель часто спирається на М. Гайдеґґера, погоджується з ним, продовжує його, протиставляє гайдеґґерівську думку іншим, чужим Марселеві, проте говорить і про свою незгоду з автором «Буття і часу» – зокрема, у такому аспекті: «Ми повертаємося тут до критики, котрою я вважав за необхідне піддати поняття Sein zum Tode через межове применшення в ньому проблеми смерті іншої людини, смерті коханої істоти, – применшення, яке, на мій погляд, серйозно відбивається на всій творчості Гайдеґґера і врешті замикає його в полоні екзистенціального соліпсизму <…> Воістину, куди поділося тут agapё і все, що належить їй?» [10, 363] Г. Марсель запропонував філософське осмислення смерті коханої людини, В. Свідзінський – її художнє переживання, що веде до філософської думки.

Священне в поезії В. Свідзінського нагадує категорію світла у філософії Г. Марселя; осмислення відношення світла до смерті (смерті і як свого неминучого зникнення, і як відходу рідної людини) теж зближує світорозуміння обох майстрів софійного слова. «Мета нашого пошуку, – зазначає Г. Марсель, – дізнатися, як те, що я назвав початковим світлом <…> відноситься до нашого трагічного світу, де кожний причетний до буття-всупереч-смерті не тільки завдяки якомусь Drang’a, інстинкту самозбереження, але й – в більш глибокому інтимному сенсі – всупереч смерті того, кого він любить і хто для нього значить безкінечно більше, ніж він сам, настільки, що він існує – не за своєю природою, але за своїм призначенням – децентрованим чи поліцентрованим існуванням» [10, 364]. Філософ бачить людину як децентровану, точніше – як поліцентровану. Трагізм світу посилюється, порівняно з гайдеґґерівським, бо людина Марселя живе всупереч не тільки своїй неминучій смерті, а й

усупереч смерті того, кого вона любить. **У мотиві смерті коханої пера В. Свідзінського ми бачимо децентрацію суб'єктного «Я», яке переживає час розладу, а також поліцентрацію – через відчування жінки як одного зі своїх центрів, котрий по її смерті лише посилює своє значення.**

Цикл «Mortalia» містить 5 творів, які пронумеровано і датовано з точністю до дня, крім останнього вірша, котрий позначено лише роком – 1933, бо якщо чотири попередні є імпресіоністичними відгуками на події дня, то п'ятий – це узагальнення трагедії, що сталася.

Перший у циклі вірш написано 23 липня 1933 року. У творі стикаються думки двох героїв – дитини і ліричного «Я». Віра дитини, «що хутко одужає бідна мама», втілюється у її слова і образ яр-цвіту, який збирають донька і батько літнього вечора.

Якщо думка дитини виражена прямо – через мовлення і хронотоп, то передчуття дорослого – лише через голос природи. Паралелізм «земля ввечері – мама в лікарні» засновано на тихості і згасанні. Земля, як нездатна до опору часточка простору, нагадує тяжко хвору жінку: обидві заходять у тінь. Майстерна метафора в зображенні вечірньої землі – «прорізно вкована в вечір синій» – посилює попередню: «І тихо лежала земля», додаючи уявлення про горизонтальну розташованість і непорушність обмеженого, приреченого на згасання простору.

У вірші лунають (або мовчать) чотири голоси, поміж яких немає голосу ліричного героя, він тільки слухає, не виявляючи свого «Я». Твір містить чотири строфи, у першій звучить голос дитини, яка плаче, а потім запевняє в одужанні мами. У другій акцентується тиша, яка іде від землі, третя завершується запитанням гарних волошок: «– Як ми будем без світлої висоти?» [21, 231] Четвертий голос належить лісу, він звучить містично, як відання когось невідомого. Протягом вірша змінюються простір і час, батько і мала донька мандрують від яр-цвіту на сонячних берегах до парку, яким вертають пізно, тьмою. Саме тут, де жаско і сумно, й лунає «шелест горою: / – Ялове дерево

добре на трумно…» [21, 231] Цей голос і крапки завершують текст, у якому надія бореться з безнадією і остання перемагає.

Усі інші твори є посмертними картинами життя того, хто любив і втратив, посмертними щодо смерті іншого.

Другий вірш циклу «Нема тебе на землі!..» написано в стилі голосіння. Народна традиція поєднується з вишуканою оригінальною метафорикою. Одна з рис цієї оригінальності – схильність до простоти, до буденної, часто повторюваної деталі, в образному мовленні – до літоти.

Текст поділено на 6 частин-голосінь, кожне з котрих становить новий нюанс жалобної емоції та новий образ. Переважає розпач, проте в ньому присутня й думка, це – філософське запитування, спрямоване до таємниці небуття.

Перше голосіння написане у формі епаностофи, фраза «Нема тебе на землі», яка розпочинає і завершує строфу, вимовляється з різною інтонацією – на початку оклично, зі збуреним розпачем; у кінці після неї стоїть крапка: думка змирилася, прийняла смерть як незворотність.

Поет описує два простори, у першому, земному, всупереч вербальному запереченню він ще бачить кохану.

*Ніхто ніколи не скаже мені,*
*Що стрів тебе тут або там,*
*Що твої руки, розкриті до ліктів,*
*Одчиняли вікно над садом [21, 232].*

Вона вже у другому просторі, «Де бистрий вогонь не в’ється, / І дуб не шумить, / І мати не склоняється над дитиною», проте свідомість ще не сприймає цього, тому «у цих безвістях темних» кохану не зображено. Виражено стан свідомості, враженої смертю іншого, це стан розгубленості, розбалансованості.

Друге голосіння – це намагання повернути кохану в простір життя, приховане за казкою про малахітову змійку царівни. Коштовну забавку, що впала в нурту, повертають, одвернувши воду. Несправедливість обурює ліричного героя, бо ніхто не поверне із

темряви кохану. З’являється запитувальність, свідома того, що відповідь неможлива. «А ти ж була жива, / І що проти тебе / Малахітова змійка царівни?»

У наступному голосінні розпачлива запитувальність набуває розвитку, удари думки об стіну, що є межею людського розуміння, стають все болючішими. Подорож у просторі змінюється на подорож у часі. Повернення в минуле, коли руки доторкалися до коханої і нею була осяяна молодість, завершується моментом смерті, що його неможливо осмислити. «Як же ти перестала бути? / Хіба зелений острівок може зробитися хвилею / І розпливтися в морі?» [21, 232] Вишуканий паралелізм підкреслює алогічність зникнення коханої з простору того, кому вона була дорога, алогічність перетворення живої людини на щось зовсім інакше по смерті.

Гостра поетова думка працює попри трагедію, образи відбивають її нестримний рух, аналіз феномену смерті близької людини виражено в образах-риторичних запитаннях. У стилі ж триває рецепція народнопісенної традиції, тож наступне голосіння розпочато відгуком давніх вірувань: «Чи тобі на життя позаздрено?»

Надалі автор ніби під мікроскопом розглядає проблему відсутності/присутності мертвої коханої в різних просторах. Образ райдуги, традиційний для народної казки, що теж інтертекстуально відчутна у стилістиці цього твору, допомагає виразити новий відтінок розмислу-розпачу. **Алогічність смерті – у втраті втілення: душа роз’єднується з тілом, а їхня єдність була такою ж природною, як єдність семи пломенистих облич райдуги.** Зіставлення з райдугою зберігає інтонацію голосіння і водночас є виявом аналізу феномену смерті.

*Та ніхто ж не розбирає її*
*І не ділить між сімома світами.*
*А тебе, мою райдугу, розібрано,*
*І розібрано, і поділено <…>[21, 233].*

Поет знову намагається побачити інший світ, куди відлетіла душа «поділеної» жінки. Якщо перший світ він уявляє виразно, то в інший свідомість проникнути не може, очі його не бачать: «Тіло дано

покірній землі, / А те, що благало безсмертя, / Кому?» [21, 233] **Поєднання інтонації голосіння із запитувальністю, властивою філософському розмислу, – виразна стилістична характеристика не тільки цього вірша, а й усього аналізованого циклу**. Спроба відповісти на поставлене запитання («Чи не хижим вітрам степовим <…>») теж по суті містить не ствердження, а відчай думки, що не здатна переступити межу.

П’яте голосіння, як і всі попередні у творі, теж має архітектоніку протиставлення, збережено й увагу до деталі, як осереддя образності. Чебрик, «щедрик творящого літа», який висіявся на гробі, протиставлено чорториям мороку і кучугурам тьми, що панують під ним. Два простори тут розташовано по вертикалі: творящий простір життя спрямований до сонця, царство смерті падає вниз.

Поет хай зникомого, проте все-таки розцвітання, В. Свідзінський завершує твір життєствердним пуантом, що виокремлено як окрему частину тексту.

*І чебрик, і день,*
*І сонця дугасті мости –*
*Все, що любила ти! [21, 233]*

Залишилось те, що любила померла рідна жінка, і це незримо продовжує її присутність у житті ліричного героя.

Цикл «Mortalia» зображує певні миті в перебігу трагічних днів, твір третій – це враження від похорону. Поетичне сприйняття жалобної події є оригінальним, імпресії притаманна передовсім парадоксальність. Текст поділено навпіл – дві 11-рядкові строфи, проте друга має дванадцятий рядок-пуант, котрий завершує весь вірш – графічно, інтонаційно, розмислово, образно. Кожний рядок прозаїзованої поетичної мови становить речення; оповідна інтонація, печальна емоція більше нагадують українські голосіння, ніж модерністичний верлібр.

Перша строфа створює художній хронотоп дороги, якою іде похоронна процесія, друга – поховання на кладовищі.

Парадоксальність останньої путі у тому, що покійниця веде за собою живих: «Сама непорушна, ти всіх вела <…>» [21, 234]. Крім суворих дорослих, ідуть діти, це алюзійно говорить про те, що ховають учительку. Слів смерть, мертва немає у текстах, табу компенсуються або евфемізмами, або знаками – гріб, вінок, горбик. За тою, що лежить високо і спокійно на катафалку, який везуть коні, лине уся природа: тече сонце, тиснеться до краю дороги укріп, сяють цвітом липи, до тяжких звуків музики приєднує свій голос іволга. По-стефаниківському віталізовано смерть, у єдності з довкіллям описано просте і буттєвісне в існуванні людини, і останній рядок першої строфи зберігає ту саму, стефаниківську традицію. В. Свідзінський: «І мої сльози падали на дорогу» [21, 234]. В. Стефаник у новелі «Дорога» також екзистенціально творить образ дороги як історію життя людини, життя, яке прямує до смерті і веде через смерті рідних. В. Стефаник: «Дорога темна, як сліпому молоденькому каліці. Одного дня спотикнувся на гріб своєї мами. <…> Здригнувся, поцілував могилу в маленьку яблінку і поплівся безіменний і самотній» [26, 74]. Стефаниківська парадоксальність в оповіді про дорогу, яка приводить не до чогось, а до Ніщо, могили, притаманна й поезії В. Свідзінського.

Парадоксальність зображення поетом цвинтаря – у погляді на нього як на посілля: «І так прийшли ми в дивне посілля, / Дивне посілля, де жодного дому» [21, 234]. Поета дивує те, що тут постійно перебувають люди, але «не видно високих вікон». Процес поховання передано окремими штрихами, короткі речення майже не містять тропів, виняток: «І я цілував твою тиху руку», де епітет *тиха* є знаком вічної тиші як образу потойбіччя. Збережено часову послідовність ритуальних дій: прощання, засипання могили, покладання вінків. Пропущено найболючіші для рідних моменти закривання труни та її опускання в могилу – вони залишилися за крапками в тексті. Останні дії ритуалу чинять не люди, а природа і потойбіччя:

*Зітхнуло сонце. Повіяв подих*
*Тиші великої [21, 234].*

В. Свідзінський – оповідач, він зберігає інтонацію оповіді, наповненої неспішними подіями, проте погляд на них суто поетичний, **поет розповідає про те, що бачать його очі, спрямовані у власну свідомість, де відбилися вже переломлені його «Я» картини довкілля.**

**Поетика сновидіння, у якому мертві являються живим**, теж присутня в циклі «Mortalia». Четвертий вірш циклу – це оповідь про такий сон та нічні роздуми ліричного героя після пробудження. Багата стилістика «Mortalia» набуває рис готичного роману: «Ти увійшла нечутно, як русалка, / Обличчя тлінне, спущені повіки, / Вогка земля в одежі» [21, 235]. Портрет посталої з могили не завершує жахіть, лунають слова, у яких насмішкуватість і гра словами ховають страшний докір: «Ти сказала, / Глузливо усміхаючись: – А морок, / Морока, труд гіркий – живу сховати!» [21, 235]. Прокинувшись, ліричний герой розуміє примарність побаченого і почутого, проте його схвильований монолог зберігає риси діалогічності, адже він звертається до померлої жінки. Збережено також деякі інші сліди сновидіння: «Ти так далеко! / Страшна земля в одежі… Так глибоко!» [21, 235]. Ілюзія зустрічі з коханою настільки сильна, що він запитує її про сосонку, посаджену над могилою, і тут же, начебто боячись почути тишу у відповідь, сам скасовує своє запитання, констатуючи його безглуздість: «Та сосонка, приставлена до тебе, / Та сосонка зів’яла чи живе? – / Однаково! Нічим вона не врадить» [21, 235]. Поет зображує момент, коли розум людини врешті приймає незворотність втрати близької людини, життя відпускає смерть.

Образ ночі є одним зі ключових у вірші, він акцентується і змістово, і алітерацією звука [ч]. Уночі ми дивним чином наближаємося до тих, хто пішов назавжди. Ніч у поезії В Свідзінського «повна шуму й древньої скорботи», її шум самодостатній, дивина цінності ночі, яка «сама в собі перебирає шум», не прояснена у вірші, проте, якщо прочитати текст за законом герменевтичного кола, переосмисливши початок у контексті

закінчення, то **ніч уявляється місцем, де можлива зустріч з тими, хто вже ніколи не побачить денного світла**.

Завершує цикл «Mortalia» вірш «Відколи сховав я мертву голубку…», події якого віддалені в часі від трагедії смерті жінки. Якщо в попередніх текстах інтертекстуально **присутні голосіння, вірш на погреб, готичний роман,** то цього разу **перевагу надано народній казці**, саме її стилістика і хронотоп прочитуються у завершальному вірші циклу.

Ліричний герой вирушає на пошуки мертвої голубки, сам сенс цього пошуку алогічний, адже він поховав подругу, проте всупереч реальності «відтоді почав її скрізь глядіти». Його пошуки сприймаються як повстання душі, яка знає, але відмовляється прийняти безжальну правду.

Героєві мандри, відповідно до законів казкового жанру – ретардація і градація дії, містять три пригоди, кожна дарує надію і розбиває її. Вітер у полях розповідає про голубу намистинку, котру зронила зоря, її знайти можна – ця казка можлива, проте не знайдеш голубки, яку «земля замкнула». Вітер, запропонувавши іншу казку героєві, повертає його до суворої реальності: «Сам же рівняв ти горбик над нею!» [21, 236]. На тому самому (як і голуба намистинка) співзвуччі зі словом голубка засновано й другу пригоду-лжезнахідку: у лісі «на скосі яру стоїть голубінка». Самотній мандрівник пройшов поля, згірки, ліси і переліски, розмовляв з вітром, розпачливо вигукував голубінці: «Моєї голубки і тут не видати!» [21, 236]. Ключовою, за законами казкового сюжету, стає третя пригода – зустріч з осінню.

Поет веде неспішну оповідь, його погляд зупиняється на деталях сфантазованого ним простору і його мешканцях, виписаних художньо оригінально і легко впізнавано, бо взято їх із живої природи або народної казки. Так, вітер «сині полотна провіває на згірку», «в лісі глупіють лисячі нори», осінь «проживає на галяві мерзлій», «підіймає руки в пломенистих рукавах».

Діалог мандрівника з осінню завершує текст. На питання «Осінь, осінь, де моя голубка?» господиня природи відповідає жорстко, наче

психіатр, лікуючи роздвоєну свідомість самітника станом афекту, переживанням власної загроженості. «Ходи до мене, стань під рукою, / Як тебе кину на дурний вихор, / Забудеш ходити, голубки питати!..» [21, 236] Останні слова осені містять філософію життя, у якому все має призначення і приділ, смерть лише природна частка цього загального порядку, проти якого немає жодного сенсу повставати.

*Сонцю леліти, рікам шуміти,*
*Мені, осені, хороше гуляти,*
*А потужному дубові довгий вік,*
*А опалому листю зойк та зик,*
*А твоїй голубці тихо лежати,*
*В янтарні очі тьми набирати… [21, 236]*

Оцим примиренням, яке не опанувало душу ліричного героя циклу, проте його розум – через голос осені – підказує, що має опанувати, і завершується «Mortalia». **Цикл віршів талановитий архітектонікою, перебігом жалобних емоцій, філософічністю думки про смерть рідної людини, оригінальною рецепцією народнопісенної образності та мелодики, яскравою неповторною метафорикою.** У першому вірші в душу героя стукає передчуття втрати, в останньому розум знає, що слід змиритися з нею, проте непримирлива душа шукає своєї правди, підказаної люблячим серцем.

**Аналізований мотив у поезії В. Свідзінського є художнім втіленням страждання**. Карл Ясперс, уводячи до філософії екзистенціалізму поняття граничних ситуацій (Боротьба, Смерть, Випадок, Провина), зауважив: «Спільним усіх граничних ситуацій є те, що вони обумовлюють страждання; <…> Страждання не є гранична ситуація посеред інших, а всі вони із суб’єктивної точки зору стають стражданням» [34, 230]. Г. Марсель згодом проаналізував і доповнив теорію граничних ситуацій. Розмірковуючи над феноменом страждання, описаним К. Ясперсом, Г. Марсель підкреслює необхідність його прийняття, він зазначає: «<…> в пороговій ситуації я визнаю моє страждання як щось єдине зі мною

самим. Я не намагаюся приховати його від себе у якийсь штучний спосіб. Я живу у своєрідному стані напруги між волею сказати *так* моєму стражданню і безсиллям його вимовити з повною щирістю» [13, 189]. Страждання ліричного героя В. Свідзінського відкриває йому те, що за порогом: він бачить нові простори – потойбіччя, дороги до нього, простір душі померлої рідної людини, а також різко змінений стражданням від утрати власний екзистенційний простір.

**Український поет є оригінальним майстром хронотопічного зв'язку між поцейбіччям і потойбіччям, зв'язку, нерозривного у любові**. І тут спостерігаємо не стільки біблійні впливи на творчість автора, скільки спосіб філософського осмислення втрати близької людини, спосіб, який кореспондує з роздумами Г. Марселя, зокрема такими: «<…> яка б думка у нас не склалась щодо поняття, яке визначається неясними і розпливчатими словами "загробне життя", очевидно, що померлий, котрого ми знали і любили, залишається для нас існуючим (un etre), він не зводиться до простої "ідеї", котра є у нас, він пов'язаний з нашою особистою реальністю, продовжуючи жити в нас, хоча ми й не можемо через рудиментарний стан нашої психології і метафізики ясно визначити сутність цього симбіозу» [13, 118]. У процитованій праці «Досвід конкретної філософії» Г. Марсель пояснює продовження існування померлої близької людини для того, хто її любить. У віршах В. Свідзінського це тривання втілюється в запитання ліричного героя, звернені до подруги, уявні зустрічі з нею, оповіді, адресовані коханому *ти*, у погляді на світ її очима.

**Поезія В. Свідзінського, особливо із художнім вираженням свідомості, враженої смертю, сповнена відчуттям таїни**, яка не є сартрівською пусткою, а швидше нагадує відповідну філософську категорію Г. Марселя. У тлумаченні філософа таїна «визначається не як пробіл у знаннях, не як порожнеча, яка вимагає заповнення, але, напроти, як повнота і <…> як вираження волі, вимоги настільки глибокої, що вона не усвідомлює сама себе <…>» [13, 119]. Український поет наповнив вірші, присвячені дружині, **таїною, у якій прочитується таємниця любові, продовження існування померлої**

**у світі чоловіка, таємниця самої смерті і потойбіччя, таємниця збереження минулого, таїна святості родинного вогнища.**

Цикл «Пам’яті З. С-ської» слідує за «Mortalia» у збірці «Медобір», продовжуючи його і у змістовому, і в стилістичному плані. Він теж складається з 5 творів, пронумерованих і датованих автором. Аналіз датувань показує, що до циклу ввійшли твори написані 1930-1934 рр., – автор, створюючи своєрідну ліричну драму, вибрав вірші з доробку минулих часів і написав нові, розташувавши їх не в хронологічній послідовності, а за логікою внутрішнього сюжету.

**В. Свідзінський схильний до інфрареалістичної манери**, він не вважає поезію виключно високою сферою вишуканих або виняткових картин та подій. **Поет зробив революцію в українській ліриці, створивши нову естетичну ієрархію цінностей: він поставив у центр своїх текстів малі предмети зображення** (буденні події, неяскраві пейзажі, прості речі, незначні портретні деталі тощо), сміливо і безкомпромісно вибравши єдиний принцип їх оцінювання: **вони важливі для мого внутрішнього життя**. Це – глибоко гуманістична позиція, сповнена неамбітної самоповаги, яка передається читачеві. Суть життя, вловлена не в абстракціях, а у простих життєвих проявах, складає основу філософії поетичного розмислу В. Свідзінського. В. Стус писав: «Для тієї віри, яку сповідає Свідзинський, досить найменшої, але обов’язково конкретної основи. Власне, ця малість і конкретність – то мало не єдині атрибути справжності» [27, 6], – думка потверджується аналізованими творами і кореспондує з філософією Г. Марселя.

Цикл «Пам’яті З. С-ської» відкриває вірш, зітканий з малих предметів зображення, два хронотопи – сучасний і минулий – виражено простими буденними ситуаціями. Нині ліричний герой приходить увечері до хати і лягає спочити, зринає спогад: «І от заулок. Бур’ян, сміття», далеким вечором біля брами стоять мама, тато і їхнє маленьке дитя. Зображення простих предметів, прозаїзоване мовлення інкрустуються, наче коштовними камінчиками,

високомистецькими метафорами та глибокими філософськими сентенціями. Ця провідна риса стилю В. Свідзінського виразно проявилась у аналізованому вірші. Після буденної деталі спочинку в хаті по трудовому дні передано психологічний стан ліричного героя: «темнить забуття», і через заперечне порівняння й метафору асоціативно уточнено перехід свідомості в інший хронотоп, чимось важкий і все ж безмірно близький серцю: «Не так, як пахощі м'яти, / Трудно бреде забуття» [21, 237]. **Прості зовнішні речі є лише знаками складних – трудних – процесів внутрішнього життя, які і є прихованими, головними предметами художнього зображення в поезії В. Свідзінського.** Цей другий, основний ряд зображення або залишається в підтексті, або проривається в текст у вигляді вишуканої, складної метафорики. У наведеному образному висловлюванні метафора «трудно бреде забуття» має, крім перенесення властивості брести з живої істоти на психічний стан, і зворотний рух – бреде, проте легко, нетрудно й запах м'яти. Завдяки цій подвійній образності в художній хронотоп введено аромат, яким не лише насичується повітря хати, а й емоційно нюансується поринання ліричного героя у спогад.

У цьому спогаді поряд з бур'яном і сміттям завулку чудовий пейзаж: «За садами Підзамчя / Розораний сонцем гасне обліг» [21, 237] – з неповторним образом заходу сонця. І далі знову простісінька ситуація життя, начебто геть недостойна поетичного змалювання: підбігає білий баранчик, ластиться до ніг жінки, вона не звертає на нього уваги, і він одходить. Чому епізодична пам'ять вибрала саме цей епізод? Ось у чому загадки поезії В. Свідзінського: читачеві доводиться, вживаючись у душу ліричного героя, розгадувати емоційний та філософський феномени, приховані за позірно простими, не феноменальними речами. Провідною у цьому процесі читацької рецепції видається портретна деталь, начебто побіжно змальована автором: «<…> очі твої в далині». Душевна віддаленість коханої ще за часів їхнього подружнього життя призвела врешті до самотності ліричного героя, з картини якої починається вірш. Твір написано дольником, уривчаста музика якого нагадує аритмію

людського серця. В. Свідзінський, як і Є. Плужник, використовував дольник у тісній спорідненості не лише з емоційною поривчастістю психологічного малюнка, а й із замовчуванням найголовнішого у творі: раптові лейми у музиці вірша ніби знаки топосів у художньому світі, що в тексті є лакунами і мають бути домальовані читачем.

Отже, **драма родини почалася з віддаленості душ**, утрати єдності в переживанні свого існування, яке протікало зовні спільно, а внутрішньо вже роз'єднано. Другий вірш циклу продовжує сумну історію кохання: виражено психологічний стан ліричного героя, який лишився самотою не тільки у внутрішньому просторі, а й у реальності днів.

Вірш починається з мистецької гри зі спорідненими словами, що мають корінь «лад», паронім сад доповнює цю гру, в основі якої думка про те, що саме дружина (лада) є джерелом спокою в родині.

*Коли ти була зо мною, ладо моє,*
*Усе було до ладу,*
*Як сонце в саду,*
*А тепер розладнався світ, ладо моє [21, 238].*

**Для чоловіка, котрий лишився без пари, розладнаний світ – це передовсім деформації часу, спричинені розірваним простором, що колись був одним цілим**. Гра в розвиток етимологічного значення старовинних слів триває у другому строфоїді. Розрив-трава не тільки стала між чоловіком і жінкою, розірвавши простір, а й «розірвала дні і ночі», перетворила їх з чорно-білої єдності ластів'ячого крила на «розламаний камінь», що коле і ранить. Не названо жодної причини розлучення пари, казковий образ розрив-трави набуває містичного значення долі, постає як демонічна сила, яка з'явилася нізвідки і подолати яку не можна.

Болючі емоції, виражені у двох строфоїдах, на початку третього, що є епаностофою, знаходять своє філософське узагальнення: «Стало тяжко мені нести свій час» [21, 238]. Будь-яку емоцію і думку В. Свідзінський утілює в оригінальні поетичні образи, асоціативно ілюструє. Образ людини, яка несе на собі свій час, дуже цікавий у

філософському сенсі, переживання часу як ноші, вага якої змінюється не через кількість часу, а з якихось інших, психологічних причин – художньо-філософська знахідка поета. Автор використовує стилістичну фігуру епексеґези, пояснюючи конкретним своє узагальнене твердження про тягар часу в його самотньому проживанні. Проте ця конкретика не предметна, а образна, асоціативна, автор розбиває час на миті-сніжинки, кожна з яких пропадає марно – на льоду, в безвісті, у скованому сліді копита, розбита об сук. **«Стало тяжко нести мені час», – повторює поет як філософський концепт** осмислення екзистенційної ситуації людини, що втратила єдність зовнішнього і внутрішнього простору з іншою, коханою істотою.

Ліричний герой не повстає проти того, що сталося, адже він переконаний у природності смерті як такої. Епаномікрострофа – так можна визначити початкову частину останнього строфоїда аналізованого твору, що містить думку, виражену у всій повноті її неспростовної жорстокості.

*Я знаю: усе вмирає.*
*Квітка у полі,*
*Дерево в лісі,*
*Дитина в місті.*
*Усе вмирає, ладо моє [21, 238].*

Звукова і графічна майстерність вірша поєднується із синтаксичною вишуканістю: у трьох неповних контекстуальних реченнях поет ніби уникає слова умирає, пом’якшуючи удар жорстокої правди, завданий за допомогою анастрофи («Я знаю: усе вмирає», «Усе вмирає, ладо моє» [21, 238]).

Увесь зміст останнього строфоїда від’ємний: умирає усе, кохання теж, пара розлучилася («Не в одні двері приводить нас вечір, / Не в одному вікні вітаєм ми ранок» [21, 238]), поет забув «творити казку», він бачить «тільки видиме».

Проте злива від’ємних тверджень висвітлює підтекстову аксіологію вірша. Кохання утверджується як життєтворяща сила. Життєтворення розглядається в цьому поетичному тексті не в

біологічному, а в естетичному ключі: **кохання дає людині змогу творити іншу реальність – ірреальність, казку.** Людина має життєвий шанс творити у коханні, бачити невидиме, неможливе.

Сакралізація родинного життя, властива поезії В. Свідзінського (як і творчості Т. Шевченка), близька до філософії Г. Марселя поєднанням простоти буднів і таємниці. У праці «Таємниця родини» філософ писав: «<…> я вельми схильний вірити, що існує така religio, – незаперечні свідчення про неї залишили нам погани, – домашнього вогнища, яка поцейбіч усякої властиво християнської духовності забезпечує надійність отієї угоди між людиною та життям, яку мені так часто доводилося вказувати <…>» [15, 107-108]. Філософ проаналізував і процес відчуження, який приводить подружжя до втрати прозорості інтимності. Він узагальнює життєві спостереження, проникаючи в їхню екзистенційну сутність: «Кожен мав нагоду відзначити, як інтимність починає втрачати свою прозорість, як течія, що несла двох людей і поєднувала їх у динамічному русі, раптом втрачає свою плинність, і то настільки, що індивідуальності, які щойно почували себе злитими докупи, перебували в лоні стихії, що огортала їх, оберігала та вливала в них життєву снагу, зненацька перетворюються на такі собі окремі острівці, потім починають дрейфувати, наштовхуючись один на один, унаслідок чого спалахують короткі пересварки, кожна з яких нещадна й різка, мов ляпас» [15, 95-96]. Родинна драма ліричного героя В. Свідзінського має подібне поетичне тлумачення, адже виражено болісний процес занепаду – розлад.

Парадоксальність ситуації, зображеної у віршах, полягає в різкій зміні екзистенційного вектора по смерті дружини: **якщо за життя відбувався розлад їхньої єдності і взаєморозуміння, то по смерті ця єдність дивовижним чином повертається**. Наведемо ще один роздум Г. Марселя, у якому екзистенціально пояснюється спілкування з рідним померлим. У праці «Досвід конкретної філософії» він міркує так: «Смерть коханої істоти, з якою я підтримував глибоке екзистенційне спілкування, постає передовсім

як порожнеча, як розрив. Незворотним чином я залишаюся сам. Самотність перед лицем смерті здається абсолютною – самотність як померлого, так і того, хто пережив його. Однак спілкування з ним може мати під собою таку міцну основу, що навіть це завершення його в смерті постає як його віднайдення, так що спілкування зберігає своє буття як вічна реальність. <…> Все це виявляє справжність спілкування, що переживає смерть. Смерть перестає бути просто безоднею. Справа складається так, як ніби я об'єднався завдяки їй з тим існуванням, з котрим я спілкувався найінтимнішим чином» [13, 186-187]. Поезія В. Свідзінського ще більш драматична ніж філософія Г. Марселя (філософ, як відомо, писав п'єси, часто спільної з науковими працями проблематики). Гострий драматизм аналізованих віршів у тому, що до приходу смерті її герої втратили глибоке екзистенційне спілкування, а після – відбулося його відродження. Марселеве парадоксальне «завдяки їй...» дзеркально відбивається в поезії, дзеркальність містить не тільки відбиток, а й задзеркалля: **у ліриці українського поета посмертне справжнє спілкування виражається, як правило, в казковій формі**.

Поетика української народної казки вплинула на індивідуальний стиль В. Свідзінського, який **був казкарем і за жанром (він автор низки казок), і за способом поетичного мислення**. Казка часто інтертекстуально присутня в ліриці поета – з різним ступенем інтенсивності. Наступний, третій твір аналізованого циклу можна назвати віршем-стилізацією народної казки.

«І довго шукав я живущої води», – розпочинає оповідь ліричний герой (лірика і фольклоризований епос становлять взаємопроникні течії тексту). Сполучник «і» вказує на продовження оповіді: дійсно, попередній твір, хоч і написаний 1932 року, до трагічної смерті З. Сулковської, завершується філософськими роздумами про смерть. Автор вдумливо вибирав тексти для циклу, віднайшовши в попередньому доробку ті, що містили певне передчуття, втілене в образне передбачення майбутньої трагедії. Він склав з них ліричну драму, дописавши її у посмертні для дружини часи. Саме до таких,

посмертних віршів належить аналізований, що його датовано 1. XII 1934.

**Роздвоєна свідомість прагне повернення коханої у реальність життя, бо глибинна, сердечна частина «Я» не може прийняти її смерті**. Міфологізація як риса народної казки переходить до художнього світу вірша, хронотоп якого повністю міфічний. Перехід з реального простору в космогонічний відбувається після мандрівок землею і поради дуплинастої (тобто старої і загадкової) верби: «Живої води нема на землі; / А як зугарний дійти, поспитай у сонця» [21, 239]. Традиційна для казки подорож до Сонця спричинюється також традиційно, про відповідну рису казкового сюжету Л. Дунаєвська пише: «У казках чарівних відображення життя відбувається через описування становища беззахисної людини в макрокосмосі, через спробу персонажів освоїти його таїну (часто з допомогою чародійства)» [5, 10]. Беззахисний у своєму горі ліричний герой В. Свідзінського шукає допомоги у макрокосмосі, зокрема в його космогонічній частині.

Міфопоетичний простір, змальований поетом, традиційний за персонажами і оригінальний за їх мистецьким утіленням. Високохудожня мова вірша сповнена метафорики і особливої інтонаційної мелодики, у якій поєднано звучання казки і верлібру. **Особливої старовинної краси віршу додають рідковживані лексеми**: герой неходженими дорогами *передався* за гори і потрапив у скелясту долину, де з кожного камені *журкотіло* світло. Наочно виразно описано мешканців осяйної долини, автор підтримує інтерес слухача, подаючи образи персонажів у різноманітті їхніх дій та характерів. Він вибирає одну рису природного явища і являє її в ситуації, близькій до сільського, селянського світу України. Веселки – це дівчата, що бавляться *семиполум'яним поясом*, грім – кострубатий дід, схожий на *викорчуваний зглибока пень*, грози –женці, які в'яжуть *перевеслами жмутки блискавиць*. Поет чергує статику і динаміку в зображенні своїх персонажів: «Із-за дерева випорснув побігущий дощ / І оббризкав мене з золотої лійки. / Сніг лежав пухнастий як

росомаха, / Ліниво витягши дебелі лапи» [21, 239]. Уява легко малює яскраву, різнобарвну, світлодайну долину, де вирує життя, чимось незвичайне, а чимось близьке до звичного.

У вірш перенесено й таку властивість казки, як **усно-оповідний характер мовлення**. Психологія творця усної оповіді природно виявлена В. Свідзінським, бо притаманна йому як художникові, є рисою його таланту. У розглядуваному тексті відсутні роздуми, коментарі, відступи, є опис простору (у часі і в його розпросторенні) та діалоги, автор ніби утримує увагу слухача і спонукає його до власних розгадувань таємниць художнього світу. Роль міфологічних образів у поезії В. Свідзінського різноманітно тлумачиться дослідниками. І. Дзюба побачив у поетових віршах баладного типу те, як «антропоморфні сили природи вочевидь утручаються в людську долю, нав'язують велезначний діалог з людиною, підстерігають її потаємний роздум» [4, 407], – дослідник слушно поєднав авторську міфопоетику з глибоко індивідуальним філософізмом.

Кульмінаційним моментом вірша-казки є зустріч героя із Сонцем. Воно дещо відокремлено від інших мешканців неба, герой знаходить його у придолинку, в саду, на білому камені серед зарості ласкавої сон-трави. Цей вірш – ліро-драматична казка, у її центрі не вчинок і не почуття, а діалог, у якому стикаються emotio і ratio. Парадоксальність у тому, що emotio представляє реальний ліричний герой, а ratio – міфічне Сонце. Сонце фактично спускає людину з неба на землю, показуючи, що небеса, макрокосмос, як і мікрокосмос людини, має межу можливого.

Герой просить Сонце уділити йому живої води, страхітливо-казково лунають слова: «Бо моя подруга стала землею» [21, 239], де земля, як і у циклі «Mortalia» («вогка земля в одежі» [21, 235]), символізує смерть. Сонце проголошує просту й остаточну думку про неможливість оживлення мертвого. Так само безжально, як і висловлене в попередньому вірші – «Усе вмирає», лунає інша епіфонема: «Живої води нема на землі, / Та нема ж її і в великому світі» [21, 239]. Попри простоту суті, відома розуму, але не душі

істина за законами казки втілюється у жахні, естетично досконалі образи й події.

Сонце стає оповідачем і захоплює слухача своєю мікроісторією.

*Я само посилало дітей своїх*
*По живущу воду в глибокі неба,*
*Вони розійшлись, і ніхто не вернувся,*
*Тільки гроби їх світліють на темряві [21, 239-240].*

Незвична форма множини *глибокі неба* виводить нас на ширше розуміння простору: у Сонця своє небо, і в ньому, виявляється, величне світило загрожене смертю так само, як і людина на землі. Розуміння спрямованості існування до смерті виявляється в Сонцевому передбаченні свого кінця, казково фантастичному, процесуальному, кольоровому: «Тепер жовтію, далі зчервонію, / А тоді умру, і стане тихо в світі» [21, 240]. Від казки вірш В. Свідзінського відрізняє відсутність щасливої кінцівки, філософічна епіфонема більш притаманна його творчій манері. **Змирися, людино, немає повернення до життя в просторі неба, то не шукай його у своєму земному просторі, «не шукай пусто»** – народно-розмовною формулою радить поет устами Сонця.

Поетика казки продовжується до кінця тексту, хронотоп утривалює герметичність художнього світу, око оповідача вихоплює кожного персонажа вірша-казки і відбиває зміни, що сталися з ним після Сонцевих слів. Цікаво, що у промові Сонця немає жодного окличного речення, хоч ідеться про трагічні, страхітливі, важливі для всіх речі – **спокійне відання кінечності, на яку відпочатку приречене життя, є лише одним з його (життя) численних моментів.** Тому реакція мешканців сонячної долини моментальна й печальна, проте не розпачлива, як раптова чорна гадка, яка минеться.

Ліричний герой В. Свідзінського має роздвоєну свідомість, частина якої в тексті вірша виражена як суб’єктне «Я», а інша частина – як голос казкового персонажа – Сонця. Їх діалог лунає у внутрішньому світі самітника, де головне – бажання серця. **Розум не має ілюзій, він знає істину, а от приймати її чи ні – це вже справа**

**особистості, вільної у своєму виборі**. Е. Райс відчув обезсмертнення коханої жінки у красі поезії В. Свідзінського, критик парадоксально продовжив смутний кінець мандрівки ліричного героя вірша: «<…> хоча він повернувся з своєї потойбічної мандрівки на землю з порожніми руками, “живуща вода” безсмертно струмує з його віршів, і ніде в усім світі її більше не знайти» [18, 86].

Герой поезії Свідзінського шукав живої води для своєї подруги, Марсель теж міркував, яким чином не віддати кохану смерті. У праці «Цінність і безсмертя» філософ називає такі шляхи: не вірити, що вона віднині належить тільки минулому, згадувати час, коли вся вона була в майбутньому, коли вона втілювала для своїх близьких профетичну надію, створювати змову *любові* навколо неї. Філософ пояснює значення виразу *змова любові* як явища вищого плану: «Тепер ця змова має бути схожа на змову людей, які оберігають чийсь сон – сон, якого не повинен тривожити ніхто зі сторонніх» [16, 170]. Автор розглядає два типи ставлення до померлого: збереження образу чи існування. Пам’ять утілюється в образ, який з плином часу стирається, Марсель пов’язує образ з річчю, зокрема пишучи: «Одначе по певній рефлексії стає очевидним, що той, хто обмежується вшануванням пам’яті, залишається, по суті, досить заляканим “річчю”, щоб розглядати цю пам’ять як решткти того, що нам тепер дано сприймати лише як образ, образ, з кожним днем невиразніший – так ото марно намагаються стерти порох із погано проявленої фотографії» [16, 171]. Продовження існування того, хто пішов, проте залишився для люблячого серця, є дивним, ірреальним, але більше закоріненим у неперервне як цінність. Марсель констатує неверифікованість своєї теорії існування у змові *любові*: «Отже, доведеться тут обирати між цими двома тлумаченнями, одне з яких буде скромним і строго відповідатиме даним досвіду, тоді як друге буде довільним і майже маячним» [16, 171]. Думаємо, що більш глибоке тлумачення стосунку до померлої близької людини (хай, за словами філософа, і схоже на маячню) є близьким поезії В. Свідзінського.

**Неможливість відірвати думку від почуття, відірвати розуміння невблаганності смерті від змови любові притаманна ліриці В. Свідзінського, як і філософії Г. Марселя. Почуття страждання і провини надають ліриці правдивості, щирості, а також якоїсь химерності, ірреальності, близької до сновидіння або галюцінації.**

Єдність печалі і думки оригінально виражена поетом у четвертому вірші циклу «Пам'яті З. С-ської». Цей твір написано, як свідчить датування, 1930 року в Харкові, проте за змістом він посмертний, ідеться про почуття героя після втрати коханої. Розпочинається текст вишуканим паралелізмом, у якому інтертекстуально присутня філософська традиція використання образу тіні.

*Тінь на пісок набережний упала,*
*Не одірвати її від піску;*
*Не одірвати й від мислі печалі,*
*Як спогадаю руку тонку <…>[21, 241].*

**Затінена печаллю думка – це точна самохарактеристика поезії В. Свідзінського,** аналізованих циклів передовсім. І. Дзюба дає свою характеристику поетичній думці автора: він відзначає «печать зрілості», що лежить на роздумі поета, і вважає, що внаслідок пережитого, продуманого і зваженого «поетична мисль нахистилася оперувати вагомими узагальненнями і в потрібний момент брати собі на поміч спогад; вона набрала "резюмуючого" характеру» [4, 409]. Думку, що подорожує від спогаду до аксіологічного резюме, прочитуємо в аналізованому вірші.

У другій строфі акцентується портретна деталь: вислів «руку тонку» є метонімією, яка завершує першу строфу і розпочинає другу – використано властивість епаностроф сприяти так званому розгону думки. Думка спрямована в минуле, художній хронотоп розгортається, прямує від позачасової тіні на піщаному березі річки у світ спогадів, де кохана, вечір осінній, «і трави надмогильної шовк…» [21, 241]. Простір кладовища спонукає до розмислу про цінності, їх

ієрархію. Перед лицем смерті увиразнюється вершинна цінність, визначена поетом категорично, в афористичній формі. Анаколют посилює звучання апофтегми: «Все непотрібне в цім крузі тліннім, / Дорогоцінна повіки любов» [21, 241]. **Біблійна інтертекстуальність висловлювання впливає на художній час, він параболізується – аж до міфічного**.

Поставивши любов понад руйнівною силою часу, поет ширяє в уявний час зміненої реальності, мислено переступивши нездоланний закон смерті.

*Як засіяло б усе невгасанно,*
*Світло спахнуло б на кожнім стеблі,*
*Коли б, здолавши закон нездоланний,*
*Голос твій знов зазвучав на землі [21, 241].*

Алітерація [с] у перших двох рядках строфи, [з] – у двох наступних, образ повернення коханої у життя з-за його межі, створений за допомогою улюбленої метонімії, освітлюють і озвучують **художній світ любові без кінця**.

Уявний час враховує життєвий досвід, якого не може врахувати реальне сьогодення – життя без кохання. **Ліричний герой створює ідеальну модель взаємин**, вибудувану з уроків минулих помилок, узагальнюючи мрію образом двох зерен в однім колоску: «Мислі, жадання були б у згоді, / Як два зерна в однім колоску». О. Борзенко стверджує, що ліричний герой В. Свідзінського «прагне регресивної метаморфози», пояснюючи це бажанням утечі зі світу дорослих у світ дитинства для повернення «вродженого зору» [2, 252]. Спостерігаємо й іншу регресивну метаморфозу, викликану порогами Смерті і Провини, – мрію повернення у світ кохання.

Твір має підкреслено відокремлений фінал – філософське узагальнення ширянь у реальних та виправлених уявою хронотопах життя. Будь-який реальний простір у часовому вимірі прямує до зникнення, час того, що розміщене в просторі, завжди спрямований до смерті, це однаково стосується гір, рік, людини, дерева. На відміну від тверджень у попередніх віршах циклу, істина про нездоланність смерті тут не є завершальною думкою твору. Три рядки фінальної

строфи («Падають гори, зникають ріки, / Сходить краса з молодого лиця, / Сохне, як травка, дуб великий <…>») лише створюють анаколют – через контраст увиразнюється сенс останнього рядка: «Мрія любові не знає кінця» [21, 241]. **Поет розуміє беззаконність ілюзії**, його думка не пускається берега істини про конечність усього живого і неживого. **Проте, царство мрії – це простір, який має право на існування,** саме у ньому втішається зранена реальністю душа.

**Дорогоцінність любові надає їй рис божества, що стоїть понад часом,** ліричний герой В. Свідзінського відчуває каяття, прагнення спокути, набуває мудрості, усвідомлюючи її запізнілість. **У поетичній аксіології лірики цього автора любов – це вистраждана, запізно усвідомлена цінність,** колись знехтувана і знівечена через бездумство. Реальний світ погас через цей гріх, проте лишився простір мрії, де світлу немає кінця.

Навіть весна без коханої викликає смуток, весняний хронотоп без радості розцвітання притаманний віршу, що завершує цикл «Пам’яті З. С-ської». Пейзаж весняного лісу дано з інтонацією сказання, насичено міфопоетикою.

*Уже туркавки в лісі смутніше гудуть.*
*Зрядилась весна в опівнічну путь.*
*Підвелися квіти, що цвітуть улітку.*
*Підійми, сонце, і мою квітку [21, 242].*

Прекрасний образ померлої молодої жінки як квітки, що не піднялася навесні, природно вписується в звучання лісу та міф його прощання з весною. Немає радості, бо бракує найдорожчої квітки на святі життя, яким є весняна природа. **Поет «зникомого розцвітання» знає про закон зникнення, проте заради коханої прагне його подолати.** Він прагне чуда, тому й звертається до міфічних сил, серед світлих персонажів міфів наймогутнішим, безперечно, є Сонце. Сонце піднімає квіти, то так природно для нього підняти й цю, дорогу ліричному героєві квітку, вона у землі так само, як і коріння тих, що вже живуть на землі.

Два рівні простору – наземний і підземний – є рівнями художнього хронотопу вірша, рівнями, що знакують життя і смерть, час і позачасся. Наземний простір змальовано в першому, 4-рядковому строфоїді, де звучить голос ліричного героя, лунає його відчайне прохання до сонця. Другий, 8-рядковий строфоїд є ключовим у вірші-сказанні, у ньому чуємо два голоси – сонця і ялини. Сонце перетворюється на оповідача, який розповідає ліричному героєві про невидиме для людини – те, що під землею.

Квітка, повернення якої на землю чекає герой, лежить глибоко «землею обнята». Метафора інтимізує сприйняття смерті, робить її водночас рідною і невблаганною, бо це обійми, з яких не можна вирватись. Історія, яку оповідає сонце, ускладнюється і поетизується за естетичними принципами народної казки, квітка не лише схована глибоко під землею і скута її обіймами, а й обплетена корінням темної ялини. Автор використовує анафору, порівняння, казковий вектор поглиблення простору і одночасний асоціативний вихід у космогонічні сфери, інтонація спрямована на інтригування слухача, його повідомлення і настрашення.

*Твоя квітка землею обнята,*
*Лежить глибоко, не можна підняти.*
*Лежить вона в корені темної ялини,*
*Як тонкий місяць при хмарі осінній [21, 242].*

Вірш В. Свідзінського нагадує казки про згублених або зачарованих красунь, їхні загробні голоси іноді лунають у казках через якесь посередництво (наприклад, калинову сопілку). Так само в аналізованій поезії голос коханої квітки звучить у шумі ялини. Те, що ялина є вісницею з царства мертвих, підкреслено в колористиці – *темна*, а також у характеристиці її шуму – *все стогне*, *шумить*. Подібно до того як у народній казці згублена дівчина свідчила про свого кривдника (кривдницю), у поезії лунає звинувачення, парадоксально поєднане із визнанням любові згубника. «Ти любив мене, як зорі і світ, / І одняв у мене зорі і світ» [21, 242]. Смерть як наслідок страшного рокового непорозуміння між закоханими – мандрівний сюжет фольклору та літератури багатьох народів,

українського зокрема, його відгук прочитуємо у вірші В. Свідзінського.

Рядком-самозвинуваченням завершується цикл «Пам'яті З. С-ської», у ньому – біль втрати і почуття провини, а ще витончена і талановита естетична гра, що разом і складає високе мистецтво.

У збірку «Медобір» вміщено й інші твори з мотивом або алюзією смерті коханої, у реконструйованому Е. Соловей варіанті вони розташовані після циклів «Mortalia» і «Пам'яті З. С-ської». Здебільшого це міфопоетичні тексти, що виражають утечу від сьогоднішньої реальності у простір, близький серцеві. **Створюється закритий простір, у якому усамітнюються *я* і *ти* – у їх марселевському розумінні.** Філософ створив теорію вірності, яка ґрунтується на понятті абсолютного «ти». Він розрізняє два типи становища іншої людини відносно «Я»: це може бути становище «він» або «ти». Філософ пише: «<…> утворюється зв'язок, завдяки якому я та інший стаємо *ми*: тобто цей інший перестає бути *він* остільки, оскільки стає *ти*» [13, 28]. Г. Марсель окреслює простір, у якому перебувають люблячі *я* і *ти*, головною його ознакою вважаючи відокремленість від усіх *інших*, а також знищення внутрішніх бар'єрів усередині кола для двох. Проте це не означає, що перебування двох у колі, відокремленому від зовнішнього світу, є простим, цей простір автор називає життєвим середовищем душі, у ньому душа «черпає свої сили і, витрачаючи й зживаючи себе, себе ж оновлює». Людина має виявити *волю до причетності* і тоді тріадичні стосунки («"він" як об'єкт, відсилаючи до певного діалогу між моїм "я" і мною самим, вимагає тріадичного відношення»[13, 30]) перетворяться на діадичні («ситуація діалогу "я" – "ти" приводить до внутрішнього об'єднання, яке робить можливим діадичне відношення» [13, 30]). Ліричний герой В. Свідзінського пригадує час, коли його «Я» і «Ти» жінки мали свій простір, взаємовідкритість, безпосередність діалогу, проте все було втрачено. **По смерті коханої чоловік прагне відродити цей простір як життєве середовище душі, що втілюється в образи печерки, срібноверхого двірка, аметистового дімка, кораблика, теремка.**

Зменшувально-пестливі суфікси надають словам інтимності і водночас дитинності, бо сховки є лише грою, яка компенсує реальну втрату.

У вірші «Аби заснув, приходиш крадькома…» [21, 243] цей простір є казковим, його звабливо малює дорога гостя ліричного героя, яка приходить у сні і починає *надити словами*, запрошуючи йти «в темне муравище, / Що серед бору, в виярку дрімучім, / Під соснами» [21, 243]. Крім двох перших рядків, весь текст – 17 рядків – становить монолог жінки, котра єдина здатна заспокоїти, втішити, проте лише в уявному часі і просторі, завітавши з-за межі.

Втеча і сховок від темного, нечистого світу малюються у фольклорних традиціях – зі впливом казки й замовляння, використанням відповідної рідковживаної лексики. Міфічна криївка розташується в *печерках і яскинях*, що *давно стоять нежиті*. Як бачимо, у цьому просторі не мають значення фізичні розміри предметів, проте зберігаються інші закони й реальності – людського існування та соціуму.

Жінка, крадькома проникнувши з іншого світу в земний, прагне захистити коханого від зла. **Відуща, рішуча, діяльна, вона поводиться як господиня і берегиня:** світить *свічі незліченні*, розкладає *подушечки отласові*, оберігає мирний сон ліричного героя. У формі заперечення лунає болісний спогад про реальність – і суспільну, і родинного життя: «Ні огидних слів, ні погляду ворожого!» [21, 243] Турбота про коханого виявляється у старовинному ритуальному дійстві:

*Тебе обійду, обчеркну. Кругом*
*Осиковий поставлю частокіл.*
*Пристрітища, урочища, уроки*
*Нас будуть сторожити од людей [21, 243].*

У цих рядках Е. Соловей побачила інтертекстуальну присутність оказіонально-обрядового фольклору – «в обережно модифікованому вигляді» [23, 498], думка дослідниці про «унікальне злиття індивідуально-авторської й фольклорної поетики» потверджується

оригінальним використанням особливостей голосінь, замовлянь, казок у віршах з мотивом смерті коханої.

Текст аналізованого вірша не завершується теплим поривом до захищеності від людей як натовпу: останній рядок посилює містичне звучання твору. Монолог рятувальниці від жорстокого світу завершує її (поетова?) мрія, утілена в магічний ритуальний спів над коханим: « – Не вийдеш більше, мій мурашку білий!» [21, 243]. **Криївка перетворюється на пастку**.

Так **кохання до померлої жінки стає сховком-пасткою для душі,** яка повсякчас повертається в минуле або вигадує неможливе майбутнє, не бажаючи розстатися з тою, котру любив.

У жовтні 1933 року написано вірші «Хліб, запашне молоко, золотистого масла платівка…» і «Мати», кожний з котрих у жанровому сенсі можна вважати спогадом-ідилією. На початку першого з названих текстів прочитується історична алюзія – відсвіт трагічного для України 1933-го, спогад про минуле щастя невипадково відкривається саме з такої, простої у своїй невибагливості й вічності деталі – ранкового столу для сніданку.

**В. Свідзінський – майстер просторового опису і невтомний дослідник загадки часу.** Вражає уважність поетового погляду на звичне довкілля, його здатність захоплено зосереджуватися на простій деталі і виражати її в оригінальних метафорах, з актуалізацією рідковживаних слів. Проте це не парафрастичний стиль сентименталістів, а неореалізм, образне втілення модерністичної інфрареалістичної манери. «Хліб, запашне молоко, золотистого масла платівка, / Промінь на рубчику склянки – і відсвіт на стелі. То б’ється / Бистрим мигтінням, то жужмиться в кім’ях» [21, 245]. За тим же естетичним принципом змальовано образ жінки зі щасливого минулого, вона – *хатнього затишку мила богиня*, її *неостиглий од сну* голос *бринить клопітливо*, стан *переп’ято фартушком.* У виписаному із замилуванням портреті центральне місце відведено жіночим рукам: «<…> Руки, нагі до плеча, на округленні злегка прозорі, / Люблені руки, що пестощі, світло й догоду дарують» [21,

245]. Легке еротичне забарвлення образу, певно, спричинило вилучення рядка про наготу рук з прижиттєвої публікації вірша у збірці «Поезії» (Київ, 1940).

Мотив смерті у вірші відсутній, є натомість щемлива гострота спогаду, його деталізація сприймається як свідчення втраченості, неможливості віднайдення колишнього родинного затишку й кохання.

Втрачена жінка, ідилічно зображена В. Свідзінським, не лише еротично приваблива, а й освячена світлом материнства. Поезія «Мати» малює матір і дитину в нерозривній єдності зі збереженням еротизму в образі жінки. Мотив материнства гармонійно поєднано із зображенням природи: «І сонце, і сад, і з тобою дитина», «Спить дитя, приязна віта / Лягла тобі на рамена». Еротизмом забарвлено опис одягу, що ним завуальовано підкреслено красу жіночого тіла: «Твоя одежа многоручайна / Обходить розкриту шию, / Одклонено лоном тече / І затихає на колінах» [21, 246]. Прекрасна звукова інструментовка вірша (асонанс [о]) увиразнює величний спокій картини з минулого.

**В образі жінки підкреслено не тільки материнство та еротичність, а й загадку**, вона – в печалі, витоки якої незрозумілі ліричному героєві. Руки як портретна деталь захоплювали чоловіка у попередньому творі, бо були гарні, дарували пестощі, турбувалися, оберігали спокій. Тут же рука – знак загадкової печалі:

*Навіщо з тобою смуток?*
*Права рука забуто повисла,*
*Права рука – опалий лист*
*На колонці крісла [21, 246].*

Вишукане порівняння руки з опалим листом природно вписується в художній простір саду («Твій сад – улюбленець літа») і ніби продовжує його в часі, адже сад теж колись опаде, крім цього філософськи-емоційного сенсу, є й чисто живописний, теж талановитий – долоня і лист схожі за формою. Завершення тексту має релігійне забарвлення і кореспондує з Біблією та Шевченковим поетичним культом жінки-матері: «Мир тобі, радосте світа, / Мир

тобі, благословенна!» [21, 247] Спогад-ідилія набуває узагальнення та звучання релігійного гімну.

Е. Райс підкреслив поетів «на рідкість глибокий досвід смерті», побачив джерело цього досвіду в тому, що «він гірко пізнав її за життя» [18, 85], маючи на увазі смерть близьких. Дослідник помітив схожість музики поезії В. Свідзінського на біблійний вірш, він схарактеризував форму, яку назвав «“вільний” біблійний вірш» так: «Маємо в цім разі рядки не однакової довжини, ритм яких не можна звести ні до якого з тонічних розмірів. Довжина та ритмічний рисунок кожного рядка визначається не кількістю рівномірно повторюваних стіп, а, я сказав би, поетичною наснагою рядка, що кінчається там, де спиняється закладений у нього намір» [18, 88]. Е. Райс доводить, що це надзвичайно складна форма, опанувати яку зумів «тільки Тичина в поемі «Золотий гомін» і... Свідзінський», проте зазначає, що у В. Свідзінського цей вірш іде від Піндара. Спробуємо довести, що **в індивідуальному стилі В. Свідзінського спостерігаємо своєрідне продовження біблійної, як і фольклорної, традиції у її сучасному авторові, модерністичному ключі.**

**Поет з дитинства був уважним читачем Біблії, вплив Книги Книг прочитуємо і на аксіологічному, і на естетичному рівнях його поезії**. К. Соснюк порівняла вірші В. Свідзінського з Євангельським текстом [25, 13], наразі зіставимо аналізований вірш з одним із текстів, що входить до Пісні пісень (Старий Завіт).

*Мій любий – немов оленица або оленятко.*
*Он він стоїть*
*за нашою стіною*
*крізь вікна заглядає,*
*крізь ґрати зазирає.*
*Заговорив до мене мій любий*
*і сказав до мене:*
*«Устань, моя люба!*
*Ходи, моя прекрасна!*
*Глянь бо: зима минула,*

*дощі прогули, прошуміли.*
*Вже квіти на землі з'явились,*
*а пора пісень настала,*
*і голос горлиці вже чути*
*в краю нашім.*
*Смоковниця бруньки вже виганяє,*
*і виноград у цвіту пахощі розливає.*
*Устань, іди, моя люба!*
*Ходи, моя прегарна!» [Пісня пісень 3]*

Звернімо увагу на схожість ритмічних малюнків віршів, інтонаційну оригінальність рядків, кожен з яких, на думку Е. Райса, «вимагає, щоб була відчута тальки йому одному притаманна музична лінія», а також зв'язок «з тканиною вірша в його цілості» [18, 88].

**Певні мотиви та образи аналізованих віршів В. Свідзінського також своєрідно кореспондують з Піснею пісень.** Так «Підійми, сонце, і мою квітку» [21, 242] у В. Свідзінського нагадує біблійне: «Устань, моя люба…» та образ квітів, що з'явилися на землі. У біблійному вірші читаємо: «Шукала я його, та не знайшла вже; / я кликала його, та він не обізвався до мене» [Пісня пісень 6] – і згадуємо пошуки ліричного героя, відмічаючи, що мотив шукання коханої людини у Пісні пісень має драматичне забарвлення, а в поезії українського автора – трагічне.

У пошуках коханої поет звертається до безчасся (понадчасся) Біблії і до скарбів особистісної пам'яті. В. Свідзінський у поезії інтуїтивно зберігає минуле, рятуючись від невблаганності смерті коханої. Г. Марсель науково досліджував проблему пам'яті як збереження минулого, зокрема у «Метафізичному щоденнику». Його цікавили спогади, їх сила, межі, розсіювання, збереження. Спогади не можна зберігати, ніби речі, бо вони – складова свідомості, стверджує філософ, адже «спогади не є чимось зовнішнім стосовно психічної діяльності». [11, 262] Збереження минулого у спогадах пов'язане з утратою, у смислі якої автор бачить просторовість та духовність, він пише: «<…> просторові ідеї утрати, розсіювання передбачають у своїй глибині щось духовне» [11, 263]. Філософ запитує, хто

тривожиться зникненням минулого, відбитого у спогадах, і відповідає на це запитання: «<…> зникнення має місце лише для тих, хто виживає і згадує, хто протиставляє своє *тепер* уявлюваному або згадуваному *тоді*» [11, 263]. Г. Марсель тлумачить наше прагнення затримати втрачене у спогадах, убачаючи смисл збереження у непрямій перемозі над розсіюванням матеріальним, над фізичним зникненням, яке ми не в силі подолати у зовнішньому світі. Автор пише: «Духовна сила уявляється нам – марно чи не безґрунтовно – здатною подолати лише неуважність, духовне розсіювання: ми звичайно віримо, що тільки у такий непрямий спосіб вона здатна перемогти розсіяння матеріальне, анархічні матеріальні сили» [11, 264]. Зберігаючи минуле в спогадах, людина уявно ніби повторює чудо воскресіння: «Духовна сила, воля до спасіння, що безпосередньо впливає на фізичні сили розкладання, з метою їх собі підкорити, була би чудом у технічному сенсі цього слова, чудом воскресіння» [11, 264]. Так визначено межі збереження минулого: це можливо у психічному світі людини, бо духовна сила, з якою людина повертає втрачене у формі спогадів, не змінить світ поза нами.

Показавши силу і безсилля людини у її боротьбі з утратою, Г. Марсель не зупиняється на різкому розмежуванні збереження того, що забрав час, у пам’яті і зовні. У 1925 році він робить зауваження до процитованого вище запису в «Метафізичному щоденнику»: «Замітка 1925 року. Чи немає в глибині нас самих чогось такого, що опирається цьому надто строгому розмежуванню цих двох типів розсіювання, чи немає там передчуття іншої, ще не сформульованої істини?» [11, 264] Відчуття таїни у наших стосунках з часом виражено в поезії В. Свідзінського, особливо яскраво – в художньому збереженні минулого. Поетичні образи кореспондують з думкою філософа про утривалення того, що пожирає час. Наприклад, Г. Марсель пише про старий лист, який є збереженням минулого не у фізичному, а у психологічному сенсі: «Але він триває у мисленні і завдяки йому, у мисленні, котре його зберігає, котре його плекає. Він [лист – Г.Т.] триває остільки, оскільки втілений у щось живе, він також є подією,

котра триває у тій мірі, в якій про неї пам’ятають і забарвлюють в нестійкий колір сучасного, у тій мірі, в якій сучасне її пробуджує і їй опирається» [11, 265]. У віршах, присвячених смерті дружини, В. Свідзінський утривалює минуле, забарвлюючи його в колір своєї самотності і провини, опираючись смерті як утраті, пробуджуючи спогади про родинне щастя. **Він повертає минуле, усвідомлюючи, що повертається воно лише у світі його внутрішнього «Я», проте світ поза ним не є для поета однозначно простим і одноплощинним – відчуття таємниці, чудесного, непідвладного часу оприявлюється в химерних, казкових образах, що стирають різку межу у цих світах.**

Мотив смерті коханої жінки у віршах, написаних В. Свідзінським після 1933 року, нерідко присутній підтекстово або прочитується в символічних образах, повних любові й печалі. Як правило, це білі вірші, стиль фольклоризованої оповіді-сповіді впливає на всі поетикальні параметри твору: інтонаційний, ейдетичний, композиційний. Так, поезія «На берегах ночі дико, пусто…» оповідає про подорож *кораблика дня* простором ночі, час уявляється просторово: день, щоб знову з’явитися, повинен обережно пройти через ворожий для нього простір ночі. Тож кораблик рухається «з погашеними огнями, / Ополисті вітрила позвивані» [21, 256].

Крім оригінальних філософічних образів дня і ночі з’являється образ зламаної квітки.

*На кораблику, на чардаку*
*Тьмяно біліє зламана квітка,*
*Вона умерла й не буде жити,*
*Її чашечка згорнулася [21, 256].*

Ніде у тексті немає розшифровки цього загадкового образу, підкреслено смерть квітки (ампліфікація: *умерла, не буде жити, чашечка згорнулась*) і її приналежність дню, а не ночі. Історія морської подорожі розказана у стилі дитячої казки, ворогів кораблика дня не названо, табуйовані для називання недруги «На берегах ночі причаїлися, / Умишляють лихе корабликові». У контексті історичної

доби та особистої долі автора кораблик прочитується як екзистенційне «Я» поета, а ніч – як ворожий йому соціум та рок. Зламана біла квітка – це не тільки померла жінка, а й щось найкраще, найсвітліше, що втрачено, вмерло у ньому самому.

Морська подорож оповідається оптимістично, з вірою в перемогу дня. Малий кораблик непомітно пройде, *не угледять його злобителі,* й досягне місця, до якого прямував: пристане десь далеко, за ніччю, *на іскрястім піску, на осонні*. Ідеться не про подорож у часі, традиційну для фольклору та літератури, а про подорож самого часу. Світлий день повернеться, і та, дорога квітка, що вмерла, залишиться в ньому, але не в реальності існування, а в пам’яті – так інтерпретуємо образ чистого каменя агата, в якому на осонні поховають зламану квітку.

Вірш завершує інший художній хронотоп, це – рідний простір похованої квітки. Як і у гімні матері («Мати»), описано сад – далекий, тихий, де колись *процвітала квітка.* Епіфонема має семантику забуття: «Один явір легко зітхнув, / Інші дерева не озвалися» [21, 256]. У ліриці В. Свідзінського суб’єктне «Я» мандрує у часі, просторі, а також у ворожості натовпу, злобі сучасної йому доби, прагнучи зберегти, затаїти усе світле, що має.

У своїх мандрах поетове «Я» відчуває життєвий порив, потребу оновлення, виходу з потаємної криївки померлого кохання. Вірш «Обновиться древо мислі моєї…» має нерівний ритм імпульсивної думки, яка слідує за почуттями, котрі то навертають назад, то поривають у новий вир життя.

Старовинне зіставлення думки з древом набуває в поезії В. Свідзінського оригінального продовження. «<…> Що старий стовбур лежить похило, / А на відземку новітня паросць – / Як стрункі свічі на свят-престолі» [21, 157]. Рідковживана лексема *відземок*, порівняння, яке розширює простір мислі до віри, оприявлюють не лише знання природи і походження з родини священика, а й питомі риси творчої манери В. Свідзінського.

З простору власного мислення поет переходить у простір поля літнього дня, де «за рукою тягнеться сонце». Архітектоніка вірша ґрунтується саме на раптових змінах зображуваного простору. Другий строфоїд, центральний у творі, присвячений простору серця. Вірш набуває діалогічності, ліричний герой звертається до померлої подруги.

*Убита голубко! Твоя одежа,*
*Що я ховаю, лицем тулюся,*
*Зотліла в мене, стемніла в мене,*
*Не розцвітає од сліз печаллю [21, 257].*

Відбувається осмислення жалоби, образ жіночої одежі, орошеної слізьми, відбиває і глибину горя, і його спрямованість у нікуди. В основі заперечення лежить зіставлення сліз із водою: від води все розцвітає, але від сліз не квітне навіть печаль. Подальший паралелізм увиразнює думку про неможливість перетворення мертвого на життєдайне джерело для живого.

*І що казати? Сама ти знаєш:*
*Нехай збере хто весь цвіт полеглий,*
*Зібравши, кине на спади неба,*
*Зорі не створить вечерової [21, 257].*

Триває розмова з мертвою, щира, довірлива, про життя без неї. Убита голубка залишається в його внутрішньому світі, проте не має обмежувати цей світ у його життєвому русі, пориві.

Ми чуємо й відповідь тої, що пішла-залишилась. Останній строфоїд, удвічі коротший за попередні, сповнений експресії: гроза як символ оновлення створює новий хронотоп, який містить силу життя, що захоплює душу і відкриває Всесвіт. Текст завершує рядок, який є голосом звідти – зі Всесвітніх глибин: « – Поринь у пломінь рай-блискавиці». **У контексті звернення до убитої голубки цей голос сприймається як її голос, її відпускання, дозвіл на дальше існування і його радощі, на повноцінне життя без неї.**

Відлуння мотиву смерті коханої жінки відчутне у віршах В. Свідзінського про власне поетичне слово, написаних 1934 року. **Ця втрата спричинила загальне посилення трагічності художнього**

**світосприймання і драматизму образно-філософського розмислу автора.**

«Такі ночі, так сяють дні», – розпочинає одну з поезій В. Свідзінський, здається, що поет дивовижного розуміння природи і сердечного єднання з нею захоплюється красою літа, проте це лише розпачливе усвідомлення дисгармонії, розладу між своїм «Я» і життєрадісним світом літнього розквіту.

*Такі ночі, так сяють дні –*
*Коли б же не тоскно мені,*
*Не смутно бути мені! [21, 262]*

Внутрішній стан ліричного героя не миттєвий, а сталий, екзистенційний, що оприявлює вираз *бути мені*. Перший, наведений вище строфоїд 3-рядковий, наступний – 5-рядковий, надалі чотири строфоїди мають по 6 рядків кожний, – така архітектоніка вірша відбиває розвиток думок і почуттів поета, що починається з короткого експресивного вибуху своєї незгоди з довкіллям.

Другий строфоїд – це спроба налагодити діалог з раптом відчуженим світом прекрасної природи. Ліричний герой благає світанок не приходити, не тривожити його. Автор створює мистецький хронотоп, у якому протистоять темний простір внутрішнього світу людини і зовнішній простір літньої природи. Світанок спить у соснових дуплах, герой просить його утривалити сон, бо зустріч принесе біль. Зооморфізм, природний для зображення літнього дня, теж сприяє естетичності художнього простору: «Подрімай, / Блискуча змійко, нерозвита / В таємних похоронках літа» [21, 262]. Завершується пряма мова, герой чекає на милосердну відповідь світу, проте він невблаганний.

**В. Свідзінський – майстер діалогізованої лірики, драматичні діалоги становлять нерв його текстів**, лунають голоси, мовлене слово викликає реакцію-відповідь. «От же ні!», – розчаровано вигукує ліричний герой, спостерігаючи ранкове пробудження природи. Поступовість цього процесу талановито втілено в образи тих, хто виходить із ночі: «одрізнився од темряви ясен», «одрізнилася бабка».

«День зіходить… Колишній друг», – констатує поет, потверджуючи цілковитість своєї самоти, день-друг не став ворогом, проте їхнє відчуження неподоланне.

Автор створив прекрасний образ світлого літнього лугу, використавши казкові мотиви та мейозис, до якого поет загалом був схильний: «Срібноверхий двірок стоїть. Там свічі, вино, цвіти» [21, 262]. Емоційна несумісність двох просторів, людини і природи, художньо увиразнюється, ліричний герой не може увійти у срібноверхий двірок, краса сприймається ним як отрута, а не джерело радості.

Казка набуває жахних рис, коли йдеться про лісовий простір, що в нього вступила людина. Дерева ідуть косогором і несуть розкриту труну – «На дні вповивала пусті, / На віку навісочки золоті» [21, 262]. Діалог з Невідомим – типова риса поетики страхітливої казки. Поета вражає не порожня труна, а маленькі вишукані прикраси на віку, він запитує: «Навіщо навісочки ті?» У відповідь чує шум, який *повнить верховину густу*, але невідомо кому належить:

*«На забаву, на втіху пусту,*
*Як твої приреченні пісні*
*На твоїй невблаганній путі –*
*Лиш окраси, оздоби пусті,*
*Ті ж навісочки на труні» [21, 262].*

Таке самонищівне завершення тексту посилює трагічність його звучання, віддаленість від літнього дня означає протилежний напрямок руху внутрішнього простору ліричного героя В. Свідзінського. Віддаляючись від радощів життя, він невблаганно наближається до смерті, а його пісні передують у цьому русі, вони вже є навісочками на поки що пустій труні поета. Образ навісочок на віку гроба, що рухається до дивного посілля, проте ще не має поселенця, може бути прочитаний і як **узагальнене розуміння поезії – краси, яка естетизує рух людини до смерті, рух, що починається від народження.**

Екзистенційна драма втрати важливої світлої частки свого «Я» мистецьки обігрується у вірші «Коли дні сіріли мертво…», теж

датованому 1934 роком. Естетична гра відбувається у хронотопічному ключі, як і в поезії «Такі ночі, так сяють дні…». Фольклорний вплив у цьому тексті також відчутний, переважно на рівні інтонації, ритму; за ритмічним малюнком, образністю вірш В. Свідзінського наразі нагадує дитячу пісеньку.

*Коли дні сіріли мертво,*
*Як сухі торішні стебла,*
*Я таїв ласкавий вогник*
*В аметистовім дімку.*
*І здавалося мені,*
*Що його ніхто не має,*
*Тільки я, тільки я [21, 266].*

Аметистовий дімок як образ своєї затаєної самості, ласкавий вогник у ньому як образ творчості, краси, життєлюбства протистоять навколишньому простору сухих торішніх стебел.

Час постійно перебуває в полі уваги поета-філософа, часовий плин спричинює просторові парадокси, художньо втілені в казкове переміщення образів. Ласкавий вогник з часом з’явився у розквітлому довкіллі «Тут і там, тут і там!» [21, 266]. Другий строфоїд має 6 рядків (обабіч нього два – по 7, що також містить елемент естетичної гри), ця центральна частина вірша звучить радісно, як світла дитяча пісенька про життя і красу природи; у натур-просторі автор селить чмеля зі світлим черевцем, квітучі верби, ліщину, омети вечорів, світанок. Дитинність поезії В. Свідзінського екзистенціально пояснив В. Стус: «Змаліти, щоб не помилитися у власній суті» [27, 5], «Почуття свідомо набутої малості (самовименшення – як самоуточнення) дало поетові змогу сягнути глибин, доторкнутися коріння екзистенціального дерева <…>»[27, 6]. **Поєднання поетики дитячого фольклору з мотивом смерті особливо вражає,** крім самоуточнення і доторку до екзистенційних основ додається новий набуток, що має мистецьку і філософську цінність, – вираження руху до зникнення, зникомості як розвитку.

Затьмарена радість – один з провідних настроїв поезії В. Свідзінського. Цей настрій має джерелом не щось зовнішнє, а внутрішню втрату, якій не можна зарадити. «А зате в мені самому / Аметистовий дімок / Не сіяє, в вікнах темно <…>» [21, 266]. Драма зникнення хвилювала поета більше, ніж дивина виникнення, він бачив її не лише у власному «Я», а і в довкіллі, вважав природною і непоясненною. «<…> Потьмарився мій вогонь, / Як зникає шум листочка / У саду, у гаю» [21, 266]. Утрата світлого і теплого у власному «Я» ранить поета, у художньому ж плані стає джерелом високомистецьких образів, в основі яких лежить естетична гра просторами.

**Поетова душа повстає проти розмежованості реального, зовнішнього, і ірреального, психічного, внутрішнього**. Так само не приймала абсолютності цієї розмежованості філософська думка Г. Марселя. Між цими двома просторами французький мислитель бачив не тільки межу, а й таїну. У «Метафізичному щоденнику» автор писав: «Однак необхідно піддати рішучій атаці і сам постулат: А) чи справедливо, що може бути названо таким, що відбувається реально, лише те, що може бути записане на сітчатці ока? Самі ми так не вважаємо, тому що принаймні припускаємо, що існує і психологічне становлення» [11, 515]. Простір віршів В. Свідзінського часто не належить до тих, що може відбитися на сітчатці ока, проте від цього він не стає менш реальним для людини, що є суб'єктним «Я» у художньо-філософській концепції поета.

В. Стус у праці «Зникоме розцвітання особистості» твердить, що «єдиною реальністю для поета був його внутрішній світ, виболілий по нічних безсоннях. Природньо, що в цей світ не раз входили тіні потойбічні» [27, 13]. Саме цей психологічно реальний простір бачимо у віршах збірки «Медобір», де мотив смерті тісно пов'язано з образом місяця, – наприклад, «Місяць морхлий, увесь…», «Надщербний місяць…». Перший з названих творів датований 1932 роком і унесений автором до збірки «Медобір», що засвідчує зошит автографів, збережений у

Чернігівському літературно-меморіальному музеї-заповіднику Михайла Коцюбинського, проте, як пише Е. Соловей у «Коментарях» до творів поета у 1-му томі двотомника [21, 547], назва «Місяць старий, увесь…» присутня у змісті, але відповідний аркуш (с.135) із зошита вилучено. Уперше вірш опубліковано у підготовленому нею двотомнику, джерелом став авторизований машинопис, який зберігається у Харківському літературному музеї.

Епітет місяць *морхлий* є мистецькою знахідкою поета, він зорово конкретизується у поясненні «увесь перетрушений заступом смерті» і вводить читача в художній хронотоп твору, у якому панують холод і колір мерзло-зелених крижинок, що їх місяць старанно кладе на землю, ставок, мур, на сходи, «де кублиться жаба», на яблуневий цвіт. Весна і зелений колір тут мають оригінальну символіку: вони символізують не життя, а смерть. Е. Райс пов’язував колористику художнього світу зі спрямованістю просторового розгортання у поетовій ліриці до потойбіччя: «<…> Свідзінський цілковито скерований до потойбічного. Він – холодно стриманий. Його фарба: синя, темно-зелена, фіялкова. Звичайно панують у нього присмерки, навіть ніч» [18, 90]. Думаємо, що твердження надто абсолютизоване стосовно всієї лірики поета, проте цілком слушне щодо аналізованого вірша.

У просторі твору два персонажі, обидва міфічні: місяць і діва ночей, яка виходить із озера. Таким же високомистецьким, рідкісним в українській літературі як *морхлий*, є епітет, що описує очі діви, – *мглені* очі. Портрет уписується в колористику простору: у неї смарагдова коса. Млою оповито художній світ, затуманено й зміст твору. Весь текст, після пейзажу і портрету, становить мовлення діви, звернуте до місяця. Шанобливо-моторошне звертання «Чолом вам, високий грабарю, / Могил та склепів бідний владарю!» [21, 244] оприявлює місце місяця у художньому хронотопі весняної ночі пера В. Свідзінського: він володарює в цьому часопросторі, тому діва

звертається до нього з проханням посвітити на її смарагдову косу, вона хоче покрасуватися, а тьмяне світло того не дає. Проте головним героєм є все ж місяць, саме його особа у центрі мовлення діви, він предмет її захоплення: «А я подивую на вашу красу. / Які ви шляхетно зів'ялі, / Скільки в погляді вашім печалі!» [21, 244] Красу чого уособлює перетрушений заступом смерті місяць? Він не тотожний смерті, він господарює в просторі, створенім нею. Це печальне царство, печальне й панування в ньому. **Місяць символізує посмертну красу, красу не в'янучої, а зів'ялої квітки.**

Місячне світло тьмяне, так само невиразне, ненав'язливе нагадування про те, що ми всі потрапимо в це царство. Образ, створений поетом у мовленні діви: «А як зайдете інколи в хмару, / Ледве світиться в ній волоконце» [21, 244], прочитується як думка про смерть, неминуче присутня у свідомості людини.

**Поет спонукає читача (і себе) розгадувати загадку, майстерно виписану ним у вірші**, завершуючи текст прощальним пошанівком до місяця: «Добраніч, невгаданий царю! / Добраніч, невизнане сонце!» [21, 244] Твір є художньою імпресією, мистецьким враженням від картини холодної весняної ночі, ця імпресія виявляє творчу особистість поета-філософа, поета-міфотворця.

Вірш «Надщербний місяць…» завершує збірку «Медобір», у його часопросторі ми теж зустрічаємо місяць і русалку, проте головними є інші персонажі. Певно тому, що після 1932 року сталися такі події в житті поета, через які загально-інтуїтивне розуміння світу змінилося глибоко особистісними враженнями і роздумами, – особистий біль став їх основним джерелом.

Художній хронотоп твору – осінній вечір, який нагадує весняну ніч проаналізованого вище вірша «Місяць морхлий, увесь…»: ті самі місяць, холод, лід. На пізню осінь указують деталі: у полі забуті скирти, «листя холодне, давно холодне» [21, 284]. І у першій, і в другій поезії емоційною домінантою є смертний смуток, проте якщо у вірші 1932 року печаль – це предмет естетизації, особлива зів'яла краса, то у творі 1934-го – це передовсім невтишимий біль.

Простір поезії «Надщербний місяць…» складний, багаторівневий. Крім наземного довкілля, є особистісні простори – «теремки» – русалчин і ліричного героя, який самотою йде осіннього вечора; є у вірші й підземний простір мертвих. Зв’язок між цими просторами емоційно-екзистенційний: їх єднає смуток і покинутість. Така риса індивідуального стилю, як **увага до предметної деталі, що набуває глибокого психологічного значення**, виявляється в образі примерзлого до льоду листка на застиглій ріці («До льоду примерз листок» [21, 284]). Пригадаємо, що саме листок є братом поета в ліриці В. Свідізнського – такий же малий, самотній, минущий у своєму існуванні, як і людина.

Чиї голоси художньо присутні у вірші? Мовлення русалочки дано в переказі: «Під льодом русалочка тужить, / Що колись володіла царством / І мала свій теремок» [21, 284]. Ліричний герой вступає в діалог зі смутною бранкою осені, звертається до неї, запитує про причини її смутку, солідаризується з її горем і втішає. Третій учасник розмови – та, що в глибокій землі – незримо присутня, проте її мовлення – тиша.

*І в мене нема теремка,*
*І мій теремок упав.*
*А та, що владала в нім,*
*Тиха в глибокій землі,*
*Да тиха ж, як місяць в імлі [21, 284].*

Протиставляються два смутки – минущий русалчин і непроминальний людський. Автор використовує архітектонічний прийом нарощування кількості рядків у строфоїдах (1-ший складає 5 рядків, 2-ий – 6, 3-ій – 7, останній – 14) задля так званого розгону думки. Четвертий, останній строфоїд за змістом різко ділиться на дві частин – дві долі, дві сфери Всесвіту, два часи.

Перша, за поетикою міфічна, це життя природи, утілене в образ русалки. Цьому існуванню притаманний циклічний час, що виражено засобами казки: «гряне широка вода» – і до русалки доб’ється одважний князь, чия любов зламає чари, перетворить її на царівну.

Друга, завершальна частина строфоїда близька до голосіння і становить філософське протиставлення до змісту першої частини. Лінійний час людського існування обривається назавжди – і цьому не зарадити.

*А до подруги моєї*
*Ніхто ніколи не прийде,*
*І не встане вона,*
*Не верне в наземні сади,*
*Не буде вдруге цвісти.*
*Да смутно ж мені іти. [21, 284]*

Цікавою є художньо-філософська загадка образу теремка, який упав після відходу тої, «що владала в нім». Теремок – водночас утілення домівки, хатнього затишку, родинного очагу і образ екзистенції, внутрішнього світу людини, тісно пов'язаного з актуальністю реального існування і спроможного виходити за його межі. Горе втрати тієї, котру любив, руйнує не лише спосіб життя, а й потаємне, творче і любляче «Я» людини.

**У поетових віршах з мотивом смерті коханої від'ємно, через втрату потверджується цінність любові.** Художній простір, створений автором, може бути прочитаний як втілення філософії любові. Такий зв'язок – любові і простору – запропонував Г. Марсель, стверджуючи: «Само собою розуміється, що саме в коханні помітніше за все, як стирається межа між поняттями "в мені" і "переді мною" <…>» [12, 82]. Стирання цієї межі є таїнством, до якого наближає зустріч у її екзистенціальному розумінні. Проте у віршах В. Свідзінського йдеться не про зустріч, а про прощання, до якого закликає глузд, проте прощання виявляється неможливим для суб'єктного «Я». Смерть коханої людини і провина призводять до усвідомлення трагічного в житті, це усвідомлення спричинює екзистенційну неузгодженість людини В. Свідзінського, що певною мірою збігається з роздумом Г. Марселя у праці «До трагічної мудрості і за її межі»: «<…> усвідомлення трагічного пов'язано з гострим відчуттям людської множинності, тобто водночас комунікативності й конфлікту, але, передусім, неузгодженості

(l'irreductible), якої не може усунути жодна раціональна домовленість» [10, 159]. **У поетових віршах спостерігаємо спроби раціональної домовленості із самим собою:** все, упав теремок, нема тебе на землі, не підняти квітки, немає живої води, подруга стала землею... **Поет відчуває загрозу від своєї прив'язаності до смерті**: бачить порожню труну з навісочками-піснями, чує застереження: «Забудеш ходити, голубки питати!» – А **не забувається,** бо минуле продовжується у спогадах; **не віриться,** бо є таїна розібраної райдуги; і теремок відбудовується в душі – нехай як печерка; і освітлено те, що в мені, – нехай морхлим місяцем, а не срібним сонцем, – існування триває у змові любові. Трагічна неузгодженість людини, яка переживає смерть подруги – кохає, страждає, відчуває себе винною, втілена поетом у творчість, такою ж мірою неузгоджену. **Розлад, що відбувається у внутрішньому «Я» суб'єкта аналізованих віршів В. Свідзінського, має позитивний сенс, бо оприявлює протистояння смерті.**

Основу такого протистояння шукали філософи. Г. Марсель, з думкою якого ми зіставляємо поезію В. Свідзінського, також намагався відшукати ***онтологічну противагу смерті***. Не знайшовши її ні в самому житті, ні в об'єктивній істині, філософ прийшов до думки про особливе значення любові як позитивного використання свободи. Поляризуючи смерть і свободу, він знаходить основу для мужнього протистояння відчаю перед безоднею. Автор «Досвіду конкретної філософії» пише: «Ця онтологічна противага може полягати лише в позитивному використанні свободи, яка стає поєднанням, тобто любов'ю. І відразу смерть не тільки опускається на терезах, але й долається, трансцендується» [13, 113]. Якби не існувало цієї противаги, не було б потреби у тих переконаннях в смерті як кончині, що до них експресивно вдаються Осінь, Сонце, Місяць, сама померла в художньому світі віршів В. Свідзінського. Кохання як цінність, яка закорінена в неперервність, вступає в суперечність зі смертю; жінка, що була водночас *переді мною* і *в мені*, залишилась лише *в мені*, і ця розірваність просторової єдності

компенсується художніми образами, реальними психологічно і схожими на сон, галюцінацію, марення. Забарвлення в провину посилює трагічність аналізованого ліричного мотиву в поезії В. Свідзінського.

**Передчасна смерть коханої людини, стосунки з якою за життя не були ні щасливими, ні простими, зображена також у ліриці І. Франка і Лесі Українки.** Зіставимо художнє втілення подібних мотивів у поезії класиків і В. Свідзінського.

І. Франко, оповідаючи у збірці «Зів'яле листя» історію того, як ліричному героєві тричі «являлася любов», умістив до третього жмутку вірші з мотивом смерті дівчини. Безпосередні почуття юнака, покинутого самотнім на землі, вибухово виражено лише в одному творі, хоча значному за обсягом – з чотирьох октав, написаних 5-тистоповим ямбом. Проте відгук трагедії прочитується у багатьох віршах-осінніх листочках.

Пояснення найсмутнішої історії кохання дано в ліричній драмі ретроспективно: спочатку (у 2-му вірші жмутку) виражено жалобні почуття, потім (у 9-му вірші) художньо оповідано передісторію трагедії. Підемо за автором, зберігши композиційну послідовність третього жмутку «Зів'ялого листя».

Уже в першому вірші лунає мотив горя, ключові образи мають семантику кінця: «лампа розприсне», «струна порветься». Драматичним нервом тексту є суперечність між трагічною подією і співом, який мав би перерватись від горя, а проте чомусь продовжує литися. Твір завершується трьома риторичними запитаннями, що містять тривожне подивування невід'ємністю поетичної творчості від горя. Перше запитання акцентує на парадоксальності творчої плідності страждання: «Чом же пісня та ллється / Під вагою турбот і біди?» [31, 156] Наступні два риторичні питання є варіантами відповіді на перше:

*Чи то горе, як праса,*
*Щоб із серця пісень надушить?*
*Чи ті пісні, як дзвони,*
*Щоби горя завід заглушить?[31, 156]*

Це своєрідне Франкове «або – або» нагадує таємницю приреченних пісень В. Свідзінського, втілену в образ навісочок на віку порожньої труни: «Навіщо навісочки ті?». І. Франко спрямовує поетично-філософський розмисел телеологічно – в аспекті мети трагічної творчості: горе існує для пісень чи навпаки – пісні народжуються серцем задля того, щоб стишити біль? Філософування обох поетів утілюється в запитування, яке саме по собі є межею можливого роздуму про єдність смерті і мистецтва.

Задум єдиної композиції збірки «Зів'яле листя», третього жмутку зокрема, реалізується через образ дзвону, який у кінці першого вірша є асоціативним («пісні, як дзвони»), а вже в перших рядках наступного стає ключовим, найважливішим у часопросторі тексту. «Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам! / Се в моїм серці дзвін посмертний дзвонить» [31, 156]. Звуконаслідування увиразнює образ дзвону і емоцію жалоби, а також задає певну основу ритмічному малюнку твору, його інтонації. Епіфонема «Вона умерла!» лунає теж як мелодія дзвону, до неї гармонійно приєднуються інші короткі окличні речення – кожний з останніх рядків чотирьох строф збудовано як кілька ударів у дзвін («Розбила храм твій! Цить! Вона умерла!» [31, 157]). Інтонація ударів дзвонаря збережена і в інших рядках твору, вони містять або два простих речення, або виразну цезуру, що ділить речення на дві частини – у кожному разі інтонується розхитаність, акцентуються два слова-удари.

І. Франко детально передає психологічний стан юнака, враженого передчасною смертю дівчини, погляд поета спрямовано у внутрішній простір ліричного героя. Се у ньому б'є дзвін, у ньому «тяженний трам», що клонить додолу, з нього «щось горло душить». Те, що спричинює страждання, поет табуйовано називає *щось, хтось.* Так і не розкриваючи обличчя свого мучителя, він тільки здогадується, запитально відповідаючи на своє ж питання: «Хто се люто гонить / Думки з душі, що в собі біль заперла? / Сам біль?» [31, 156] Душевний біль від втрати домінує у психологічному стані

ліричного героя, ним пронизано всі образи вірша, забарвлено виражальні засоби поетичної мови.

Осмислення кінця як складника людського життя важко дається ліричному героєві поезії І. Франка, саме біль не дає відсторонено філософувати, доходити заспокоювальних висновків. У поетичній фразі гостро стикаються дівоча краса і нерухомість, бажання і домовина, мрії і їх роздирання, храм і його руйнація.

Зовнішній простір – смерть коханої у ньому – вражає внутрішній простір ліричного героя, відбувається його руйнація. Ззовні доноситься зичне «Бам-бам! Бам-бам!», зовні лежить померла, в якої на обличчі «рожі ще цвітуть / І на устах красніє ще малина». У душі – домовина бажань, роздерта заслона мрій, розбитий храм.

По печальному огляді простору своєї поруйнованої душі ліричний герой вступає в діалог із самим собою. Запитання до себе – радше вигуки болю: чоловіка дивує не сила страждання, а те, що мука не долає фізичної межі, не виявляється зовні.

*І як се я ще досі не вдурів?*
*І як се я гляджу і не осліпну?*
*І як се досі все те я стерпів*
*І у петлю не кинувся коніпну? [31, 157]*

**Смерть коханої як власна сердечна втрата, не виявлена зовні й від того ще важча, – предмет художнього зображення в поезії І. Франка**. У серці того, хто залишився на цім світі, гине найкраще – «найкращий мій огонь згорів». **Внутрішнє каліцтво – наслідок ураження свідомості смертю дорогої людини.** «Повік каліка!» – вигукує, ніби б’є у дзвін, герой ліричної драми.

Спустошений внутрішній простір не залишається порожнім – його наповнено інакшим змістом: замість світла, мрій і храму в ньому панує біль, саме він заповнив усю істоту – «лиш біль і се страшенне: бам, бам, бам». Звук погребального дзвону як знак біди, що став душевною травмою, залишився постійним болем у душі людини. Те, що зовні в героєві не відбувається разючих змін («А сліз нема, ні крові, ані поту»), лише підкреслює глибину болю, неможливість полегшити його, вивівши назовні.

У художньому хронотопі твору з'являється нова площина простору: «І меркне світ довкола, і я сам / Лечу кудись в бездонну стужу й сльоту» [31, 157]. Бездонний простір, у якому людина набуває здатності літати, має містичне забарвлення, це, певно, той простір, куди відлітають душі померлих. Завершальні рядки вірша потверджують цей здогад: «Ридать! кричать! – та горло біль запер. / Вона умерла! – Ні, се я умер» [31, 157]. Несподіваний парадоксальний висновок «Ні, се я умер» раптово все прояснює ліричному героєві і сприймається ним спокійно, без попередньої окличності. Стан убитої горем людини, дійсно, найближчий до смертного: несприймання довкілля, зовнішня закам'янілість, відчуття наближеності до потойбіччя – його ознаки. Ліричний герой Франкового «Зів'ялого листя» переживає горе в собі, втрата коханої руйнує його внутрішній світ, заповнює його болем, відчужує від довкілля, викликає відчуття внутрішнього каліцтва і, врешті, пориває у бездонний засмертний простір. **Особлива таємнича близькість відчуття смерті близької людини до унікального переживання «моєї смерті», досвіду якої не може бути в принципі, знайшла вираження в поезії І. Франка**, як і в ліриці В. Свідзінського та філософії Г. Марселя. Настрої ліричного героя В. Свідзінського – «Стало тяжко мені нести свій час», «смутно мені іти», його відчуття поруйнованого теремка, і, врешті, привітання до місяця морхлого як до *високого грабаря* – кореспондують з Франковим висновком «Вона умерла! – Ні, се я умер», хоча в автора «Зів'ялого листя» він є категоричнішим, різкішим у внутрішній контрастності, підкреслено парадоксальним у думці.

Наступні після «Вона умерла!..» два вірші І. Франка варіюють мотив власної смерті, точніше, ідеться не про уявну смерть ліричного героя, а про його життя, схоже на смерть. **Те, що людина говорить «Я умер!» (а ці слова є епіфонемою-пуантом наступного вірша), саме по собі алогізм**, щось неможливе, тому героєві доводиться наводити докази свого виходу за межу, перелічувати ознаки душевної смерті, які він спостерігає у світі свого «Я». Головним доказом

замежового стану названо байдужість до того, що було сенсом існування: «Всі ідеї ваші, весь народ, / Поступ, слава, – що мені тепер? / Я умер!» [31, 157] Не хвилює героя, колишнього поступовця, ні занепад світу, ні розбрат, ні «побіда світла». Образи-асоціації до свого життя-смерті увиразнюють стан сердечного збайдужіння: «В моїм серці вбитий гострий ніж», «Я – судно без мачтів і вітрил» [31, 157]. У тексті відсутній будь-який натяк на втрату коханої, проте «Зів'яле листя» – це лірична драма, тож розвиток дії відбувається як перебіг почуттів та думок, що спричинений внутрішнім конфліктом. «Із життям умову я роздер», – заявляє герой, а читач знає, чому він це зробив.

Останній вірш, що завершує цю трагічну історію кохання («В алеї нічкою літною…») продовжує **мотив смерті-збайдужіння** у новому часопросторі – не суспільного, а природного, чуттєвого життя. Довкілля – літня нічна алея, люди, закохані безжурні пари, сприймаються розумом, проте залишаються чужими, навіть викликають ненависть. «Ненавиджу любов, чуття, – / Одно люблю лиш – забуття, / Спокій, безпам'ятну могилу» [31, 158], – усвідомлення свого протистояння красі й життю є констатацією факту, і немає надії цьому зарадити. Ліричний герой ніби ставить собі діагноз невиліковної хвороби, адже єдине, що залишилося в ньому від життя, – це біль, «Біль лютий, на який не вспів / Ніхто ще видумать рецепти» [31, 158]. Поет уточнює характеристику стану свого героя, поглиблюючи його аналіз, наче розглядаючи душу під мікроскопом поетичного зображення.

В останній частині вірша діагноз «Я умер», «я – могила» уточнюється, визначається, що саме вмерло в душі героя, які зміни відбулися у внутрішньому просторі. Умер «нерв життя», на дні душі відбувся похорон, душа похоронила «Всі радощі і всі страждання, / Весь спів, що вже не встане знов, / Своє найвищеє бажання / Свою остатнюю любов» [31, 158-159]. Так здавалося ліричному героєві, лише здавалося, бо вже наступний вірш «Покоїк і кухня, два вікна в партері…» почне оповідь про іншу історію кохання. Буде краятись серце героя ліричної драми, огнем пашітимуть повіки і палатиме

чоло. Серце рухатиме кохання – хай нещасливе, очі шукатимуть рай, у якому на кріслечку під лампою з абажуром сидить щастя.

Ліричні твори І. Франка і В. Свідзінського, що мають спільний художній час – екзистенційний час людини по смерті коханої, різнить філософсько-естетичний принцип заповнення простору. **І. Франко сповідує негацію: він підкреслює втрати, спорожніння, спустошення світу «Я» в жалобі – аж до його зникнення («Я умер»). В. Свідзінський і тут залишається поетом заповненого, заселеного, мальовничого простору**, у зараненому горем внутрішньому світі його ліричного героя утривалюється минуле, продовжується існування дорогої небіжчиці, формуються нові – хай жахні! – простори підземного посілля та казки спілкування зі смертною природою, якими мандрує суб'єктне «Я». У широко розплющених очах людини Свідзінського зберігаються, відбиваються і створюються все нові й нові площини єдиного й безмежного простору, в якому життя і смерть не становлять непереборної межі.

Дев'ятий вірш третього жмутку «Зів'ялого листя» є начебто стислим викладом змісту всієї збірки, узагальненням власного особистого життя, зробленим ліричним героєм. Історія любові, що нас наразі цікавить подібністю до печальних сторінок В. Свідзінського, є найкоротшою, бо вона власне й не розпочалася, ставши обірваною мрією.

*Явилась друга – гордая княгиня,*
*Бліда, мов місяць, тиха та сумна,*
*Таємна й недоступна, мов святиня.*

*Мене рукою зимною вона*
*Відсунула і шепнула таємно:*
*«Мені не жить, тож най умру одна!»*

*І мовчки щезла там, де вічно темно [31, 162].*

**Історія втрати у поетичній версії І. Франка – це історія непочатого кохання, вираження почуття, на яке відразу лягла**

**смертна тінь**. Тому мотив смерті постійно присутній у проаналізованих вище віршах: спочатку як передчуття, потім як реальність і врешті – як похорон краси й життя у внутрішньому просторі героя, який втратив кохану. За стилістикою ці Франкові твори нагадують експресивно виражений уважний огляд, аналіз, узагальнення стану душі ліричного героя – його самоаналіз. Провідна висновкова думка «Я умер» аргументується, конкретизується, пояснюється через поетичні асоціації. Збайдужіння ліричного героя до всього, що хвилювало раніше в суспільному житті, природі, інтимних почуттях, – головний процес художнього розвитку в цих віршах І. Франка. **Сприйняття смерті іншої, дорогої людини як власної виражено буквально і пояснено з точністю поета-дослідника і глибиною поета-психолога.**

**Якщо у поезії В. Свідзінського смерть дорогої серцю жінки – це історія посткохання, коли зустріч, любов, подружнє життя, розрив уже відбулися, то у Франковій ліричній драмі це – історія передкохання**, адже передчуття смерті, гостро відчуте дівчиною, спричинило обривання нею зустрічі в її езистенціальному сенсі. Різняться і шляхи художньо-філософського вираження почуття й думки. **І. Франко талановито поєднує потужну експресію межового у душевному болю стану ліричного героя з ясним науково точним аналізом психічних процесів як патологічних, хворобливих.** Ейдетичний рівень поетики в автора «Зів'ялого листя» у проаналізованих віршах предметно асоціативний (*дзвін, розбитий храм, ніж у серці, судно без мачтів і вітрил*). Образність поезії В. Свідзінського переважно міфопоетична і візійна. Його художнє філософування відбувається шляхом створення сюрреалістичного світу внутрішнього «Я» і запитування про причини постання цього страдницького світу, про його стосунок до інших просторів – зовнішнього, потойбічного, і головне – до екзистенції померлої жінки. Оригінальними є інтонаційні особливості віршів: **Франкова поетична музика нагадує подзвін, вона трагічно різка, безжальна у невблаганності важких ритмічних ударів.** Інтонаційний рівень поетики Свідзінського найближчий до фольклорних голосінь та

біблійного вірша, це музика не тільки печалі прощання, а й живого діалогу з померлою, утривалення її існування і передвідчуття майбутньої зустрічі (порівняймо, у народних голосіннях: «Чому ти мене покинула?», «Та де ж мені тебе виглядати?»).

Ураженість екзистенції покинутої людини, входження смерті в її «Я», конфлікт просторів – зовнішнього і внутрішнього, спроби увійти до простору потойбіччя, відчуття руйнації інтимного світу, освітленого й освяченого коханням («Розбила храм твій!» – І. Франко, «І мій теремок упав» – В. Свідзінський) єднають художньо-філософське зображення смерті коханої в поезії цих майстрів слова.

**У мотиві смерті коханої В. Свідзінський і І. Франко суголосні в трагічності, розладі «Я» із собою та світом, натомість з Лесею Українкою поета Розстріляного відродження єднає відчуття продовження існування друга (подруги) по смерті, тривання існування померлого у змові любові (в її марселівському розумінні).**

**Інтимна лірика Лесі Українки найближча до активного заперечення смерті, проповідуваного Г. Марселем.** У праці «Цінність і безсмертя» філософ писав: «Смерть, про яку тут ідеться, це ані смерть у загальному розумінні, яка є лише фікцією, ані моя смерть у розумінні моєї власної смерті <…> це смерть тих, кого ми любимо; лише вони і тільки вони перебувають насправді в межах досяжності нашого духовного погляду, лише їх нам дано відчувати розумом і бажанням як близькі істоти <…> “Любити когось, – каже один з моїх персонажів, – це сказати: ти не помреш”. Для мене це не просто театральна репліка, це твердження, через яке нам дано переступити (transcender). Погодитися зі смертю якоїсь істоти, це, в якомусь розумінні, віддати її смерті» [16, 168-169]. Лірична героїня української поетки рішуче не віддає смерті свого друга.

**Лесі Українка зобразила кохання на порозі смерті і за її безжальним порогом.** На кінцевому порозі жінка бореться за життя друга і не уявляє їхньої розлуки.

*Стать над тобою і кликнуть до бою*

*Злую мару, що тебе забирає,*
*Взять тебе в бою чи вмерти з тобою,*
*З нами хай щастя і горе вмирає [30, 201].*

Лесина порогова любовна поезія наповнена передчуттям смерті і рішучістю не розлучатися з другом. Він і вона завжди будуть разом, упевненість у засадничій цінності неперервності в любові, що філософськи осмислена Г. Марселем, оприявлюється в текстах різноманітно: у просторі потойбіччя, де мандрують обоє: «Візьми, візьми мене з собою, ми підемо тихо посеред цілого лісу мрій і згубимось обоє помалу, вдалині» [30, 201]; в образах упалих руїни і плюща: «А прийде час розсипатись руїні, – / Нехай вона плюща сховає під собою. / Навіщо здався плющ у самотині?» [30, 202] У віршах, написаних після поховання товариша, цінність нероз'єднуваності зберігається, набуваючи нових смислів і форм.

**Запорогове почуття є протестним, лірична героїня, залишившись сама у цьому світі, руйнує поріг**, що відокремив коханого, своєю волею створює спільний простір, де вони навіки разом.

*Уста говорять: «він навіки згинув!»*
*А серце каже: «ні, він не покинув!»*
*Ти чуєш, як бринить струна якась треmтяча?*
*Треmтить-бринить, немов сльоза гаряча,*
*Тут, в глибині, і б'ється враз зі мною:*
*«Я тут, я завжди тут, я все з тобою!» [30, 201]*

**Містком через зловорожий поріг стає музика**: бриніння струни, голосу, співу. Музика – це те, що не вмирає, тож саме її бере собі за рятівницю в горі лірична героїня Лесі Українки, для якої фортепіано – найкращий друг з дитинства.

Процитований вище **вірш наближено до драми**, як і переважну частину лірики поетки-драматурга. Голоси, що лунають у творі, належать близьким людям, яких розлучила смерть. Проте перший голос, голос самотньої жінки, звучить внутрішньо діалогічно: сперечаються два «Я» однієї людини – ratio і emotio. У ліриці Лесі Українки це роздвоєння традиційне, приміром, у вірші «Перемога»

діалог ліричної героїні з весною так само містить, крім голосу весни, два внутрішніх голоси одного суб'єктного «Я»: «Тихо думка шепоче: "Не вір тій весні!" / Та даремна вже та осторога, – / Вже прокинулись мрії і співи в мені.../ Весно, весно, – твоя перемога!» [30, 88]. У вірші «Уста говорять…» спостерігаємо подібний внутрішній конфлікт: роздвоєння «Я», залишеного коханим, що пішов за межу, оприявлюється як прийняття смерті розумом («він навіки згинув!») і її заперечення серцем («ні, він не покинув!»).

Діалог з другом також не є простим, адже він стосується не тільки померлого, а й смерті, з якою сперечається лірична героїня Лесі Українки. Квіти, що тремтять у серці, кидають виклик розлуці, «Я» робить екзистенційний вибір – і стає протестантом. Лірична героїня зважується повірити власному серцеві, одчайдушно піти за ним, сказавши «Ні!» смерті і «Так!» коханому: квіти в серці «Тремтять і промовляють враз зо мною: / "Тебе нема, але я все з тобою!"» [30, 205].

У діалогічному багатоголоссі, що є вираженням розладнаного в жалобі суб'єктного «Я», полягає схожість поезії Лесі Українки і В. Свідзінського. У Свідзінського голос ratio втілюється в безжально правдиві (земною правдою) слова Осені, Сонця, мовчання Місяця. У текстах немає озвученого, як у Лесі Українки, заперечення, але протест ліричного героя відчутний, він оприявлюється інакше, непрямо – завдяки присутності померлої коханої у різних площинах художнього простору вірша: площині спогадів, підземного посілля, у сновидіннях, у яких покійниця приходить і кличе до себе, просторі печерки, де вони знову будуть щасливі, світі казкових мандрів тощо. **Серце у творах обох поетів має свою правду, яка переважає раціональні докази: сердечна правда героїв Лесі Українки і В. Свідзінського – у змові любові, змові проти смерті.** Зіставляючи в цій праці українську поезію із філософською думкою Г. Марселя, варто зауважити, що і ця наукова думка, і розглядувана поетична творчість українських авторів мають типологічні сходження з філософією серця П. Юркевича, яка закорінена в Біблію. Думається,

це підтверджує, по-перше, християнсько-екзистенціальну традицію в національній культурі, і, по-друге, її природнє входження у відповідний масив європейської філософії та поезії.

**У Лесі Українки присутній мотив вірності в сенсі Марселевої філософії. Це вірність духовна, це утвердження неперервного існування друга, а не лише збереження його образу.** Поетичний мотив любові по смерті містить не примарну видимість, а сталу присутність коханого. Г. Марсель у праці «Цінність і безсмертя» тлумачив цю неперервність так: «<…> ми намагаємось осмислити не примарну видимість (non-simulacre), а щось стале, непереривне (indefectible)»[16, 172].

Розвиток присутності померлого коханого від образу до існування, що дивовижно точно відповідає теорії Г. Марселя, ми спостерігаємо в диптиху Лесі Українки «Я бачила, як ти хилився додолу...», «То, може, станеться і друге диво...». У першому творі боротьба з розлукою втілюється в збереження образу: «... І потім довго я дивилася на тебе, / Тоді, як ми з тобою розлучились, / Тоді, як тільки образ твій, мій друже, / Привиджувавсь мені в безсонні ночі» [30, 203]. Легенда про святу Вероніку, на хустці якої з’явився образ Христа, породжує мрію про збереження на біленькому папері образу друга ліричної героїні. Другий вірш містить мрію про значно більше чудо – чудо воскресіння. Образ, хай і бережений з любов’ю, не заперечує розлуки, – стверджує Леся Українка суголосно з Г. Марселем і мріє про посмертне існування друга.

*То, може, станеться і друге диво*
*Євангельське? Прийду, як Магдалина,*
*Тобі віддать останнюю послугу,*
*І саме в ту хвилину, як у тузі*
*Я буду гірко плакать, що навіки*
*Тебе втеряла, – раптом я побачу,*
*Що ти воскрес і просіяв від слави*
*Життя нового і нових надій [30, 203].*

Прагнення пройти душевний шлях від образу до існування товариша, якого в реальності забрала смерть, виражено у диптиху Лесі Українки в розвиткові, як сходження до вершини вірності.

**Особливий драматичний нерв складності прижиттєвих стосунків з коханою людиною є і в поезії Лесі Українки, і в поезії В. Свідзінського.** У проаналізованій ліриці І. Франка ці стосунки навіть не почалися через близьку смерть дівчини, у поезії Лесі Українки і В. Свідзінського герої прожили непрості історії кохання, кожна з них містила щось драматичне. Суперечність, якою були позначені взаємини, наклала свій відбиток на посмертне почуття. Так, **в інтимній ліриці Лесі Українки прочитується брак вітального пориву й розуміння з боку коханого**. «Се нічого, що ти не обіймав мене ніколи, се нічого, що між нами не було і спогаду про поцілунки...» – пише авторка в поезії-епістолі у прозі «Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами...»; лірична героїня, серцем відчувши драму, тривожно запитує: «Ти, може, маєш яку іншу мрію, де мене немає?» [30, 200-201]. У вірші ж «То, може, станеться і друге диво...», присвяченому померлому, драма відгукується складністю співіснування героїні та її товариша після його вимріяного чудесного воскресіння. Християнська легенда про Магдалину набуває художньої рецепції, у якій прочитуються, – поряд з радістю від воскресіння друга, – **печаль саможертовності жінки і відчуження від неї коханого**.

*І я впаду в нестямі на коліна,*
*І руки простягну до тебе, і на ймення*
*Тебе покличу вголос... Але ти?*
*Що скажеш ти тоді? Чи, може, й ти*
*Пошлеш мене веселу звістку дати*
*Твоїм забутливим і потайним друзям,*
*Що тричі одрікалися від тебе? [30, 203]*

Драматичність стосунків з коханим у поезії Лесі Українки пов'язана з вищим призначенням друга. У віршах В. Свідзінського

драма більш інтимна, родинна, але від того не менш затаєна і невигойна.

Лірична героїня Лесі Українки подібна до вірної людини Марселя: вона теж бореться з ніччю. Достатньо зіставити думку філософа і поезію авторки «Fiat nox». Г. Марсель стверджує: «Отже, треба добре розуміти, що вірна душа приречена змагатися з ніччю (faire l'experience de la nuit) і що вона може навіть переживати спокусу дозволити себе внутрішньо осліпити цією ніччю, крізь яку їй треба перейти» [13, 172]. Вірна душа, що змагається з ніччю, – точна характеристика духовної сутності ліричної героїні поезії Лесі Українки. Ця вірність виходить за межі кохання і поширюється на всі цінності, сповідувані суб'єктом лірики. Так, у поезії «Fiat nox» створено образ нащадків Прометея, які боротимуться зі тьмою суспільного життя до останнього вироку: «Хай буде смерть!», адже вирок зла «Хай буде тьма!» [30, 109] для них не є незборимим.

У ліриці Лесі Українки, як і в поезії В. Свідзінського, передано безпосередні враження від раптової зустрічі зі смертю рідної людини, відбито переживання страшних миттєвостей часу жалоби після погребіння. **Моменти осліплення ніччю переживають суб'єктні «Я» лірики обох авторів.** Вражений утратою, герой В. Свідзінського повертає собі зір, безстрашно вдивляючись у нічний простір, у якому панує морхлий місяць. Героїня Лесі Українки чує музику смерті, поетка передає миті осліплення ніччю як жах від її звучання.

Поетеса стверджує, що **відчуття смерті – це те, що не об'єктивується людським розумом**. Смерть як персонаж художнього світу не мовчазна істота, вона має голос, її слова можна почути і збагнути, проте їх чи то не можливо, чи то не слід не лише передавати, а навіть промовляти. Пісню смерті краще залишити у своєму внутрішньому мовленні, це той випадок, коли мовчання є важливішим і безпечнішим модусом мови, ніж казання (за М. Гайдеґґером). Лірична героїня вірша «Квіток, квіток, як можна більше квітів…» не хоче чіпати «страшних містерій смерті», пояснюючи це так:

*Я досить слухала її прелюдій,*

*Вони мені морозили всю кров,*
*Вони мене у камінь обертали;*
*Я досі вимовить того не можу,*
*Чого мене навчила пісня смерті [30, 209].*

Розум не заперечується і не відкидається, інтенційність свідомості не можна відкинути, високий інтелектуалізм поезії Лесі Українки не затоплюється бурхливою повінню емоційності і не чергується з нею – **аналітична думка і емоційне серце завжди поряд, у діалозі** (згоді або суперечці), вони нерозлучні, невідокремлювані, хоч і різні частки одного «Я». Жінка знає, що долання смертної межі – це лише ілюзія, проте свідомо приймає її.

*І ти знов оживеш в вінку живому*
*Живих квіток; ілюзії серпанок,*
*Серпанок мрій моїх тебе скрасить<…>[30, 210]*

Річ у тім, що **суб'єктне «Я» лірики Лесі Українки завжди шукає свою правду, роблячи екзистенційний вибір між істиною думки і щирим ірраціональним голосом серця**. Чаші аксіологічних терезів переважують по-різному, в цім разі переважила чаша серця: ілюзія цінніша, потрібніша, гуманніша, красивіша за реальність. Цілком свідомо поетка назавжди затьмарює свій спів сльозою, а смерть друга перетворює на квітуче життя: «Ти житимеш красою серед квітів, / Я житиму сльозою серед співів» [30, 210]. Раціональне і емоційне в Лесиній поезії співіснують діалогічно, у питаннях смерті думка відступає. Хоча однозначні висновки для таких високоінтелектуальних поетів, як Леся Українка і В. Свідзінський, завжди хибують на неповноту. У цьому контексті звернімося до вірша Лесі Українки «Мрія далекая, мрія минулая...», написаному в Буркуті 10 серпня 1901 року.

Цілющі Карпати кликали до життя всупереч біді. Мрія з минулого не прояснена у вірші щодо семантичного наповнення, проте перегуки з віршами інтимної лірики дають підстави для тлумачення її, поряд з іншими можливими прочитаннями, як мрію любові. Таких перегуків з вище проаналізованими творами у тексті чимало:

«постать похила, знебулая / над дорогою труною», «квітки найчистішії / на домовину поклала», «з сумною одвагою / я не лягла в домовину»[30, 211-212]. Свій діалог з похованою любленою мрією лірична героїня завершує рішенням, прийнятим думкою.

*Кожна ураза тобі подарована,*
*мир нехай буде між нами.*
*Спи ж ти, піснями журби зачарована,*
*спи під моїми квітками [30, 212].*

Підкреслимо, ідеться не про померлого друга, а про себе, свою мрію. **Поетеса виражає згоду зі смертю, коли загибель стосується її – мрії, щастя, життя. Проте не тоді, коли душа веде дебати про смерть близької людини.**

У ліриці Лесі Українки є виразним **мотив заповіту друга**, почуття обов'язку його виконати тривожить душу ліричної героїні. Цей заповіт або символізується, або перетворюється на спонукання до життя на противагу бажанню піти за товаришем у потойбіччя.

Символізується передсмертне прохання друга «Квіток, квіток, як можна більше квітів, / І білого серпанку на обличчя, Того, що звуть ілюзією…» [30, 209]. Поетеса перетворює серпанок на ілюзію продовження життя, а квіти – на її незгасне почуття любові та жалю: «Я дам живих квіток, зрошу їх кров'ю» [30, 209]. Ці квіти не реальні, вони «не будуть в'януть, / І в землю не підуть, і не умруть». Жінка виконає товаришів заповіт якнайкраще, її квіти-почуття житимуть не день-два, а стільки ж, скільки й вона.

У вірші «Ти не хтів мене взять, полишив мене тут на сторожі…» заповіт стосується не лише речей, а й душі покинутої подруги, він дворівневий.

*Ти мені заповідав скрасити могилу твою*
*В білий мармур, і плющ, і кривавi осіннії рожі,*
*Ти мені заповідав носити жалобу мою*
*Так, як носять в легендах царівни мовчазні, хороші»*
*[30, 208-209].*

У часопросторі вірша цей заповіт ще не виконано, він потребує часу: у весняну пору, коли помер друг, осінні рожі можуть

кривавитись тільки в серці жінки, ще не тесаний мармур, «немає на чому повитись плющу жалібному». Проте справа не лише в часові, а й у просторі душі, який треба змінити. Що нині, після трагедії, у цьому потаємному просторі? Поетка описує душу в жалобі: у ній камінь, темрява й кров, а ще «сни зловорожі», у яких вона радо несе на страту голову. Заповіт коханого дає сили жити, адже не можна не виконати останньої волі приреченого, тож треба долати біль і розпач.

*<…> я повинна стоять на сторожі,*
*Бо мені заповідано в спадок жалобу й красу,*
*Білий мармур, і плющ, і криваві осінніі рожі… [30, 209]*

Отже, у поезії з мотивом кохання за межею Леся Українка зображує суперечку розуму і серця, необ’єктивовану таємницю смерті, долання смертного порога, створення спільного простору для ліричної героїні й померлого, свідоме прийняття цієї ілюзії, символізує заповіти, інтерпретує їх як наснагу для товаришки, що має виконати останню волю друга.

Зі стилістичного погляду аналізовані вірші Лесі Українки різноманітні: це твори класичної форми і верлібри, з інтертекстуальною присутністю Біблії, драматизовані, стилізовані як українські народні голосіння та романтичні західноєвропейські балади тощо. У цілому їм притаманна філософізація в екзистенціальному сенсі: **лірична героїня формує серцем індивідуальну філософію існування після смерті коханого – як ірреальне існування з ним і реальне існування за його заповітами.**

У поезії Лесі Українки і В. Свідзінського з мотивом смерті коханої людини відчутні виклик і милосердя, у поетки переважає хоробрий виклик, кинутий смерті, у В. Свідзінського – зажурене милосердя до померлої. На цих двох душевних проявах акцентує свою увагу Г. Марсель, формулюючи філософію активного заперечення смерті близької людини, зокрема він пише: «Активне заперечення смерті, яке я щойно проповідував, має водночас властивості виклику (defi) й милосердя (piete); точніше, воно є милосердям, що його той спосіб, яким ми поміщені в світ, примушує

набувати форми виклику. Світ немовби цинічно повідомляє мені, що ця істота, яку я ніжно люблю, більше не існує згідно з показами його контрольних датчиків, що її виключено із вселенської книги інвентарного обліку – а я переконую себе в тому, що все одно вона існує й не може не існувати. Отже, я потрапляю в лещата цієї болючої суперечності – чи спроможний я вивільнитися з них?» [16, 170]. Вважаємо, що поезія усіх трьох українських авторів потверджує думку про те, що цілком вивільнитися з лещат болючої суперечності, названої Г. Марселем, неможливо. **Проте найбільше вивільнитися від ночі смерті вдається ліричній героїні Лесі Українки, бо вона найрішучіше заперечує вічну розлуку.** Герой ліричної драми І. Франка відкриває своє серце небуттю коханої, сприймає його як небуття власної душі. Самітник В. Свідзінського шукає шляхи до буття разом: це шляхи в минуле, у родинне коло – сакральне, тож вічне; це шлях у цвинтарне посілля, під землю, де лежить тіло коханої; це путь у потойбіччя, у царство морхлого місяця, і інший – до сонця, тобто до мудрої природи, яка знає таємницю смерті; це шлях до створеного уявного простору печерки, де кохані знову разом, захищені й відокремлені від усіх – і живих, і мертвих.

Поети осмислюють власну жалобну творчість: відсторонюються від своїх печальних віршів і спостерігають за ними, аналізують їх, бачать свої пісні у просторі життя і смерті. Тексти містять мотив жалобної творчості, образ пісні має смисл не лише поминання померлого, а й смерті як такої. У І. Франка пісні чи то народжуються горем, чи то його заглушають. У Лесі Українки пісня журби – це відзвук почутої нею пісні смерті, це музика, яка має чарівну силу: вона бринінням струни єднає ліричну героїню з померлим, вона ж зачаровує минулую мрію, яка має заснути. Образ пісні в поезії В. Свідзінського виходить за межі трагічної історії кохання і пов’язує мистецтво зі смертю: золоті навісочки на віку розкритої порожньої труни, яку несуть дерева, – це приреченні пісні під час невблаганної путі.

Українські поети-мислителі, виражаючи у віршах печаль за втраченою коханою людиною, порушують питання смерті у

філософському ключі. Суб'єкт Франкової лірики, спостерігаючи власне душевне каліцтво, завдане смертю коханої дівчини, шукає того, хто люто гонить думки з душі, що в собі біль заперла, його вражає сила чужої смерті, яка здатна спустошити душу живого, і її жорстокість – вона зберігає життя тому, хто відчуває смерть коханої як власну. Леся Українка залишає за мовчанням те, що повідала її ліричній героїні смерть, тим самим утверджуючи її як небезпечну для живих таємницю-містерію. В. Свідзінський ставить цілу низку питань філософського характеру, талановито утілюючи екзистенційну тривогу в оригінальні художні образи. Онтологічну запитувальність містить образ райдуги, яку розібрано, поділено на вічну душу і віддане землі тіло; образ зеленого острівця, який не може зробитися хвилею, пов'язано з питанням «Як же ти перестала бути?»; поет запитує й про простір, у який потрапить те в людині, що благало безсмертя. Парадокси як кола, якими кружляє поетична думка в ліриці В. Свідзінського, також викликані філософською запитувальністю. Ліричний герой усвідомлює, що жінки не стало, проте саме «відтоді почав її скрізь глядіти». Парадоксально поєднані пошуки живущої води і розуміння нездоланного в космосі закону смерті. Ці парадокси викликають у читача питання: що є в людині здатне протистояти смерті попри знання, що це протистояння ілюзорне, приречене на поразку, небезпечне (небезпечне, бо протестант сам потрапляє під дурний вихор)? В. Свідзінський відповідає на це запитання суголосно з філософією Г. Марселя: «Мрія любові не знає кінця».

**Нерозривно поєднавши любов з вічністю, поет здобуває ціннісну основу для ризикованих мандрів просторами і для проклятих питань до смерті.**

**Із зарубіжного літературного контексту виберемо «Дуїнянські елегії» Р.-М. Рільке**, що є природним, зважаючи на запропоноване нами зіставлення поезії з філософією Г. Марселя, який був уважним дослідником Рільке і знаходив у поетичних текстах джерело або потвердження власних думок.

«Дуїнянські елегії» поряд з іншим містять мотив дочасно померлої близької людини. **Поет бачить дві площини, у яких існують живі і мертві, проте ці два терени не розрізняють ангели – вони прилітають і до тих, і до інших.** Через оригінальний художній хронотоп **Рільке акцентує не протистояння, а спільність життя і смерті.**

*<…> Роблять живі помилку,*
*смерть од життя відрізняючи надто сильно.*
*Кажуть, що ангели часто самі не знають,*
*чи до живих, чи до мертвих приходять. Несе*
*вічності дужий потік обидва терени*
*всі покоління і глушить їх там і отут [3, 56].*

Поет знайшов основу для єдності життя і смерті: їх єднає вічність, обидва простори є вічними, змінюються їх мешканці. **Свідзінський, як і Рільке, зображує обидва простори, а його ліричний герой, як рільківський ангел, часто стирає межу між ними**, ідучи однаково вільно і до Сонця, що підіймає померлі квіти, і до Місяця – владаря могил та склепів.

Традиційно поети виражають ставлення живих до померлих, натомість **Р.-М. Рільке хвилює питання про ставлення мертвих до залишених ними людей**, колись потрібних, коханих. Інтуїція поета підказує йому відповідь, що не є ні позитивною, ні негативною, ідеться про м’яке відвикання тих, хто пішов за межу. Конфлікт, за Рільке, полягає в тому, що **живі потребують померлих, це у їхньому просторі з’явилася порожнеча, яку прагнеш заповнити**.

*Врешті ми тим, хто дочасно помер, не потрібні, –*
*м’яко вони від земного відвикли, як м’яко*
*від материнських грудей відвикає дитя.*
*Тільки ми, котрі прагнем таїн превеликих, що часто*
*зріють в жалобі, чи зможемо бути без вмерлих? [3, 56]*

Образ померлої жінки в її ставленні до живого присутній у поезії В. Свідзінського. Вона приходить до ліричного героя, турбуючись не про себе (їй, як і рільківським дочасно померлим, він не потрібен), вона намагається захистити осиротілого чоловіка, окреслюючи його

магічним колом. Оригінальний **рільківський мотив непотрібності мертвим живих** у поезії українського автора прочитується лише підтекстово, у тексті ж у яскравому образному втіленні (голос волошок) акцентується питання: «– Як ми будем без світлої висоти?», що кореспондує з Рільковим «чи зможемо бути без вмерлих?»

**Найбільша художньо-філософська суголосність поезії Р.-М. Рільке і В. Свідзінського полягає у спробі інтуїтивного доторку до *таїн превеликих, що часто зріють в жалобі.*** Австрійський поет дуже точно відмітив, по-перше, велич таємниць і, по-друге, час, коли вони привідкриваються людині – в жалобі, тобто в добу гострого переживання втрати близької тобі істоти.

Рільке гармонізує два світи, об’єднуючи їх образом ангела і музикою. Він створює переспів міфу, втішаючи печаль живих за померлими.

*Міф недарма розповів, що в тужінні за Ліном*
*музика перша закляклість глуху пронизала.*
*В зляканім просторі, звідки назавше пішов*
*юний півбог, забриніла нараз порожнеча*
*тим, що нас вабить, і нам помагає, і тішить [3, 57] .*

Порожнечу, що запала там, звідки пішли любі небіжчики, поет заповнює музикою, яка долітає до нас з іншого простору, долітає завдяки таємному зв’язку люблячих сердець, що зберігається незалежно від того, б’ються вони чи вже зупинились. **Рільке і тут парадоксальний: він спрямовує вектор просторового розгортання не від живих до мертвих, що виражає тугу за тими, кого ми втратили, а навпаки – від померлих до живих.** Саме в такому напрямку летить рільківська музика, що нагадує пісню смерті пера Лесі Українки. У В. Свідзінського ми теж спостерігаємо рух від запорогового простору, у нього звідти долинає тиша, бо саме велика тиша відрізняє простір мертвих від світу життя. «Зітхнуло сонце. / Повіяв подих / Тиші великої» [21, 234] – так завершується розповідь про поховання жінки.

Г. Марсель, пропонуючи власне тлумачення «Дуїнянських елегій», звернув увагу на рух у просторі їх художнього світу і побачив його наближення до космічного. Погоджуючись, зокрема, з трактуванням Десятої елегії як похоронного співу, він зауважує: «<...> для Рільке, здається, існує траєкторія мертвих, як існують траєкторії небесних світил, траєкторія, яка губиться в нерозпізнаванному» [14, 282]. Він називає спів у цій елегії «похмурим і грандіозним», проте в кінці похмурого простору бачить світло: «<...> сяє, наче вогник або обіцянка, цей смиренний образ китиці, що висить на обскубаному ліщиновому кущі і мовби провіщає весняне квітування землі <...> це Vorfruhling, яке Рільке так ніжно любив» [14, 282]. Космізм властивий і поезії В. Свідзінського, зв’язок космосу зі смертю виражається міфопоетично, зокрема в образах гробів, що світліють на темряві у глибоких небах, куди Сонце посилало своїх дітей по живу воду. Водночас **В. Свідзінський уникає грандіозності співу, його культ інтимності охоплює всі художні сфери – життя і смерті, землі і космосу.** Навіть розповідаючи про високі неба, світи Сонця і Місяця, автор зберігає домашню теплу атмосферу стосунків персонажів, що їх населяють. **Космізм поезії Свідзінського особливий інтимністю художнього простору та його зв’язком зі смертю.**

Поєднання смерті з життям, космосу з найменшою земною річчю як рівних цінностей є спільною рисою поезії Р.-М. Рільке і В. Свідзінського. Як паралель до ліщинової китиці можна навести чебрець у вірші українського автора, образ якого відіграє подібну роль світла в печалі: «*І чебрик, і день, / І сонця дугасті мости – / Все, що любила ти!» [21, 233]* Обидва поети відважно ідуть траєкторією мертвих, відчуваючи їх і збагнувши пов’язаність просторів обабіч порога смерті. Вони усвідомлюють нерозпізнаванність далини, в якій губиться траєкторія мертвих, проте намагаються виразити своє бачення міфопоетичними образами.

Зіставляючи художній простір аналізованих творів Р.-М. Рільке і В. Свідзінського в аспекті напрямку розпросторення, доходимо висновків: **обидва поети-мислителі прагнули до єдиного простору, бачили межі в ньому і шукали переходи через них або можливість**

**піднестися над ними**. У Рільке ідея єдності найповніше утілена в образ ангела, у В. Свідзінського – в мандрівне суб'єктне «Я». Рільківський погляд померлого з-за межі у світ живих схожий на погляд русалки в поезії-казці українського автора, на прихід до ліричного героя жінки із землею в складках одягу, на відчуття суб'єктним «Я» подиху потойбіччя – читач зустрічає ту саму відчуженість мертвих від живих і ваблення живих у світ мертвих. **Ті, хто пішов, потрібні нам, тому й вабить нас небезпечний світ за межею.** Художньо-філософська думка Р.-М. Рільке допомагає глибше зрозуміти поетичний світ В. Свідзінського, зокрема його художній простір.

Отже, жалобна лірика В. Свідзінського містить філософську запитувальність, яка народжується в час різкої зміни у просторі, зовнішньому та екезистенційному: *люба людина йде за межу.* Пороговий стан, який переживає суб'єкт поетової лірики, викликано смертю коханої і провиною перед нею. Досвід переживання *моєї смерті* неможливий, проте біль утрати привідкриває таємницю засмертного простору, долучаючи до неї вражену душу. У низці думок поезія В. Свідзінського має відповідності з філософією Г. Марселя, спостережено також певну суголосність з лірикою І. Франка, Лесі Українки, Р.-М. Рільке, відзначено й відмінності як розмислового, так і художнього характеру. Творчість українського поета з мотивом втрати коханої містить екзистенціальний філософський розмисел, виражає широку палітру почуттів, оприявлює суто індивідуальну історію кохання, характеризується високохудожньою оригінальною мистецькою формою з потужною інтертекстуальністю.

## Література

1. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. Т.3 Стихотворения и поэмы. 1907-1921. Москва, Ленинград, 1960. 714 с.
2. Борзенко О. Людина і природа в поезії В.Свідзинського. *Творчість Володимира Свідзинського: Зб. наук. пр.* Луцьк, 2003. С.248–255.

3. Двадцять австрійських поетів XX сторіччя : пер. з нім. Київ, 1998. 224 с.
4. Дзюба І. «Засвітився сам від себе». *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн. Кн.1.Київ, 1994.* С.402–411.
5. Дунаєвська Л.Ф. Скарб нашого дитинства. *Золота книга казок: Українські народні казки.* Київ, 1990. С.5–14.
6. Коцюбинський М. На камені. *М.Коцюбинський. Твори: У 4 т. Т.2.* Київ, 1984. С.151-166.
7. Коцюбинський М. Сон. *М.Коцюбинський. Твори: У 4 т. Т.2.* Київ, 1984. С.188-189.
8. Лермонтов М. Ю. Избранные сочинения. Москва, 1987. 623 с.
9. Марсель Г. Вступне слово. *Г. Марсель. Homo Viator* : пер. з італ. Київ, 1999. С. 10-16.
10. Марсель Г. К трагической мудрости и за её пределы : пер. с фр. *Самосознание европейской культуры XX века*. Москва, 1991. С.352–366.
11. Марсель Г. Метафизический дневник : пер. с фр. Санкт-Петербург, 2005. 587 с.
12. Марсель Г. Онтологическое таинство и конкретное приближение к нему. *Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избр. работы.* Москва, 1995. С. 72–106.
13. Марсель Г. Опыт конкретной философии : пер с фр. Москва, 2004. 224 с.
14. Марсель Г. Рільке – людина, яка уособлювала буття духу. *Г. Марсель. Homo Viator* : пер. з італ. Київ, 1999. С. 235–286.
15. Марсель Г. Таємниця родини. *Г. Марсель. Homo viator* : пер. з фр. Київ, 1999. С. 88–112.
16. Марсель Г. Цінність і безсмертя. *Г. Марсель. Homo viator* : пер. з фр. Київ, 1999. С.155–177.
17. Плужник Є. Поезії. Київ, 1988. 415 с.
18. Райс Е. Володимир Свідзінський. *Сучасність.* 1961. №4. С.82-92.

19. Свідзинський А. «Я виноград відновлення у ніч несу…»: Володимир Свідзинський – творець прекрасного. Київ, 2003. 184 с.
20. Свідзінський В. Народні українські пісні про останню світову війну. *В. Свідзінський. Твори: У 2 т. Т.2. Переклади. Статті. Листи*. Київ, 2004. С.400–404.
21. Свідзінський В. Твори: У 2 т. / Підготувала Е.Соловей. Т.1. Поетичні твори. Київ, 2004. 584 с.
22. Сковорода Г. «Сад божественных **пісней**». Вірші, байки, діалоги, притчі. Київ, 1988. 319 с.
23. Соловей Е. «Роботи і дні» поета. *Свідзінський В. Твори: У 2 т. Т.1. Поетичні твори*. Київ, 2004. С.447–516.
24. Соловей Е. Українська філософська лірика. Київ, 1999. 368 с.
25. Соснюк К. Поезія Володимира Свідзінського та Євангельський текст. *Магістеріум.* Вип 21 : Літературознавчі студії. С.74–80.
26. Стефаник В. Новели. Ужгород, 1977. 176 с.
27. Стус В. Зникоме розцвітання особистості. *Слово і час.* 1991. №5. С.4–14.
28. Тичина П. Сонячні Кларнети: Поезії. Київ, 1990. 399 с.
29. Уїтмен У. Поезії : пер. з англ. Київ, 1984. 126 с.
30. Українка Л. Твори: у 2 т. Т.1. Поетичні твори. Драматичні твори. Київ, 1986. 608 с.
31. Франко І. Твори: у 2 т. Т.1. Поезія. Київ, 1986. 623 с.
32. Хайдеггер М. Бытие и время : пер. с нем. Москва, 1997. 452 с.
33. Шевчук В. Образ поета. *В.Шевчук. Дорога в тисячу років: роздуми, статті, есеї.* Київ, 1990. С.361–371.
34. Ясперс К. Психологія світоглядів : пер. з нім. Київ, 2009. 464 с.

# РОЗДІЛ 5

# ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІСТЬ МОТИВІВ САМОТНОСТІ ТА БУНТУ В ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ «КИТИЦІ ЧАСУ»

## 5.1. Екзистенційні джерела мотивів самотності й бунту в поетичній збірці Т. Осьмачки «Китиці часу»

Поезія Тодося Осьмачки прийшла в синєнебу Україну, повернулася з еміграції додому, принісши із собою бунтарську, змучену душу її творця. Лірика Осьмачки вражає, це – буяння гордого й сильного духа, це – одна душа, що проектує свою енергію на весь світ, залишаючись водночас самотньою і беззахисною. За експресією самотності поруч з нею, на нашу думку, можна поставити тільки поезію Василя Стуса.

Дослідження лірики Т. Осьмачки – процес болісний, тлумачення образів страждання вимагає співпереживання цих страждань. Рятує естетизм, поєднаний з мукою правдивого прочитання: у цю безодню відчаю та молитви, любові та ненависті можна летіти безкінечно, відчуваючи дивну насолоду смертного падіння й безсмертного піднесення.

Поезію Т. Осьмачки вивчали такі літературознавці, як О. Астаф’єв, І. Барна-Шалата, В. Барчан, В. Дмитренко, М. Жулинський, Н. Зборовська, Н. Колісниченко-Братунь, О. Лапко, Ю. Лавріненко, І. Лисенко, С. Маринкевич, Н. Михайловська, М. Неврлий, О. Піскун, М. Скорський, М. Слабошпицький, О. Слоньовська, Ю. Стефаник, І. Стребкова, В. Чапля, С. Чернюк, Ю. Шерех, Ф. Якубовський та інші. Розглянемо екзистенційні джерела і екзистенціальні мотиви збірки Т. Осьмачки «Китиці часу» в діалозі з положеннями філософів-екзистенціалістів. .

Мотив самотності є центральним у збірці Т. Осьмачки «Китиці часу», яка вийшла друком 1953 р. й містить вірші, написані протягом 1943-1948 років на еміграції. Джерела цього мотиву слід, певно,

шукати в індивідуальності автора, його власній життєвій долі, в історичній долі української нації, у таїні мистецької творчості, у філософському осмисленні поетом світу.

Особистість Тодося Осьмачки вражала його сучасників своєю геніальністю, оригінальністю й водночас духовною спорідненістю з іншими велетами людської культури. Ю. Стефаник писав: «<...> він є геніяльною людиною, біля якої, як біля всіх велетів людського духа, ще за її життя шумлять вітри історії» [25, 108]. Автор спогадів підкреслив духовну вивищеність поета, як національного генія, над людьми і його щоденну відчуженість від них: «Я не був певний, чи Тодось Степанович за ціле своє життя мав бодай одного приятеля, жінки чи чоловіка, якому він був би звичайно, по-людському, відданий <...> Ми ж бо мали щастя бути близько коло відвічного джерела українського духа, яке колись пливло в авторові “Слова про Ігорів полк”, в Іванові Вишенському, в Тарасові Шевченкові чи ще недавно у великому каменяреві галицької землі Іванові Франкові. Проте ми, люди, що стояли близько коло небіжчика, знаємо теж, що він у відношенні до нас був ніби величезний кактус: з масою колючок, але й божественним квітом, що горів нам і, я певний, горітиме непогасним вогнем прийдешнім поколінням українського народу» [25, 111]. Ю. Стефаник високо оцінив Осьмаччину творчість, поставивши його ім’я поруч з геніями національної культури.

М. Жулинський у статті «Приречений на самотність і вигнання» пише про певну духовну й зовнішню близькість Осьмачки до Данте, наводячи спогади І. Багряного: «Тодось Осьмачка мав геніальну наївність вивіряти свою долю долею Данте <...> Переймаючись його долею, яка була освячена безсмертям, що поєдналася з історичною долею Італії, Тодось Осьмачка поступово став уподібнюватися до Данте. Іван Багряний – письменник також емігрантської Голгофи – написав у листі до друга, літературознавця Григорія Костюка свої враження й переживання від смерті Тодося Осьмачки 7 вересня 1962 року: “Останній раз я бачив його в лікарні в Мюнхені, розбитого паралічем і безпам’ятного, в ліжку витягнутого на весь зріст,

суворого, як Данте. Всіма забутого й покинутого <...> Ця разюча подібність задуманого в безпам'ятстві, вимученого і вже потойбічного Осьмачки до Данте потрясла мене до самої глибини душі. І я тоді мало не заломився навіки в моїй вірі в українську людину, для якої й найкращі сини нації – порожнеча"» [3, 6]. **Парадокси нерозірванної спорідненості з Україною і еміграцією, життя повсякчас на межі зі смертю (реальною чи уявлюваною) і сподівання на безсмертя творів – екзистенційні джерела художніх текстів Т. Осьмачки.**

Трагічність світосприймання, хвора психіка – також особистісні риси Т. Осьмачки, які були джерелом мотиву самотності в його творчості в цілому і в збірці «Китиці часу» зокрема. Улас Самчук писав про нього: «А джерелом неспокою була та сама його хвороба, яка немилосердно гнала його через життя, не даючи змоги ніде знайти для себе місце. Горе його було тим більше, що йому приречено було бути митцем і тим самим поглибити конфлікт з оточенням. Зачисляючи його до individium non liquet (істот неясних). Фізично здоровий, високого зросту, з правильними рисами лиця, але в його попелистих сірих очах було виразно помітно тривожну скорб. А одночасно й гнів. Він весь час усміхався кривою усмішкою, так ніби він кпився. Його голос був високий, тягучий, співучий, однотонний <...> Його вислови були незвичні, надумані, часто примхливі, дуже несподівані. З ним треба було бути обережним з мовою, щоб не злякати його довір'я <...> До людей був упереджений, у всьому вбачав недобрі наміри, перебував у стані постійного невдоволення» [19, 194]. Проте так було не завжди. Тамара Мороз-Стрілець розповіла про теплу щиру дружбу свого чоловіка Григорія Косинки з Тодосем. Вона пише: «"Косьмачка". Так називали товариші Григорія Косинку і поета Тодося Осьмачку за те, що бачили їх завжди разом: де бував Косинка, там і Осьмачка, де Осьмачка, там і Косинка» [12, 155]. Для розуміння екзистенційних джерел змін, які відбувалися у внутрішньому світі митця, важливою є заувага Т. Мороз-Стрілець про авторське виконання віршів, воно було гарним, спокійним: «Твори свої Тодось читав приглушено-гортанно, спокійно, але виразно, чітко, емоційно»

[12, 158]. Авторка спогадів міркує про душевну хворобу поета, бачить її витоки в пізнішій загрозі сталінської репресивної машини, зокрема загибелі друга. «Між іншим, тоді люди говорили, що Тодось Осьмачка симулював “божевілля”, щоб потрапити до лікарні й таким чином уникнути арешту, врятуватися. Можливо, так воно й було. Але подальші умови його життя, поневіряння призвели до того, що Тодось помер в психіатричній лікарні! [12, 157]. Ю. Лавріненко подібно витлумачив душевний шлях поета: «В чеканні цілком гарантованої кулі в потилицю Осьмачка робить своє “останнє рішення” – боротися далі, але не засобом сили, а засобом “слабості” – він симулює божевілля. Засіб “слабості” вимагає найбільшої сили. Чи вистачило її в Осьмачки?» [8, 230]

У спогадах наведено вірш, який Тамарі Мороз-Стрілець надіслала дружина Є. Плужника Галина Коваленко, також емігрантка, вона отримала його без авторства від сестер з України (тоді підрадянської). У тексті лаконічно й образно відтворено особистість самотнього поета, відчуженого від людей за життя і по ньому:

Могила Тодося Осьмачки, на відміну від інших
могил поетів, цілком занедбана, забур’янена.
З листа

*Цей сірий плащ. І бриль. І буйні брови.*
*Чола ясного лінія крута:*
*Так, це Тодось. Гортанний виспів мови*
*І саркастично складені уста.*

*Який же він інакший,незбагненний:*
*Все ніби так – і ніби все не так.*
*Поет, злидар. Бездомний і шалений,*
*Що по світах бродив, як вовкулак.*

*І не було ніде йому спокою.*
*Весь білий світ здавався чорним сном.*
*І ось тепер – цей камінь над тобою,*

*Над гробівцем, порослим бур'яном;*

*«Ніхто, ніхто не буде нас жаліти,*
*Коли крилом війне над нами тьма...»*
*Ну що ж, бур'ян. Він теж немовби квіти,*
*Коли нічого іншого нема...*

*Цей хрест. І напис. Просто. Все до теми,*
*Ця вічна пам'ять – брама в забуття.*
*А він лежить – самотній і окремий,*
*Цілком такий, як був і за життя [За:12, 162].*

Микола Скорський у своїй книзі «Тодось Осьмачка (життя і творчість)» (2000) вказав, що цей вірш написав Борис Олександрів (справжнє прізвище Грибінський) [21, 197-198].

**Життєвий шлях поета, який на батьківщині був вислідом зіткнення вільного, яскраво національного, творчого людського духа з ворожою всьому національному й вільному дійсністю, а на еміграції – вислідом зіткнення тієї ж особистості, але вже осиротілої, свідомої своєї приреченості й хворої, із самою долею, теж наклав відбиток на мотив самотності в поезіях «Китиць часу».** Читач побачить у художніх текстах зображення краєвидів села Куцівки, що на Черкащині, де народився й провів дитинство поет (під час наших відвідин Куцівки вразила точність пейзажних деталей, збережених у пам'яті Осьмачки на еміграції). Прочитає про мандри української людини, гнаної ДПУ; про арешти, яких зазнав автор в УРСР (перетворені у віршах на багатозначний образ); про кохання до черниці в Будинку відпочинку в Карпатах, куди його направила львівська громада за воєнних часів; про перебування в таборах для переміщених осіб по Другій світовій війні; про емігрантські будні в європейських країнах... На художній мотив самотності, певно, наклалися смерть поетових батька й матері, яких поховали без нього; загибель брата, звинуваченого більшовиками в поширенні контрреволюційних настроїв (Тодось Степанович вважав, що до цього спричинилася складена ним антибільшовицька пісня, яку любив

співати брат); розрив зі дружиною, яку він хворобливо підозрював у «сексотстві»; острах знайомих, що раптово відсахнулися від нього після арешту; ув'язнення, лікування в психіатричній клініці (про що розповів Є. Назаренко на шпальтах «Літературної України», відкривши архівні матеріали КДБ [13, 3]). Зазнав поет і гадки про самогубство, лишався сам-один – у «внутрішній еміграції» на батьківщині і у довгих мандрах на чужині.

Улас Самчук наводить і коментує листи Т. Осьмачки до нього літа 1942 р., коли Самчук у Рівному очолював колектив газети, мав видавничі проекти. У цих листах – прагнення творити і бути почутим, відгуки напруженої письменницької праці, а ще – потреба в підтримці, матеріальній, товариській і, головне, видавничій. У. Самчука схвилювала фраза з листа: «І де далі я бачу цю обережну укриту і уявну боротьбу супроти мене… Отже, вважайте і пишіть, чи у Вас є хоч суха гілляка для того, щоб учепитися на перших початках!..» [збережено правопис автора – Г.Т.] [19, 193] Адресат відповів і запрошував поета до Рівного, але Осьмачка не приїхав. Через 20 років Григорій Костюк був вражений подібним образом з вуст поета, самотнього, хворого, безпорадного, який питав, чи не знайдеться десь *сучої буди* для нього [7, 376]. Ішлося не тільки про дах над головою, а й про можливість творчого усамітнення, праці.

Представники творчої української діаспори пишуть, з одного боку, про трагічну відсутність «сухої гілляки» на підтримку і «сучої буди» для мешкання, а з другого боку, про небажання, неспроможність їх здобути. Як згадує Г. Костюк ставлення Тодося Степановича до нього нагадувало «припливи й відпливи морських хвиль»: то «щире, безпосереднє й дружнє ставлення», то «недовірлива стриманість, інколи навіть абсолютна замкнутість і мало не ворожість» [7, 333]. І все ж Григорій Костюк покладає провину на українців-діаспорян, які, знаючи проблеми з душевним здоров'ям у Тодося Степановича, кинули його напризволяще. У спогадах він описує Осьмаччину останню карколомну подорож Європою, його життя безпритульного в Парижі, ночівлі на лавках у Мюнхені. На

одній з таких лавок, на мюнхенському бульварі над Ізаром, Тодося «розбив параліч, він лежав без пам'яті». Завдяки паспорту громадянина США він повернувся до Америки, перебував у клініці під Нью-Йорком, де здоров'я покращилося, проте ненадовго. Болісні рядки спогадів про відчуженість хворого від людей і таку саму відчуженість людей від хворого поета читати важко. Вражають слова Григорія Костюка, сказані під час прощання на похороні видатного українського поета і прозаїка: «Він не прожив, а перестраждав своє життя. На його душу й на його творчість лягла страхітлива тінь похмурої кривавої доби. Порівняно недавно писав він свою «Ротонду» у трагічній розпуці світового безвихіддя <…>». Науковець розповів про прощальні миті: «<…> я блискавично пригадав і тут таки переповів, як він мріяв про якусь – бодай сучу! – буду, де міг би відчувати себе у творчій самоті. Але зла доля навіть такої буди для нього пошкодувала. При цих словах мене почали душити спазми в горлі, і я замовк» [7, 376]. **В існуванні поета були драматично поєднані самотність людини посеред людей; неможливість творчої усамітненої праці – у добробуті, спокої за завтрашній день; самотність автора, який не може надрукуватися, донести своє слово до читача.**

Почуття самотності, яке гостро відчуває ліричний герой збірки «Китиці часу», – це не просто ностальгія людини, яка перебуває за межами отчого краю, гострота переживання пов'язана з долею самого народу, так само заблуканого в історії, як емігрант у просторі. Ю. Стефаник єднав долі Осьмачки, Шевченка, нації: «Коли почалася еміграція, тоді й почалася мандрівка поета по чужому, часто байдужому, деколи ворожому світі, що закінчилася його смертю 7 вересня. Тільки інколи заходив він до українських сімей у Німеччині, США чи Канаді, а так жив своїм, надміру вже самотнім життям, часто-густо за єдину поживу маючи шматок сухого хліба і несолоджений чай. Його життя, як життя його улюбленого поета Тараса Шевченка, з яким у нього так багато схожостей, було вкрай трагічним, бо не менш трагічною була доля народу, з якого він вийшов і якому всіма своїми силами старався служити» [25, 113].

М. Жулинський підкреслює подібну думку: «Тодось Осьмачка свою особисту трагедію виводив із драматичної долі України й беззастережно пов’язував свої муки й страждання із фатальною залежністю митця від історичної долі народу» [3, 6]. Українські науковці в діаспорі Ю. Лавріненко та Ю. Шерех написали про світ України, який є джерелом творчості Осьмачки, про любов до рідного народу, що так парадоксально поєднується в поета з відчаєм, ненавистю, самотністю. Зокрема, Ю. Лавріненко зазначає: «Це правда, що в поезії і прозі Осьмачки – відчувається темний і до хаосу розбурханий океан відчаю і ненависті. Але в основі її основ лежить любов, героїчне почуття вічної правди і краси народу» [8, 231].

Щоб зрозуміти мотив самотності в ліричній збірці «Китиці часу», звернемося до роздумів літературознавців над філософськими поглядами Т. Осьмачки. Багато критиків, зокрема й авторка в 1995 р. [27, 28], твердять про близькість філософської поетової позиції до екзистенціалізму. Різниця в ідентифікації полягає у врахуванні їхніми авторами національного, етно-психологічного чинника. Ю. Шерех відзначає хоч і особливе, проте за суттю сартрівське бачення Осьмачкою людської душі – самотньої в земному світі і космосі, герметично закритої, проклятої кимось. Він пише: «Вихідна теза авторового світосприймання – мізерність людини супроти космосу. Маленьке людське серце б’ється тривогою, відчуваючи пустку світової безодні. Людина бачить себе ніби центром світу, але на кожному кроці переконується, що вона залежить від природи і для природи зовсім байдужа. В серці говорить голос кривди, до когось великого, на якого немає ні суда, ні справи. Чому кожна людина мусить нести “велике сирітське не зароблене у долі горе”? Життя варте прокляття: хоч воно прекрасне, але коротке і стражденне, приречене незрозумілій долі. Друге прокляття людини: її самотність. Блукають самотні душі і з’єднатися не можуть. Звідси – туга нестерпна» [31, 242-243]. Науковець знаходить паралелі до художньо висловленої думки митця: «Осьмачка висунув у своїй повісті [«Старший боярин» – Г.Т.] багато такого, що висували одночасно

незнані йому сучасники з інших країн, звичайно, по-своєму, Осьмаччин погляд на герметичну закритість людських душ і неможливість їх злиття тоді ж таки у Франції опрацьовував Сартр; Осьмаччину єдність живих і мертвих, перетворення часу з календарного на сутній тоді ж таки в Америці слідом за Лі Мастерзом опрацьовував Л. Вайлдер» [31, 246]. Ю. Лавріненко, стверджуючи загальну екзистенціальну спрямованість творчості Т. Осьмачки, відкидає стосовно неї інший Сартрів постулат, а саме – свободу як універсальну характеристику людського існування, постійний вибір людини, коли навіть відмова від вибору є «вибір не вибирати». Літературознавець малює поетове «повернення» з осягнення світу: «Звертаючись до всесвіту, він повертається назад із страшною підозрою моральної порожнечі людства й універсуму. І тоді розгортає в його поезії свої чорні крила відчай забутої Богом у порожньому просторі країни і людини. У цьому ніби екзистенціалістичному мотиві самостійності й залишеності людини на її власні сили і рішення нема нічого спільного із значно пізнішою Сартровою “засудженістю на свободу”. Осьмачка був засуджений не на свободу власного вибору, а на один-єдиний шлях безкомпромісного спротиву і погибелі задля правди відродження свого народу. Він добровільно прийняв цей присуд, як свою невідкличну долю» [8, 229].

Дослідниця прози Осьмачки Н. Колісниченко-Братунь у статті (1995), присвяченій аналізуванню повісті «Старший боярин», написаній приблизно в той самий період, що й вірші збірки «Китиці часу», спирається на позицію Ю. Шереха і в подальших міркуваннях доходить висновку про зв’язок екзистенціалізму Т. Осьмачки з українською ментальністю, історичною долею нації. Н. Колісниченко-Братунь висловлюється гіпотетично: «“Цей твір, – зазначає Ю. Шевельов, – виник не внаслідок розгортання певної наперед поставленої ідеї чи тези, а виник спонтанно, як фіксація своєрідного ірраціонально-мистецького сприймання світу поетом”. Можливо, в ірраціонально-національній вдачі людини варто шукати коріння екзистенціалізму Осьмачки. Можливо, що він бере свої початки з народного мислення, з історично притаманного українській людині

конструктивного індивідуалізму. Сама історія з її вічною боротьбою за національну гідність, окремішність вимагала від українця протиставлення власного “Я” навколишній дійсності. Абсурдність поразок національних змагань, вічна дилема вибору громадянської позиції сприяли утвердженню екзистенціалізму в українському національному мисленні» [6, 60]. Дослідниця говорить також про близькість філософської сутності Осьмаччиної творчості до абсурдизму (Камю) і межовості як постійної характеристики людського існування (Ясперс), – зокрема вона пише: «Відчування приреченості й опущеності в обличчі всесвіту у випадку Осьмачки підсилилось трагізмом його самотнього блукання серед життєвої пустелі. Просторово-часові виміри “межової ситуації”, тобто “перебування на межі можливостей існування”, на межах “боротьби, випадковості, провини, страждання, загрози смерті” (Ясперс) у Осьмачки сягають у його юність <...>» [6, 60].

Ніла Зборовська у дослідженні «“Танцююча зірка” Тодося Осьмачки» (1996) ознаку екзистенціальності побачила в смислі образу смерті у творчості поета, вона зазначає: «Тодось Осьмачка дуже близький до екзистенціалістів, які істинне буття людини бачили як “буття-до-смерті” <…>» [4, 23]. Якщо Ю. Шерех порівнює Осьмаччину поезію з творчістю попередника Дж. Ґ. Байрона (за суб’єктивністю, мотивами самотності, туги, чіткістю строф) і віддає цьому порівнянню пріоритет перед відповідністю добі екзистенціалізму, то Н. Зборовська бачить спорідненість з наступником М. Вінграновським – за екзитенціальністю, а також космізмом, величністю й умовністю образів, тобто експресіоністичною естетикою.

Філософ Наталія Михайловська у монографії «Трагічні оптимісти: Екзистенційне філософування в українській літературі XIX - першої половини XX ст.» (1998) наголосила на виявах «української екзистенційно-кордоцентричної традиційності в Осьмаччиній ліриці» [11, 194]. Проводячи західноєвропейські паралелі, дослідниця зупиняється на філософії Карла Ясперса. Учена

так обґрунтовує подібність у філософуванні німецького мислителя і українського поета: «К. Ясперс зазначав, що екзистенційна філософія є лише там, де за неї борються. Боротьба за екзистенційну душу етносу, ствердження права на існування незалежної України як головна мета життя і творчості – це Тодось Осьмачка» [11, 178]. Н. Михайловська вважає, що у філософії Ясперса найближчою до Осьмаччиної поезії є теорія межової ситуації, вона пише: «Постійна межова ситуація для нашої Батьківщини, що загострилась у ХХ ст., поєднавшись з відповідною життєвою ситуацією поета, породили ще одне екзистенційне джерело українського духу, що прагло “взяти український стогін у твір, створити з туги твір”» [11, 178]. Дослідниця цитує працю К. Ясперса «Смисл і призначення історії» щодо характеристики екзистенціальної філософії: «Вона [екзистенціальна філософія – Г.Т.] пробуджує те, чого не знає, прояснює і хвилює, але не фіксує <…> в ній людина дістає спокій або чітке розуміння свого неспокою і загрози особистої небезпеки, коли перед нею ніби спадає покров із дійсно існуючого» [За: 11, 128]. Н. Михайловська доводить, що саме з таким типом філософування ми зустрічаємося у спадщині Т. Осьмачки.

Чи був би самотнім ліричний герой збірки «Китиці часу», якби всі названі вище джерела творчості Т. Осьмачки були інакшими? Вичерпної відповіді на це питання ми не отримаємо ніколи, бо нерозгаданною залишиться таїна творчості, поезія – це не дзеркало дійсності, а нова мистецька реальність, ступінь пов’язаності якої з життєвими подіями є сферою гіпотез літературознавців. Певне протиставлення життєвих обставин поета і його творчості знаходимо у статті М. Жулинського: «Зболений, стривожений дух поета руйнував і так розладнане крутими емігрантськими дорогами життя, а могутня творча енергія повсякчасно пульсувала, здобуваючи хай тимчасову, але натхненну, плідну перемогу у вигляді поезій, поем, повістей, есе...» [3, 5]. М. Слабошпицький, який детально простежив за життям і творчістю Т. Осьмачки, солідаризується з письменником і літературознавцем з діаспори В. Баркою: «Це дуже важливе застереження – “Осьмачківський спосіб поезії”. В. Барка виходить

саме з принципово характерних особливостей Осьмаччиного таланту і розглядає його як органічне, нездеформоване художнє явище, зрештою, навіть незначною мірою залежне від суто життєвої біографії поета» [22, 132].

Вважаємо, вдало підсумував свій аналіз творчої майстерності Осьмачки-митця І. Лисенко в статті «Поезія самотності та індивідуалізму» (1995). Він пише: «Поезія Т. Осьмачки – це синтез гоголівської фантастики, староукраїнської міфології, Шевченкового бунтарства, козацького епосу, а також сюрреалістичної казковості й символіки, втілених у монументальних образах експресіоністичного стилю. Все це вилилось у нього, за влучним виразом Ю. Лавріненка, в “осьмачкізм” – явище досить рідкісне в нашій літературі» [9, 11].

І. Лисенко схарактеризував емігрантську поезію Т. Осьмачки, визначивши мотив самотності та індивідуалізму як основний у ній: «У Львові та на еміграції Тодось Осьмачка видав три збірки поезій: “Сучасникам” (1943), “Китиці часу” (1953), “Із-під світу” (1954) та поему “Поет” (1947), кілька прозових творів. Час вніс корективи в поетику Т. Осьмачки. Його поезія збагатилася новими мотивами, насамперед прометеїзмом, лірикою любові, а також поєднанням європеїзму з національними традиціями. Але він залишається вірним фантастичній гіперболіці, мотивам самотності та індивідуалізму» [9, 10].

М. Слабошпицький підкреслив постійність, фатальність і безпросвітність самотності героя поезій Т. Осьмачки: «Це його звичайне, щоденне, світовідчуття і психічне самопочуття, лише вряди-годи на крихітну мить пройняте якимось світлим промінчиком, несподіваним і нелогічним, мов спалах комети. Ніде ніякого проблиску надії, фатальна приреченість усього на безглуздий згин, абсурдність життя, абсурдність смерті, глухота, глупота і космічний холод жорстокості над планетою» [22, 127]. Ю. Шерех називає Осьмаччину лірику *інтровертивною*, долучає автора до *майстрів ландшафту власної душі*, не заперечує, що в цій сугубо суб’єктивній поезії «відбилася людина 20-го сторіччя, сторіччя, що розкопало

Кіркегора, <…>», [32, 276]. «Я», поставлене Т. Осьмачкою в центр лірики, свідчить не стільки про вірність законам літературного роду, скільки про екзистенціальний характер розмислу поета: підноситься роль внутрішнього унікального існування особистості. Зосередженість на собі дає розуміння людини, бо ж вона завжди сама. Осьмаччина лірика тлумачить самотню індивідуальність і тим самим дає читачеві ключ для пояснення своєї самотності. Т. Осьмачка інтерпретує себе самого у всіх своїх взаємозв'язках зі світом. Виражена ним у ліриці художня самоінтерпретація завдяки мистецьким образам, які стають надбанням кожного «з душею читача», спонукає до екзистенціального осмислення себе та самотності людини як такої.

## 5.2. Мотиви самотності й бунту у збірці «Китиці часу»: діалоги з філософією та мистецтвом

Поетична збірка Тодося Осьмачки «Китиці часу» вийшла друком (з допомогою Г. Костюка) у Німеччині, в Новому Ульріху, 1953 року. До неї ввійшли вірші, написані 1943-48 років. М. Слабошпицький, уважний і емоційно проникливий художній біограф поета, пише про історичний і психологічний контекст цих творів: «<…> це настрої з років 1943-1948-го. Львів перед евакуацією, Австрія, Німеччина таборів ДіПі. Час, коли тривожна невідомість невідступно стояла на замряченому поетовому обрії. Невизначеність і невідомість життєвої ситуації людини зі статусом переміщеної особи помножувалася на Осьмаччин песимізм. У книжці ще немає ніяких поетових сподівань, викликаних приїздом до Америки <…> "Китиці часу" – Осьмаччина духовна тінь, залишена в Європі» [23, 312]. Автор роману-біографії «Поет із пекла (Тодось Осьмачка)» (2011) характеризує поетичну збірку: «Це не просто книга вигнанця. Це книга всуціль похмурого, чорного настрою. Це сповідь людини, яка вже не жде нічого доброго в житті, не вірить, що на її обрії з-поміж важких грозових хмар промайне хоч один сонячний промінь» [23, 310]. М. Слабошпицький поставив «Китиці часу» в контекст усієї творчої та просто людської біографії митця.

Ю. Шерех глибоко проаналізував збірку «Китиці часу» майже відразу по її публікації – у статті «Незустрічанний друг», яка вперше була надрукована 1954 року в 49-му числі часопису «Нові дні», що вийшов у Бостоні. Аналіз проведено і в плані філософських смислів, і в плані поетики, і щодо мистецького діахронічного й синхронічного контекстів. Науковець виокремлює мотив самотності вже в назві статті, у її тексті він пояснює: «Друг, що його шукає Осьмачка, – не тільки не зустрінутий. Він – незустрічанний. Поет не може зустріти його, бо він абсолютний, безумовний» [32, 273]. У безумовності самоти ліричного героя «Китиць часу» вчений вбачає філософію: «Людина самотня, її крик не знаходить навіть луни. Самота невідклична, а тягар її нестерпний. Він нестерпний тим, що нічого нема між людиною й вічністю» [32, 272]. Ю. Шерех аналізує поетику творення Осьмачкою художньої філософії: «<…> кожного разу особисте студійоване в загальне, і скарги поета, якщо можна назвати їх скаргами, такою ж мірою скарги кожної людини нашого часу і кожної істоти, що усвідомлює світ у часі взагалі (І при такому розумінні назва збірки вже не здається такою скромною)» [32, 272]. Н. Зборовська витлумачила назву книжки цілком у дусі філософів-екзистенціалісті, вона пише: «“Китиці часу” – це метафора буття, обтяженого, навантаженого часом. Час капотить, ніби кров з перерізаних жил самогубця, густішає, загусає, гусне, тобто дозріває конечністю у цих згустках – “китицях”. У своїй творчості поет представив похмуро-трагічну поетику часу як *вигублення буття* [письмівка авторки – Г.Т.]» [4, 24]. Про мотив самотності образно пишуть і М. Слабошпицький – «Самотність невідривна від нього як тінь» [23, 205], і Н. Зборовська – «Китиці часу – це молитва перед ідолом немилосердного божества самоти» [4, 21]. Ю. Шерех пропонує визначення Осьмаччиного Бога інакше: «Я не певний, одначе, чи Бог в Осьмачки – вічне буття чи вічне небуття, чи слово Бог у “Китицях часу” – не синонім іншого слова – порожнеча. Або, коли хочете по-французьки, – Neant» [32, 271]. Завважимо, що

ґрунтовна філософська праця Ж.-П. Сартра називається «Буття і Ніщо», французькою «L'Être et le Néant» (1943). Отже, дослідники вважають мотив самотності провідним у збірці «Китиці часу», характеризують різноманітні його смисли і поетику, наголошують на філософському характері.

Мотив бунту в «Китицях часу» тісно пов’язаний з мотивом самотності, викликаний ним. Ю. Шерех саме в такій причиново-наслідковій логіці осмислив ці два мотиви: «<…> дика, розгойдана сила невтишимої своїм мовчанням самоти, звідси – заперечення людей, звідси виклик Богові, звідси передчуття кінця світу, своєї, чужої, світової труни, коли не буде нічого, тільки в повітрі якісь завислі склянисті моря, мов завмерлі громи, глушини, глушини» [32, 270]. Літературознавець відзначає Осьмаччин бунт і у сфері поетичної форми, він завважує: «Несамовита сила образів виразнішає в інертних обручах кутої форми [ідеться про класичні форми в поета – станси, елегії, октави – Г.Т.], ба більше, образи розсаджують традиційну форму, революціонізують її» [32. 270]. Т. Осьмачка, за Ю. Шерехом, бунтує проти будь-яких правил і традицій у поетиці: «Усе може переходити в усе». Одним зі ключів до будови образу в поезії Осьмачки науковець обирає картину С. Далі «Інерція пам’яті», де «Годинники, елястичні, як ремінь, годинники, що розплатані, як мертва риба, годинники, що перекинуті, як мокра білизна через гілку дерева…» [32, 271]. Літературознавець підсумовує міркування про «Китиці часу»: «У них зібрана поезія людини. Тільки висловлена мовою нашого часу» [32, 276]. Згадавши статтю Ж.-П. Сартра «*Екзистенціалізм – це гуманізм*» (1946), поміркуємо про екзистенціальність поезії Тодося Осьмачки і висловимо ці міркування мовою нашого часу – тобто, за К. Райдою, постекзистенціально, урахувавши досвід філософів-екзистенціалістів. Ю. Шерех констатував: «Осьмачка не має критики, що бодай розуміла б р і в е н ь [розрядка автора – Г.Т.] його творчості» [32, 276]. Зробімо спробу осмислити цей рівень. Пропонуємо прочитання мотивів самотності і бунту у текстах збірки «Китиці часу» в діалозі з працями

філософів екзистенціального напряму, із залученням контексту – літературного й образотворчого.

У поетичній збірці Тодося Осьмачки «Китиці часу» (1953) прочитуємо яскравий за експресивністю та глибокий за філософічністю, велично-тужливий образ самітника. Поетове серце на п’ятдесятому році відчуло бажання-тугу «почути голос з далекого черкаського села», який би виспівав його лиху долю. Він виспівав її сам. «Чорнопера недоля» вела поета лабіринтом, з якого він не знайшов жодного виходу.

Численні джерела мотиву самотності в збірці «Китиці часу», а також його семантичні й естетичні нюанси, передовсім пов’язані з «не» й «ні»: поет перебуває у просторі, головною ознакою якого є відсутність батьківщини, рідної йому природи і близьких душею людей. **Розлука з Україною – один з витоків відчуття самотності, що переживається ліричним суб’єктом збірки «Китиці часу».**

У вірші «Присвята» він прагне повернення, прощення, тому з’являється образ луни: вона одна лишилася як слід «Я» вигнанця на його батьківщині й витає «над хрестом святим дзвіниці у покинутім краю». Луна – звуковий образ, відтак вихід із самоти – це зустріч з дальніми криками птиць рідного краю. Повтори, ужиті у вірші, надають тексту народнопісенного ритму, посилюють вираження туги й поривання до незабутнього. Звуковий образ крику птахів над дзвіницею в рідному краї дано в градації, що досягається за допомогою епітетів: крики дальні (ностальгія), крик летючий (порив додому), крики чорні (відчай, жалоба).

Самітник-вигнанець не сподівається на фізичне повернення додому, не очікує на допомогу людей – його надія стосується криків птахів і милосердя Ісуса Христа, лише вони можуть привітати в Україні його луну. Образ Спасителя малюється як образ серця – чулого й чистого. Далекий подорожній звертається до нього з питанням:

*Серце чуле, серце чисте,*
*чи ти чуєш з-під хреста,*

*як шепочуть особисте*
*горем спечені вуста? [15, 153]*

Що адресатом є саме Ісус Христос, читач розуміє зі схвильованих звертань людини, зі згадки про хрест, з піднесеної характеристики душі, яку має розбудити крик пташиний – «святіша від крижини / з-під орданської води» [15, 153].

Чого чекає самотнє «Я» від святої душі, по що летить його луна до церкви у покинутім краю? Воно потребує розуміння і прощення, і в цьому загальнолюдський характер поетичного зображення прагнень ліричного героя Т. Осьмачки.

*Хай погляне з рути-м'яти*
*та й узнає те, що є,*
*і прощенням хай освятить*
*серце біднеє моє [15, 153].*

**Людина Т. Осьмачки не покоряється самотності – вона бунтує проти неї, проти гіркої долі.** Це, за А. Камю, – метафізичний різновид бунту, герой Т. Осьмачки подібний до людини Камю, яка «є запитування і бунт – поки вона не увійшла у сферу священного і тоді, коли вона вийшла з неї» [5, 133]. Філософ пов'язав образ Бога зі своєю ідеєю, він пише: «Тільки поняття особистісного бога, який створив усе і за все несе відповідальність, надає сенс людському протесту» [5, 139]. У збірці «Китиці часу» мотиви самотності, бунту і Бога філософськи поєднуються, зберігаючи особливу поетику та емоційну наповненість. А. Камю, характеризуючи людину, яка бунтує, бо вона «знедолена і обманута самим світоустроєм», наголошує на цінності, «в ім'я якої повстанець відмовляється прийняти власну долю» [5, 135]. Якими є цінності, приховані в аксіологічних підтекстах м'ятежних віршів Т. Осьмачки?

У кінці вірша «Присвята» до перегуку голосів (крики птиць, луна від голосу вигнанця, прагнення почути прощення від Бога) додається ще один – голос черниці, він так само потрібний серцеві чоловіка, так само рідний, як крики птиць «в рідній, бідній стороні». З'являється згадка про кохання до черниці, кохання, що від початку прирікає героя на одинокість, але попри це залишається дорогим і

незабутнім («разом з голосом черниці / не забути вже мені»). Надалі у збірці мотиви самотності, втрати батьківщини, метафізичного бунту, приреченого кохання будуть розвиватися, набуваючи нової філософічності, емоційності та художньої виразності. Валентина Барчан пише про Осьмаччину інтимну лірику: «Кохання в поезії Т. Осьмачки обсервується то у вияві пристрасного інтимного почування, то розпуки від усвідомлення безповоротної втрати, то у відчутті безмежної самоти, то в спробі осмислити сенс життя, коли Бог відбере найдорожче, то у з'яві нових захоплень і розчарувань чи в елегійних спогадах про втіхи юності, то у вимріяному жіночому ідеалі, до якого невтомно прагнуло поетове серце» [1, 231-238]. Мотив кохання у збірці «Китиці часу» тісно пов'язано з мотивами самотності і бунту.

Прагнення вирватися із самоти завдяки коханню прочитується в низці віршів з автобіографічним мотивом. 1942 р., під час лікування в Криниці на віллі «Патрія», митця вразила Олена Вітер (мати Йосифа), ігуменя монастиря Сестер Студиток, яка до війни перебувала в тюрмі НКВС, катована як свідок у справі митрополита Андрея Шептицького [23, 278–286]. Рідна душа не могла поєднатися з поетовою, бо серце жінки було віддано Богові. Саме таким є поетичне розуміння життєвої драми, образно виражене у віршах.

Вірш «Предше» написано під впливом поезії О. Пушкіна «Я вас любил: любовь еще, быть может…»: український поет повторює першу фразу вірша, зберігає п'ятистоповий ямб і перехресне римування в катренах. Порівняймо:

*Я вас любил: любовь еще, быть может,*
*В душе моей угасла не совсем;*
*Но пусть она вас больше не тревожит;*
*Я не хочу печалить вас ничем [17, 259].*

*Я вас любив, німуючи, то словом*
*і вірив сліпо та тривожно знов,*
*а ви боялися, щоб випадково*

*не виявив при людях я любов [15, 154].*

Проте катренів у вірші Т. Осьмачки не 2, як у попередника, а 4 і настрій покірливий лише зовні, позірно уподібнений до пушкінського. Бунт нуртує у глибинах «Я» ліричного героя і прориває́ться назовні, у текст, лише в інтонації, підкреслено рваній, немелодійній, та в іронії/самоіронії. Пушкін писав про кохання, яке вже майже згасло, почуття ж Осьмаччиного героя і не думає згасати, він лише сподівається, що серце втишиться після розлуки з жінкою, яка його обминає: «і через те прощайте вже навіки, / і хоч тепер вас серце обмине». Чоловік хоче відповісти їй тим самим – обминути у внутрішньому просторі свого «Я».

Страждання пушкінського закоханого обмежуються переживаннями ревнощів, невпевненості та безнадії («Я вас любил безмолвно, безнадежно, / То робостью, то ревностью томим» [17, 259]), муки героя «Предше» передано метафорично, через асоціативний простір: кохана його згадає, коли побачить у липні під каштаном *потоптану траву* – цей образ має смисл тотальної душевної травмованості, екзистенційної драми, нищення чогось світлого, вітального у внутрішньому просторі людини.

Іронія стосується й себе, адже закоханий чоловік не такий толерантний до себе, як герой Пушкіна, характеристику своєї любові він будує на протиставленнях, а не однотонно: «Я вас любив, німуючи, то словом», «Я вас любив, побожний, то злорікий». Іронізує він і з жінки в чорному, з поверхневості її почуттів, досить насмішкувато змальовуючи їх обмеженість. Він радить їй:

*<…> підіте в церкву для такого часу,*
*зідхаючи полегшено грудьми,*
*що зворушили в себе тільки рясу*
*за серце самотинне між людьми!.. [15, 154]*

Пушкінське побажання «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам бог любимой быть другим» у цьому разі неможливе, адже йдеться про наречену Ісуса Христа, відтак Осьмаччина іронія має відтінок метафізичного бунту.

В основі твору «Кривда» лежить та сама історія закоханості в черницю. Як і «Предше», вірш написано у формі послання до жінки, – це послання ще більш бунтівливе, ніж попереднє у збірці. Т. Осьмачка починає текст підкреслено експресіоністично.

*Ви вирвали серце у себе з грудей,*
*а разом із ним і тривогу*
*і десь подали аж на небо руде*
*з маленької келії Богу [15, 154].*

Черниць називають нареченими Бога, поетова іронія звучить у згадці про тривогу, яка прочитується як прагнення уникнути мук земного кохання, а також у аж ніяк не піднесеному описі небес – *десь*, *небо руде*. Експресіоністична катахреза, пов'язана з образом серця, притаманна українській літературі. Пригадаймо Стефаникове: «*Попід мурами мами держали серця в долонях і дули на них, аби не боліли*» («Марія») [24, 192]; Плужникове: «*Взяти б серце своє* – й об *підлогу*! – Ах!» («Плакала вона…») [16, 152]. Ознаки сюрреалізму бачимо в наступній строфі твору Т. Осьмачки: виникає візія заміни серця, відданого Богові, квіткою. Закоханий чоловік не просто дарує жінці жоржину, а хоче, щоб вона зайняла те місце, «де серце було в вашім лоні». Проте місце залишається порожнім, серце-2 черниця також віддає своєму вічному нареченому, почепивши квітку «волосинкою теплою з кіс» на іконі.

До іронії щодо непорушності дівочої присяги і самоіронії з приводу власних ілюзій додається прихована насмішка, адресована Богові. Ліричний герой таким чином бунтує проти долі, убачаючи несправедливість у тому, що Той, хто володіє всім світом, отримує ще і його єдине щастя. Квітка перетворюються на казкового персонажа твору, набуває символічного значення, прохання до жінки «верніте жоржину мені, / хоч би й з прокляттям Господнім» свідчить про **готовність до конфлікту з найвищою силою у відстоюванні свого права на хай ілюзію, але щасливу**.

Переживання відчаю, покинутості, відсутності рідної людини доходять межі – бажання смерті. Змальовано Дунай – цей

фольклорний символ печалі, ніч, ліричного героя, який у самотині над водою прикликає смерть. У руках самітника жоржина як образ його закоханого серця, він сам відриває її пелюстки, остання означатиме кінець життя. Визнаним майстром у створенні образів квітів у ліричній поезії є О. Олесь. Проте, на нашу думку, Т. Осьмачка не продовжує Олесевої традиції: квіти в його віршах не є чарівними, красивими, ніжними, вони – експресивне втілення мук.

Т. Осьмачка не раз **виводить самотність суб'єктного «Я» своєї лірики за межі життя**, так у аналізованому вірші «Кривда» жодна людина не оплаче його, боги залишаться відчуженими, заплачуть лише квіти, та й ті чужі, бо ж ростуть не в рідному краю. Метафізичний бунт у стильовому вираженні набуває згрубілих рис, квіти розповідатимуть «Про заздрість на людськеє щастя богів, / немов бесарабців на пшінку» [15, 155]. Жінка ж викликає у героя подвійне почуття: він звеличує її, малюючи невмирущою, як гомін борів, і водночас не може змиритися з її відмовою від кохання, адже від ладану в'яне не тільки квітка, а й злучене з нею серце чоловіка.

Прагнення до зустрічі у марселівському сенсі відчитуємо у творі «Хустка», який є ще одним віршем-новелою в Осьмаччиній love-story про самотнього поета і черницю. Художній простір твору виписано талановито – з алюзійно-іронічним відтінком середньовічного роману. Гори, з яких «кудлаті позвисали мряки», прапоганський бір, який «не поворушить і гілляки», з цегли дім, що «до сонця вікна повертає», стара смерека, котра одна вислуховує горе ліричного героя – усе живе, таємниче, правічне. Усе в цьому просторі мовчазне й непорушне, і лише самотнє серце хоче змін, воно знає про силу, яка сильніша за морок і камінь, знає, «що серце звістку подає / до серця на далеку відстань». Відповіддю на цю звістку має стати ясна хустина, її появи «в вікні на почорнілім тлі» очікує чоловік. Проте немає не тільки щасливого кінця роману – раптової появи любої постаті на балконі, побачення, освічення, немає нічого, **відсутність є головною ознакою простору** – ні морок, ні тишу ніщо й ніхто не порушує.

*Але під дахом чорне тло*

*заглиблює у стіну згустки.*
*немов роздавлене кагло*
*недобудованої пустки,*

*з якої сови та сичі*
*давно полинули ярами,*
*і тільки сажа уночі*
*ворушиться суха вітрами… [15, 156–157]*

Світ мрії, у якому серця розмовляють і ясна хустка тріпочеться у розкритому вікні, розбивається об реальність, сутністю якої є самотність, що її природа лише увиразнює. Експресіоністичний образ сажі, яка одним-одна ворушиться у пустці, додає картині моторошного настрою, уособлюючи безнадію. Названо причину безнадії: «Бо віддали ви Богу все», зокрема й серце, тому й не можлива розмова сердець – одного серця просто немає, воно не почує, і хустка як знак почутості не замайорить. Експресію непереборної самотності виражено завдяки гіперболі: «і вже і грім не донесе / і найсвятішого від мене». **Не бути навіть почутим – приділ ліричного героя Т. Осьмачки.**

Вірш «Помста» – це бунт людини проти людяного у собі, проти того, що дано Богом. Твір починається із самоприниження, самовикриття ліричного героя як людини: «Сказав колись Господь, що я людина, / Бо в мене совість і душа глуха <…>». Проте і совість, і душа нікуди не зникають, вони є, як і віра: «і я тепер шепчу: “Христе, спаси нас / від найстрашнішого гріха”» [15, 157]. Нездійснене, бо заборонене через обітницю Богу, кохання викликає в чоловікові розпуку, яка породжує жорстокі, фаустівсько-бісівські візії, в котрих виражається **метафізичний бунт проти божественного, гуманного в людині**.

*<…> і викликаєш у душі розпуку,*
*що я не Фауст і не біс,*
*який, силкуючи тебе за руку,*
*схилив би у таємний ліс.*

*і видер би з кісток та м'язів*
*твоє жіноче молоде,*
*аби ти кривдника по цій образі*
*не забувала вже ніде [15, 157].*

Хворобливо-збочинське бажання залишитися у пам'яті жінки – хай навіть страшним болісним спогадом!– самоусвідомлюється людиною Осьмачки як грішне, тож рефреном у вірші звучить біблійне: «Христе, спаси нас / від найстрашнішого гріха…». Сюрреалістична поетика твору охоплює низку картин – як біблійних, так і сфантазованих автором. Ліричний герой переживає свій злочин, що тривожить-тремтить, неначе лиха росина на серці; порівнює себе з царем Іродом, якого називає дурнуватим; марить-бачить, як він «сердечне царство пхнув з розгону, / немов з балкона парасоль». Людина мститься Христові, як щасливому суперникові, за перевагу, надану Йому дівчиною, повставши проти Бога. Осьмаччин бунтар розбиває Його царство і залишає «без дому і без трону», проте тут же молитовно звертається до скинутого на землю суперника: «Христе, спаси нас / від найстрашнішого гріха…»

**Повний суперечностей і водночас позначений своєрідною логікою твір Т. Осьмачки споріднений зі твердженням А. Камю про суперечності і логіку людини-бунтаря**, філософ пише: «Метафізичний бунтар зовсім не обов'язково атеїст, як можна було б подумати, але це богохульник мимохіть. <…> якщо метафізичний бунтар повстає проти сили, існування якої він разом з тим утверджує, то вбачає він це існування як реальність саме в той час, коли його заперечує» [5, 136]. Звернення суб'єкта Осьмаччиної лірики до Бога, протистояння, образа, бунт покликані долучити Його до нашого життя, привести з небес у наше абсурдне існування, що кореспондує з А. Камю, який характеризував людину, яка бунтує: «Метафізичний бунтар <…> силоміць утягує його [вище існування – Г.Т.] в наше абсурдне існування, виводить його, нарешті, з позачасового сховку, щоб захопити в історію надто далеку від вічної нерухомості, яку можна набути лише в одностайній згоді людей. Бунт, отже,

стверджує, що на його рівні будь-яке вище існування щонайменше суперечливе» [5, 136]. У вірші Т. Осьмачки обурена недолею людина долучає Бога до абсурду свого існування – вона намагається знищити божественне начало в собі і водночас покаянно молиться Господові. **Головний чинник абсурдності, головний прояв безталанності поет убачає в самотності свого «Я», просто людського і поетського.**

Тодось Осьмачка як поет-метафізичний бунтар має спільне у художньому світотворенні та аксіології з Тарасом Шевченком. Тетяна Бовсунівська, досліджуючи розвиток жанру молитви в Шевченковій поезії, спостерегла паростки бунту в його творах, вона пише: «У творчості Тараса Шевченка поступово відбувається наростання комплексу “бездіяльного Бога”, і дедалі частіше він прагне Бога розбудити або “приспати” у його незрозумілій людству діяльності» [2, 205]. У поемі «Кавказ» авторка побачила динаміку «ледь утримуваного терпіння, крізь яке вже проглядає бунт». Дослідниця відзначила обривання розвитку жанру молитви на різновиді «кривава молитва», який має соціальний та антиколоніальний сенс.

У віршах «Молитва» («Мій Боже, ти любиш з блакитної арки...»), «До вічної ночі», «Весняна елегія», «Молитва» («Царице неба, і землі, і вод...») Т. Осьмачка молитовно звертається до вищих сил – божественних або земних, проте наділених понадприродною силою. У «Молитві» («Мій Боже, ти любиш з блакитної арки...») також зображено палку любов до черниці, яка подарувала своє серце Богові. Образ Бога твориться зі значною долею іронії: поет малює Його подібним до людини, проте наділеним всемогутністю. Бог у творі Осьмачки любить «нюхати в церкві, як пахнуть огарки, / олива і дим із кадил», мовчки приймає і ховає в мішок «серця від стражденних жінок». Десь поміж цих сердець лежить у Божому мішку й серце жінки, у яку так палко закоханий ліричний герой «Китиць часу», тож він без вагань звертається до Всевишнього з проханням: «<…> візьми одне серце з мішка і черницю / на грішную землю верни». Болісно-іронічно лунає заувага нещасливого закоханого до власного прохання:

*І хоч на увагу твою я заслуги*
*не маю й по нинішні дні,*
*зроби для моєї безумної туги*
*останнюю ласку мені [15, 159].*

**У образно вираженому екзистенційному стані прочитується самотність як богозалишеність, а ще – передчуття смерті.** Саме в тому, що це прохання людини приреченої, охопленої безумом туги, і є виправдання її розмови з Богом на рівних, надії на виконання останньої волі, хай яка вона фантастична.

Кохання до черниці не знищило самотності героя, проте зруйнувало її (самотності) високі мури, уселило сподівання на їх подоланність. «Глянула в душу вона самотинну, / І радісно рушила кров», – говорить про сокровенне закоханий самітник. **Примарну, маленьку, хистку надію на звільнення від самоти поет порівнює зі пташкою, яку дитина «несе на гілляці з дібров».** Цю пташку спроможний зберегти лише Бог, тож герой повторює своє прохання, сподіваючись, що він переконав Господа у нагальній потребі повернуте серце черниці на землю.

**Переплетіння мотивів самотності і кохання в поезії Т. Осьмачки має паралель – взаємозв'язок відповідних категорій у екзистенціальній філософії.** Х. Ортега-і-Гассет вважав, що в пошуку Іншого вершинним прагненням людини є кохання. Філософ радикально пов'язує прагнення кохати із самотністю людини. Він так характеризує спроби людини знайти іншого, щоб вирватися із самоти: «Дружба – одна з них. А найсміливіша, найрішучіша – любов. Справжня любов – не що інше, як прагнення двох людей обмінятися своїми самотностями» [14, 511]. Знаменно, що Осьмачка використовує подібний, але суто національний образ, пишучи про свою нездійснену мрію щасливо кохати – «аби ми серцями, немов писанками, / могли помінятися вдвох». Самотність – це істинно справжнє, що має людина, сокровенне, єдине, у чому вона може бути певна. Писанка, з якою порівнює серце Т. Осьмачка, теж містить таємницю справжності, сутності. Звичай мінятися писанками на Великдень – гра, у якій є відгомін вірувань предків, і ці вірування

виявляються багатозначними, потенційно можливими для нових поетично-філософських інтерпретувань. У системі філософа близькі люди міняються самотностями, у поета – серцями-писанками. Пам'ятаючи, що ортегіанська самотність є суттю людського існування на землі, зазначимо, що і серце, і писанка в українській культурі містять той самий сенс – утілюють модель (особистісну, герметично закриту-сховану) людського існування.

**Свою самоту на життєвому шляху поет пояснює і тоталітарним режимом у поневоленій Україні, і прокляттям власної долі.** Поезія «До вічної ночі» написана як монолог-звернення до таємничого Ніщо, з якого людина приходить у земне існування і куди йде по смерті. Образ вічної ночі малюється Т. Осьмачкою саме як Ніщо, його не можна назвати ні звуковим, ні зоровим, бо ніч темна й німа, – він є лише емоційним і символічним. Вигук, повтор, контекстуальні синоніми, полісиндетон, інверсії надають образу ночі експресивності та позамежової ірреальності.

*Ой, ноче, ноче, без луни і крику,*
*без місяця і без зірниць,*
*я знов твою пустелю дику*
*полохаю із-під ялиць [15,160].*

У своїх «Молитвах» Т. Осьмачка звертався зі скаргами й проханнями до Господа і Божої Матері, цього разу він шле слово до вічної ночі: саме вона наклала прокляття на його долю, він її дитина, вічна ніч пустила його у світ самотнім. **Відчуття полишеності не тільки Богом, як у Христа, але й ніччю абсолютизує людську самоту – покинули всі.**

*І знов, і знов душа моя безсила*
*питається прокляттям літ:*
*навіщо ти мене взяла й пустила*
*самотнього на білий світ <…> [15, 160]*

Самітник відчуває свою подібність до дерев у зимовому бору, йому навіть здається, що він підносить руки – і вони клякнуть, наче гілляки замерзлих дерев. Відбувається градація образу самотності,

риторичне запитання до ночі поет завершує дивовижним за силою експресії порівнянням: його залишений навіть ніччю герой – «немов без птахів голосних зимою / забитий кригою та снігом ліс». Відсутність живих голосів і натомість наповненість простору холодом, його знерухомленість – образні характеристики, які допомагають уявити простір «Я» в ліриці Т. Осьмачки. Ліричний герой страждає від роздвоєності: його свідомість – це холод засніженого бору, а душа мучиться, бо залишається людською, прагне живих голосів і тепла. Тому психологічно логічною стає сутність прохання, з яким людина звертається до ночі, хоча за формою воно так само сюрреалістичне, як і просьба, звернута до Бога в попередньому вірші: «Й тому я, ноче, знов благаю: / зроби мене ялицею в бору». Візія «Я – ялина в зимовому лісі» малюється як звільнення «Я» від душевних мук, бір натомість набуває рис людяності. З гілля «сніг спадатиме великий / замість колишніх людських сліз, / і гомонітиме, мов людські крики, / сосновий ліс, сосновий ліс» [15, 160]. Алітерація [с], повтор, ритмічність побудови фрази передають стан бажаного спокою, відпочинку від блукань, від переживання самотності серед людей.

У ліриці Т. Осьмачки, експресіоністській за своєю естетичною сутністю, художній світ повний контрастів, а слово про світ і себе в ньому є криком відчаю, що викликає асоціації з картиною норвезького художника Едварда Мунка «Крик». Не раз мотиви пов’язуються парадоксально, так, уже назва твору «Весняна елегія» є оксюмороном, бо весна – символ радості, відродження, парування, проте на чужині вона овіяна смутком. Вірш починається скрушним питанням до України, у якому переплелися і любов, і відчай.

*Моя Україно, недоле моя,*
*була ж ти мені дорогою,*
*а нині тебе вже питаюся я,*
*ох, що ж ти зробила зі мною?[15, 161]*

Що ж заподіяла Україна, *дорога недоля*, ліричному героєві Т. Осьмачки? Вона розквітла, постала у всій своїй весняній розкішній красі, привітала птахів, що повернулися з вирію, проте цим лише

завдала душевних мук українцеві, який повернутися додому не може. Поет створює два різко контрастних простори. Перший – весна в Україні, пейзаж перейнято зачарованістю, кожна деталь яскрава, ніби побачена вочевидь, тут і тепер: «весна з над садів / сіяє дощем і ріллею / і кожная брунька ясна до країв / на світ тягне листя із глею», «гарячі стовпи / туман підійма над лісами / і з вирію птахи до нас у степи / скрізь тягнуть стежки небесами». Другий простір – внутрішній, він разюче відрізняється від уявного рідного довкілля.

*І саме тоді, як, немов журавель,*
*заблуканий в нуртах безодні,*
*у мене кричить із сердечних пустель*
*мій дух, посмутнілий, самотній <…> [15, 161]*

Заблуканість героя у чужих світах у елегії порівняно з недолею одного журавля, який не повернувся з вирію додому. Безмежна порожнеча – і в ній одиниця, одним-одна істота, – така модель простору повторюється, створюючи психологічний паралелізм, спрямований на увиразнення мотиву самотності: у нуртах безодні – журавель; в сердечних пустелях – дух посмутнілий, самотній.

Перший крик відчаю був звернутий до України, друге звернення посмутнілого, самотнього духа спрямоване до людини, яка могла б полегшити одиноку путь на чужині.

*«Не стрінутий друже, колись в ранню рань,*
*якщо ти ще є у безмежжі,*
*то швидше між мною і вічністю стань*
*в чистішій од неба одежі…» [15, 161]*

**Людина Осьмачки відчуває, як зникає межа між її простором і вічністю, простором смерті, тож гостро потребує порятунку, відновлення рокової межі. Порятувати від самотності, а значить і від вічності може друг, але він залишається нестрінутим – і надія на те, що він узагалі є у безмежжі, поступово тане.**

**Відбувається накладання двох відсутностей – України і друга, тому самотність стає нестерпною.** Самітник дорікає рідному краю, хоча не перестає його любити.

*І саме в цей час ти, мій краю, не мій,*
*та благословенний ще й нині,*
*скажи мені, що ти зробив, мов німій,*
*весною моїй самотині? [15, 161]*

А потім сповідується читачеві у ще одному розчаруванні: ілюзорний, вимріяний товариш, який міг би порятувати від самоти, теж не відгукнувся на крик по допомогу. Порушено правила існування живих істот: немає ні дому, ні пари, крапки в кінці тексту засвідчують безвихідь, вони – ніби стежка до вічності, яку нікому перекрити.

*Бо птахи у гнізда злітають з небес*
*і сходяться в пари всі люди,*
*а відповіді ще не чують і днесь*
*мої споневірені груди…*

Катахреза *не чують груди* повертає нас у простір *сердечних пустель*, бо це з них гукав друга самотній дух. ***Мій-не мій край*** **і** ***нестрінутий друг*** **прирікають ліричного героя Т. Осьмачки на зневіру щось змінити і у зовнішньому просторі свого існування, і у просторі серця.**

Екзистенціальну спрямованість поетичної філософії існування Т. Осьмачки потверджує його зосередженість на індивідуальному існуванні людини, ця зосередженість самоусвідомлена, хай і викликає невеселу самоіронію. Поет зізнається, що горем окремої драми опікується більше, ніж рухом покійників, що «ніяк не потовплять до брами». Лейтмотивом твору (своєрідним поетично-новелістичним «соколом») є образ заблуканого журавля, який не повернувся з вирію разом зі своєю зграєю. Наприкінці тексту автор знову малює цей образ, порівнюючи свій голос зі птаховим криком – обидва не знаходять простору, який їх привітає.

**Вірність собі, своєму «Я», плекання всупереч обставинам** ***власного буття самості*** **(М. Гайдеґґер) – визначальна риса екзистенції у збірці «Китиці часу».** «Але я гукатиму, поки не вмру, / Пташиною навіть луною…» – присягається чи визнає ліричний герой цієї дивної, весняно-печальної елегії. Теза філософа про принципову

необ’єктивованість екзистенції також має художню паралель у вірші «Весняна елегія», адже твір завершується рядками, які містять не висновок зі сказаного, не завершену характеристику «Я», а сумнів і усвідомлення неможливості остаточно «розібратися» в собі. «<…> ой краю, мій краю, чи я розберу / оте, що ти робиш зі мною!» [15, 162] **Поезія Т. Осьмачки – це художнє вираження екзистенційних станів і процесів екзистування; філософська думка з їх узагальненням переважно прочитується як підтекст або надтекст складного, образного, експресіоністичного тексту.**

Звернення до вищих сил зі просьбою – один з мотивів лірики Т. Осьмачки, зокрема його збірки «Китиці часу». У «Молитві» («Царице неба, і землі, і вод...») поет уклінно шле Матері Божій дивне прохання: щоб дівчина, яку він любив і з якою розлучився, його забула. Сам жанр молитви (так, як в інших творах образи келії, собору, дзвіниці) увиразнює мотив самотності, бо молитва – це один голос-благання, до того ж поет підкреслює незвичайність свого звернення: «<…> не до твоїх висот / молитву шлю від всіх окрему, / а тільки серцю серць твоєму» [15, 162]. Від одного серця до другого серця має полетіти прохання, сутність якого – оберегти дорогу людину від тяжкої пам’яті про нещасливця: «<…> щоб пам’ять про моє життя пропала їй без вороття». Поет застосовує засіб градації і посилює смисл молитви: хоче, щоб ніколи пам’ять про нього, «покрита забуттям тяжким іржі, / не випливла на виверхи душі», називає спомин про себе «спогадні пекельні сили» і заклинає: «щоб мене не пам’ятала». Наростає й експресія переживання самотності: звучить не тільки «я родаюсь тільки до гаїв», тобто констатація одинокості тут і тепер, а й рішучість зникнути з пам’яті милої серцю людини, відмова бути не самому навіть у просторі свідомості Іншого (Іншої). Молитовно звертаючись до Матері Божої, герой нагадує Їй про пережиту Нею самотність, тому сподівається на розуміння серця, яке відчуло страждання.

*Я до захмарних не молюся ям,*
*а тільки серцю серць твоєму,*

*не втішеному Віфлеємом,*
*коли через сухий жидівський степ*
*воно вело тебе в глухий вертеп… [15, 163]*

Саможертовність ліричного героя так само рішуча, як і його опікування щастям дівчини: «<…> і ти, царице неба і землі, / від мене відверни свої жалі» [15, 163]. **Самотність людини Т. Осьмачки – це ще й власний її вибір, коли «або – або» стосується або її самоти, або смутку *дівчини з убогих гір*.**

Прекрасна природа загострює відчуття самоти, дратує, викликає емоційний спротив, тому це простір, який серце не приймає, відчужує від себе. У творі «Станси» цей конфлікт доходить межі: після детального опису весняної природи, яка «кричить про щастя і тепло», поет подає молитву ліричного героя до сонця з дивним бажанням:

*«Гей, сонце, сонце, царю Червня й ягід,*
*і власний блиск, і власну тінь*
*ти щонайшвидше відтягни на Захід*
*і вкинь у мертву глибочінь <…>» [15, 164]*

Людина бунтує проти краси природи, їй нічого не жаль: ні бору, ні верб, ні хмар і блакиті, сорок і річки, – хай усе зникне, а натомість настане німа ніч, бо немає дівчини, тієї, яка одна розбила б самотність. Весела, повна життя природа лише посилює біль, самоті не пасує сонячна й дзвінка весна, їй потрібна *ніч німа*. У її беззвучному і безбарвному просторі самітник не буде самотнім завжди: «прийде інший хтось у тьму». Цей *хтось* не розшифровується поетом, проте читач розуміє, що йдеться про смерть, вона складе компанію самітнику, не обманить, не обмине. **Мотиви самотності і смерті тісно переплетено у збірці «Китиці часу», хоча мотив смерті часто табуюється, звучить зашифровано-образно або підтекстово. Смерть – та, хто не обмине, хто обов'язково прийде до самітника.**

Ліричний герой збірки прагне темного довкілля для себе, бо воно гармоніюватиме з мороком у його душі. Бачення самітником своєї душі як чогось темного прочитується у триптиху «Камінь». Образ каменя виникає вже на початку першого вірша: зображено

Лемківщину напровесні, коли «ріки поволі, неначе покора, / котили каміння з-під криги». Ідеться про зустріч чоловіка з юною дівчиною, якій він хоче сказати те, «що раз або двічі / в житті всякі люди говорять». «Всякі люди» – це людина як така, їй складно зустріти Іншу, котра зрозуміє, стане парою. Ліричному героєві не пощастило, дівчина не прийшла на призначене побачення. Образ каменя знову з'являється у художньому просторі вірша: чоловік «в гори майнув нерухомі, / і вниз покотив каменюку між сосни, / і слухав до ночі той гомін…» [15, 166]

У другому і третьому віршах триптиху камінь залишається постійним загадковим образом, смисл якого має розгадати читач. Щодня самітник «квапився в гору з наглінням» і кидав камінь, який «стукотів через бір між пеньками / туди десь у річку ревучу…» Нащо? Чим камінь міг зарадити в самоті? Останні рядки другого вірша підводять нас до відповіді на це художньо-екзистенціальне питання.

*А я розгинався, закутаний в хмару,*
*почути розкотисті гуки,*
*та більше нічого, нічого вже з яру*
*не чув, крім сердечної муки [15, 166].*

Почути інше серце у відповідь на палке биття свого так само безнадійно, як почути відгук на стукіт каменя, який скотився в річку. Як не прагни – марно.

Третій вірш становить химерну сітку образів, які, проте, чітко поєднуються-протиставляються в контрастні пари. Таким чином автор передає суперечливість людської натури. У його вірші дума, «ніби в тучах / снігами завіяний сокіл», «черкнувши об небо», гукає в душу на землі; дівоче серце заглушує шепіт розлуки – так само як биття серця чоловіка заглушує гук каменюки; людські серця не поєдналися – на противагу природі, де всі серця в єдину душу «поєдналися в Пана / в лугах серед вербного хору». Поет-вигнанець (у другому вірші є щемлива згадка про стерні «у полі куцівськім у місяці серпні, / якому вдалась возовиця») звертається до своєї душі, темноту якої бачить, та поробити нічого не може – темна душа веде в

темний ліс до темного каміння, бо воно нагадує непочуте серце. У печальних словах **виражено бунт проти власної душі, її темноти і небажання втрачати ілюзії.**

*Душе моя темна, чого ти тут в горах*
*живитись не хочеш терпінням,*
*а молишся нишком, щоб доля сувора*
*серця поєднала з камінням? [15, 167]*

В останній строфі триптиху, як і в першій, присутній образ каменю, проте це вже не ознака провесни, а знак смерті. Самітник запитує свою душу про можливий крок, якого підсвідомо боїться темна душа: «<…> і камінь вхоплю я, мов щирого друга, / й навіки притисну до серця?» [15, 167] Вічність, камінь, темнота, тиша, ніч – образи, які характеризують художній світ лірики Т. Осьмачки, асоціативно пов’язаний зі простором самотньої душі людини, у якому живе і вмирає надія на зустріч з іншим, спорідненим серцем.

Вірші «До вічної ночі», «Неминучість», «Реакція», «В Альпах», «Незмінність», «Самота», на нашу думку, особливо близькі до філософії екзистенціалізму. Т. Осьмачка зображує оригінальний, не відкритий тим, хто оточує, світ людини як її справжнє буття. Ліричний герой триптиху «Неминучість» – митець, який своє «Я», *святу уяву* – цей «крик з пожеж про щастя нам» виявляв у творчості. Поет співає гімн уяві, називає її святою, адже вона творить «світ, якого наше / бажає серце кожний день», є вільною навіть у тюремних мурах, здатна змінювати часи і оминати кулі. Уява породжує мистецтво, яке могло б розірвати коло самотності поета, якби прийшло до людей.

*Але воно справляє чорну драму*
*людині в блисках дум і мрій,*
*коли ніколи вже не найде храму*
*й назад прилине в серце їй [15, 169].*

**Безпритульне мистецтво, поезія без храму – образ, який поглиблює мотив самотності у збірці «Китиці часу»: самотнє мистецтво повертається до свого творця, «справляє чорну драму» замість свята спілкування й розуміння.**

Три вірші триптиху поєднує образ храму, який змінює своє значення і водночас зберігає щось спільне, «сухий залишок». У першій частині він тлумачиться узагальнено, як храм краси, потрібної людям: «мистецтво в шкаралущах щодня летить в найближчий храм».

У другій частині – це зганьблена комсомольцями церква в Куцівці, описана конкретно, до натуралістичних деталей (в ограді пасуться кози й вівці, з-під брами ростуть будяки, святі ікони – «неначе копита у коней, / в піску, в мазуті, в кізяці»). Спогад вривається в міркування поета, він зримий і емоційний.

*Середина ж без свічок і без рути*
*стояла навстіж горобцям,*
*і я рішив зайти, щоб там зідхнути,*
*де плакали колись серця [15, 169].*

Перебування у зганьбленому людьми, відтак залишеному святими колись сакральному просторі викликає в ліричного героя триптиху відчуття екзистенційної катастрофи. Другий вірш підкреслено натуралістичний, факт нівечення куцівської церкви деталізовано як брутальний: зображена *катівська жилава рука, довбня з мазутом, квач*, яким комсомольці псують *«Страсть Христову»* та інші малюнки. Поет описує деталі іконопису, які «навіки зникли в вічності просторній / від комсомольського квача», – і читач усвідомлює, що зникають християнські цінності, зникає краса і милосердя, відбувається катастрофічне руйнування духовних основ існування українців.

В останній частині триптиху храм – це душа героя, виснажена жорстокістю людей. Ми бачимо українського митця в еміграції, *на Заході*. Єдина насолода самоти – уява, творчість – гинуть від нерозуміння людей з емігрантського кола, грубих окриків зустрічних на вулиці, їх глузування над долею поета. Ланцюг асоціацій продовжується: якщо традиційний храм мистецтва викликав спогад про церкву в Куцівці, то сама церква стає паралеллю під час погляду у власну душу, заплямовану грубим словом.

*І ці слова, немов брудні патьоки*

*на стінах зганьблених церков,*
*в моїй душі чорніють страшно, доки*
*не змиє їх у нервах кров [15, 170].*

«Das Man» (влада іншого над кожним, за М. Гайдеґґером) знеособлює, цей процес утрати себе, єдиної цінності самітника, передано талановитими метафорами: «плямою безбарвною стаю», «душа моя складає крила / і довбні катової жде» [15, 170]. У збірці «Китиці часу» прочитуємо художнє зображення як процесу знеособлення людини – «падіння в люди» (екзистенціал «Das Man» у цитованому в нашій праці виданні книги М. Гайдеґґера «Буття і час» перекладено як «люди» [29]), так і процесу екзистування, повернення до свого «власного буття-у-світі».

Межова самота зображена у вірші «Реакція». Текст починається талановито написаним пейзажем: зображено схід сонця у підгір'ї. Образ природи психологізовано, дуже тонко, ніби інкрустовано переживаннями митця: його самотність домінує в підтексті пейзажу – «гора розчервонілася одна», глибокий яр, «що і крик юнацький не досяг би дна». Культ книги і натхненну самотність щирого спілкування з нею майстерно виражено за допомогою вишуканого паралелізму.

*Рухає хмаринку ранній легіт тиху*
*так, щоб не схлюпнути в яр і блиск, і плач,*
*ніби полум'я свічі веде на книгу,*
*стримуючи подих в келії читач [15, 171].*

Книга потребує читача, якому вона необхідна, самотність читача над розкритою сторінкою – це приховане спілкування, саме на нього розраховує автор.

Т. Осьмачка пише про розбиті поетські ілюзії, своєму уявному вдумливому читачеві він протиставляє інакшого – випадкового слухача віршів, з яким митець щиро поділився творчістю. У триптиху «Неминучість» автор змалював порожній простір храму – відсутність читача, у «Реакції» переживання непочутості парадоксально посилюється: слухач є, вірш прозвучав, проте марно. Це останнє

випробування стає нестерпним для поетської душі – вона залишає довірливого поета.

Душа митця, яка «понуро з серця виліта», тлумачиться як єдина його подруга, автор навіть уживає займенник «ми», кажучи про себе і свою душу. **Ліричний герой залишається без душі, стан самотності доведено тут до краю: межова самота малюється як блукання людини без душі в темній порожнечі.**

*Сило Божа, дай мені снаги поезій*
*не читати випадковим слухачам,*
*бо з останнім звуком читаної речі*
*і душа понуро з серця виліта,*
*і по лісі потім в муках порожнечі*
*мною водить довго темна самота [15, 170].*

«Я» без душі – уяви, творчості, самості – самотнє, проте і з душею «ми» митця відчужене від людей, бо коли душа вертає «у покинуте між ребрами гніздо», вона знесилена, виснажена. Експресіоністичне порівняння унаочнює образ змученої блуканням душі: «така знесилена, неначе нерви / тягнуться по стежці за нею хвостом». Експресія посилюється, самотність поета вже вкупі з його душею знаходить ще одне образне вираження.

*І вже разом по такій смутній пригоді*
*між людьми йдемо ми, знурюючи зір,*
*гірше, як з двома малими дітьми злодій*
*щось іде просити у попівський двір… [15, 171]*

Останні рядки вірша оприявлюють заповітну мрію кожного митця, єдину умову, за якої він не буде самотнім.

*Сило Божа, дай душі моїй простору*
*і єдиного з душею читача [15, 172].*

**Душа має вільно творити, проте цього замало, творіння має бути сприйняте кимось, здатним до рецепції, тільки тоді відбудеться діалог душ – поетової і читачевої. Ліричний герой «Китиць часу» такого діалогу не мав.**

До яскравої образності творів Т. Осьмачка додає певну сюжетність, напружуючи сприйняття тексту якоюсь подією в довкіллі (зазвичай зовні незначною), котра збурила душу, викликала перебіг почуттів. У «Реакції» такою зовнішньою подією стала зустріч з випадковим слухачем, у «Перепелиці» – крик птаха. Назва «Перепелиця» означує кульмінаційний момент у цій маленькій баладі.

Нічний пейзаж, притаманний поезії автора, відрізняється за стилем від романтичного Шевченкового «Реве та стогне Дніпр широкий…», адже він експресіоністичний за творчою манерою. Немає руху, вільної гри природних сил, натомість панують чорнота і непорушність, виражаючи тривожну екзистенційну ситуацію людини.

*Ні місяць не світив тоді, ні зорі,*
*чорніла ніч, і чорний був Дунай.*
*і Відень, ніби гуща тьми надворі,*
*стояв незвіяний вітрами в гай [15, 172].*

Психологічний пейзаж змальовано чорними фарбами, алітерації звуків [ч] (для акцентування лексем «чорний» і «ніч») та [в] («Відень» і «вітер») додають до зорових вражень звукові для створення образу ночі у Відні. У вірші є порив до щастя, до виходу з одинокості, як із чорного краю неволі: ліричний герой не піддається тиску довкілля, він має що протиставити гущі тьми, у яку потрапив, бо плекає в душі «дикі, нездійснені надії», – суцільна темнота зовні і зорі надій, які ясніють у внутрішньому просторі «Я», становлять конфлікт у цій баладі. Дунай може віднести на чорноморське дно людські надії, як він колись відніс зорі, проте раптово й несподівано надії знаходять підтримку, відгук.

*І їм у відповідь в саду з-під листя,*
*немов з-під серця самого сторіч,*
*запідпадьомкала перепелиця,*
*аж серед Відня затремтіла ніч [15, 172].*

У художньому світі вірша все живе – не тільки птах, а й ніч, що тремтить, сторіччя, у яких б’ється серце. Ліричний герой бачить невидиме і в просторі, і в часі: минуле вривається у його свідомість

завдяки асоціативній пам’яті, – крик перепелиці викликав картину, на якій ожили густі жита, хати, уманська дорога та «дівочі зарожевіли уста». Світлими й дзвінкими образами, контрастними до темноти й німоти чужого міста, є надії-зорі, крик перепелиці, яка запідпадьомкала раптом у віденському саду, та образи з пам’яті – батьківщина й дівчина.

Ілюзія повернення в минуле зникає, і знову запановує сучасне, головна ознака якого – самотність. Поет створює її символічне втілення, яке вражає експресивністю й межовістю, – образ всохлого дуба, «якому на гілля посеред гаю не сяде заспівати жодний птах» [15, 172]. Погляд у майбутнє суворий і до себе і до інших: мовчатиме дуб («Коли ж хто і почує з його крики, / то тільки від стривожених галок»), залишиться байдужим довкілля (кожна зірка «дбає / про мене так, як і турецький дим»). Відсутність ілюзій не означає смерть надії, феномен якої екзистенціально витлумачив Г. Марсель. Французький філософ у праці «Нарис феноменології і метафізики надії» (1942 р.) пише (близько до духу й образності вірша Т. Осьмачки): «Справді-бо душа завжди тягнеться до світла, якого вона ще не бачить, до світла, яке тільки має народитися, в надії бути визволеною з теперішньої ночі, ночі сподівання, яка не може далі тривати без того, щоб не вкинути її в умови, за яких почнеться такий собі процес її органічного – в певному розумінні – розпаду» [10, 39]. Український поет виражає надію не новоромантичну («Contra spem spero!»), а експресіоністичну, подібну до художнього феномену віталізованої смерті – надію передсмертну, надію на дні душі, яка вже не в змозі нею керуватися, тож у вірші лунає тихе прохання: «Але, несповнені мої надії, / в душі не умирайте і на дні <…>» [15, 173]. Г. Марсель також убачав у автентичній надії тихість, він зазначав: « <…> в автентичній надії <… > дуже багато смиренного, сором’язливого, *цнотливого* [письмівка автора – Г.Т.]» [10, 43]. Самотній блукалець із «Китиць часу» Т. Осьмачки смиренно сподівається, що, «може, перепілка ще посміє / запідпадьомкати на чужині» [15, 173]. Назва твору набуває смислу

надії на особисте щастя, на зустріч з жінкою, яка хай не замінить дівчини з уманської дороги, проте розіб'є самоту, полегшить долю.

Остання строфа твору, як це часто зустрічаємо в Осьмачки, є духовно глибинною, трансцендентальною, вона написана як поетичне вираження моменту туги, болючого остраху і відання:

*<…> аби не глянула самотність в очі*
*перед останнім світовим «прощай»,*
*коли безокі, безперервні ночі*
*затоплять сонце, Відень і Дунай [15, 173].*

Ці рядки прочитуються як гірке поетове пророцтво, тільки ніч затопила хворого, покинутого Тодося Осьмачку не у Відні, а у Нью-Йорку. Образ кінцевої самоти, коли людина без жодної підтримки, товариша, коханої, священника, опиняється один на один перед лицем Смерті – сприймається як найтрагічніший у поезії автора. Поет табує слово смерть, метафорично передає передкінцеву екзистенційну ситуацію людини («перед останнім світовим "прощай"»), прозирає за межу, змальовуючи зміну простору в останню земну мить («коли безокі, безперервні ночі / затоплять сонце, Відень і Дунай»). Художній хронотоп твору розпочинався як ніч у Відні і завершується ніччю у Відні, проте в останньому разі це вже метафора, адже ця ніч не кінчиться і не матиме жодної зірки-надії. **Самота, яка переходить у смерть, – найекспресивніший варіант мотиву самотності у збірці «Китиці часу».**

«Не-сам» поет міг бути з батьківщиною. Чужина не стає близькою героєві книги, навпаки, загострює болючі відчуття. У вірші «Сум» відбувається дивовижна за емоційною виразністю і зримістю символізація самоти – створюється образ баварського зимового бору, засніженого, німого – «і немає слідів ні із лісу, ні в ліс» [15, 174]. Подібно до того як Леся Українка у вірші «Дим» протиставляє диму на чужині димок на рідній Волині, Т. Осьмачка баварському бору

протиставляє гай «у нас», де ворони, «мов лісничого ріг, / голосні і зимою в гаях», де можна легко подолати журбу.

Вихід із одинокості – «скандинавську прийняти красу», тож ліричний герой створює казковий сюжет про своє перетворення на царя цього пустельного краю. Прийнявши чужину серцем, людина Осьмачки втратить свій сум, проте це почуття, назва якого винесена у заголовок вірша, тотожне крові – припинення означатиме духовну смерть. Експресіоністична образність тексту вражає умовністю і аксіологічною глибиною.

*І з життям таким самим, як іній чи сніг,*
*скандинавську прийняти красу,*
*чуйно слухаючи, як у жилах моїх*
*замерзає червоний мій сум…*
*Та немає у мене тієї душі,*
*що тримає весь світ у руці,–*
*і стоїть тихий бір у сипучій глуші*
*ще сумніший, як білі мерці [15, 174].*

Червоний сум самотнього емігранта йому дорожчий за радісне відчуття спільноти, за холодний спокій душі. **Екзистенційний вибір людини у творчості Осьмачки незмінний: вигнаний з батьківщини українець залишиться вірним своєму національному «Я».** Бір або гай, червоний сум або холодний іній – вибір зроблено, і назва твору його знакує: «Сум».

Духовна відчуженість митця посеред багатолюддя – мотив низки поезій збірки «Китиці часу». Вірш «У таборі» містить чадний побутовий інтер’єр, на фоні якого зображено митця: він вирвався зі *збільшовиченого суду*, але й тут, у таборі для переміщених осіб, не може творити серед багатолюддя, парубочих балачок і «димного наркозу». Самота серед людей, які далекі від тебе духовно, ще гостріша, ніж у баварському бору без жодного сліду.

*Бо від розмов і димного наркозу,*
*як від зміїного жала,*
*зів’яв, страждаючи, у мене розум*

*і глухне в обводі чола [15, 175].*

**Ідеться вже про божевілля, розум в обводі чола може порятувати тільки творчість, утеча в інший, художній світ, творення його. *Давня українська муза гляділа* поетів дух і в Україні, і у Відні, тож він кличе її й надалі бути з ним на його недовідомих життєвих шляхах.** Образ Музи в поезії Т. Осьмачки кореспондує з пречистою і святою чарівниченькою Т. Шевченка (вірш «Муза»). Порівняймо. Т. Шевченко:

*Моя порадонько святая!*
*Моя ти доле молодая!*
*Не покидай мене. Вночі,*
*І вдень, і ввечері, і рано*
*Витай зо мною і учи,*
*Учи неложними устами*
*Сказати правду [30, 499].*
*Т. Осьмачка:*
*Але, царице превелика,*
*не покидай мене хоч ти*
*і в дерев'яних черевиках*
*наважся стежку перейти.*

*Я жду тебе у лісі, і у місті,*
*і в селах, де шумлять сади,*
*з одним бажанням: як завжди, без вісті,*
*ох, музо рідная, прийди! [15, 176]*

Ліричний герой Тараса Шевченка просить Музу не тільки бути з ним до смерті, покласти в домовину та оплакати, а й учити. Самітник Тодося Осьмачка дійшов до межі, до зів'явання розуму, йому потрібна присутність Музи як єдиної близької істоти, як часточки втраченої ним України («І тільки давня українська муза / гляділа здалеку мій дух»), як рятівниці від зміїного жала юрби. Пригадаймо, що вірш «Муза» Т. Шевченко написав на чужині, у Нижньому Новгороді, проте після заслання (1858 р.), перейнятий сподіванням повернутися

в Україну. Т. Осьмачка через майже сто років на своїх емігрантських шляхах такої надії не мав – **жодний шлях не вів в Україну**.

У збірці «Китиці часу» зустрічаємо як медитативну, так і філософську лірику. Якщо вірш «У таборі» малює нам конкретику днів ліричного героя і його роздуми над своєю долею, то «В Альпах» **витлумачує людину як текст у контекстах Всесвіту і Вічності**.

Твір починається пейзажем, у якому до натурпростору, завдяки порівнянню, додається простір тексту – історій, чиїхось доль, драм, існувань.

*На білі дуги сніжаних, високих гір*
*схилилися вечірні зорі,*
*і бір гуде, неначе туркіт давніх лір,*
*похованих в снігах історій [15, 176].*

Історія самого ліричного героя вірша невідома, вона – очікування, бо картина його життя недомальована: «<…> все життя моє спинилось без доріг / в недомальованій картині» [15, 176] **Самотність як недомальоване життя – ще одне оригінальне образне втілення відчуття одинокості в поезії Т. Осьмачки.** Її герой слухає хугу, бо вона викличе його «жаданого стрічати друга», удивляється в стихію, передчуваючи, як притисне друга до грудей.

Вірш «В Альпах» виражає не тільки прагнення зустріти когось близького, небайдужого, а й світову тугу перед Вічністю і Всесвітом, – людина малюється в її закинутості у світ.

*А я між небом зоряним одягнений в кожух,*
*і між землею сам надворі,*
*мов здавлений у палітурках двох лежу*
*нігде не читаних історій <…> [15, 177]*

Цей образ прочитується і як конкретна мить із життя ліричного героя (одягнений в кожух), і як **узагальнене екзистенціальне змалювання людини** (між небом зоряним і між землею). Поет тлумачить існування людини як «тут і тепер» закинуте в безкінечному просторі, загублене у неспинному потоці часу, а також як текст – неповторну історію, книгу, яку ти сам пишеш своїм життям.

Сюрреалістична поетика притаманна цьому філософському твору Т. Осьмачки. Візія, яка виникає як еманація страждання від самотності, – проста, реальна й понадреальна водночас. Ліричний герой бажає, «щоб жадана діва без розмов, / а під гітарний тільки туркіт» поцілувала його «й потім знов / поклала тихо в палітурки» [15, 177]. Людина–книга в палітурках неба і землі потребує розуміння й любові (хоча б тимчасової!), тоді вона здатна відчути вічність. Світле, натхненне, оптимістичне завершення цього вірша не характерне для Т. Осьмачки, тим зворушливіше воно звучить, тим дорожче цінується читачем, глибше закарбовується в пам'яті.

*І я аби від поцілунку тихо став*
*в порожній книзі невмирущим*
*і шепотів про серце чуле та вуста*
*всім читачам своїм грядущим [15, 177].*

**Жаданий друг, щиросердна дівчина, давня українська муза, синєнеба Україна – це ті, хто (хай тільки в уяві!) рятував Тодося Осьмачку від чорної самоти, допомагав вистояти, не зламатися, не втратити себе.**

Частіше ж поет виражає межові ситуації покинутості, залишеності, ситуації людини, нікому й ніде не потрібної. Назва вірша «Майн лібер» нібито суперечить цьому, проте врешті прочитується лише як гірка іронія. У початковій картині твору ми бачимо образ самотнього пасажира: «Ніхто ні хусточкою не махав, / і не казав ніхто "прощай"» [15, 177]. Переживання самотності посилюється з розгортанням оповіді про те, звідки й куди від'їжджає мандрівник: він покидає рідний край і їде в чужий. Простір СРСР малюється як інфернальний: у ньому «згарища і вдень, і в тьмущу тем», «люди, вбрані в попіл та у пил», руїни і вивернуті брили «колишніх станцій і церков». Існування в цьому просторі випалило душу ліричного героя, тож поет пише: згарища «диявольським світили ліхтарем / в байдужість чорную мою». Мандрівник, що сам-один, з чорною байдужістю в душі залишає чорну країну, – такою є ситуація суб'єктного «Я» вірша «Майн лібер».

Т. Осьмачка схильний до баладної манери поетичного мовлення, у його творах є незвичайна подія, яка збурює почуття героя, створює конфліктну психологічну ситуацію. Раптом до вагона заходить прекрасна чужинка з валізкою і, сівши біля нашого втікача, співчутливо промовляє йому: «Майн лібер». Бурю почуттів, які викликали ці слова, поет передає сюрреалістичною сіткою образів різноманітного емоційного забарвлення. Радісні почуття зболілого від людської жорстокості серця виражено як згадку про великодній дзвін, «свічки осяяні в церквах», «біль приємний змучених колін / перед святими в рушниках». Проте в радість від теплого слова вриваються картини воєнного часу, що миготять за вікном: «І ракета, і алярм / до вікон кинули без віт / вербу, і дім без двох дверей і рам, / і порваний на ньому дріт». Самотній пасажир відвертається від привітної чужинки, в уявному мовчазному діалозі з нею пояснюючи свою неувагу. Тепле слово любові він хотів би почути від своєї батьківщини: «промовила б моя земля: / “Майн лібер”, мій блукачу дорогий, / до мене ти приїхав знов» [15, 178]. Проте це неможливо, бо «есесер» – *країна горя*, поза нею він також почувається «чужим, не бажаним ніде». Останній образ тексту вражає межовістю екзистенційної ситуації, яку переживає людина.

*Неначе я до спільника прибіг.*
*який мотузку дав свою,*
*аби я вчора зашморгнутись міг*
*десь на осичині в гаю,*

*І котрий, вгледівши сьогодні з гір*
*мене таким, як і завжди,*
*не допускає навіть і надвір,*
*щоб хоч напитися води [15, 179].*

Нікому не дорогий наш блукач, прийнятною є хіба що його смерть; чужина як спільник, який здатен лише надати мотузку для зашморгу і подивовутися, що ти ще живий, – образ, суперечний початковому «Майн лібер» у заголовку.

Екзистенціальний підхід до зображення життя емігрантів споріднює, на нашу думку, поетичну збірку Т. Осьмачки «Китиці часу» з романом Е.-М. Ремарка «Возлюби ближнього свого» (автор почав його писати 1938 р., опублікував 1941 р.). Назва твору німецького прозаїка так само іронічна, як і «Майн лібер» українського поета: біженці з нацистської Німеччини, образи яких малює Ремарк, відчували байдужість як інших європейських держав, так і більшості їхніх громадян. У романі описано голодне, безхатнє, безправне існування освічених добропорядних людей, які стали емігрантами через свою країну, антилюдську політику владців у ній, і не знайшли притулку в інших краях. Вони по багато разів переходили державні кордони, бо кожний уряд не хотів потоку біженців саме у свої землі – їх кидали до в'язниць, як нелегалів, не надавали жодного документу, який посвідчував би особу і гарантував певні права у соціумі, позбавляли можливості заробити на шматок хліба, влаштовували поліційні облави в місцях ночівлі тощо. Герой роману Ремарка юний Людвіг Керн швидко набуває досвіду емігрантського життя і засвоює його уроки. Він ділиться досвідом зі старим скрипалем, який переживає відчай: «Вы несчастны – и больше ничего. <…> Первое время вам будет казаться, что это что-то особенное. Но потом, когда вы дальше пробудете в изгнании, вы заметите, что несчастье – самая распространенная вещь на земле» [18, 38]. **Навчитися жити нещасним – завдання людини як у романі німецького автора, так і у віршах українського поета** (обидва самі стали і вмерли емігрантами, хоча можливості відомого й матеріально забезпеченого Ремарка були, звісно, інакшими, ніж поета поневоленої нації).

На сторінках роману читач зустрічає людей, які по-різному проходять свої чужинецькі шляхи і переживають емігрантські страсті – хтось духовно ламається, хтось накладає на себе руки. Головні ж герої твору Е.-М. Ремарка (Йозеф Штайнер, Людвіг Керн, Рут Голланд) виявляють дивовижну силу духу, чудо любові, відданість друзям, почуття справедливості. І все ж християнського милосердя не можуть дотриматися навіть вони: світ настільки жорстокий, що возлюбити кожного ближнього просто неможливо – ти не виживеш,

відтак не прийдеш на допомогу тому, кого любиш. **Людина, позбавлена батьківщини, закинута в жорстокий або просто байдужий світ, де вона зайва, у її поневіряннях і відчайдушному прагненні зберегти себе, фізично й морально, – герой творів Т. Осьмачки і Е.-М. Ремарка.**

Особливостями ліричного героя збірки «Китиці часу», порівняно з персонажами роману «Возлюби ближнього свого», є відсутність у нього друга або коханої, а також притаманна йому психологія митця. У вірші «Дзвоник» узагальнений образ поета, приреченого на самотність у світі, малюється поза політикою і конкретикою життєпису. Висока поезія постає у символі польової квітки-дзвіночка, мелодію якого не чує ніхто – на відміну від гуку мідяних дзвінків на шиях корів. Іноді в поета прокидається надія на запитуваність своїх віршів, на готовність зустрічних до їх сприйняття – і він «над серцем на одежі» чіпляє квіточку-дзвіночок. Проте ілюзія швидко зникає, приходить усвідомлення того, що «поетська доля» завжди є самотинною: поет дарує вірш, не сподіваючись на зворотній зв’язок, на розуміння і вдячність адресата. У вірші «Сум» утіленням одинокості був зоровий образ – ліс без слідів, ні в нього, ні з нього; у поезії «Дзвоник» такою ж лапідарністю вражає звуковий образ:

*Забуло серце, що воно поетська доля,*
*якій немає лун ніде нізвідки…[15, 180]*

Доля, «якій немає лун ніде нізвідки», утомила людину Т. Осьмачки, тож вона намагається відчужити від себе дзвіночок, «який удосвіта створила / краса, мов з великодньої сорочки, / з якого росу тільки ластівині крила / на вітер вибивають із листочків». Замилований, національно-християнський опис польової квітки прочитується як зашифроване освідчення в любові Поезії. І хоч поет у кінці вірша відмовляється від жодної квітки біля свого серця, читач розуміє, що це лише миттєва реакція на біль від непочутості.

Дух сартрівського Ніщо, як умови буття, його незникомого супровідника, нерідко переймає поезію Т. Осьмачки: ліричний герой відчуває Ніщо поруч, іноді навіть прагне до нього, проте не може

порвати духовні зв’язки з цінностями, які для нього є непроминальними. Вірш «Немає» – зразок української філософської лірики, екзистенціальної, з виразним фольклорним джерелом, з драматичним зіткненням почуттів. Ліричний герой сам заявляє про свій вибір самотності. «Я уникав кохання та приязні <…>» [15, 180]. Передчуваючи, який біль несе приязнь, що раніше чи пізніше буде втрачена, людина художньо-філософської концепції Т. Осьмачки прагне бути у цьому світі сторонньою, про що поет розповідає експресіоністично виразно.

*Я уникав, щоб поглядом стороннім*
*дивитися на сонце та зорю,*
*мов на каструлю в себе на долоні,*
*в якій щоденно снідати варю [15, 181].*

Здавалося б, мету досягнуто, герой «здолав щасливо зрозуміти / об’єктивізм космічного Творця». Проте всі холодні філософування розбиває пам’ять дитинства, голос рідної землі, які поет утілює в образ найпростіший і найприродніший – «та перервати рідну пуповину, / що в’яже до землі мене, не зміг». Прийшлому мешканцеві Баварії минає п’ятдесятий рік, а пуповина не рветься, без кохання і приязні прожити можна, а от без голосу з далекого черкаського села – ні. **Самотність має межі, як і все у цьому світі, людина Осьмачки не може остаточно вийти за межі Батьківщини, перервати з нею духовний зв’язок**, адже, наче стріла, раптом пронизує бажання-туга:

*<…> щоб дівчина співала під вербою,*
*полощучи на кладці сорочки,*
*і щоб кричали десь за рогозою*
*з сороками білесенькі качки… [15, 181]*

Цей простий і водночас сакральний, як «Садок вишневий біля хати…», фольклоризований, мальовничо-звуковий образ України засвідчує, що перемога над небезпечними думками – ілюзія, намагання «єдину волю в світі почувати» – химера. Людське серце не може бути абсолютно самотнім, йому потрібна хоча б згадка про рідну землю, хоча б уявне співчуття – «Щоб дівчина співала про

знемогу / одного серця в дальній стороні». **Філософським висновком у тексті є не самотність як прокляття індивідуума, а, навпаки, її неможливість у духовному сенсі**, адже Осьмаччин герой має пуповину, яку не обірвати, яка пов'язує його з рідною землею, – і ця земля зненацька шарпає подорожнього, де б він *не полоскав п'яти* «і ніс у мандри торбу і жалі». Смисл назви вірша («Немає») розкрито в останніх рядках тексту. «<…> та знаю добре, знаю, мов проклятий, / що скрізь немає волі на землі». **Є ще щось крім людської волі, щось, що всупереч їй впливає на внутрішній світ особистості, обмежує самотність, сполучаючи «Я» з чимось іншим, зокрема з рідною землею.**

Т. Осьмачка – майстер високохудожнього оригінального зображення натурпростору. Це зображення часто є не тільки неповторно образним, а й психологічно-філософічним: від утілення настрою людини до розмислу про існування – таким переважно є розвиток смислу картин природи в поетичному тексті. Яскравий взірець – вірш «Незмінність». Він починається з приховано теоцентричного змалювання погожого дня в Баварії.

*Прозорого серця висока погода*
*сьогодні пустила над світом плисти*
*тонесенькі хмари, відбивши їх в водах*
*баварських озер, мов з латаття листи [15, 182].*

Проста, упізнавана і водночас висока, трансцендентальна картина природи – ознака стилю Т. Осьмачки. Єдність світу – води, латаття, хмар, прозорого серця Абсолюту – поет виражає непрямо, естетично, як художник-філософ.

Причарованого баварською красою ліричного героя вражає беззвуччя природи, – **образ чужинецької природи як гарної, проте відстороненої від емігранта, не здатної до діалогу з ним – ключовий у збірці «Китиці часу».**

*І жодного птаха з прив'ялого зілля*
*не чути чогось в нерухомім бору,*
*і навіть на луках тримає неділя*

*урочисту тишу, мов гори, стару [15, 182].*

Навіть близький українському серцеві крик півнів у баварському селі не наближує блукальця до його нового довкілля, лише посилює біль утрати, нагадавши інших півнів, «які віщували і щастя, і гості / в далекій черкаській моїй стороні».

Останні дві строфи твору пов'язані парадоксально: вони обидві про самотність, проте в одній герой нарікає на неможливість усамітнитися («і кімнати не маю я нині / без свідків чужих прочитати хоч вірш»), а в другій констатує незмінність своєї самоти. До філософського, екзистенціалістичного висновку поет приходить через заперечення: він заперечує існування людини в юрбі, як неавтентичне її існування, констатує зовнішні і внутрішні зміни у своєму емігрантському житті («Не те тут говорить і сміх для привіту, / й душа для молитви вже, певно, не та») і утверджує одне, те, що змінам не підлягає.

*<…> і тільки на тлі безконечного світу*
*та сама й незмінна моя самота… [15, 183]*

Чому самота незмінна? Це рок, фатум конкретної долі чи приділ людини як такої? Філософська лірика Т. Осьмачки має розмиті межі з медитативною, поет залишає на розсуд читача узагальнення й паралелі з власним існуванням, питання щодо себе він вирішив однозначно, а інші просто хай приймуть до уваги його екзистенційний досвід.

Насильницьке усамітнення людини асоціюється з її арештом, перебуванням в одиночній камері, коли всі, хто дорогий тобі, – за стіною. Октави «Останній арешт» Т. Осьмачки – твір надзвичайної експресіоністської краси й сили. Назва твору є містком між минулим і майбутнім ліричного героя – арештантським минулим у СРСР і прийдешньою смертю, саме її автор називає останнім арештом.

Текст починається дещо подібно до Шевченкового «Кавказу»: тут теж гори (тільки Карпатські, а не Кавказькі) і орел. Романтичного нескореного Прометея немає – експресіоністська поетика інакша, більш умовна, епатажна, парадоксальна, ніж романтична. Образ орла на карпатській скелі символізує самотність, гідність, приреченість,

адже сильний і гордий птах скалічений. «<…> орел у Карпатах на скелі клекоче / з крилом перебитим, що з кручі звиса» [15, 185]. На птаха чигає смерть, йому вже не злетіти, тож раніше чи пізніше він упаде в ріку, яка під ним «пролітає, шукаючи дна, / з якого безжалісна виє тривога / і смерть невблаганна єдина й одна» [15, 185]. *Імператор стихії* не скоряється долі і «розпачливо клекотом б'є у простір».

Як Т. Шевченко в образі Прометея символізував нескорений дух волелюбної нації, так Т. Осьмачка в образі пораненого орла символізує дух самотнього поета.

*І дух мій, неначе орел той далекий,*
*безцільно гукає з осінніх ночей:*
*я дружби у вас не шукав, ні безпеки,*
*ні жалібних слів, ні щедрот із очей [15, 185].*

**Перед нами горда самотність, самотність, яка не принижується і не просить розірвати її сумне коло.** Поряд з образом пораненого орла поет дає ще одне експресивне увиразнення незалежної одинокості людини: «<…> немов на руїнах козацької Січі / виттям колись грали ситенькі вовки». Дух утікача – це руїни козацької Січі; біля нього – ситенькі вовки. За допомогою образів-асоціацій поет малює екзистенційну ситуацію людини і, виходячи з неї, можливе майбутнє.

У творах Т. Осьмачки сусідять символічні образи і натуралістичні зображення конкретних життєвих ситуацій. «І пес тільки дикий, ідучи на лови, / мене не цурався й підходив до рук» [15, 185], – розповідає поет і пов'язує з цією буденною деталлю уявну картину свого майбутнього, у якому – смерть. Саме вона є розшифруванням назви твору, адже свою майбутню смерть поет бачить як останній арешт, у який його радо спровадять ситенькі вовки. Прохання в арештанта одне: «пса поховайте зі мною / під спільний, мов місяць, осиковий хрест». Чому? Нащо самітнику товариш-арештант поруч? Бо інакше його могила залишиться такою ж самотньою, як він сам за життя. **Образ покинутої, неоплаканої могили – одне з образних утілень мотиву самотності в поезії**

**Т. Осьмачки,** експресивність якого посилюється завдяки введенню образів пса і собачої тічки.

*І щойно не схоче громада дівчача*
*зідхнути над гробом, де сосни звелись,*
*то знаю, що прийде вся тічка собача,*
*з якою мій пес був знайомий колись [15, 186].*

Одна з ознак експресіонізму – віталізація смерті, проте у цім разі дивно, парадоксально, у згрубілій формі віталізується посмертна година вигнанця. Поетова переконаність у жорстокості людей породжує жорстку прозаїчну лексику. Звукові образи в Т. Осьмачки не менш виразні, ніж зорові, художні світи його творів наповнені звуками, які мають смисли. Картина тічки при спільній могилі людини і пса утривалюється собачим виттям, до якого «приєднається й клекіт орлиний / з високої скелі та з дальніх Карпат». Озвуться споріднені душі і пса, і поета.

«Останній арешт» – це своєрідний експресіоністський заповіт Т. Осьмачки, поет, як і Т.Шевченко у знаменитому «Як умру, то поховайте…», бачить своє поховання і свою душу після нього. З Кобзаревої могили має бути видно «лани широкополі, і Дніпро, і кручі»; дух Осьмаччиного героя також опиниться на горі, проте його очікуватиме не споглядання рідної України, її природи, повсталого народу, а віднайдення спорідненої душі – птаха, близького йому як волелюбною натурою, так і зламаною долею.

*І дух мій, схопившись над ліс та над води,*
*обнявши каліку на скелі орла,*
*там з ним погибатиме в бурях негоди,*
*як родич і серця його, і крила! [15, 186]*

Пес і орел не розривають зачарованого кола самотності героя Осьмаччиної лірики, кожний з них віддзеркалює її: пес увиразнює відчуженість від людей, орел – волелюбність і зраненість душі вигнанця. Усе життя його – арешти, позбавлення свободи, тож і смерть не стане чимось особливим – просто останній арешт. Вірш написано октавами, що надає творові строгості, рокованості, високої

духовності й оригінально сполучається зі брутальними картинами та згрубілою лексикою.

Поет-емігрант висповідує в збірці «Китиці часу» не тільки свою долю, а й історію свого серця, у якій і потрясіння, і миттєві враження. **Інтимна лірика Т. Осьмачки переважно розповідає про нездійснене, те, що могло відбутися, проте не відбулося.** Це стосується й авторської поетичної еротики: у вірші «Зустріч» ліричний герой сприймає жіночу красу палко, проте лише в думках, його уява домальовує небачене, але чари залишаються потаємними. Не-сам подумки і самотній у реальності – така екзистенційна ситуація людини в художньому світі «Китиць часу».

*Я лиш про неї думав при зірницях,*
*мов про щасливий страшно гріх,*
*і чув, як пристрасно її спідниця*
*шуміла щось про чари ніг [15, 186].*

Погляд, без жодного слова, на юну дівчину-школярку, яка несла у клас яблука в подолі, – це й уся «зустріч», подія, важлива в історії почуттів самотнього серця, яка нічого не змінить у існуванні самітника. Поет виразив просте й зрозуміле прагнення полишеного всіма блукальця: «щиро розказати в щиру душу», – але навіть цієї дещиці, такої важливої для втишення болю від одинокості, він не одержав.

Твір «Самота» вже самою назвою говорить про предмет зображення, проте відповідне поняття виникає тільки в передостанньому рядку тексту. Вірш філософський у класичному сенсі цього жанру, адже йдеться про спробу осягнути універсальні закони буття, зокрема закон неповернення у минуле. «Люди й речі світові», на думку автора, керуються тими самими стихіями, мають ту саму мету, проте «знов не вертаються тим самим ладом», «Та вже не будуть поміж ними ті, / які найпершими пішли в дорогу» [15, 187]. Абстрактні метафізичні розмірковування тривають дві з половиною строфи-октави, автор доходить висновку, «що всяка зміна ладу та речей / утворює пустелю скам’янілу». Логіка міркування така: усе

змінюється у цьому світі, відтак перед кожною людиною простирається пустеля, яку слід перейти – «до людей та їх ідей». Резюмується ж філософський розмисел несподівано особистісно, суто екзистенціально.

*І хоч перейде з ними й землю білу,*
*не маючи ні воза, ні саней, –*
*однаково людина буде й серед друзів,*
*мов кожная сніжинка в завірюсі… [15, 188]*

Тут уже немає жодного натяку на особливості долі індивідуума, його талант чи талан – звучить загальностверджувальне судження, у котрому констатується самотність будь-якої людини, будь-кого, хто мислиться в суб'єкті цього поетичного твердження. Художній образ, який ілюструє думку, – наочний, зоровий, він викликає просторове уявлення про масу і одиниці, з яких вона складається. **Людство – це не снігова баба, це саме завірюха, ми разом існуємо у часі й просторі, у спільному русі, проте зберігаємо розокремленість, тобто самоту в її філософському екзистенціалістичному сенсі.**

Діалог Т. Осьмачки з Т. Шевченком – окрема цікава тема для дослідження, один з її аспектів слід висвітлити у зв’язку зі тлумаченням мотиву самотності у збірці «Китиці часу». Вірш «Монолог» має епіграф: «Око, око, не дуже бачиш ти глибоко. Т. Шевченко». Слова взято з незакінченої поеми «Єретик», написаної поетом відразу після заслання (1857 р., Нижній Новгород). «Єретик» – один з найжорсткіших творів автора, у якому соціальний і національно-визвольний бунти (у сенсі категорії бунт у філософії А. Камю) переходять у бунт метафізичний. У власному тексті Т. Осьмачка продовжує Шевченкові дорікання Богу, ідею правди, історіософське художнє осмислення долі України.

Поет дорікає Богові тим, що, рушивши світом «зорі й води» та випустивши на землю «тварі і народи», Він не дав їм вічну правду, лишив напризволяще, прирік на «боротьби давно відомий жах». Поетове уявлення про справедливість, яку мав би дати Творець, дуже просте й невибагливе: «щоб кожній нації хоч трохи дати неба / і не

ввести в злиденність дух їй / та в занепад» [15, 188]. Нині читачеві особливо боляче читати рядки про історичний шлях України у світі без Правди, написані Т. Осьмачкою 70 років тому і гостро актуалізовані в наш час.

*І скрізь супроти України, мов раба,*
*реве безжалісна нещадна боротьба*
*всіх складників анархії страшної*
*серед байдужості та криги світової… [15, 188]*

Щоб унаочнити становище України, поет подає сітку образів – простих, упізнаваних і водночас конфліктних, парадоксальних, драматичних у своїй сутності. Батьківщина втрачає все, навіть голос – стоїть наче верба без зозулі. Суб'єктне «Ми» філософського вірша безпорадне, бо ж знесилене нещадною боротьбою та світовою кригою, «Ми» не здатні вирвати із боротьби «зозулі навіть для весінньої верби». Улюблені в Т. Осьмачки звукові образи вражають експресією. «І дух наш, думку затаївши в свисті куль, / шумітиме у світ, як верби без зозуль» [15, 189]. Українське поетичне слово на еміграції є героєм вірша. **Слово, яке промовляє дух, стає таким самим самотнім блукальцем-безхатченком, як і людина**: воно «одягнене в важку одежу лайки й глуму», його жене чужими краями «нужда на хліб робити день при дні», навіть свята неділя не дає «спасенного дозвілля». Змалювання поневірянь українського слова на чужині завершується сюрреалістичною візією.

*Хіба що знов, знеможене, впаде у рів*
*відпочивати без тепла й розкішних снів,*
*де просичать гадюки і прокрячуть гави*
*про смерть і молодості, і уяви… [15, 189]*

У просторі вірша чуємо свист куль, людську лайку, сичання гадюк, крик гав. Українське слово (*шум верби без зозулі*) не може подолати цієї какофонії, отруюється нею і тихо вмирає «на сусідньому дворі», мешканці якого не зрозуміють, від чого сконав прибулець («Напевно, вмерло від таємної недуги»).

Непотрібність поезії, смерть слова, яке не дійде хоч до одного з душею читача або навіть не зможе народитися в поета-втікача, – злочин проти Правди, якого ліричний герой Т. Осьмачки не може простити Богу як Творцеві. Романтик Т. Шевченко, дорікаючи Господу, зупиняв свій гнів на саркастичній ноті.

*А ти, всевидящеє око!*
*Чи ти дивилося звисока,*
*Як сотнями в кайданах гнали*
*В Сибір невольників святих,*
*Як мордували, розпинали*
*І вішали. А ти не знало?*
*І ти дивилося на них*
*І не осліпло. Око, око!*
*Не дуже бачиш ти глибоко! [30, 497]*

**Експресіоніст з елементами сюрреалізму у стилі, людина із травмованою психікою, Т. Осьмачка зупину не знає.**

*<…> аби за смерть таку розпука серед терній*
*труну мою над світом підняла,*
*і, Боже око, ти на дибі цій модерній*
*щоб висохло на муках за свої діла! [15, 189]*

Озлобленість, яка може бути відчитана у наведених рядках, нами як їхній смисл відкидається. На нашу думку, тут виражено не озлобленість, а бунт, у цьому разі метафізичний. Процитоване художнє явище «Монологу» Т. Осьмачки відповідає категорії *бунт* у філософії А. Камю. Філософ, вступаючи в діалог з М. Шелером, провів межу між поняттями озлоблення і бунт, він писав: «Озлоблення зразково визначив Шелер – як самоотруєння, як згубну секрецію тривалого безсилля, яка проходить у закритій посудині. Бунт, напроти, відкриває буття і допомагає вийти за його межі. <…> Шелер має рацію, говорячи, що озлоблення яскраво забарвлюється заздрістю. Але заздрять тому, чим не володіють. Повстанець же захищає себе такого, яким він є» [5, 130]. Т. Осьмачка захищає себе (і українське слово) таким, яким він є – вільним, національним, нескореним. У підтексті процитованих гнівних, навіть убивчих фраз

на адресу Бога як світопорядку, приховано потужний позитивний, будівничий порив, про який А. Камю казав: «<…> я всіляко наполягаю на пристрасному будівничому пориві бунту, який відрізняє його від озлоблення. За позірною негативністю, оскільки нічого не створює, бунт у дійсності глибоко позитивний, тому що він відкриває в людині те, за що завжди варто боротися» [5, 132]. **Жахливовізійна, бунтівлива поезія Тодося Осьмачки відкриває в людині гідність, у митцеві – відданість високому призначенню мистецтва, в українцеві – незнищенну єдність з Україною.** Самотній індивідуальний бунт ліричного героя спрямовано на справедливість щодо України, на її свободу, на розтоплення світової криги, серед якої вона страждає.

**Самотність людини як такої, самотність емігранта, українського поета, чоловіка – іпостасі одного феномена лірики Т. Осьмачки.** Час від часу герой збірки «Китиці часу» намагається подолати самотність закохавшись, принаймні захопившися красою якоїсь дівчини. Короткі love-stores із нещасливим кінцем складають зміст віршів, розкиданих сторінками збірки так само випадково, як і зустрічі з дівчатами, у них описані. Такими є, наприклад, триптих «Жорстокість» і вірш «Дзвонар», розташовані між філософськими творами «Монолог» і «Ранок». Мрія про мить, «коли молоду / в серце радість укину хвилеву», емоційно наповнює ці твори, проте раптом дисонансом у текст уривається щось інше, безжально реальне й невиправне, далеке від мрій та ілюзійного щастя. У «Жорстокості» таким є прозирання своєї смерті: «<…> в Баварії десь, у німій чужині, / ні для кого не свій, ні для люду» [15, 192], – тут виражено потрійну самотність – у чужинецькому просторі, у відсутності друга або коханої, у відчуженості іншої нації, люду. У «Дзвонарі» вражає вже перший рядок – риторичне звертання: «Ох, недоле моя чорнопера <…>» [15, 193]. Далі йдеться про легковажну дівчину, що полюбляє дзеркала, а також манікюр й кучері, зроблені перукарем. Високохудожній образ першого рядка відгукується у проханні про полегшення долі, яке лунає від ліричного героя: чоловік просить

дзвонаря взяти для нього «стежку у Бога найлегшу / для зідхань та плачу й самоти» [15, 194]. Отже, людина поезії Т. Осьмачки – земна, чуттєва, вона хоче звичайних радощів, добробуту, своєї хати, жіночої любові, проте навіть у тексти про ці прості мрії поет украплює екзистенціальні осягнення, зокрема усвідомлення самотності, її неуникності й тотальності.

У вірші «Ранок» поет звіряється читачеві в тому, чого найгостріше потребує його творча душа. Назва твору іронічна, це стає зрозуміло з антитези, яку утворюють описи двох довкіль героя – натурпростору і людського оточення. Чарівно-просвітлений пейзаж, яким починається текст, оприявлює самобутній стиль Осьмачки-пейзажиста, що позначений такими рисами, як експресіоністичні катахрези, віталізація, умовність, захоплення чистою красою природи, вираження сильних емоцій і межових екзистенційних станів, чітка окресленість образів. Автор не малює картину як мить, а відображає природу в русі, що засвідчує вже перша фраза: «Сіріє ранок <…>» [15, 194]. Природа живе, рухається, прямує до світла, набуває нових ознак: «<…> від дальніх темних гір / справляється на лагер вітер». Поет створює умовні масштабні образи: вітер затягує в яри останні нічні зорі, «немов кінцями велетенських мітел», – космічні мітли із купами зір на кінцях рухаються небом, готуючи його до сходу сонця. Сонце теж живе, як і вітер, воно добре й щедре: «І ще не видне сонце з бору та з дібров / день чистий простягає небу…» [15, 194] Серце поета підкоряється закону природи і теж очікує на ранок у своєму існуванні – світлий і чистий, проте надія на гармонію з природою не справджується, її розбиває інше довкілля – коло людей.

Чого бракує поетові? Чого він прагне? Автор інтригує читача, нагнітаючи емоцію невтоленості, малюючи *свою найвищу потребу* через сітку несподіваних, різнопланових образів-асоціацій – «ніби вовк старий, / що в лісі сам зубами ляска», «неначе від дітей і дітвори / захована найкраща казка», те, за чим до подушки «нишком плачуть» поети. Нарешті дорога втрата названа: «Це ти, це ти, гей щиросте моя, / із серця вирвана раптово <…>» [15, 195]. Хто вирвав із поетового серця щирість, чому, від кого вона має ховатися?

Зображення юрби, серед якої мусить існувати митець, дає відповідь на ці питання.

Т. Осьмачка створив образ знеособленого *люду*, що становить спільноту без виокремлення одиниць, існує як єдиний організм з елементарними потребами.

*Але і тупає і гупає вже люд*
*розхристаний по коридорі*
*і чайниками брязкає то там, то тут*
*і ними метляє надворі <…> [15, 195]*

Неможливість усамітнитися, залишитися сам на сам зі своїм віршем чи з одним з душею читачем, із яким цим віршем можна поділитися, – ось що болить поетові, а ще більше – відчуття незатребуваності, незапитуваності щирого українського слова як такого. Образ високого футболіста, який з люті, що йому завадили, свистить серед площі перехожому, є втіленням людини маси (Х. Ортега-і-Гассет). Зображення поетової втечі з табору набуває характеру екзистенційної втечі від Das Man, повернення до свого справжнього існування, адже справжнім існуванням поета є творення художнього слова.

*Біжу за табір, щоб нужда, і свист, і гуп,*
*і несолодка чорна кава*
*не обернули українське слово в труп,*
*потрібний звалищам і гавам [15, 195].*

Куди біжить утікач від юрби? Де, у якому довкіллі він сподівається віднайти утрачену щирість, без якої неможлива сутність його існування – українська поезія? Він тікає до того Ранку, який описано на початку вірша, – до світла природи, «де блискотить від сонця непорушний шпиль», проз котрий плинуть журавлі, несучи на крилах «у неміренність миль / те саме світло, що й на скелі блиска». Поет сам нагадує читачеві той непорушний шпиль – своєю самотиною і духовною величчю, – образи природи в Т. Осьмачки вільно чи невільно від задуму автора нерідко асоціюються у рецепції читача з їх співцем.

Бунт проти соціуму переходить у бунт метафізичний: у творі «Ранок» він не обурено-звинувачувальний, як у «Монолозі», а співчутливий, проникливо-порозумілий. Творець розуміє Творця. У художньо-метафізичній версії Т. Осьмачки *Всемогутній Творець*, «сотворивши космос незміренний, / не в силі вже перебороти власний твір, / похожий дуже на страждання жертви» [15, 196]. Автор малює нам портрет засмученого Бога, нездатного вже щось змінити у світі, якому Він дав життя і який відпустив на волю. Вони обоє безталанні – і поет, і Бог. Поет вже ніколи, доки не впаде, «не стріне друга навіть випадково»; Бог приречений на *Божі муки*, «привик до неудачі».

Бог у вірші Т. Осьмачки «тяжко журиться і дивиться з-за гір / на світ недосконалий і немертвий» [15, 196]. Ю. Шереха вразив у цьому контексті епітет *немертвий,* науковець пише: «Осьмачці належить може найстрашніший епітет з усіх, що я їх колись зустрічав – він називає світ «немертвим». Не живим, – життя нема в цьому світі, а н е м е р т в и м [розрядка автора – Г.Т.]. Краще, щоб світ був мертвим?» [32, 273] Думаємо, що поет протиставляє смерть в природі, відкриту, зрозумілу, смерті духовній, коли світ ніби й живий (їсть, рухається, копошиться), а насправді мертвий духом. Світ у поета – це Божий твір, «недосконалий і немертвий», він подібний до жертви, яка страждає, але ніяк не перейде смертної межі. ***Немертвий*** у Осьмачки – це той, хто стоїть на межі зі смертю і якому вмерти легше, ніж жити.

«Ранок» – це триптих, остання композиційна частина якого зображує поета у його сховку – просторі природи. «<…> похилився я в тінь під розложистий граб / на коріння та палеє листя» [15, 196]. Серед альпійської природи його душі легше, проте свою відчуженість від довкілля він відчуває й тут: утікач від люду здається самому собі палим листям, трохи відмінним від грабового – «тільки зірваним з іншого древа». Неуникна самотність ліричного героя «Китиць часу» викликана чужістю всього оточення – людського більше, ніж природного. Тому втеча поета до гір і дерев дає полегшення, але не загоює душевних ран, не стає домівкою духові. Розчарування в

цілющій силі чужинецької природи наступає швидко, поетика експресіонізму переходить у сюрреалістичну: візії як еманація страждання містять образ пропащого сонця.

*І вже сонце кипить без борні і звитяг*
*не звірком з-під ножа в чорній мисці*
*і не в грудях моїх, а на вовчих путях,*
*у пожовклім заборсавшись листі [15, 196].*

Утікач спостерігає, як пропадає снага і вогонь сонця – «гірш як кольор упалої сливи», відчуває, як нужда кличе його назад до табору. Герой цього вірша – **поет з табору, людина, яка не потрібна ні батьківщині, ні чужині, «людина-між», індивідуум у сірій зоні. Він усвідомлює своє становище, приймає його стоїчно, береже свою моральну опору – українське слово** у високому софійному значенні цього поняття. І хай нікому вислухати вірші, поет залишається вірним їм, а значить вірним собі справжньому.

*Гей же, серце моє, свою справу зарадь*
*так, як роблять самотні герої,*
*бо тебе тільки слухає мертвая падь*
*та безлисті граби й сухостої <…> [15, 197].*

Автор створив образ чужої душі, характеристичні тропи дано на основі тактильного і слухового відчуттів: «<…> а що людська душа – то немов камінці / або дикий під горами постріл» [15, 197]. Ворожі, навіть душогубні наміри інших щодо нього були нав’язливою, патологічною мукою для Тодося Степановича (що мало цілком реальні витоки в переслідуванні митця НКВД), тож переживання хворої душі оприявнилися подекуди в сюрреалістичній поетиці його віршів. Переконаність у тому, що чужа людська душа «насторочує вічно до тебе кінці / душогубством та холодом гострі», породжує в ліричного героя «Ранку» думку про суїцид, який не називається, проте вгадується за фразами про справу життя, яка «потребує розв’язки й швидкого кінця», про чин самотніх героїв. У останній строфі вірша автор повертається до ключових образів тексту: пригадує Бога, бо його власна справа – «неначе в Творця обіперта на

зоряні сохи» (прекрасний космологічний образ зоряних сох символізує високий сенс поезії, яка є аксіологічною основою існування героя «Китиць часу»); піклується про своє слово і свою правду; називає спадкоємців – значно песимістичніше, ніж Тарас Шевченко у «Заповіті» («І мене в сем'ї великій, / В сем'ї вольній, новій <…>).

*<…> а про слово моє і про правду мою*
*вже подбає і світ наш м'язистий:*
*і аж там, у покинутім біднім краю,*
*і аж тут наші теж футболісти [15, 197].*

Смерть, яку чи то прикликає, чи то передчуває поет, приводить до думки про долю спадщини – віршів, їхньої кончини він не припускає. Слово дістанеться у спадок українцям – і у материковій Україні, і в діаспорі, хай яку гірку іронію викликають у автора співвітчизники.

Т. Осьмачка вмістив до збірки «Китиці часу» стилізації народних пісень, у яких провідним є мотив самотності. У «Пісні» («Над садками чорна хмара пливе…») лірична героїня – самотня дівчина, яка залишає рідну матір і їде в чужину, милий обминає її, посилюючи відчуття одинокості. Інша «Пісня» («Кинув чумак село рідне…») – стилізація чумацьких пісень, текст звучить як застереження чумакові: мандрівка може виявитися згубною. «А туди як помандруєш, / жайворонка вже не почуєш, / та й твоєї вже сопілки / не почують жайворінки» [15, 199]. Провідні у збірці «Китиці часу» мотиви самотності без пари і одинокості без батьківщини своєрідно продовжуються в цих фольклоризованих піснях.

**Безперечним шедевром Осьмаччиної лірики є його мініатюра «Україна».** Поет ніби пройшов школу продовження традицій усної народної творчості, пишучи свої пісні. З попередніми стилізаціями вірш «Україна» ріднить фольклорна інтертекстуальність, проте в мініатюрі вона надзвичайно талановита, сприймається як джерела власного високохудожнього тексту, не затуляє його, а увиразнює, ніби інкрустує золотий витвір старовинними коштовними камінцями.

*Шляхи мої неміряні,*
*гори мої неважені,*
*звірі мої не наджені,*
*води мої не ношені,*
*риба у їх не ціджена,*
*птахи мої не злякані,*
*діти мої не лічені,*
*щастя моє не злежане…*
*Оце така я в тебе матінка,*
*в руці Господній*
*Україна синєнебая! [15, 200]*

Твір написано від імені України, народнопісенна інтертекстуальність охоплює вірсифікаційні параметри тексту (метрику, фоніку), синтаксичний паралелізм, інтонацію віршорядків, заперечну форму суджень. Художній простір вірша – це ніби поетична модель України, мистецьки сконструйована Т. Осьмачкою, поет малює простір з острівним (незмінним, епічним) часом. Він не окреслює межі України (як, наприклад, О. Кониський: «Від Сяну до Дону…»), не говорить про її минуле чи майбутнє, не характеризує сучасне. Поет творить міф як згусток реальності, її осердя, сутність. Читач бачить у моделі міфічної України неживу природу, істот, метафізичні цінності. До неживої природи належать *шляхи, гори, води* – просторові явища, які ілюструють обшир, красу української землі. Перший образ «Шляхи мої неміряні <…>» акцентує на величі простору, дарованого українцям, подальші – *гори неважені* і *води неношені* посилюють враження про різноманітну у своїй природній красі землю – первісну, невиснажену.

Істоти, що ввійшли в художню модель України і населяють позначений шляхами, горами й водами простір, – це *звірі, риба, птахи, діти*. У їх поданих у заперечній формі характеристиках спільними рисами є численність, первісна недоторканість, свобода існування (*звірі не наджені, риба не ціджена, птахи не злякані, діти не лічені*). Людей поет не виокремлює у просторі батьківщини, вони

така ж її частинка, як нежива природа й інші істоти, бо Україна єдина, вона становить цілісність. З метафізичних складників названо один – *щастя*, думаємо, що в значенні талан, доля. Чи має Україна долю, чи поталанить їй на дорогах часу, чи посміхнеться їй історія країн і народів? Тодось Осьмачка вірить, що так. Бо ж щастя України *не злежане*, себто вона його ще не зазнала, воно попереду. Поетів бунт у цьому філігранно відточеному вірші вирує у підтексті: **моделлю віковічної, красивої, вільної України, пророкуванням її майбутнього щастя поет бунтує проти реальності – московської окупації, лиха, смертного спустошення, розсіювання світом дітей.**

Монолог України діалогізується в останніх рядках мініатюри. «Отака я в тебе матінка», – промовляє Україна не тільки поетові, а й кожному читачеві-українцеві (етнічна чи/і політична нація мається на увазі – не важливо, кожний читач прийме оце «в тебе» як результат самоідентифікації або рішуче зробить власний вибір завдяки мистецькому Слову – і в цьому також непроминальне значення вірша). Останній образ тексту – це вже не складник моделі, а її цілісне бачення, яке вражає космологічною величчю й водночас інтимністю. Україна – уся, із землею, її мешканцями, незлежаним щастям і синім небом над нею – лежить на долоні Господа. Куди подівся наш богоборець і обличитель? Коли йдеться про найдорожче, ми всі віруємо, беззастережно й натхненно. Тодось Осьмачка також. **Цього зв'язку, цієї духовної пуповини – з матінкою, поет не переривав, його самота мала межу, котру він талановито виспівав у геніальному вірші «Україна»**.

Міфологізація, талановито реалізована у поетичній мініатюрі «Україна», є основним поетикальним засобом у творі «Синя мла» – найбільшому, за обсягом і масштабністю образів, у збірці «Китиці часу». Його жанр, як і деяких інших у книзі, визначити непросто – через перевагу ліричного і водночас виразну присутність епічного начала: ліричний вірш? балада? маленька ліро-епічна поема? Думаємо, що «Синя мла» – це філософська ліро-епічна поема, переважно сюрреалістична за стилем і екзистенціальна за змістом.

Поема «Синя мла» виражає самотність того, хто бачить не видиме іншим. Ліричний герой твору спостерігає руйнацію світу, самознищення народів, зникнення Правди-Віри. Символіка тексту не надається тлумаченню – сенс твору полягає не в кожному із сюрреалістичних образів окремо, а в мигтінні (реальність-сюрреальність) їх сітки. Ця сітка, створена фантазією поета зі хворою психікою, виявляє те, що підсвідомо знає кожний з нас. Як «Синя мла», така далека від науково-прозорого розмислу, вступає у діалог із філософією екзистенціалізму? Думаємо, подібними є часопростори – художній у поемі «Синя мла» і змодельований А. Камю у розділі «Тотальність і судилища» праці «Людина, яка бунтує» (1951).

Яким побачив світ герой «Синьої мли»? Спочатку ми завважуємо зміщення часу: «То був ні день, ні ніч, / бо сонце й місяць / на небесах стояли в відстані далекій» [15, 200]. Простір також викривлено – усамітнено: на Землі єдина стежина, обабіч якої відбувається суцільна руйнація: «З одного боку в неї бовваніли / жахіття стоптаних хлібів» [15, 200]; «А з боку другого виднілося / із далини порожнє місто» [15, 201].

Ким населений часопросторово викривлений світ «Синьої мли»? Поет зображує щезлі істоти, частка «ні» пояснює порожнечу зникненням тих, хто тут жив. «Ніде ні жайворонка, ні крука, / ні зайця, ні лисиці, ні собаки / таємне око б не помітило» [15, 201]. Людина також зникла з колись звичного для неї простору, поет згадує її лише для того, щоб увиразнити особливості нового світу: він не тривкий – людський крик призвів би до того, що «мабуть би, упали сонце й місяць / в сумні, / неначе смерть, простори»; зі слідами насилля – у порожньому місті «повиламлювані лутки й двері / гойдалися ще моторошніше, / ніж перебиті свіжі руки» [15, 201].

Одинокість – основна ознака всього, що лишилося у цьому світі: один простір, один час, одна стежка і «Єдиная жива істота, півень», який подає «самотнє “кукуріку”». **Поема «Синя мла» є апофеозом мотиву самотності у збірці «Китиці часу», а може, й у всій творчості Т. Осьмачки.** Самотнє «кукуріку» стає віссю, навколо якої

«нерухоме місто / обкручувалося на місці враз»; відповісти півневі нікому – звучить лише луна, лиховісна, жаска: «У-у-у…» [15, 201].

Цей світ герой поеми спостерігає, дивлячись згори: «І став я на Карпатах» [15, 201]. Все, що він побачив, одиничне – верба, що «аж до небес гула»; дівчина, яка «під нею вверх / дивилася поміж гілля».

*І я спитав: «Це, Віро, ти?»*
*Вона ж, не добра і не зла,*
*із мовчазної самоти*
*угору пальцем повела [15, 202].*

Поет малює новий шар простору – в небі, даючи його очима героя-мандрівника. Картина постає ще лиховісніша, ніж земна: «<…> аж лапами сонце тримає орел / і крила у сутність безводну / небесних просторів прогінно продер» [15, 201], візія містить зоряний вінок і горілу траву на орлячій голові, а простір навколо розмальовано червоними кружалами, які розходяться, «ніби хвиля від грудки в ставу». Вінок, що на принуку дівчини падає, вона «в німому жалі» кладе «на чоло непокірне» нашого мандрівника. Обраність, місійність, рокованість, який саме смисл має образ вінка – вибір інтерпретатора, але очевидно, що вінок важкий («неначе чавун»), герой хилиться під ним, проте не припиняє вдивлятися у світ, який розгортається «і на Захід, і на Схід».

Малюється нова картина – простору після «темного тисячоріччя» (якщо мається на увазі 2-ге, то значить як тут-і-тепер змальовано простір нашого, 3-го): у ньому «каміння без тіні та віття», яке стоїть «піскам на затрим». Раніше мандрівник ішов єдиною стежкою, у цьому ж історичному просторі людства пролягає єдиний шлях, схожий «на жовтий язик». Ним «із глибу пустелі, з безмежної плями, / без жодного прапору, зброї й музик / народи бігом простували до ями» [15, 203]. **Згубний історичний шлях, вибраний людством, – один з образів «Синьої мли».**

Чи є історичні алюзії у люциферному викривленні, якого зазнав світ у поемі? Алюзія підступного нищення України Радянською Росією прочитується в ліричному відступі, написаному у формі поширеного риторичного звертання до мрії. Поет спонукає мрію

летіти в рідні поля. Проте ця мандрівка додому безрадісна: батьківщину «тримає непорушно жах», її люди «йдуть і йдуть / за зорями в останню путь, / аби пропасти в западні». Алюзія доходить до точності емблеми: люди («а люду без ліку, а люду без тями») йдуть за голубом і зіркою.

*І щойно закляту і птицю й зірницю*
*над прірвою там доганяли вони,*
*та зараз же й падали в грізну криницю*
*з висот, у підземні густі тумани [15, 204].*

Світ не може витримати такої підступності, такого зла – він втрачає основу основ: зникає сила земного тяжіння.

*А зорі і птахи під груди орлині*
*знімалися швидко в летючі ключі,*
*та й сипались в сонце, неначе в долині*
*мошка у підпалену скирду вночі [15, 204].*

З переповненого сонця починають падати на землю вогні, наче «розпечені та велетенські підкови». Завважимо, що у своєму сюрреалістичному тексті Т. Осьмачка не втрачає реалістичного складника завдяки порівнянням несусвітніх жахів із цілком реальними предметами та явищами. Земля починає горіти, дорога вже нагадує не *жовтий язик*, а «підпалений хвіст, / який ворушився / в розбурханім шматті вогню…». Мандрівник розпачливо кидає свій вінок «в розколину-безодню», а з уст дівчини лунає центральне запитання поеми, відсутність відповіді на яке й породила зміщений, а потім і згубний художній світ поеми «Синя мла»: «Де ж та Правда-Віра, / сонце його?» [15, 204] Через двадцять років Іван Світличний у поемі «Архімед» зобразить подзвін по «*Бездушних вірах, / По безвірних душах» [20, 146]*, – саме через їх панування летить шкереберть світ у поемі Т. Осьмачки.

У жодному іншому Осьмаччиному творі сюрреалістичні образи не становлять такої густої сітки, не мигтять так швидко, не вражають так сильно. Час – «ні день, ні ніч»; стежка, обабіч якої стоптані хліби і порожнє місто; крик півня, навколо якого це місто обертається;

дівчина під вербою до небес; у небі орел із сонцем у лапах на фоні червоних кружал; мандрівник у вінку із зірок; народи, що випаленою дорогою бігма простують до ями; рідні поля, по яких люд чимдуж доганяє голуба із зіркою, а догнавши, падає в грізну криницю; сонце, у яке сиплються зорі й птахи і з якого хвилі сліпучі летять на землю; палаюча земля, у розколину-безодню якої мандрівник кидає свій зоряний вінок; одчайне запитання дівчини, у відповідь на яке орел, погойднувши просторами, вириває крила «з безрухих небес» і упускає сонце на землю. Фантасмагорична картина згасання земної пожежі від падіння сонця потверджується звичним, хатнім порівнянням: «І згасла пожежа від лету / несвітського сонця, / немов у кімнаті свіча / від раптом закритої книги» [15, 205].

Художній простір поеми Т. Осьмачки сягає космосу: «І на прірву, на чорний космічний поріг / відпочити навік орел уже став / й над безоднями крила у чорнім пері, / як морські береги, в далечінь розіклав» [15, 205]. **Візія чорного космічного порога з так само безмірним чорним вмираючим орлом на ньому вражає величчю й суворим спокоєм.** У цій останній в поемі картині пояснюється назва твору: на птахові крила «синій іній осів, синя мла налягла», – синій колір уперше з’являється в палітрі поеми, досі у ній панували чорна барва пустки, червона – полум’я, жовта – пісків пустелі. Сенс синього інію і синьої мли зрозумілий з образного зіставлення, наведеного автором: «ще густіші за кригу страхіть», – тобто синє – це небуття, заледеніння, знерухомлення назавжди. Образ птаха поступово набуває нових, посмертних рис: розкладені крила, синій іній на них, «два місяці жухлі, похожі на мідь, / засвітили в орла з-під страшного чола». Що ж стало труною для вмерлого птаха? Поет малює орла з очима-місяцями, які «в чорну пустелю самотньо горять / з-над безодні, останньої в світі труни». Несподіваний алогічний образ безодні як труни є хронотопічним, адже поєднує в собі час (смерть) і простір (безодня, що набула обмеження труни). Кінцева деталь візійного космогонічного простору – фон, на якому змальовано орла, він відрізняється від попереднього зображення птаха, навколо якого розходилися червоні кружала, нині фон синій і нерухомий: «а в

повітрі зависли склянисті моря, / мов завмерлі громи, глушини, глушини… / глушини…» [15, 205] Синестезія оригінальна тим, що переплетено не відчуття, а їх відсутності, адже зорових вражень немає, моря зависли, хвилі не котяться, так само немає звуків – громи таж завмерли, склянисті моря переплелися з глушиною.

Сітка сюрреалістичних образів долає земну межу і охоплює небеса, космос. **Створене жахіття – це не світ Тодося Осьмачки, це – його бачення світу людей, бездушного, безвірного, чужого йому – безбожного.**

Під час прочитання поеми «Синя мла» виникають літературні алюзії – передовсім біблійні (Апокаліпсис) та шевченківські. Вірш Т. Шевченка «О люди! люди небораки!..» (1860) також містить зображення світу без правди. «Де ж той світ!? / І де та правда!?» – вигукує поет і віщує у разі неповернення правди лихе майбутнє, а саме – космічну катастрофу.

*Чи буде суд! Чи буде кара!*
*Царям, царятам на землі?*
*Чи буде правда меж людьми?*
*Повинна буть, бо сонце стане*
*І осквернену землю спалить [30, 546].*

Т. Осьмачка ніби продовжує Шевченкову візію, показуючи її здійснення.

*І сонце росло,*
*й надувалось вогнями,*
*пружинили хвилі сліпучі на ньому,*
*з його бурунів*
*випадали на землю…*
*Здавалося, падають з неба*
*розпечені*
*та велетенські підкови!*
*Горіли долини,*
*горіла пустеля <…> [15, 204]*

**Світ без правди, покірні люди, палюча помста від Сонця – ці образи і мотиви єднають вірш Т. Шевченка і поему Т. Осьмачки. І в Шевченка, і в Осьмачки відчитуються історичні алюзії Росії, у першого – царської, у другого – радянської.**

Філософську паралель знаходимо у праці А. Камю «Людина, яка бунтує», а саме у розділі «Тотальність і судилища». Автор розмежовує бунт і революцію як його викривлення, подає узагальнений опис результату революції в Росії і результату будь-якого суспільного проекту, який утрачає гуманну, ціннісну сутність бунту. **У праці А. Камю створено умовний образ** пореволюційного вселенського Граду, який нагадує світ без правди і віри в поемі українського митця. А. Камю пише: «Домагання вселенського Граду зберігаються у цій революції тільки за рахунок заперечення двох третіх людства і спадщини століть, за рахунок того, що природа й краса заперечуються в ім'я історії, а людина позбавляється сили своїх пристрастей, сумнівів, радостей, творчої уяви – одним словом, усього, що складало її велич. <…> вселенський Град свободи й братерства помалу поступається місцем тому єдиному своєрідному всесвіту, чиїми найвищими мірилами є історія і ефективність, – всесвіту судилищ» [5, 305]. Філософ вважає, що найвищим суддею в цьому світі стає історія, яка перетворюється на *невмолиме божество*, а все існування людей нагадує *утривалену покару*, справжня ж нагорода за муки відкладається *до кінця часів.* Таким самим безрадісним є світ у поемі українського автора, атмосфера судилища над людством панує в ньому. За історіософським смислом образ хижака з украденим сонцем у дзьобі пера Т. Осьмачки бачиться як семантично споріднений з невмолимим божеством А. Камю.

Герой поеми «Синя мла» приймає від Віри зоряний вінок, принукою забраний в орла, проте розпачливо кидає його в розколину-безодню. Оповідач, суб'єктне «Я» поезії Т. Осьмачки, – самотній бунтар, якому чужий світ неправди й покори. А. Камю філософськи осмислив не тільки ворожість тоталітарної влади будь-яким проявам

бунтарства, а й намагання знищити самий його дух, можливість відновлення, він констатує: «Завершуючи історію на свій кшталт, революція не задовольняється розправою з будь-яким проявом бунтарства. Вона прагне до того, щоб кожна людина, не виключаючи останнього раба, несла відповідальність за те, що у світі існував і продовжує існувати дух бунтарства. У цьому нарешті завойованому і завершеному всесвіті судилищ цілі натовпи винних приречені безкінечно крокувати до недосяжної невинуватості під гірким поглядом великих інквізиторів. Влада у XX столітті невідокремлювана від почуття туги» [5, 308]. Поезія Т. Осьмачки близька філософії А. Камю не тільки у смислах, емоціях, а й образно. Митець створив образ натовпу, який іде, наче на заклання, до грізної криниці, щоб впасти «у підземні густі тумани».

*<…> а люду без ліку, а люду без тями*
*до вічної бігло своєї мети.*
*І кожна людина, розставивши руки,*
*догонила голуба, зірку що ніс <…> [15, 203]*

Зображений люд існує у жорстокому, лицемірному світі, над яким панує хижак, але натовп до прірви веде голуб. **Обдурена, упокорена людина, яка сподівалася звільнення, а насправді потрапила до нового рабства, описана у праці Камю і зображена в поемі Осьмачки.**

А. Камю у своїх філософських текстах, як і Т. Осьмачка в художніх, звертався до образів давньогрецької міфології та літератури. Якщо український поет переосмислив образ орла, то Камю – Прометея (до речі, він грав Прометея у спектаклях за п’єсою Есхіла «Прометей закутий»). Історію перетворення титана на тирана філософ оповідає, щоб унаочнити можливість спотворення бунту, його повернення до тоталітаризму. У праці «Людина, яка бунтує» в образі Прометея він показує бунтаря, який урешті став катом, тотожним тому, що мучив його самого. «Привселюдно заявляючи про свою ненависть до богів і любов до людства, він презирливо відвертається від Зевса і нисходить до смертних, щоб повести їх на

штурм неба. Але люди слабкі чи боягузливі: їх необхідно об’єднати. <…> І ось Прометей своєю чергою стає володарем і наставником, спочатку таким, що навчає, а потом і наказує. <…> Герой оголошує їм, що йому – йому одному – відомий цей Град. Ті, хто продовжує сумніватися, будуть вигнані у пустелю, пригвождені до скель, стануть здобиччю жорстоких стервятників. Інші побредуть сліпцями за своїм задумливим і самотнім поводирем. Прометей стає божеством і всевладно панує над людською самотністю» [5, 308-309]. **Жорсткість переродженого Прометея у роздумах філософа і орла, який панує над людською самотністю, в поемі українського митця; візійна поетика і філософського, і художнього текстів; неприйняття авторами знеособлення й поневолення людини, якою б високою символікою це не прикривалося; протест проти конкретної практики політичного режиму в СРСР зближують твори Т. Осьмачки і А. Камю.**

Поезія Т. Осьмачки, завдяки своїй візійності, викликає також асоціацію з творчістю Вінсента Ван-Гога, художника-постімпресіоніста, який уніс надзвичайну експресію в живопис і мав долю, подібну до Осьмаччиної – самотність, поневіряння, страждання на душевну недугу. Поема «Синя мла» за сприйняттям світу, емоційним наповненням, експресією, колористикою, ейдетикою кореспондує з картиною голландського майстра «Пшеничне поле з круками» (1890 р.), яку вважають його останньою (або однією з останніх) роботою. Перевернутий простір картини, жовтий колір пшениці і синій неба, у які вривається контрастний чорний – численних круків, що злітають над полем, створюють атмосферу тривоги й приреченості, а три стежки, котрі йдуть у нікуди, передають відчуття дезорієнтованості, відсутності власного шляху. Із поетикою Т. Осьмачки картину споріднюють рух (колосся гнеться, птахи злітають, хмари звихрюються), зміщеність, умовне вираження сутності зображених предметів, суб’єктивне їх сприйняття крізь власний екзистенційний стан митця – у цьому разі болісний, катастрофічний. Ірвінг Стоун, автор відомого біографічного роману «Спрага життя» про В. Ван-Гога, використав мотиви цієї картини в

описі хворобливих галюцинацій, які мучили художника, він пише (рос. переклад Н. Банникова): «Целая туча черных птиц стремительно опускалась на Винсента с неба. Тысячи черных птиц, крича, летели на него и били крыльями. Они кружились над ним, хлестали его, накрывали с головой своими черными телами, лезли ему в волосы, врывались в уши, в глаза, в ноздри, в рот, погребая его под плотным, траурно-черным, душным облаком трепещущих крыл» [26, 403-404]. Образна сітка поеми «Синя мла» українського художника слова також нагадує галюцинації з подібним емоційним забарвленням, проте поема має більш історіософський, апокаліптичний смисл, хоча й полотно Ван-Гога можна витлумачити як пейзаж-візію історичного шляху (стежок) людства, а не тільки окремої людини.

У листі до брата Теодора В. Ван-Гог писав: «Створюючи такі картини, я намагаюся виразити свою печаль і неймовірну самотність». **Вираження самотності людини посеред не просто байдужого, а й лиховісного світу за допомогою подібних мистецьких засобів притаманне поемі Т. Осьмачки «Синя мла» і полотну В. Ван-Гога «Пшеничне поле з круками».** Літературні, філософські, мистецькі паралелі до поеми «Синя мла» увиразнюють її смисли, емоційне наповнення, поетику, а також природно вводять у широкий культурологічний контекст.

Образи стежки і птаха, присутні в картині Ван-Гога, належать до ключових у збірці «Китиці часу», вони втілюють мотив самотності. У вірші «Кон’юктивіт» зі збірки «Китиці часу» історія про нещасливу закоханість у молоду примхливу дівчину розказана іронічно. Гірка самоіронія переймає порівняння поетового інтимного життя з творчим: «<…> і серце знов, мов нерозкрита книга / без читача, темніло із долин» [15, 207]. На тлі глузливого контексту лунає риторичне запитання, яке вражає тугою приреченості:

*Куди ж мені іти супроти ночі*
*ще й стежкою страшної самоти <…>? [15, 208]*

Розповідь утрачає будь-яку оптимістичну ноту, плин часу означено заходом сонця, яке в тексті символізувало кохання, зміна

художнього часу впливає й на образ книги: з нерозкритої вона перетворюється на загублену.

*І вже зайшло воно, погасла крига*
*аж там, аж там, на кінчиках вершин,*
*і серце, мов загубленая книга,*
*пропало тихо в темряві долин [15, 208].*

**У збірці «Китиці часу» мотив самотності як стежки, спрямованої до смерті, тісно пов'язано з відчуттям незреалізованості – ні творчого потенціалу, ні здатності кохати.**

Образ птаха у збірці – це і крики птиці над дзвіницею «у покинутім краю», і заблуканий журавель, і підпадьомкання перепелиці в нічному Відні, і орел у Карпатах, що «на скелі клекоче з крилом перебитим», і не лякані птахи синєнебої України, і мертвий хижак у труні-безодні… Вірш «Вдовиця» має епіграф з відомого «Ворона» Едгара По: «На ранок він мене покине, / коли мої надії відлетять». Поетичний текст за жанром становить баладу, центральна, більша її частина – це пісня вдови альпійського стрільця, яка прагне нового кохання. Проте «Nevermore», що лунало із дзьоба ворона Е. По алюзійно присутнє і в крикові крука біля вдовиної хати. Оповідач-перехожий, глянувши з кручі, «побачив на гострій відколині хустку… / і з жахом містичним хитнувся назад»: сталося те, чого боялася вдовиця, – вона «знайшла там на скелях у кручі / себе у обіймах страшного кінця» [15, 210]. Загибель жінки, яку знакує хустка на відколині скелі, пов'язується з прилітом лиховісної птиці. Птах утретє з'являється в художньому просторі вірша, коли чужинець вертається до казарми – «<…> аж бачу, що, сівши на вогке горище, / мене зустрічає і крякає крук» [15, 211]. Герой балади впізнає його: «О так… це той самий, / бо з дзьобом червоним, / він крякав і жінці прийдешнє її…» [15, 211]. Блукалець горами тривожно міркує: «І хто він такий тут <…>», намагаючися розгадати смисл ворона як знака. Даючи варіанти розгадки, поет створює оригінальні образи-потаємні смисли чорного крука із закривавленим дзьобом, а в сумному зізнанні: крук «обплутує ночі і ранки мої» – проривається правда про переслідуваність, нав'язливий характер видіння. Лихий здогад (крук –

це «чинник недолі найвищий, / що стежить за мною на кожнім сліду») викликає передчуття майбутнього, яке віщує птах: «кожну мету ще у зародку нищить, / як тільки я серце до неї зведу», «хоче, аби обернулися в дибу / і тиша, і муз чарівні голоси». У тому, що всі порухи серця залишаються без відгуку, а творчість перетворюється на муку, винен не птах, а недоля, крук – лише її вісник.

Останні рядки балади перегукуються зі словами, винесеними в епіграф, проте перегук є антитетичним: Т. Осьмачка заперечує смерть надій, вони будуть дорогі («золоті») для душі, що б не трапилося.

*А я залишився з порожнім горищем*
*пропащої стрічі пропащих надій,*
*що будуть душі і тоді золоті ще,*
*коли вже і дух тут знеможеться мій [15, 211].*

У часопросторі твору Е. По ворон відлітає після того, як відлітають надії юнака – душа героя, отруєна багаторазовим «Nevermore», уже не спроможна визволитися від чорної тіні птаха. У художньому хронотопі балади Т. Осьмачки «ворон зірвався в повітря, мов вибух, / і швидко полинув в альпійські ліси», – горище порожнє, надії пропащі, тобто не справдяться, проте душа героя балади від них не відмовиться ніколи.

**Самітник Т. Осьмачки надзвичайно сильна духом особистість, він відає про свою недолю, проте незламно простує *стежкою страшної самоти*, не зраджуючи себе й свого українського слова.**

На ейдетичному рівні тексти збірки «Китиці часу» є різноманітними як у самих образах, так і в їхній філософській та емоційній наповненості. У вірші «Роза» надзвичайно поетичним, естетизованим є порівняння трьох гір і хмар над ними, освітлених вечірнім сонцем, з трояндовими пелюстками.

*Гірські верхи і хмари швидколеті*
*зліталися в блискучий ряд,*
*неначе пелюстки десь на бенкеті,*
*вітрами зірвані з троянд [15, 212].*

Сентиментальна подорож (майже за Р. Стерном), описана у цьому вірші, – зустріч зі прекрасною незнайомкою, її прихильність до подорожнього – лише посилює самотність мандрівника. Образ троянди дано у відповідному подорожньому розвитку: освітлені верховини, ніби пелюстки троянди, – уста дівчини-попутниці – квітка, пришпилена в неї на грудях, – спогад про те, як «давня дівчина в сорочці білій / мене чекала під кожух», – непотрібна прив'яла троянда, кинута попутницею героєві і недбало відкинута ним «геть на камінці». Свої сентиментальні історії Т. Осьмачка розповідає з легкою іронією щодо подій і персонажів, а також із самоіронією. Проте завжди **різким контрастом до легкості, неважливості зображеного, дисонансом у загальній тональності вірша звучить якась фраза екзистенціального сенсу, трагічна, сутнісна для «буття-в-світі».** Так у тексті вірша «Роза» з образом відкинутої троянди сусідить експресіоністичне зображення вже темних гір, що контрастує з ранковим пейзажем і цілком позбавлене будь-якої трояндності. «Стояли гори, мов забиті палі / у чорне таємниче дно» [15, 215]. Останнє автопортретування мандрівника набуває узагальненого значення: «А я ішов і плакав у тумани, / схиливши душу в сіру даль <…>». Сентиментальне завершення психологічного автопортрету («не знаючи, кого було – чи панни, / чи квітки кинутої жаль») не послаблює смислової напруженості кожного мікрообразу: ішов у тумани (не в тумані, а саме – «у тумани»), катахреза «схиливши душу в сіру даль» свідчить, що заплакана душа знає про безбарвність, безталанність, безпросвітність майбутнього і приймає його як неминучість.

**Оминання коханням самотнього втікача з рідної землі – провідний мотив інтимної лірики у збірці «Китиці часу».** Іноді не ясно: ідеться про минулу зустріч чи нову, у колишніх чи сучасних днях чоловіка, – вони однаково нещасливі, бо це – зустрічі без продовження, історії кохання, яке навіть не почалося, тільки поманило, пообіцяло самотньому серцеві щастя – і зникло. Екзистенційний стан ліричного героя вірша «Сліпе» виражено в

самоаналізі чоловіка, до якого сміється з вікна люба жінка. «<…> і я, маючи в серці самотність глуху, / вам повірив до самого дна» [15, 213]. Глуха самотність робить людину вразливою, бо вона неприродна, ліричний герой мріє, що хтось проб'є віконце в цій глухій стіні, він готовий упустити до душі жінку, у щирість почуттів якої повірив. **Розірвана жінкою, до якої прихилилося серце, самотність – ілюзія, яка виникає і розбивається у віршах інтимної лірики Т. Осьмачки.** Розбивання відбувається в різних учинках жінок («а тепер же свідомо минаєте ви / невтишиму мою самоту» [15, 214]), проте сутність завжди та сама – ніхто не порушив самоти блукальця, не розділив з ним його доріг.

«Елегія» містить не тільки сповідь про кохання немолодого емігранта до «дівчини ще школяра», яку він має змогу бачити лише по неділях у церкві, а й екскурс у минуле героя. Воно самотинне, стражденне і стоїчне.

*А я ж, було, не раз в страшнім «підвалі»*
*самодержавної Москви*
*з тюремщиком змагання вів зухвалі*
*під крик північної сови [15, 215].*

Актуалізоване в наш час (добу російсько-української війни початку XXI ст.) у такому самому, як у «Елегії», значенні слово «підвал» означує у вірші простір ув'язнення й катувань, у якому самотня людина виявила хоробрість і несхитність. Образ плачу, чоловічих сліз присутній у сентиментальних історіях, розказаних Т. Осьмачкою. В «Елегії» ліричний герой дивується сам собі: перед лицем смерті він «бліді свої ніколи руки / сльозою розпачу не пік», а свавільна дівчина доводить стоїчного до мук протестанта до плачу! Що це – вічна загадка любові? Переповненість серця стражданнями, коли достатньо нової краплі? Відчуття, що щастя поруч, на відстані руки, тому так боляче, коли воно зникає?.. Поет виражає почуття стоїчного і водночас вразливого самітника образно – у формі молитовного прохання до Бога.

*Врятуй мене, мій Боже, від такого*

*шаленого чуття плачів*
*і не лишай мене ніколи під порогом*
*чужого серця на ключі [15, 215].*

Почуття обділеності Богом утілюється в паралель до обряду Водохреща: Господь дав людям розкіш любові, нашому ж самітнику – «єдину кригу з вод ріки». Проте метафізичного бунту в «Елегії» немає (певно, жанр його не передбачає), натомість звучить покора і прохання позбавити мук – саме їх символізують сльози, пролиті несподівано для мужнього чоловіка. Неподілена любов – це чергова мука одинокої змученої душі, мука пекельна, бо поруч б'ється серце, яке може тебе ощасливити, розбити самоту. **В усіх історіях кохання, розказаних Т. Осьмачкою у книзі «Китиці часу», герой переживає палкі почуття і пекельні страждання, бо завжди лишається «під порогом чужого серця на ключі».**

У диптиху «Марево Есхілового орла» виразними, уже з огляду на назву, є античні мотиви. Поет запозичує в автора «Прометея закутого» і «Звільненого Прометея» образ саме орла, а не Прометея чи Зевса, робить його персонажем, який вступає в діалог з ліричним героєм, а також перетворюється на один зі знаків простору його існування. Сюр- уплітається в цілком реалістичну оповідь про приїзд емігранта потягом до баварського містечка і його клопіт про валізу, яку хтось мав би доправити до його табірного помешкання. В образі емігранта відразу, у першій же строфі, підкреслено самотність («якому радощі чужі, і плач, / і шепотіння серць ночами…» [15, 216]) і джерело духовної наснаги («з теплом тієї пісні на вустах, / яку веде із мрії туга / по чужинецьких селах та містах / у вічне царство духа» [15, 216]). **Самотній митець на чужині під пером Т. Осьмачки – тема не менш болісна й драматична, ніж, наприклад, митець у поневоленій країні в творчості Лесі Українки.**

У баварській природі українця-черкасця передовсім вражають гори, тож вони стають яскравими образами в художньому натурпросторі вірша – «гори, мов ночей предтечі». Гірський орел виникає в цьому довкіллі природно й інтригує читача своєю роллю в існуванні заблуканого митця. Зображення птаха («і наді мною

велетень орел / летів і блискав пазурами») викликає алюзію хижака, який у «Звільненому Прометеї» Есхіла терзав печінку титана, раз на три дні прилітаючи до нього волею Зевса. Проте ліричний герой звертається до орла по-братньому, сподіваючись на розуміння і єдність: «Гей, брате, пташе найвільніший мій, / знесилилась душа у мене <…>» [15, 217]. У його словах виражено сподівання самітника на втечу від чужих його духові людей і товаришування з птахом, якого він приймає за близьку духом істоту.

*«Гей, брате-пташе, поможи мені*
*до тебе в гори щонайвищі,*
*аби я від людей на вишині*
*був вільний навіть в громовищі…» [15, 218]*

Проте так само, як у коханні, яке було поруч, зриме, позірно досяжне, – у духовному єднанні також немає талану в поета-блукальця: орел не чує його, дух цього птаха не тільки вільний – він лихий, хижий, ворожий поетові. Автор талановито передає погляд і прагнення орла, дивлячись очима птаха донизу, на людину, котра говорить до нього. Так починається сюр- (надреальність) у тексті.

*А тільки бачить з крижаних своїх висот*
*і голову мою задерту,*
*і вверх роззявлений мій дико рот,*
*на машкару похожий мертву [15, 218].*

Птах (дійсно, Есхілів) прагне того ж, що й поет, – забрати його до себе, але не для братнього вільного буття, а «аби спочатку груди ці / розбити, ніби білі ґрати, / і серце вирвати, щоб на кінці / найвищої гори склювати…», аби вирвати печінку в живого і, «винісши понад скелястий світ, / там кров'ю бризкати на нього» [15, 218]. **Масштабний образ світу, забризканого кров'ю поета, – надреальність альпійського натурпростору, яким починається твір.**

**У вірші «Марево Есхілового орла» в контексті розповіді про мандри й злигодні втікача-емігранта постає образ самотньої душі поета, чужої низам обивательського натовпу, чужої й вершинам**

**влади кривавого орла-хижака.** Читач бачить три простори-площини, розташовані по вертикалі. Поет – мешканець найвищих верховин краси й добра.

*<…> я низам чужий, чужий цілком,*
*але й твоїй чужий вершині…*
*І знаю серцем чистих самотин,*
*могутніших за чистий досвід,*
*що мешканець і я стрімких вершин,*
*яких не долітав ти й досі [15, 219].*

Т. Осьмачка підносить інтуїцію, неверифіковане розуміння правди власного існування, яке цінує понад досвід; самоповага і пошанівок до мистецтва є екзистенційною правдою, переконанням, світоглядом. Різкі протиставлення поетського духу рабським низам і хижацьким верхам виписані образно, через узагальнені образи – *паскуди-орла* і людей, «серед яких блукаю я один і безпорадний, і самотній» [15, 219]. **У збірці «Китиці часу», крім трагічного, є позитивно забарвлений мотив самотності, пов'язаний із таїною творчості. Він звучить парадоксально: чисту самотину поета на стрімких вершинах творчості протиставлено його болючій одинокості внизу, у натовпі.** Проте саме ця, принадна, висока й чиста самотина творчості рідко дарується поетовій душі, що мучиться посеред чадного багатолюддя таборів, у численних мандрах, буденних клопотах.

*І нині тільки інколи назад*
*її земля пускає мати,*
*щоб потім самотою у сто крат*
*болючіше внизу страждати [15, 219].*

**Як обірвана зустріч з милою серцеві дівчиною, так і короткочасні злети натхнення дають лише хвилеві відпочинки, створюють ілюзію розірваного кола самотності, проте пробудження від сну веде до ще більших страждань. Такою є синусоїда існування ліричного героя «Китиць часу».** Трансцендентальний мотив увінчує художню реальність і

надреальність вірша «Марево Есхілового орла»: поет, усвідомивши своє місце у світі – бути на низу, відчувати загрозу розтерзанння вищим владним хижаком, злітати у найвищі сфери поетичного натхнення, набуваючи автентичності існування, – зазирає у свою порогову мить і засмертний простір.

*І знаю: з мукою такою вдвох*
*душа покине світ тривоги,*
*але не знаю,*
*чи свідомий Бог,*
*де їй полегшає хоч трохи [15, 219].*

Отже, виявляється, що **єдиною вірною супутницею ліричного героя поезії Т. Осьмачки є його мука, він живе з нею на землі, з нею й покине його; де він розлучиться зі своєю земною подругою, знає лише Бог.**

Інтертекстуально у поемі «Марево Есхілового орла» присутня не тільки трагедія Есхіла, і й поема «Сон» Т.Шевченка (недарма твір названо саме «Марево…»), адже герой Т. Осьмачки також дивак, здатний бачити світ узагальнено, з височини пташиного лету, у кінці він теж отямлюється й усвідомлює дивину своїх візій. Іронічно звучить як Шевченкове прикінцеве «Отаке-то / приснилося диво. / Чудне якесь!.. таке тілько / сниться юродивим / Та п’яницям» [30, 201], так і завершення тексту Т. Осьмачки:

*І не гукали клекотом орли*
*ні в горах, ні попід горою,*
*і я, отямившись, почав іти*
*туди між таборові вежі,*
*де світ для мене вже не мав мети,*
*як мокрий попіл на пожежі… [15, 220]*

Світ людей, марнотний, відчужений від самітника-блукальця; світ, забризканий кров’ю розтерзаного хижаком поета; світ як «мокрий попіл на пожежі», тобто без сенсу, без джерел для існування душі – таким є розвиток образу світу-соціуму в поемі «Марево Есхілового орла».

Своє розуміння сутності мистецтва Т. Осьмачка образно виклав у верлібрі «Митець». Провідним є образ тіні, що з давніх-давен приваблював поетів і філософів. У просторі вірша спостерігаємо кілька асоціативних кіл, зокрема натурпросторові: «повідь води весною, спливаючи з лугів, / лишає на кожній / травиці крапелинку від своєї стихії»; «ніч, відійшовши / вранці від нас, залишає біля кожної речі, / рослини, тварини й людини, / й шматочок від себе, що зветься тінню» [15, 220]. Автор драматизує філософсько-поетичний текст, уводячи наївно-ігрові картини з малою дівчинкою, яка дивується тіні біля кожної рослини і неможливості її стерти. Діалог дитини з матір'ю, з яким потім асоціюється діалог твору мистецтва з душею реципієнта, переводить історію з тінню на метафізичний рівень, адже мати навчає: «Дитино, / бруд можна стерти, а тінь – ніколи…» [15, 221].

Природні простори весняної повені і осяяних сонцем рослин, які відкидають тінь, поступаються простору людського існування, в основі якого лежать віковічні уявлення про добро і зло, а також світу мистецтва, яке втілює як сутність природи у її контрастах, так і боротьбу добра зі злом, а тому вступає в діалог з душею людини. Автор створює два метафізичних художні простори – людського існування і мистецтва: «всі наші / життєві вчинки не що інше як трава, / речі і колоски, і розумієш, / що зло – стихія, / темніша від доріг осінньої ночі, / а досвідчене серце – / світло, ясніше від місяця й сонця»; «все, що ти тільки намалюєш, / загляне в душу нам, немов дитина, а душа наша йому відповість, / як мати» [15, 220-221]. Антропологічний вимір мистецтва – головний для поета, тому вірш завершує філософський висновок: «І ми розуміємо, / що намальована тобою картина / і ми – суть одна велика правда» [15, 221]. У вірші «Митець» Т. Осьмачка ніби роз'яснює читачеві, нащо поет, герой поеми «Марево Есхілового орла», прагне стрімких вершин, яких не долітав навіть птах.

Розуміння мистецтва у творчості Т. Осьмачки близьке Франковому, зокрема висловленому у збірці «Semper tiro» («Життя

коротке, та безмежна штука / І незглибиме творче ремесло» [28, 290]). Образ співця домінує в Осьмаччиному диптиху «Спільна доля». Автор взяв за мотто дві цитати з І. Франка, обидві зі збірки «Semper tiro», а саме з віршів циклу «На старі теми»: перша досить широка, з вірша «Де не лилися ви в нашій бувальщині…» про віковічні «вкраїнські сльози жіночі»; друга – в один рядок, що є початковим у вірші «Крик серед півночі в якімсь глухім околі…» (завважмо експресіоністичне звучання цього хронотопічного образу, близьке поетиці Т. Осьмачки). У наведених Т. Осьмачкою Франкових рядках немає і згадки про співця, необізнаний читач буде налаштований на твір про жіночу недолю і заінтригований опівнічним криком – чий крик? що трапилося? Автор тримає інтригу протягом значної частини тексту: з болем розповідає про будинок розпусти для нацистів, повний українських дівчат і молоденьких мам, та про сердечні муки князівен, яких князь Ярослав «чисто всіх / роздав царкам Європи за жінок» [28, 322], – і лише потім уводить образи співця і пісні, які є центральними у процитованих в мотто текстах І. Франка. У Франковому вірші «Де не лилися ви в нашій бувальщині…» піднесено українських піснярок, які «міцніли складаючи / Слово за словом, в безсмертних піснях виливаючи / Тисячолітнє ридання!» [28, 310]; «Крик серед півночі в якімсь глухім околі <…>» у цьому ж творі – це протиставлення непроминальності мистецтва минущості подій і осіб («Лиш крик поета ще лунає в давній силі <…>» [28, 310]). Т. Осьмачка продовжує Франкову і давніші, фольклорну та київоруську, традиції поетичного визначення ролі і місця митця в житті нації.

Історії про князівен, відданих на Захід без кохання, та простих дівчат, гнаних у ясир на Схід, – лише обрамлення, історично-емоційний контекст для екзистенціального зображення митця у «Спільній долі» Т. Осьмачки. Автор малює стародавніх співців і піснярок, а завершує твір самовираженням, витлумачуючи свою сутність через порівняння. Воно несподіване, навіть шокуюче: «<…> бо я – неначе пошматована змія / з гірським круком в нерівній боротьбі» [15, 225]. Український поет-емігрант не тільки смертельно

поранений хижаком, а й має померти на чужині, серед байдужих до нього людей, відтак пошматована змія «жде, щоб німців кутий черевик її наблизив до останнього кінця» [15, 225]. Залишається питанням смисл назви твору – «Спільна доля»: вона стосується гіркої долі українського дівоцтва – відданого на Захід, забраного на Схід, уміщеного в будинки розпусти для окупантів, або долі співців, подібних до пошматованої змії на роздоріжжі? Найімовірніше, і тих, і тих. Поет зазирає в майбутнє України – його візії невтішні. Спільна доля не тільки у поколінь українських красунь, а з ними й у самої України. Названо ворога України, який її знов загарбав, купив, бо піддалася на обман.

*Мені вас дуже жаль і України жаль*
*та же й прийдешньої її душі,*
*бо нас і нашу бідність знов купив москаль*
*за кени не свої і за коржі [15, 225].*

Вірш вражає ніжністю й співчуттям до українських дівчат, «Гей, сестри ніжні, як в метелика крило <…>» – звертається до них поет і журиться, що не може помогти ні їм, ні собі, **«бо впав на роздоріжну путь глуху / і з пилом змішаний ще гірше, як змія / тваринними ногами на шляху…»** [15, 226]. **Такі, як наведене, образні узагальнення свого існування, своєї екзистенційної ситуації у збірці «Китиці часу» становлять найвищі прояви художньої самобутності і екзистенціальної філософічності поезії Т. Осьмачки.**

Самотнім герой збірки був і на батьківщині. Збірку «Китиці часу» завершує вірш «Мандрівка». Безправний українець іде-тікає рідною землею, селяни до нього привітні, проте не захистять, а то й здадуть владі; «гепева» – підла й безжальна; здичавілі собаки злодійкуваті, але кращі за ГПУ, бо лише забирають хліб, не розпорюючи одягу. Серед колгоспників, ГПУ та собак найкраще розуміють мандрівника-втікача останні, вони відчувають його самоту.

*А потім сумно починали довго вити*
*туди, де з хмарами пливли з церков хрести,*
*немов людей гукав той сум несамовитий,*

*щоб рятувати душу йшли від самоти [15, 227].*

Немає просвітку в самотніх мандрах поета: марево краси в душах українських колгоспників, яке він бачить, знайшовши у них стіл і притулок, швидко розсіюється, коли до хати вступає, «наче звір лісний, таємна гепева». Душу зігріває бажання почути слова розуміння від дівчини, саме дівоче серце поет вважав найчулішим, найдобрішим, здатним полегшити тягар самоти переслідуваному собаками й «гепевою» поетові.

*І страшно я хотів, аби ту дійсність вражу*
*розбила дівчина сумним треммтінням слів,*
*хоч би й таких: «Це ви за Батьківщину нашу*
*пішли на дику ласку польових сірків?» [15, 227]*

**Розуміння для українського поета – це не просто співчуття бідному, одинокому, неприкаяному чоловікові, а передовсім усвідомлення його самопожертви заради Батьківщини, спільне почуття любові до України. Цього він не знайшов,** тому люди були не потрібні, вони не могли розбити поетової самоти, – вони здатні лише здати ГПУ, отже, собаки були кращими.

*Але мовчали всі, неначе купи мряки*
*або скорчовані пеньки в чужих гаях,*
*тому тоді бажав я тільки, щоб собаки*
*мені стрічалися бездомні на полях [15, 227].*

Важкі, лише почасти справедливі слова про українців у віршах Т. Осьмачки приймаються без застережень, бо ж він мав право на суворий присуд – заробив його своїм життям (як і Т. Шевченко – на не менш жорсткі характеристики співвітчизників). **Зважаймо і на стильову домінанту поезії Т. Осьмачки – експресіоністичну поетику: естетичні принципи крику, плакату, умовного образу, узагальнення дотримані поетом блискуче.**

**Чужина врятувала втікача від репресивної машини, але не стала виходом із самоти, дорога чужою землею вела у безодню.** Образ собак (уже метафоричних) як супровідників мандрівника переходить у простір закордоння: «<...> і по днесь стрічаю гавкання й

гарчання, / аби у мене торбу вихопити з рук» [15, 227]. Вірші збірки «Китиці часу» містять різноманітні почуття, історії, мотиви, проте майже завжди в них **спостережено філософський центр поетичного тексту, світоглядне осердя, яке переважно має екзистенціальний характер.** Це – 1-2 строфи не стільки узагальнювального, скільки викристалізованого змісту, **стисле поетичне бачення себе як філософської проблеми, як проклятого запитання, що не має відповіді.**

Остання строфа вірша «Мандрівка» є містком, перекинутим за межі життя – людських бажань, співіснування, це – трансцендентальна сходинка в Ніщо.

*І я уже тепер нічого не бажаю,*
*затримуючи тільки свій самотній крок,*
*де звуки світові в безоднях затихають*
*і дивляться на нас мільйонами зірок [15, 228].*

У художньому хронотопі твору мандрівка-втеча поневоленою Україною, блукання чужиною змінюються на життя як мандрівку часом, поет «бачить» її швидке завершення на землі і продовження там, «де звуки світові в безоднях затихають», тож затримує «свій самотній крок» перед тим, як ступити в беззвучну безодню.

Отже, у збірці «Китиці часу» самотність є і рисою конкретної людської долі, і вічним фатумом людини як такої.

Зіставимо окреслений нами в його інтенціях, нюансах та образності мотив самотності з деякими положеннями екзистенціальної філософії. Іспанський філософ-екзистенціаліст Хосе Ортега-і-Гассет вважає самотність першопочатковим станом людини. Людина, на думку мислителя, прагне прорвати пута самоти, зустрівши іншу людину. Проте чи може вона віднайти в іншому спільність такого ж ґатунку – неподільну, істинну – як у своєї самотності? «З глибин першопочаткової самотності, якою, безперечно, є наше життя, ми час від часу прагнемо вибратися назовні, досягти такою ж мірою справжнього спілкування. Ми прагнемо іншої людини, чиє життя цілком і повністю злилося і з’єдналося б з нашим. Звідси безкінечні відчайдушні спроби знайти

інших» [14, 511]. У Т. Осьмачки спостерігаємо ту саму, ортегіанську, тугу за істинним, рівня самотності, спілкуванням. Поетові не властива ілюзія повного злиття з іншим – йому мріється про точку дотику двох самотностей. Творчість є виявом душі митця, тож його сокровенне прагнення – знайти «єдиного з душею читача». Саме такий Інший йому найпотрібніший, той, хто відчує душею його вірш, торкнеться поетової душі, тобто розірве коло самоти. Таким іншим стала б для поета дівчина-українка, яка просто поспівчувала б йому, гнаному ГПУ «моєю – не моєю» Україною. Моментом істини врівень з першопочатковою самотністю стало б розуміння самопожертви, що її герой приносить на вівтар України, тобто і цій дівчині теж. Він чекав слів: «Це ви за Батьківщину нашу / Пішли на дику ласку польових сірків?» Проте й цієї розради не було: українці не усвідомлювали свого рабського становища, не шанували борців за волю. **А ким, за екзистенціального прочитання, є сама Україна для бунтаря й вигнанця? І ким для нього є його поетська душа, яка теж може покинути, як і батьківщина? Певно, не іншим, а ним самим, частками його «Я».** Самота, за Ортегою-і-Гассетом, є як така жорстоким приділом людини. **Осьмаччина самотність є ще жорстокішою, бо вона посилюється втратою скалок розбитого власного «Я» – і так, першопочатково, самотнього на землі.** Між небом і землею перебуває його постать у кожусі – одна між палітурок вічності, під кожухом болить неціле серце. Його частка Україна (батьківщина ж – це те, що ми маємо в серці) віддалена в просторі і відчужена злом режиму та байдужістю народу. Вірші як частка нецілого серця – відчужені аркушем, рядками літер, які нікому прочитати. Поет віддає, відриває від себе частки душі – та вони падають у порожнечу, не приходять ні до України, ні до читача, щоб повернутися теплим поглядом та словом і розірвати коло самоти.

Ортегіанське бачення світу як чужини, яка нагромаджує ворожі самотній людині обставини, близьке художньому світові, створеному Т. Осьмачкою. Щоб проілюструвати свою думку, філософ словесно малює таку екзистенційну картину: «Обрамлюючи нашу самотність,

обступаючи її, навколо містяться предмети й істоти, які завжди наочні; вони – наше оточення, обставини, що складають “інше”, тобто чужу стихію ворожого або принаймні стороннього характеру. Тому обставини і сприймаються нами як щось негативне, чуже, як те, що нас пригнічує. Ці обставини і є світ» [14, 511]. Для суб’єкта Осьмаччиної лірики обставини життя є зовнішніми, вони творяться чужою недоброю волею. Світи філософа й поета виявляються схожими: «Тут вони [слова “обставини”, “світ” – Г.Т.] значать одне – чужу, ворожу людині стихію, щось “зовнішнє”, де ми приречені здійснити своє буття. Адже світ утворює щось величезне, безмірне, безформне й разом з тим повне якимись меншими даностями – речами» [14, 511]. У поезіях Осьмачки людині чуже все оточення: природа європейських країн, люди, квіти, побут, дороги, якими блукає в житті. Україна як рідна існує тільки в серці, зовні вона теж чужа.

Структура світу, як її креслить Ортега-і-Гассет, за акліматизації у світі Осьмачки набуває конкретно-індивідуального значення. Філософ описує структуру нашого світу, який він тлумачить як те, що оточує нас і є чуже нашій самотності, так: « <...> по-перше, річ, яка нас цікавить; по-друге, сам горизонт, всередині якого вона з’являється; і, по-третє, те, що на цей момент сховано й лежить по той бік горизонту» [14, 524]. Т. Осьмачка у віршах предметно конкретизує оточення героя: баварський ліс, Відень, дівчина, табір тощо. Горизонт виявляється так само чужим, як і ці наочні образи, бо ж горизонтом є еміграційна чужина і люди, поміж яких не знайшлося ні друга, ні коханої. Третя складова ортегіанської структури – те, що за горизонтом, для поета є: у просторовому вимірі – Україна, яка недосяжна; у часовому вимірі – самотня смерть.

Висновок, що його доходить філософ: « <...> моє людське життя, яке ставить мене в безпосередній зв’язок з усім, що мене оточує, <...> – це, за суттю, самотність» [14, 518] – виявляється суголосним з поезією Осьмачки, наче беззаперечно доведеним конкретною людською долею у правді і вселюдськості її мистецького втілення.

Мотив самотності у збірці «Китиці часу» узгоджується подекуди з екзистенціалом, названим М. Гайдеґґером – «люди» (Das Man). Поет

гостро відчуває небезпеку, яку становить для його таланту падіння в «люди». Він має високу гордість вільного незалежного духа і тому опирається зазіханню на нього з боку Das Man. «Присутність може глухо “страждати” від повсякденності, тонути в її задусі, ухилятися від неї, шукаючи для розсіяння у справах нової розсіяності. Але екзистенція здатна також у мить-ока, і звичайно часто також лише “на мить”, оволодіти повсякденністю, хай навіть ніколи не скасувати її» [29, 371], – пише філософ. Атмосфера задухи, виражена Т. Осьмачкою як найхарактерніша риса хронотопу табірного існування, має подібний філософський сенс. Поет усвідомлював безіменність Das Man, він не створює жодного конкретного образу особи, яка пригнічує його творчу душу, – це просто *люди*, влада іншого над кожним. Перебуваючи в її лещатах, герой прагне того, що в інших ситуаціях сприймає болісно, – самоти, вона виявляється єдиним виходом для особистості, яка хоче зберегти своє «Я» від нівелювання. Гайдеґґерова ідея перетворення власної самості на людино-самість у натовпі й повсякденні відповідає рефлексіям суб’єкта філософської лірики Осьмачки, проте в художніх текстах відбувається цікаве продовження цієї ідеї, її розкладання на цілий спектр образів, як під час заломлення променя, що проходить крізь призму. Самотність для поета – це біль. Коли ж він опиняється під владою Das Man, то відчуває, як самота іде від нього, губиться – і прагне її, бо вона його джерело творчості, у ній його сутність. Поет тікає від людей до себе, хоча це «Я» – неціле, самотнє й болісне. М. Гайдеґґер створив образ, надзвичайно близький не тільки духові, а й мистецькій специфіці Осьмаччиної лірики: «Ненадламана гострість сутнісної самотності в самій своїй можливості бути розмикає заступання в смерть як безвідносну можливість» [29, 307]. Суб’єкт ліричної медитації в Осьмачки має як єдину коштовність саме ненадломлену гостроту самотності, береже її, плекає на вершині свій поетичний талант, тікає в цю гостроту як у автентичний простір із задухи товариства людей. І коли ця втеча здійснюється, знаходить не радість, а зустріч із майбутньою смертю – до нього приходять образи,

що не стосуються Das Man, він бачить власну безвідносну можливість. Саме у моменти усамітненої творчості поет розмовляє з Україною, бо ж Україна у художньому просторі віршів водночас і далека, навіки втрачена, і така, з якою розлучитися неможливо, бо вона – в серці.

У збірці «Китиці часу» мотив самотності має аксіологічний смисл. Поет ніби тлумачить гайдеґґерівський екзистенціал «люди», образно показуючи чужість Das Man своїй особистості. Процеси, які він бачить в «людях», настільки руйнівні, що викликають до життя мистецьку руйнацію канонів. Автор малює сюрреалістичну картину світу «людей» як руйнівного – його власний самотній світ протистоїть цій руйнації Правди і Віри. Власну, радикальну самотність поет тлумачить піднесено, вона творча, плідна, навіть знівечена чужими обставинами й людьми, нескорена й бажана. Почути її голос посеред багатоголосся інших – прагнення суб'єкта Осьмаччиної лірики. Він мріє знайти іншу, близьку йому самотність, у їх єднанні було б його щастя, проте воно не здійснюється. Не відбувається навіть доторку з близьким Іншим, тому трагізм лірики не має просвітку. Щось нездоланне стоїть на дорозі до самотності іншого, і це щось не пояснюється однозначно, а розуміється у процесі розкриття численних джерел мотиву самотності в ліриці Т. Осьмачки. Співвіднесеність з екзистенціальною філософською думкою, завважена вище, не вичерпує поетичного розмислу Осьмачки, його діалог з синєнебою Україною виходить за межі існуючих теорій. Батьківщина – це частка радикальної самотності поета, можливо, основна, найвласніша, і водночас Україна існує як інші, серед яких немає близької поетові самотності – ні серед влади, ні серед народу. Суперечливість між цими двома феноменами батьківщини спричинює страждання й відчуття зради та покинутості, залишеності. Залишеність суб'єкта Осьмаччиної лірики Україною рівня розпачливої залишеності Христа Богом. Вибір у відчаї і в поета, і в Христа однаковий – взяти на себе вінок Правди і Віри, навіть коли це нікому не треба.

Суб'єкт лірики Тодося Осьмачки і страждає від знедоленості – особистої та загальнонаціональної, і усвідомлює екзистенційну самотність людини в її земному існуванні. Пройшовши по життю «стежкою страшної самоти», поет залишив нам її прекрасно-трагічне мистецьке втілення, яке виходить за межі індивідуального існування і розповідає читачеві правду про нього і навколишній світ.

## Література

1. Барчан В. Творчість Теодосія Осьмачки в контексті стильових та філософських вимірів ХХ століття. Ужгород, 2008. 432 с.
2. Бовсунівська Т. Поетика Тараса Шевченка. Київ, 2017. 224 с.
3. Жулинський М. Приречений на самотність і вигнання. *Т. Осьмачка. Поезії*. Київ, 1991. С. 5–18.
4. Зборовська Н. «Танцююча зірка» Тодося Осьмачки. Київ, 1996. 64 с.
5. Камю А. Бунтующий человек. *А. Камю. Бунтующий человек* : пер. с фр. Москва, 1990. С.116–353.
6. Колісниченко-Братунь Н. «Старший боярин» Т. Осьмачки і традиції європейської прози. *Дзвін.* 1995. №4. С. 59–63.
7. Костюк Г. Тодось Осьмачка здалека і зблизька: спостереження, зустрічі й діалоги. *Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади. Кн. 2.* Київ, 2008. С. 383–447.
8. Лавріненко Ю. Тодосій Осьмачка (літературна сильвета). *Лавріненко Ю. Розстріляне відродження.* Київ, 2002. С. 228–231.
9. Лисенко І. Поезія самотності та індивідуалізму. *Березіль*. 1995. №5-6. С.4–5.
10. Марсель, Г. Нарис феноменології і метафізики надії. *Г.Марсель. Homo Viator* : пер. з фр. Київ, 1999. С. 36–79.
11. Михайловська Н. Трагічні оптимісти: Екзистенційне філософування в українській літературі XIX - першої половини ХХ ст. Львів, 1998. 215 с.

12. Мороз-Стрілець Т. Косьмачка (Тодось Осьмачка). *Мороз-Стрілець Т. Голос пам'яті*. Київ, 1989. С. 155–162.
13. Назаренко Є. За сценарієм невблаганної долі. *Літературна Україна*. 1995. 18 травня.
14. Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди. *Х. Ортега-и-Гассет. Избранные труды.* : пер с исп. Москва, 1997. С. 480–698.
15. Осьмачка Т. Поезії. Київ, 1988. 252 с.
16. Плужник Є. Поезії. Київ, 1988. 415 с.
17. Пушкин А. Собрание соч. в 10 т. Т.1. Стихотворения 1823-1836. Москва, 1959. 799 с.
18. Ремарк Э.М. Собрание соч. в 11 т. Т. 4. Возлюби ближнего своего : пер. с нем. Москва, 1992. 352 с.
19. Самчук У. На коні вороному. Спомини і враження. Вінніпег, 1990. 360 с.
20. Світличний І.О. У мене – тільки слово. Харків, 1994. 431 с.
21. Скорський М. Тодось Осьмачка (життя і творчість). Київ, 2000. 224 с.
22. Слабошпицький М. «Щось з ґрунту, міцне і сильне...» *Вітчизна*. 1995. №5-6. С. 124–133.
23. Слабошпицький М. Поет із пекла (Тодось Осьмачка). Київ, 2011. 368 с.
24. Стефаник В. Твори. Київ, 1964. 551
25. Стефаник Ю. Тодось Осьмачка. *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн. Кн.2.* Київ, 1994. С. 108–114.
26. Стоун И. Жажда жизни. Повесть о Винсенте Ван Гоге : пер. с англ. Москва, 1988. 480 с.
27. Токмань Г. Мотив самотності у книзі Т. Осьмачки «Китиці часу» // Творчість і доля Т.С.Осьмачки в контексті українського письменства XX століття: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Т.С.Осьмачки. – Черкаси, 1995. С. 28.
28. Франко І. Твори: у 2 т. Т.1. Поезія. Київ, 1986. 623 с.

29. Хайдеггер М. Бытие и время : пер с нем. Москва, 1997. 452 с.
30. Шевченко Т. Зібрання творів : у 6 т. Т.1 : Поезія 1837-1847. Київ, 2003. 784 с.
31. Шерех Ю. Над Україною дзвони гудуть. *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. Т.1*. Харків, 1998. С. 236–247.
32. Шерех Ю. Незустрічанний друг („Китиці часу" – Осьмаччина лірика). *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. Т.1*. Харків, 1998. С. 270–277.

# ВИСНОВКИ

В українському письменстві існує явище *художній екзистенціалізм*, що входить до світової екзистенціальної культури. У національному літературознавстві виокремлюється напрям *екзистенціальне літературознавство*, який вивчає екзистенційні та екзистенціальні явища, образно виражені в тексті, послуговуючись теоретичними положеннями й інструментарієм, виробленими класичною екзистенціальною філософією.

Монографія порушує проблему екзистенціально-діалогічного прочитання поезії і містить результати його застосування. Дослідження екзистенціальної парадигми в українській поезії першої половини ХХ ст., зокрема у творчості Б.-І. Антонича, В. Свідзінського, Т. Осьмачки, проводилося на герменевтичних, філософських екзистенціальних, діалогічних засадах.

Герменевтичними засадами дослідження стали положення теорій Ф. Шлейєрмахера, В. Дільтея, М. Гайдеґґера, Г.-Ґ. Ґадамера, П. Рікера. Підкреслено думку Г.-Ґ. Ґадамера, відповідно до якої за всієї близькості філософських інтерпретацій людини і світу, запропонованих учасниками діалогу «західноєвропейська екзистенціальна філософія – українська лірика», кожна з них не тільки відбиває індивідуальну унікальність світорозуміння, а й виявляє національну специфіку світосприймання. Діалог з чужомовною філософією не руйнує «близькості» у ґадамерівському сенсі слова, а вияскравлює і спільне, і індивідуальне, і національне у філософуванні й поетичній творчості. Поезія, за М. Гайдеґґером, котрий солідаризується з Ф. Гельдерліном, є *промовлянням світового буття*, тож інтерпретація лірики якнайповніше відповідає сутності герменевтики, є її першопочатковим і найсуттєвішим актом.

Розглянуто діалогічність як принцип герменевтики – теорії Ф. Шлейєрмахера, В. Гумбольдта, М. Бахтіна, діалогічні методики прочитання художнього тексту В. Моренця і С. Квіта.

Дослідження поетичних текстів у зіставленні з філософськими витлумачено як діалог феноменів, які існують у свідомості

інтерпретатора. (Поняття феномен подано за М. Гайдеґґером) Перший феномен – прочитання лірики, другий феномен – прочитання екзистенціальної філософії. Визначено типи цього діалогу. Найвагомішою є текстуальна конкретика діалогу: «думка як художній образ – елемент філософської системи». Мікрорівень є головним, саме він феноменальний.

Поняття філософська парадигма в літературі є ширшим, аніж вплив певної філософії на мистецтво слова, бо до нього входить не тільки «залишок» тих філософських праць, які були в лектурі письменника, а й низка інших складників. Митець сам може творити філософські цінності, його філософування має художньо-софійний характер, що специфічно відбивається на формі і змісті художньо вираженої думки.

Кутої взаємопов’язаності філософської парадигми з літературним напрямом немає, натомість є переваги. Екзистенціальність переважно відповідає імпресіоністичній та експресіоністичній манері, проте перевага не становить абсолюту. Екзистенціальна парадигма, як синусоїда, проходить через різнобарв’я українських літературних напрямів. Безпосередній діалог текстів проведено у просторі лірики першої половини ХХ ст. (не йдеться про твори соціалістичного реалізму), бо саме в цей період і саме в цьому художньому просторі екзистенціальна парадигма стала визначальною. Це сталося не через її відповідність стану українського суспільства, а як супротив йому.

Філософію схарактеризовано за Н. Аббаньяно. Філософія – це «пошук мудрості, котра прагне керувати людським життям і надати йому єдиного й цілісного образу в усіх аспектах». Екзистенціальне філософування є вільним, у тому сенсі свободи, що означає постійний вибір власної позиції у ставленні до життя й світу. Зіставлення лірики з філософією, якій не чуже ніщо людське, яка має елементами своєї системи фактори життя, що «відсікаються розумом і розсудом», є природне. Екзистенціалісти-мислителі і поети, близькі до цієї філософії за своїм художнім світоглядом, звертаються до повсякденного мовлення і творять на його основі власні поняття-

образи. Співзвучність з лірикою виявляється в тому, що «філософування – це найінтимніше і найпотаємніше, що є в екзистенції окремо взятої людини».

Екзистенціальне розуміння філософії передбачає сильне й мужнє філософування того, хто свідомо йде до останньої межі. Саме з позицій екзистенціалізму образно-софійний розмисел поетів набуває права повноцінної індивідуальної філософії.

Філософи-екзистенціалісти завважили зв’язок своєї думки з поезією і дали високі взірці прочитання лірики, які збагачують і філософію, і літературознавство. М. Гайдеґґер, якого К. Ясперс назвав тлумачем поетів, запропонував екзистенціальне розуміння поетичних образів, зокрема у творчості Ф. Гельдерліна.

Філософ застосував феноменологічну методологію як таке «схоплення її предметів, що все, що має бути в них розібране, повинно пророблятися в прямому показуванні і прямому доведенні». Він ставить оригінальні запитання, шукає контраверсії, зберігає відчуття різниці між поетичним словом і своїм, філософським, уважаючи розмивання межі помилковим.

Слово у віршованому тексті, прояснене завдяки контексту, стає поштовхом для власної, філософської творчості М. Гайдеґґера. Спостерігаємо особистісне тлумачення слова із застосуванням широкого кола знань: етимології, діалектології, історії мови. М. Гайдеґґера цікавила лірика про творення лірики, як віднайдення поетом «свого» творення. Інтерпретації поезії, написані Гайдеґґером, продовжують його філософську працю таким чином, що демонструють онтологічні положення на найвищому регістрі онтичного – у поетичній творчості. Філософ протиставляє спосіб мислення, типовий для технологічної епохи, своєму, близькому до поетичного, шляху мислення. Концепт філософа «думаюче серце», суголосний українській культурній традиції, – це те, що шукав М. Гайдеґґер у поезії і в чому бачив спільний виток мистецтва й філософії.

Г. Марсель прочитав свої лекції, присвячені поезії М.-Р. Рільке, у січні 1944 року в Парижі: Друга світова війна нищила людські

існування і примушувала шукати вічне в душі людини. Автор характеризує Рільке як «свідка життя духовного».

Г. Марсель зіставив рух думки-мовлення у філософії і в поезії – і визначив, що в першому випадку відбувається дискурсивний розвиток, а в другому – прогресивна трансформація видіння. Його цікавлять не тільки точки – факти філософського сенсу у віршах Рільке, а й лінії між ними, та напруга, що виникає між різними явищами поетичного світу. Бог і людина, смерть і людина – філософ аналізує ці відношення в художньому світі. Філософа визначає специфіку поезії, яка «не резюмується», ставить питання, які «взяли в облогу дух поета», дає «гіпотетичний коментар», проводить «транспозицію» – переведення у визначення дискурсивної думки того, що є тільки алюзією, далеким спогадом або передчуттям.

Г. Марсель бере рільківський образ і експериментує з ним. Туманний, бо ж поетичний, образ лектор освітлює, чітко окреслює, витлумачує з аналітичною повнотою та послідовністю. Досліджуючи рух образу Бога в поезії Рільке, філософ намагається «акліматизувати» міф у «всесвіт Рільке». Марсель відчуває ризикованість «акліматизації», ризик збільшується по мірі все більшого проникнення інтерпретатора «потойбіч того, що нам пропонує буквальність текстів». Його приваблює «незаангажованість» поета, тобто неприв’язаність до певної концепції.

У лекціях проведено діалог духовної сутності Рількової поезії з духовним станом сучасного лекторові суспільства. У сутності рільківського орфізму філософ акцентує екзистенціальність, послідовно проводячи думку про те, що все головне – і здорове, і хворе – відбувається в нас, «у внутрішньому космічному просторі».

А. Камю у таких працях, як «Надія і абсурд у творчості Франца Кафки», «Людина, яка бунтує», «Рене Шар», провів літературознавчо-філософську інтерпретацію художніх текстів, зокрема прозових Ф. Кафки і поетичних Лотреамона, А. Рембо, Р. Шара. Прикметними рисами його розмислу є «прийняття правил гри» письменника, тобто фокусування уваги на домінантному естетичному принципі; формування зримих ключових образів-моделей художнього світу

твору (часто подвійно-суперечливих); віднайдення словника відповідностей між явним і прихованим у творі як символі; відчитування стильових відтінків як важливих оприявлювань смислу; встановлення філософсько-екзистенціального контексту, зокрема й щодо власних теорій абсурду, бунту.

Камю-філософ відстоював позитивну сутність бунту і застерігав від його спотворень. У художніх текстах він знаходить і перше, і друге, розкриваючи на образах механізм викривлення, природу *нігілістичного бунту*. Він відчитує у справжньому бунті те, що дало життя образам, – протест проти відсутності гармонії у світі і проти людської покинутості, самоти.

А. Камю тлумачить загальний зміст фрази, обираючи в міркуваннях шлях парадоксу, – і приходить до смислу, прямо протилежного буквальному. Філософія, літературознавство і художнє слово в тексті Камю часто зливаються, щоб за законами синергетики посилено вплинути на читача і переконати його у слушності автора.

А. Камю розглядає явища поезії, філософії та історії як суміжні, у центрі його розмислу людина, її екзистенційний вибір, розвиток самотворення, визначення своєї позиції у світі – конкретної історичної доби та як такому. Простота найскладнішого за змістом парадоксального висловлювання, доказовість і логічність думки, яка містить абсурд як фінал ясного мислення, яскрава образність художнього слова, що стає виразником наукового положення, відчуття емоцій автора і власна пристрасність притаманні Камю-літературознавцеві.

Проведено діалог «екзистенціальна філософія – лірика» на матеріалі поезії українських авторів першої половини ХХ ст., а саме: Б.-І. Антонича, В. Свідзінського, Т. Осьмачки.

Християнські мотиви збірки «Велика гармонія» Богдана-Ігоря Антонича витлумачено на методологічній засаді систематичного богослов’я Пауля Тілліха, екзистенціального християнського філософа. Поет кожний вірш назвав певним біблійним виразом і побудував як шлях до його розуміння і прийняття в своє «Я». Метод кореляції, сформований П. Тілліхом у праці «Систематичне

богослов’я», «пояснює зміст християнської віри через екзистенційні питання і богословські відповіді в їхній взаємозалежності» (П. Тілліх). У текстах Антонича відчитуємо екзистенційне питання до вічності, відповіддю на яке є символ, запозичений автором з християнської місії і винесений ним у заголовок твору.

Б.-І. Антонич відчуває Бога екзистенційно: він «бачить» Його присутність на всьому, створеному Ним, як сліди особистої, неповторної творчості. Найвищим чудом поет уважає присутність есенціального у внутрішньому світі людини, його герой екстатично переживає чудо народження Бога в собі. Емоційні хвилі збірки свідчать про бурхливий перебіг екзистенційних станів ліричного героя; він переживає небуття «зсередини»: перебування поетової свідомості в християнському світі, який існує і до смерті і по ній, робить його роздуми про власну смерть просвітлено певними.

Проблема мовлення, його автентичності та ступеня виразності – друга за важливістю в збірці після вічного питання смерті. Автор максимально наближає поетичне мистецтво до музичного. Сюрреалістичні образи є в збірці поодинокими, вони вриваються в експресіоністичне вираження екзистенційних проблем. «Велика гармонія» сприймається як правдиве зображення діалогу людини з Богом, крім іншого, завдяки вкрапленням зневіри, богохульства, каяття. Б.-І. Антонич дав життя не тільки своїм віршам, а й біблійним символам, зробивши їх відповідями на свою живу, пристрасну, поетично-екзистенційну запитальність.

У прагненні згармонізувати природу, людину і Бога поет не применшує жодного музиканта. Людина Б.-І. Антонича не може здобути гармонії, проте може рухатися до неї, і рух цей відбувається в просторі її серця. Бог настільки наближається до героя поезії, що стає його «особистим Богом» (П. Тілліх).

У творах Антонича есенціальне таке ж природне для людини, як хата, пісня, весна, горе і радість, і водночас незмірно менше, ніж есенціальне у всій своїй силі, що співзвучно філософському розумінню екстатичності людського існування.

Б.-І. Антонич сприймає Бога як митця і смиренно заявляє своє учнівство, він вторинно творить, проте це не плагіат у Бога, а особлива у Всесвіті, екзистенційна творчість людини, мистецьке вираження енгармонійного звучання свого творіння щодо Великої гармонії. «Бог творить переважно і есенціально, людина створює вторинно і екзистенційно» (П. Тілліх).

За Антоничем, душа містить «велику несподіванку» – саме в ній ховається здатність екстатичного розуміння чуда. На дні серця людина має письмо, написане Богом, проте її свобода полягає в тому, чи захоче й чи зможе вона прочитати його, зрозуміти есенціальне в собі, зінтерпретувати його у своїй долі. Ми вибираємо себе, і вибираємо між тим, що вже маємо в собі. Ліричний герой збірки чує не тільки оркестр, яким диригує Бог, а й катеринку диявола, проте його вибір – Велика гармонія Божої музики.

Людині потрібен добрий Бог, бо вона грішна і потребує прощення. Екзистенціалізм як гуманізм характерний не тільки для філософії та художньої практики західноєвропейських мислителів, а й для поезії українця Б.-І. Антонича.

Поезію Володимира Свідзінського, як і Б.-І. Антонича, також можна віднести до українського художнього екзистенціалізму християнського напряму. Проте особливістю художнього філософування Свідзінського є не зображення Бога, а Його відчуття як великої нерозгаданної таємниці, що робить поета близьким до французького філософа Габріеля Марселя. Відзначаємо відповідності між філософськими смислами поезії В. Свідзінського і положеннями праць Г. Марселя «Досвід конкретної філософії», «До трагічної мудрості і за її межі», «Метафізичний щоденник», «Таємниці родини», «Цінність і безсмертя».

Володимир Свідзінський є майстром філософського осмислення простору, що оприявнила вже перша його збірка «Ліричні поезії». У зображенні, відчуванні, осмисленні світу поет перегукується з філософією М. Гайдеґґера, зокрема його тлумаченням понять *присутність, екзистенція, світ, віддалення, хто*. У художньому світі творів українського поета простір дано саме в тому часі, у якому

ліричний герой у нього прийшов, це простір дарований, рідний, заселений сучасниками – деревами, цвітом, пшеничним колосом. Простота речей, які стають не тільки зовнішніми, а й внутрішніми явищами, має філософський сенс. Внутрішня складність позірно простої поезії В. Свідзінського поряд з іншим пояснюється багатоплощинністю художнього простору, його виразною часовістю і розміщенням образів на межах різних площин.

Чарівність пейзажів не в романтичній присутності Духа в природі, а у відкритості її існування до існування людини. Не природа в цілому, а листочок – це сучасник і товариш ліричного героя по простору, часу і смертній долі. Вони – як ми, ми – як вони, нам разом жити – і ми раді цьому співіснуванню. Екзистенціальним явищем стає філософська наповненість антропоморфізму в зображенні природи, адже антропо- мислиться поетом саме в екзистенціальному ключі.

Те, що є *за* в природі, відкриває те, що перебуває *за* в людському «Я». Часопросторові зміщення і переходи стають конфліктом, що потребує гармонізації. Поет глибокого розуміння єдності світу зобразив у творчості метапростір і взаємозв’язок та сполучуваність численних (незчисленних) його складників. Перетікання просторів – прикметна риса поетики В. Свідзінського.

Простір людського існування – це не тільки життя-до-смерті, а й життя-до-засмертного простору, ідеться не про грань, яка означає кінець, а про мандрівку в інший, пожиттєвий, край. За художнім світоглядом поета, людина збереже своє «Я» по смерті, вона перебуватиме в іншому просторі, проте вже не знатиме часу.

В. Свідзінський – співець «краси вмирання, зов’явання». У сприйманні зникнення життя як своєрідної краси полягає мудрість філософського ставлення до свого неминучого відходу. Суб’єктові лірики вдалося гармонізувати два протилежні почуття людини – прагнення до розквіту, щастя і усвідомлення постійного наближення до смерті. «Моя дорога в далеч темну, / Моя душа в солодких снах» – це поетична формула життя людини як такої.

Поет – майстер локального художнього простору як завершеного образу, довкілля ліричного героя тут-і-тепер актуалізує потаємні

площини «Я». Природа так легко долає межу і входить у внутрішній простір людини, бо вона сама є часткою (проявом) чийогось (Божого?) внутрішнього простору, діалог з природою – це діалог з чиєюсь душею. Простір рідного краю набуває цілющих властивостей, він береже проминулий час. Людина перебуває на *кораблі дня*, де разом з нею стоїть-пливе рідний край – це образне вираження художнього хронотопу В. Свідзінського.

У поезії В. Свідзінського довкілля має пам'ять. Час змінює край, проте щось у просторі, як і в людині, залишається незмінним, простір має самототожність. Це «хто» простору не зовнішнє, а ховається в його самобутній психіці. Усе вмирає, проте існує якийсь шар ірреальності, де можуть зустрінутись мешканці різних часів, але одного простору.

Сучасне довкілля (люди, ситуації) нищать справжнє «Я», не дають йому вільно існувати, але колись, по воріттю, ми станемо справжніми. Ліричний герой шукає духовної опори для існування в тотально бездуховному світі. В. Свідзінський дає своєму героєві ключі від серця Бога. Людина здатна відкрити для себе простір Божого серця, здатна бачити щохвилі цілі, спільні з Божими. Що переможе – це вже її власний вибір.

В. Свідзінський – поет руху: рухається довкіллям його погляд, ширяє думка, змінюється природа, мандрує часом суб'єктне «Я», летять і зустрічаються світи. Майстерність бачити світ очима художника і екзистенціального філософа властива творчій манері В. Свідзінського.

Мариністика В. Свідзінського невелика за обсягом, проте образ моря посідає значне місце на художній картині світу митця та у внутрішньому світі ліричного героя.

З образом моря у віршах пов'язані кохання і смерть, шал пристрасті і передвідчування миттєвостей, коли людина переходить за грань простору життя у простір мертвих. Море єднає довкілля живого і мертвого, воно ж єднає минуле і сучасне, оживає у снах дерев, які поросли на місці давно висохлих вод. Образ *безпритульного моря*, яке

зникло-залишилося, тривожить поета і нагадує, що загадка часу та смерті спільна для всього і всіх, хто існує у просторі.

Море в поезії В. Свідзінського знакує таємницю підсвідомості, зокрема загадку сприймання нової місцевості як знайомої, відвіданої колись раніше, до народження. Далека стихія, до якої іде хлопчик, символізує романтику дитинства. У творах із зображенням рідного поетові простору сад, гори, поля в незвичайну мить чимось нагадують морські води, плавбу.

Море потамовує печаль, естетизує не тільки довколишні предмети, а й людські переживання. Поетовій мариністиці притаманна міфопоетика: море не залежить від людини і знає щось таке, що неосяжне для людського розуму. Море постає як мрія, як ілюзія щастя. Іронія не раз домінує в мариністиці поета. Присутній мотив ностальгії за морською красою, якій протиставлено *кам'яний двір* і *суворий клекіт города*.

Фольклоризований стиль, краса малюнку і філософічність смислів – прикметні риси мариністики пера В. Свідзінського.

Ліриці В. Свідзінського з мотивом смерті коханої притаманна поетика візії, сновидіння, голосіння, казки, замовляння, спогаду. Відчутний вплив Біблії – на аксіологічному і естетичному, версифікаційному рівнях творів. Оригінальним є використання поетики дитячого фольклору, що у віршах про смерть загострює протиборство життя і небуття, а також робить мовлення особливо щирим і вагомим. Космізм і інтимність, глобальність філософського розмислу та інфрареалізм психологічного малюнка – провідні риси поетової творчості, які мають своєрідний вияв у віршах цього мотиву. Діалогічність як зв'язок протилежностей оприявлюється також у роздвоєнні «Я» ліричного героя: сердечна його частина продовжує існування коханої – зберігає минуле, відроджує взаємини *я – ти*, сакралізує родину. Друга, раціональна частина нагадує про смертний поріг, застерігає про небезпечність будь-якої спроби його долання, спрямовує погляд ліричного героя униз, під землю, звідки не можна встати. Проте кохана, із землею в одежі, приходить до чоловіка навіть звідти.

У поетичному філософуванні В. Свідзінського – у контексті всієї образної системи – переважає не утвердження смерті як трагічного і неподоланного кінця, що калічить внутрішній світ живого (як у І. Франка), і не активне заперечення смерті друга (як у Лесі Українки), а прийняття таємниці – запитування про неї, інтуїтивний доторк до неї через художній образ, усвідомлення принципової непізнаванності її далини. Поет збагнув не саму таїну, а те, що нам її дарує, – любов. Його художні концепти «Дорогоцінна повіки любов», «Мрія любові не знає кінця» суголосні думці Г. Марселя про неперервність любові і вступають у конфлікт з раціональними істинами, яких ліричний герой не заперечує: «Я знаю: усе вмирає», «Нема тебе на землі».

Проведено зіставлення текстів В. Свідзінського з текстами Г. Сковороди, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, В. Вітмена, Р.-М. Рільке, П. Тичини, О. Блока, Є. Плужника, а також біблійної Пісні над Піснями. Екзистенціальна думка поета спонукала до паралелей з положеннями Г. Марселя про людину як Homo viator; початкове світло; конкретику у філософії; простоту речей; двосічну даність – життя з вироком смерті; поцейбіччя; децентроване і поліцентроване існування; прийняття страждання у пороговій ситуації; спогади як опір матеріальному розсіюванню; активне заперечення смерті як виклик і милосердя та іншими.

В екзистенціально-діалогічній інтерпретації лірики Тодося Осьмачки увагу сфокусовано на мотивах самотності та бунту, їхніх філософських смислах та художній специфіці. Як близьку за розмислом широко використано працю Альбера Камю «Людина, яка бунтує», також актуалізовано тексти Х. Ортеги-і-Гассета, М. Гайдеґґера, Г. Марселя.

Мотив самотності є центральним у збірці Т. Осьмачки «Китиці часу», яка вийшла друком 1953 р. й містить вірші, написані протягом 1943-1948 років на еміграції. Джерела цього мотиву в індивідуальності автора, його життєписі, в історичній долі української нації, у таїні мистецької творчості, у філософському мисленні поета.

Ліричний герой віршів збірки перебуває у просторі, головною ознакою якого є відсутність – батьківщини, рідної йому природи і близьких душею людей. Поет образно виражає екзистенційний стан одинокості як богозалишеності. Він не підкорюється самотності, а бунтує проти неї, зокрема метафізичним бунтом (А. Камю). Суперечливий і водночас позначений своєрідною логікою текст Т. Осьмачки споріднений зі твердженням А. Камю про суперечності і логіку людини-бунтаря. Свою самоту на життєвому шляху поет пояснює тоталітарним режимом у поневоленій Україні і прокляттям власної долі. *Мій-не мій край* і *нестрінутий друг* прирікають ліричного героя Т. Осьмачки на зневіру щось змінити і в зовнішньому просторі свого існування, і у просторі серця.

Вірність собі, своєму «Я», плекання всупереч обставинам *власного буття самості* (М. Гайдеґґер) – визначальна риса екзистенції у збірці «Китиці часу». Поезія Т. Осьмачки – це художнє вираження екзистенційних станів і процесів екзистування; філософська думка з їх узагальненням переважно прочитується як смисл образу, підтекст або надтекст складного експресіоністичного тексту. Екзистенційний вибір людини у творчості Осьмачки незмінний: вигнаний з батьківщини українець залишиться вірним своєму національному «Я».

Мотиви самотності і смерті у віршах тісно переплетено, хоча смерть часто табуюється, існує зашифровано-образно. Межова самота малюється як блукання людини без душі в темній порожнечі. Самотнє існування, яке переходить у смерть, – найекспресивніший варіант мотиву самотності у збірці «Китиці часу».

Безпритульне мистецтво, поезія без храму – образ, який поглиблює мотив самотності. Душа має вільно творити, творіння ж повинне бути сприйняте кимось, здатним до рецепції, тільки тоді відбудеться діалог душ – поетової і читачевої. Ліричний герой «Китиць часу» такого діалогу не мав. Образ чужинецької природи як гарної, проте так само не здатної до діалогу з емігрантом – один зі ключових у збірці.

Духовна відчуженість митця посеред багатолюддя – мотив низки поезій збірки «Китиці часу». Самотність як *недомальоване життя* – ще одне оригінальне образне втілення відчуття одинокості в поезії Т. Осьмачки. Жаданий друг, щиросердна дівчина, давня українська муза, синєнеба Україна – це ті, хто (хай тільки в уяві!) рятував Тодося Осьмачку від чорної самоти, допомагав вистояти, не втратити себе. Самотність має межі, як і все у цьому світі, людина Осьмачки не може остаточно вийти за межі Батьківщини, перервати з нею духовний зв'язок.

Перед нами горда самотність, самотність *пораненого орла*, яка не принижується і не просить розірвати її сумне коло. Людство – це *завірюха*, де люди – *сніжинки*: ми разом існуємо в часі й просторі, у спільному русі, проте зберігаємо розокремленість, тобто самоту в її філософському екзистенціальному сенсі.

Т. Осьмачка вів діалог з Т. Шевченком, зокрема як бунтар із бунтарем. Жахливовізійна, бунтівлива поезія Тодося Осьмачки відкриває в людині гідність, у митцеві – відданість високому призначенню мистецтва, в українцеві – незнищенну єдність з Україною. Самотній індивідуальний бунт ліричного героя спрямовано на справедливість щодо України, на її свободу, на розтоплення *світової криги*, серед якої вона страждає.

Безперечним шедевром Осьмаччиної лірики є його мініатюра «Україна», що становить художню модель віковічної, красивої, вільної Батьківщини. Пророкуванням її майбутнього щастя поет бунтує проти реальності – московської окупації, лиха, смертного спустошення, розсіювання світом дітей.

Поема «Синя мла» є апофеозом мотиву самотності. Згубний історичний шлях, обраний людством, – ключовий образ «Синьої мли». Твори Т. Осьмачки і А. Камю зближують: жорсткість орла (який панує над людською самотністю в поемі українського митця) і лють переродженого Прометея (у роздумах А. Камю про вироджений бунт); візійна поетика і художнього, і філософського текстів; неприйняття авторами знеособлення й поневолення людини – хай якою високою

символікою це маскується; протест проти конкретної практики політичного режиму в СРСР.

Обминання коханням самотнього втікача – провідний мотив інтимної лірики у збірці «Китиці часу». В усіх історіях кохання герой переживає палкі почуття і пекельні страждання, зазнає розбивання ілюзії розірваної самоти і лишається «під порогом чужого серця на ключі».

У збірці «Китиці часу», крім трагічного, є позитивно забарвлений мотив самотності, пов'язаний із таїною творчості. Він звучить парадоксально: чисту самотину поета на стрімких вершинах творчості протиставлено його болючій одинокості внизу, у натовпі. Єдиною вірною супутницею ліричного героя поезії Т. Осьмачки є його мука, він живе з нею на землі – де він розлучиться зі своєю земною подругою, знає лише Бог.

Поезії Т. Осьмачки притаманна експресіоністична поетика – естетичні принципи крику, плаката, умовного узагальнення. Проведено паралелі з живописом В. Ван-Гога і Е. Мунка. Текст часто має світоглядне осердя, екзистенціальний смисл якого – поетичне бачення себе як філософської проблеми, як проклятого запитання, що не має відповіді.

Україна, як і поетська душа, для бунтаря й вигнанця є ним самим, частками його «Я». Самота, за Хосе-і-Ортегою, є як така жорстоким приділом людини. Осьмаччина самотність є ще жорстокіша, бо вона посилюється одинокістю скалок розбитого «Я» – і так екзистенційно, сутнісно самотнього на землі.

Спостережено суголосся з мотивами поезії Т. Шевченка, І .Франка, Лесі Українки, прози Е.-М. Ремарка. Шляхом текстуальних зіставлень доведено близькість художнього філософування поета до ідей А. Камю про бунт і абсурд, М. Гайдеґґера – про власне буття самості, Das Man, людино-самість, ненадламану гострість сутнісної самотності; Х. Ортеги-і-Гассета – про глибину першопочаткової самотності, людину маси, кохання як найрішучішу спробу вирватися із самоти; Г. Марселя – про зустріч і автентичну надію.

Отже, проведений діалог між українською поезією першої половини ХХ ст. і екзистенціальною філософією засвідчив існування художнього екзистенціалізму як явища національного письменства. У поезії Б.-І. Антонича, В. Свідзінського, Т. Осьмачки спостережено (у їх індивідуальній, мистецькій, національній специфіці) ідеї, притаманні філософії існування.

Екзистенційні питання і богословські відповіді в їхній взаємозалежності у віршах збірки Б.-І. Антонича «Велика гармонія». Особистісний милосердний Бог; есенціальне у внутрішньому світі людини; енгармонійність творчості поета в акорді, створеному Богом; вибір між катеринкою диявола і Великою гармонією; Бог, який сам приходить до тебе в серце, – концепти художнього екзистенціалізму пера Антонича.

Людина як *Homo viator* у поезії Володимира Свідзінського. Його мандрівник долає земну путь серед прекрасної природи, де кожний листочок – сучасник, брат по смертній долі. Путь веде за смертну межу, навколо якої море, там не буде часу, але звідти буде воріття – справжнім «Я», не викривленим лихим часом і сторонніми. Любов (коли Ти вже не переді мною, а в мені) не дає смерті забрати кохану, вона існує в поцейбіччі. Непізнаванна таємниця чарує, вабить, не розкривається і тому дарує спокій.

Бунтар в поезії Тодося Осьмачки карається самотою – без Батьківщини, друга, читача, коханої… Навіть без Бога, який і залишив напризволяще, і забрав жіноче серце, яке могло розрадити. В основі бунту збереження цінностей – українських, поетських, загальнолюдських. Осьмаччині візії часто жахні, а думки – абсурдні, але це той жах, який несе правду, і той абсурд, котрий вияскравлює мудрість.

Усі три українські поети, твори яких зінтерпретовано як явища художнього екзистенціалізму, мали важкі долі, спричинені втратою рідною нацією державності і соборності, світовими війнами, тоталітаризмом. Це – покоління Розстріляного відродження, тож у його версії художнього екзистенціалізму нерозривно пов’язані, однаково важливі, виражені на максимумі – трагічне в існуванні

людини і те, що дає сили йому опиратися (Велика гармонія, Неперервна любов, Україна, Правда і Віра). **Український художній екзистенціалізм ідентифікується з найтрагічнішими і найсвітлішими положеннями екзистенціальної філософії.** Він живиться джерелами індивідуального таланту й філософування, національної ментальності, української культури, постійним діалогом з культурами інших націй, передовсім європейських.

Подібні думки народжуються в різних людей незалежно, у різних формах і в різних точках часопростору. Так сталося з екзистенціалізмом в українській літературі. Проведений діалог доводить іманентність екзистенціального світобачення для української лірики першої половини ХХ ст. У Ноосфері струменить потік української художньо вираженої екзистенціальної думки – самобутньої і діалогічно пов’язаної з думками інших націй.

Досліджені філософські праці М. Гайдеґґера, Г. Марселя, А. Камю і поетичні тексти Б.-І. Антонича, В. Свідзінського, Т. Осьмачки є талановитими, інтелектуальними, емоційними, духовно наснаженими, тож авторка монографії не претендує на повноту й непохибність своїх інтерпретацій, а, навпаки, переконана в можливості нових і нових коекзистенційних проявів солідарності з мудрими філософами і прекрасними поетами.

# ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК


**Аббаньяно Н.** 9, 12, 32, 51, 70–84, 455
Августин А. 19
Анжелоз 121
Анісімова Н.11, 37, 41, 42, 84
Антіох М.172
Антонич Б.-І. 3, 11, 13, 16, 170–220, 222, 454, 459, 460, 468, 470
Аполлінер Г. 153
Арістотель 46
Аст Ф. 21
Астаф’єв О. 360
Ахматова А. 68

**Багрій М.** 37
Багряний І. 361
Байрон Дж. Г. 369
Банников Н. 437
Барка В. 172, 227, 371
Барна-Шалата І. 360
Барт Р. 54
Барчан В. 360, 377, 451
Бахтін М. 43, 48, 49, 51–53, 84, 454
Башляр Г. 173
Бердяєв М. 62, 68, 84
Бетховен Л. ван 119, 122
Бичко А. 37, 38, 84
Бичко І. 37, 84
Бімель В. 109–111
Бінсвангер Л. 7, 12
Блок О. 236, 237, 357, 464
Бовсунівська Т. 383, 451
Бодлер Ш. 42
Бондаренко А. 173
Борзенко О. 313, 357
Бретон А. 152
Буряк О. 173

**Вайлдер Л.** 368
Валері П. 156
Василишин І. 37
Вернадський В. 174
Вишенський І. 361
Вінграновський М. 369
Вітер О. (мати Йосифа) 377
Вітмен В. (Уїтмен У.) 222, 230, 262, 358, 464

**Гайдеґґер М.** (Хайдеггер М.) 4, 5, 8, 10, 12, 13, 27, 28, 30, 34, 35, 39, 40, 47, 51. 52, 54, 58, 67, 68, 80, 82, 85–112, 114, 130–133, 147, 152, 169, 216, 223, 224, 285, 288, 290, 291, 347, 359, 389, 394, 395, 448, 449, 452, 454–457, 461, 465, 468, 470
Галчинський К.-І. 49, 50
Гарасимович Є. 173
Гауптман Г. 116
Геґель Ґ.-В.-Ф. 27, 103
Гельдерлін Ф. 68, 90–101, 104, 108, 169, 454, 456
Гете Й.-В. фон 213
Гірник П. 42
Гог В. ван 431–433, 468
Гог Т. ван 432
Гоголь М. 38
Голобородько В. 222
Гомер 18
Гончар О. 65
Горболіс Л. 173
Гординський С. 171, 173
Грабович Г. 37
Гретюнзен Б. 145
Гулевич В. фон 126
Гумбольдт В. 47, 85, 454
Гундорова Т. 37, 42, 43, 45, 85
Гуссерль Е. 58

**Ґадамер Г.-Ґ.** 28–30, 35, 36, 40, 84, 85, 454
Ґвардіні Р. 123, 174
Ґеорге С. 68
Ґунтер В.117

**Далі С.** 374
Даниленко І. 173
Данте А. 361, 362
Декарт Р. 161
Державин В. 37
Дерріда Ж. 28
Дзюба І. 221, 273, 308, 357
Дільтей В. 24–26, 85, 454
Дмитренко В. 360
Дмитрів І. 173
Драгоманов М. 62
Драч І. 65
Дунаєвська Л. 307, 357
Дю Бо Ш. 113
Дьюї Дж. 80

**Елюар П.** 151
Емпедокл 154
Ернесті Й.-А. 21
Есхіл 431, 438, 439, 441

**Єфремов С.** 65

**Жулинський М.** 37, 360, 361, 367. 370, 451

**Забужко О.** 37, 42
Затонський Д. 37
Захара І. 37
Зборовська Н. 360. 369, 373, 374, 451
Зілинський О. 173
Зубрицька М. 30, 85

**Іванишин П.** 37, 40, 85
Ільницький Д. 173
Ільницький М. 171–173, 220
Ільницький О. 173

**Каландра З.** 151
Калинець І. 172, 173, 222
Кальвін Ж. 198
Камю А. 3, 5, 8, 13, 38, 44, 45, 51, 56, 80, 139–169, 369, 376, 377, 383, 415, 416, 424, 429–431, 458, 465–468, 470
Кафка Ф. 139–146, 458
Качуровський І. 173
Квіт С. 53, 85, 454
Кернер Г. 221
К'єркегор С. 5, 51, 80, 82, 115, 122, 133, 143, 372
Клочовський Я. А. 10, 12
Кобилянська О. 62
Коваленко Г. 363
Ковалів Ю. 37, 221
Козій Д. 173
Козлик І. 37, 40, 85
Колесниченко-БратуньН. 360, 368, 451
Кониський О. 422
Косинка Г. 302
Костельник Г. 172
Костенко Л. 40, 45
Костюк Г. 173, 361, 365, 366, 372, 451
Котляревський І. 65
Коцюбинський М. 65, 258, 280, 357, 464
Кузнецов В. 18, 20, 85
Кузьма О. 37
Куліш П. 38

**Лавелль Л.** 82
Лавріненко Ю. 360, 363, 367, 368, 371, 451
Лапко О. 360
Ле Сенн Р.82
Лебединцева Н. 173
Лейно Р. 163
Лермонтов М. 287, 357
Лисенко І. 360, 371, 451
Лисенко Т. 173
Лотреамон 145–149, 152, 169, 458

**Маланюк Є.** 40
Маринкевич С. 360
Маркс К. 152
Марсель Г. 3, 5, 8, 13, 30, 35, 43, 51, 80, 82, 112–139, 169, 221, 239, 247, 261, 290, 291, 300, 301, 305, 306, 310, 311, 315, 321, 322, 329, 333, 334, 338,

342–353, 355–358, 398, 451, 457, 460, 461, 464, 465, 468, 470
Маслоу А. 8
Мастерз Е.-Л. 368
Мафтін Н. 173
Мержинський С. 62
Меріке Е. 102
Мерло-Понті М. 5
Михайлов А. 67, 68, 85
Михайловська Н. 37–39, 86, 360, 370, 451
Моклиця М. 221
Моренець В. 37, 49, 86, 454
Мороз І. 173
Мороз-Стрілець Т. 362, 363, 451
Москалець К. 221
Мунк Е. 387, 468

**Наєнко М.** 221
Назаревич Л. 37
Назаренко Є. 365, 451
Неборак В. 221
Неврлий М. 173, 360
Нідлман Дж. 7, 12
Ніцше Ф. 27, 42, 44, 108, 133, 154
Новикова М. 173

**Олександрів Б.** 364
Олесь О. 380
Ортега-і-Гассет Х. 5, 51, 80, 385, 418, 446–448, 452, 465, 468
Осьмак Н. 221
Осьмачка Т. 4, 11, 13, 16, 38, 170, 171, 215, 360–452, 454, 459, 465–470
Отто Р. 174

**Павличко С.** 37
Пастернак Б. 68
Пахаренко В. 37
Пахльовська О. 37, 42, 44, 45, 86
Піндар 110, 319
Піскун О. 360
Плужник Є. 14, 39, 51, 52, 54, 61, 64, 88, 121, 139, 166, 170, 171, 180, 226, 227, 238, 285–288, 303, 358, 363, 379, 452, 464
По Е. 128, 433, 434
Пономаренко О. 173
Пушкін О. 378, 452

**Райда К.** 6, 8, 9, 12, 375
Райс Е. 221, 222, 310, 319, 330, 358
Рарицький О. 221
Ремарк Е.-М. 405, 406, 452, 468
Рембо А. 148–153, 169, 458
Рильський М. 61
Рікер П. 30–36, 86, 454, 464
Рільке Р.-М. 34, 68, 89, 112–139, 169, 187, 353–356. 457
Роден О. 122
Рубчак Б. 173, 220

**Салига Т.** 173
Самчук У. 362, 365, 452
Сартр Ж.-П. 5, 38, 42, 80, 82, 368, 374, 375
Свідзинський А. 221, 222, 358
Свідзінська М. 289
Свідзінський В. 288–358, 454, 459–462, 468, 469, 470
Світличний І. 427, 452
Сент-Екзюпері А. де 45
Сіверцев М. 174, 220
Сковорода Г. 33, 55, 68, 238, 239, 358, 464
Скорський М. 360, 364, 452
Скрипник І.173
Слабошпицький М. 360, 371–374, 452
Славутич Я. 173, 221
Слоньовська О. 360
Соловей Е. 37, 173, 221, 222, 271, 279, 289, 290, 315, 317, 329, 358
Соснюк К. 320, 358
Сосюра В. 66
Стерн Р. 435
Стефаник В. 65, 296, 358, 379, 452, 464
Стефаник Ю. 360, 361, 366, 452
Стефановська Л. 173

Стоун І. 432, 452
Стребкова І. 360
Стус В. 61, 221, 284, 301, 328, 329, 358, 360
Сулковська З. 289, 307

**Тарнашинська Л.** 37, 41, 86
Тихолоз Б. 37
Тичина П. 61, 189, 220, 222, 267–269, 278, 319, 358, 464
Тілліх П. 3, 80, 170, 174–178, 184, 193–198, 200, 201, 203, 206–220, 459, 460
Толстой Л. 122
Тракль Ґ. 68
Труш І. 16
Турська (Турн унд Таксіс М. фон) 131

**Уайтгед А.-Н.** 27
Українка Л. 36, 38, 43, 61, 62, 68, 334, 342–352, 355, 356, 358, 399, 438, 464, 468

**Фальківський Д.** 180
Флаціус Іллірійський М. 20
Франк С. 51
Франко І. 38, 43, 65, 334–342, 346, 351, 352, 356, 359, 361, 442, 443, 452, 464, 468
Фройд З. 52

**Хайдеггер М.** (див. Гайдеґґер М.)
Хвильовий М. 38
Хлєбников В. 173
Хопта С. 37

**Чапля В.** 360
Чернюк С. 360

**Шар Р.** 152–164, 169, 458
Шарден Т. де 174
Шашкевич М. 172
Шевченко Т. 38–40, 60, 62, 68, 227, 305, 319, 361, 367, 371, 383, 396, 401, 410, 411, 413–415, 421, 428, 429, 441, 452, 466, 468
Шевчук В. 56, 173, 221, 289, 359
Шелер М. 51, 415, 416
Шерех Ю. (Шевельов Ю.) 37, 360, 367–369, 372–375, 419, 453
Шестов Л. 68, 143
Шлейєрмахер Ф. 21–23, 26, 27, 46, 47, 86, 175, 454
Шопенгауер А. 43
Шпет Г.18
Штайґер Е. 102, 103
Штіфтер А.105–107

**Юнг К.-Ґ.** 54
Юркевич П. 51, 68, 69, 188, 264, 344

**Якубовський Ф.** 360

Яр І. 122
Яременко В. 221

Ясперс К. 5, 14–16, 51, 80, 82, 87, 88, 133, 299, 300, 359, 369, 370, 456
Ящук Ж. 37

# БІБЛІОГРАФІЯ

## праць Ганни Токмань з теми монографії

1995

1. Мотив самотності у книзі Т.Осьмачки «Китиці часу». *Творчість і доля Т.С.Осьмачки в контексті українського письменства XX століття: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Т.С.Осьмачки.* Черкаси, 1995. С. 28.

1999

2. Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст? *Слово і час.* 1999. №4-5. С. 63–65.

2001

3. Альбер Камю: діалог письменника і філософа з іншими та із самим собою. *Зарубіжна література в навчальних закладах.* 2001. №5. С. 51–54.
4. Екзистенціальна аналітика й літературознавство (Мартін Гайдеґґер як інтерпретатор лірики). *Слово і час.* 2001. №7. С. 23–34.
5. Екзистенційні джерела мотиву самотності в збірці Т.Осьмачки «Китиці часу». *Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. праць.* Вип.5 Київ, 2001. С. 146–157.
6. Інтерпретація як екзистенціальна аналітика: прочитання поезії Габріелем Марселем. *Вісник Харківського державного університету*. 2001. С. 488–496.
7. Літературознавець у ситуації вибору методики: тлумачення інтерпретації художнього тексту герменевтики. *Сіверянський літопис.* – 2001. №4. С. 133–139.
8. Практика та теорія діалогічного прочитання української лірики та екзистенціальної філософії. *Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць.* Вип.8. Київ –Одеса, 2001. С. 228–234.

2002

9. Екзистенціальна інтерпретація мотиву самотності в поетичній збірці Тодося Осьмачки «Китиці часу». *Сучасний погляд на літературу.* Випуск 8. 2002. С. 96–106.
10. Збірка Б.-І.Антонича «Велика гармонія» у діалозі з екзистенціальним богослов’ям. *Слово і час.* 2002. №12. С. 41–53.
11. Лірична філософія Габріеля Марселя. *Слово і час.* 2002. №7. С. 44–52.
12. Методологічні засади екзистенціального прочитання філософської лірики. *Сучасний погляд на літературу: Збірник наукових праць.* Вип. 7. Київ, 2002.

С. 165–176.

2003

13. Діалог поета з Богом у збірці Б-І.Антонича «Велика гармонія». *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах.* Випуск 4. Київ, 2003. С. 88–96.

2004

14. Діалог між лірикою та екзистенціальною філософією: теоретичні засади, типологія. *Гуманітарний вісник Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди.* – Переяслав-Хмельницький, 2004. С. 3–14.

2007

15. Теорія і практика прочитання української лірики XX ст. у діалозі з екзистенціальною філософією. *Діалогічне прочитання української літератури: колективна монографія* / За ред. Г.Токмань. Київ, 2007. С. 3–59.

2008

16. Философия как участник литературоведческого диалога «лирика – экзистенциализм». *Образование, наука и техника: XXI век: Сб. наук. ст.* Вып. 6. Ханты-Мансийск, 2008. С. 221–228.

2009

17. Поетична мариністика Володимира Свідзінського. *Слово і час.* 2009. №5. С. 39–47.

2010

18. Мотив кохання у збірці Володимира Свідзінського «Ліричні поезії»: екзистенціальний і просторовий аспекти. *Бахмутський шлях.* 2010. №3-4. С. 167–173.
19. Мотив смерті коханої людини в поезії Івана Франка, Лесі Українки, Володимира Свідзинського. *Дивослово.* 2010. №9. С. 29–37.

2011

20. Інтимна лірика Володимира Свідзинського в системі уроків літератури рідного краю. *Літературне краєзнавство Поділля в системі сучасної освіти: стан, проблеми, перспективи: зб. наук. праць.* Вінниця, 2011, 337 с. С. 45–52.
21. Літературознавчий діалог між поезією і екзистенціальною філософією: В.Свідзінський, Г.Марсель, Р.- М. Рільке. *Теоретична і дидактична філологія: Збірник наукових праць.* Вип.10. Переяслав-Хмельницький, 2011. С. 391–405.

2012

22. «Велика дитино, хто поклав тебе в вічну колиску?»: образ моря у поезії

Володимира Свідзінського. *Сьомий Міжнародний конгрес Українців: Літературознвство: Зб. наук. ст.* Київ, 2012. С. 297–308.

23. Мотив смерті у збірці Володимира Свідзінського «Ліричні поезії». *Теоретична і дидактична філологія: Збірник наукових праць.* Вип.13. Переяслав-Хмельницький, 2012. С. 278–286.
24. Смерть коханої: діалог лірики Володимира Свідзінського і філософії Габріеля Марселя. *Слово і час.* 2012. №11. С. 53–67.

2013

25. Образ моря в художніх світах лірики Володимира Свідзінського і Євгена Плужника. *Наукові записки: Філологічні науки.* Вип. 114. Кіровоград, 2013. С. 326–335.

2016

26. Екзистенціально-діалогічне прочитання мотиву смерті коханої людини в поезії І.Франка, Лесі Українки, В.Свідзінського. Комунікативний дискурс: наукова рецепція і стратегії дослідження: зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 07-08 квітня 2016 р. Київ, 2016. С. 229–230.
27. Екзистенціально-діалогічне прочитання мотиву смерті коханої людини в поезії І.Франка, Лесі Українки, В.Свідзінського. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів та природокористування України. Серія «Філологічні науки»*. Вип. 248. Київ, 2016. С. 110–121.
28. Екзистенціально-діалогічне прочитання художнього тексту: *Вибрані студії*. Ніжин, 2016. 336 с.
29. Життя і поезія Володимира Свідзінського як мандрівка. *Олександр Рибалко і суспільно-культурне життя України: Зб. статей*. [упорядн. І.Гирич, К.Рибалко]. Київ, 2016. С. 67–76.

2017

30. Альбер Камю як літературний критик: діалог між художній текстом і філософією. *Слово і час.* 2017. № 8. С. 77–88.
31. Життя і поезія Володимира Свідзінського як мандрівка. *Дивослово.* 2017. №1. С. 67–75.
32. Уявні діалоги: Слово про науковців. Ніжин, 2017. 272 с.

2018

33. Діалог людини з природою в збірці «Ліричні поезії» Володимира Свідзінського. *Філологічні діалоги : Зб. наук. пр.* Ізмаїл, 2018. С. 94–100.
34. Поетика інтимної лірики Тодося Осьмачки. *Теоретична і дидактична філологія*. 2018. Вип 28. С. 211–219.

Наукове видання

ТОКМАНЬ Ганна Леонідівна

# УКРАЇНСЬКА ВЕРСІЯ ХУДОЖНЬОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ: Б.-І. АНТОНИЧ, В. СВІДЗІНСЬКИЙ, Т. ОСЬМАЧКА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Монографія

В авторській редакції