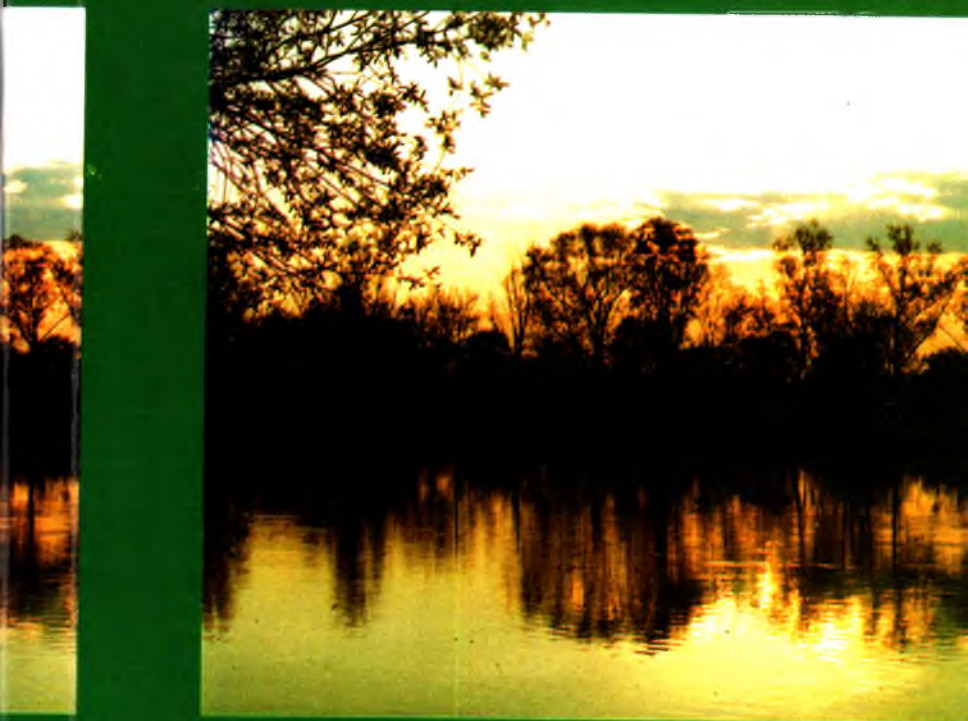


93.3 (43-47)
200



Елеонора Соловей



Українська
філософська
лірика



STATE OF UKRAINE
1997

МІЖНАРОДНИЙ ФОНД «ВІДРОДЖЕННЯ»
ПРОГРАМА «ТРАНСФОРМАЦІЯ ГУМАНІТАРНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ»

Е. С. Соловей

Українська філософська лірика

Допущено
Міністерством освіти України

758724

Handwritten signature and a small square mark.



758724

Посібник висвітлює цілий комплекс теоретичних та історико-літературних проблем, пов'язаних з явищем філософської лірики. Систематичний розгляд української філософсько-поетичної традиції у найяскравіших проявах дає змогу з'ясувати як універсальні, так і національні її особливості. Найбільшу увагу приділено українській філософській ліриці ХХ століття (В. Свідзинський, Б.-І. Антонич, М. Зеров, М. Бажан, В. Мисик, В. Стус та інші).

Редактор
О. Жупанський

Львівський національний університет
імені Василя Стефаника
код 02125266

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

75 87 24

No

ISBN 966-7305-04-X

© МП "Юніверс", 1998.
© Соловей Елеонора, 1998.
© Чусв С., художнє оформлення, 1998.

Цей навчальний посібник визнано одним з кращих серед поданих на конкурс, організований Міністерством освіти України та Міжнародним фондом "Відродження" в рамках Програми "Трансформація гуманітарної освіти в Україні".

Головне завдання Програми полягає в сприянні гуманізації освіти через створення умов для розробки та впровадження нової генерації підручників і навчальних посібників, зорієнтованих на цінності вітчизняної та світової культури, притаманні сучасним суспільствам демократичного типу.

Міністерство освіти України та Міжнародний фонд "Відродження", який репрезентує всесвітню мережу фондів, заснованих відомим американським підприємцем та громадським діячем Джорджем Соросом, будуть щиро вдячні за відгуки, пропозиції та зауваження щодо цього видання під час його експериментальної перевірки в навчальних аудиторіях.

КІЛЬКА ВСТУПНИХ ПОЯСНЕНЬ

Українська філософська лірика належить поки що до проблем малодосліджених. Тим часом вона становить великий інтерес як у теоретико-літературному, так і в історико-літературному плані, особливо в час відновлення реальної та повної картини нашого письменства. Введення до навчальних програм філологічних, а можливо, й деяких інших гуманітарних факультетів курсу (спецкурсу) «Українська філософська лірика» вмотивовано багатьма обставинами. Стрімка філософізація суспільної та індивідуальної свідомості, до буденної свідомості включно, спричиняє чутливість та інтерес молоді до явищ художньої філософічності. А шляхетний поетичний матеріал, відкриття нових імен та творів, перечитання вже відомих під новим кутом зору здатні розвинути естетичне чуття, художню сприйнятливість, прищепити стійкий смак і до теоретичних проблем, і до проникнення в глибини тексту,— тобто не лише поглибити фахову підготовку майбутніх філологів, журналістів чи істориків, а й загалом сприяти тій гуманізації вузівської освіти, яка нині усвідомлюється як настійна вимога часу.

Практика вузівського викладання засвідчує постійний дефіцит цікавих спецкурсів для старшокурсників, які потребують вивершення, систематизації та синтезу набутих у попередні роки знань. Саме такі лекційні або семінарські цикли покликані також стимулювати самостійне наукове мислення, не випадковий вибір теми дипломного дослідження, прищеплювати і розвивати смак до подальшої наукової творчості.

В основу пропонованого навчального посібника закладено принцип вивчення українського письменства, зокрема поезії,

в контексті світової літератури, з якнайширшим залученням усього приступного матеріалу, з висвітленням генези і розвитку розглядуваного явища: української філософської лірики. В такий спосіб у розділах посібника з'ясовуються як універсальні, «родові» чи «світові» риси філософської поезії, так і національні особливості української лірико-філософської традиції, окреслене нею проблемне коло, типологічні характеристики, лінії розвитку, як вони фіксуються на різних рівнях: у поезії загалом, в окремому творі, у творчості найяскравіших філософських поетів.

Масив національної поезії за кількасотлітню історію її розвитку розглядається в посібнику під кутом теоретичних проблем, пов'язаних із самим поняттям філософської лірики. Українська філософська поезія, таким чином, представлена тут як специфічна цілісність із своєю динамічною структурою, як рухлива художня система в процесі її поступального розвитку від часів виникнення аж до сьогодення. Поширені в літературознавстві минулих десятиліть абстрактно-ідеологічний та абстрактно-метафізичний підходи для такого завдання цілком непридатні. Автор посібника виходить із більш відповідного самій природі поезії особистісного аспекту (інтелектуального, почуттєвого), загалом із критеріїв суто естетичних. На цьому базується викладена в посібнику концепція традиції, типології та поетики української філософської лірики, саме такими є підвалини запровадженого тут розгляду української філософсько-поетичної традиції в контексті світової і національної духовної культури.

Особливості філософського струменя в українській літературі спричинені відомими зовнішніми обставинами, за яких розвиток професійної національної філософії в Україні з кінця XVIII століття фактично було перепинено. Тим часом дослідження останніх років засвідчили високий європейський рівень філософської культури в Україні XVI — XVII століть, — недарма вона дала світові Григорія Сковороду. Отже, функції філософського осмислення буття значною мірою перебирала на себе, поряд з іншими формами інтелектуальної діяльності, художня література. Це обставина перша. Другою є характерна для українського менталітету внутрішня

спорідненість, зближеність філософського, теоретичного і художнього мислення, можна сказати — естетичний характер філософування ще від часів Київської Русі. Тобто позиція естетичної чутливості, чуттєвості як вияв унікальності та неповторності життєвого світу індивіда стає вихідною і визначальною в раціонально-узагальненому міркуванні про світ. Це і є той первинний персоналізм і панестетизм, якими перейнято українське національне світовідчуття від найдавніших часів і які визначають «естетичну домінанту» української культури. В цю виняткового масштабу і ваги проблему і включено пропонується навчальний посібник як внесок літературознавства, як спробу поєднати навчальні, освітні завдання з актуальною науково-дослідницькою проблематикою.

Посібник має продемонструвати викладачеві, студентові багатство української поезії в контексті поезії світової: від давньої літератури до наших сучасників, саме як вияв тих особливостей духовності українського народу, про які тут ішлося. Українська філософська лірика від самих початків має свої неповторні риси, і вони виникають як родові у творчості поетів різних часів і доль, але начала їхні слід шукати у спільних джерелах українського письменства та української філософії.

Деякі етапи розвитку філософсько-поетичної традиції окреслено тут досить конспективно: коли йдеться передусім про **тенденції**, про особливості цієї традиції як інваріанту традиції світової. Головними в посібнику є розділи, присвячені ХХ століттю, та пропонується типологія філософської лірики. Вона не претендує на вичерпність і остаточність, але саме як попередня і робоча є достатньо евристичною в розгляді поетичної конкретики, в систематизації емпіричних спостережень. Застосовуючи посібник у роботі з нефілологами, можна, очевидно, не вдаватися до розділу «Поетика філософської лірики» як надто спеціального; натомість для аудиторії філологів він задуманий як своєрідний практикум з «повільного читання», дійового та доскіпливого аналізу, заглиблення у текст, у «змістовність форми».

Автор посібника прагнув наблизити стиль викладу до вузівських вимог: поєднати наукову ґрунтовність з відчуттям

аудиторії, із залученням слухачів до процесу наукового пошуку, до дискусій, до порівняння різних точок зору, систем аргументації, стилів полеміки. Можна сподіватися, що цитований у посібнику поетичний матеріал, почасти маловідомий або належно не поцінований, зі свого боку сприятиме зацікавленню студентів. Подана до кожного розділу рекомендована література включає і нові, донедавна малоприступні джерела, зокрема з літературознавчої зарубіжної україніки; посилання в тексті розділів також зорієнтують викладача і студента як у наукових, так і в літературно-художніх виданнях. Автор має надію, що посібник стане в пригоді філологам не лише як спецкурс: його можна використати і в курсах історії української літератури та теорії і літератури, в інших спецкурсах з поезії та поезики.

І. ФІЛОСОФСЬКА ЛІРИКА ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

Увесь наявний досвід вивчення філософської лірики (далі — ФЛ) показує насамперед своєрідну непіддатливість самого предмета, особливу ускладненість підходів до нього — надто ж коли йдеться про дослідження власне теоретичне. Своєрідним епіграфом до будь-якої нової праці на цю тему могли б стати слова Я. О. Зунделовича, що передують його проникливим студіям поезії Тютчева, — принаймні для автора цього посібника вони були і застереженням, і стимулом.

«Те, як мало ми просунулися більш ніж за століття у з'ясуванні природи філософської поезії взагалі, тютчевської — зокрема, незважаючи на зусилля умів сильних і блискучих, саме по собі вже є свідченням, що на цьому терені труднощі достоту великі і тому, хто стає на нього, далєбі немає підстав спокшатися райдужними надіями»¹.

Цікаво, що дослідження філософської поезії не лише у «ближньому», а й у «дальньому» зарубіжжі також розвивалося в аспектах історико-літературному та портретно-монографічному. Таке спрямування мають численні праці про англійську «метафізичну» поезію першої половини XVII ст. з її спіритуалістичним характером та бароковою поетикою². Саме ця тема на Заході є найбільш ґрунтовно розробленою, так

¹ Зунделович Я. О. Этюды о лирике Тютчева. — Самарканд, 1971. — С. 8.

² Austin F. The language of the metaphysical poets. — Basingstoke: Macmillan Education, 1992; Cookson L. Loughrey B. Critical essays on the metaphysical poets. — Harlow: Longman, 1990; Lull, J. The metaphysical poets: a chronology. — N.Y.: Maxwell Macmillan International, 1994; Mackenzie D. The metaphysical poets. — Hound-mills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1990; Gottlieb S.

що по ній існують навіть підсумкові бібліографічні покажчики¹.

У світлі цього досвіду і російська філософська поезія XIX ст., і західноєвропейська XX ст. досліджується на Заході здебільшого саме як поезія «метафізична»².

З одного боку, визначення критеріїв та меж сучасної філософської лірики ускладнюється посиленням в усій літературі раціонального, інтелектуального, філософського начала. З іншого — триває характерне для нинішнього століття розмивання родових та жанрових меж, утворення мішаних, полігенетичних художніх структур. Нарешті, ще одна складність стосується вже сфери функціональної: філософський план

Approaches to teaching the metaphysical poets. — N.Y.: Modern Language Association of America, 1990; Bloom H. John Donne and the seventeenth-century metaphysical poets. — N.Y.: Chelsea House, 1986; Sloane M. C. The visual in metaphysical poetry. — N.Y.: Humanities press, 1981; Mourgues O. de. Metaphysical baroque & precieux poetry. — Folcroft Library Editions, 1973; Beer P. An introduction to the metaphysical poets. — London, Macmillan [1972]; Varma R.S. Imagery and thought in the metaphysical poets; with special reference to Andrew Marvell. — New Delhi: S. Chand [1972]; Miner E. R. The metaphysical mode from Donne to Cowley. — N.J.: Princeton University Press, 1969; Roy V. K. John Donne and metaphysical poetry. — Delhi: Doaba House [1969]; Husain I. The mystical element in the metaphysical poets of the seventeenth century. — N.Y.: Biblo and Tannen, 1966; Alvarez A. The school of Donne. — London: Chatto and Windus, 1961; Duncan J. E. The revival of metaphysical poetry; the history of a style, 1800 to the present. — Minneapolis: University of Minnesota Press [1959]; White H. C. The metaphysical poets: A study in religious experience. — N.Y.: The Macmillan Company, 1956.

¹ Berry L. S. A bibliography of studies in metaphysical poetry 1939 — 1960. — Madison: University of Wisconsin Press, 1964; McCarron W. E. Lesser metaphysical poets: a bibliography, 1961 — 1980. — San Antonio, Tex.: Trinity University Press, 1983.

² Pratt S. Russian metaphysical romanticism. The poetry of Tiutchev a. Baratynskii. — Stanford, 1984; Dichter brengen het te weeg Metafysishe vraagstellingen in de moderne Europese poezie. — Uitgeverij Kok, — Kampen, 1994; Czyz A. Ja i Bog: poezja metafizyczna poznego baroku. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.

змісту чи то окремого твору, чи то творчості поета загалом нерідко прочитується дедалі повніше або й взагалі стає наявним з часом — немовби реалізується в часі. У такому пізнішому відкритті глибинного узагальнено-філософського змісту велику роль відіграє **контекст ліричної системи поета**, часом же для цього потрібен контекст іще ширший, що виводить за межі творчості окремого письменника.

Каменем спотикання в усіх спробах теоретичного осмислення ФЛ є питання, чи можна її вважати окремим, особливим жанром. Внаслідок цього деякі автори ухильно іменують її “різновидом поезії”, “лірико-філософським напрямом” (Р. Халілов)¹ або “явищем” (С. Руссова)², “явищем літератури”, “типом творчості” (В. Дауїтте-Пакерене)³; інші досліджують “філософські мотиви” (А. Гризун)⁴ або обирають шлях суто історико-літературний, причому свідоме уникання будь-яких теоретичних дефініцій надає навіть цікавим і влучним спостереженням характеру емпірично-описового (Є. Маймін, В. Смирнов, О. Шостак)⁵.

У випадках, коли ФЛ визнається як жанр, це визнання або має безапеляційно-декларативний характер і нічим не підважується, або ж обґрунтування його стає фактично метою дослідження, але здійснюється надміру “затеоретизовано”, схоластично. Очевидно, що труднощі в цьому питанні існу-

¹ Халілов Р. С. Современная азербайджанская философская лирика (на материале поэзии Расула Рзы). — Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Баку, 1985. — С. 3, 5.

² Руссова С. Н. Философская поэзия Н. А. Заболоцкого и А. А. Тарковского (к проблеме традиций и новаторства). — Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1990. — С. 1.

³ Дауїтте-Пакерене В. В. Литовская философская лирика. — Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Вильнюс, 1988. — С. 3, 4, 5, 8.

⁴ Гризун А. Ф. Развитие философских мотивов в украинской советской поэзии. — Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1988.

⁵ Маймін Е. Русская философская поэзия. Поэты-любомудры. А. С. Пушкин. Ф. И. Тютчев. — М.: Наука, 1976; Смирнов В. П. Философская лирика Александра Твардовского // Писатель и жизнь. — Вып. 10. — М.: Сов. писатель, 1981; Шостак О. Г. Поэзия Н. К. Рериха и её место в русской философской лирике. — Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1997.

ють значні, якщо вони схиляють навіть серйозних дослідників до ухильних та компромісних рішень. Так, і О. Павловський, і Г. Філіппов, нарікаючи на нерозробленість теорії питання, на термінологічну плутанину, пропонують свої варіанти визначення ФЛ, — але від питання, чи є вона жанром, при цьому ухиляються¹. Одначе, не визначившись у цьому, ще важче окреслити загальні межі предмета, знайти критерії для розрізнення поезії безсумнівно філософської — і тієї, що такою лише “виглядає”, що з нею межує, до неї тяжіє і т. д. Складність ця, очевидно, породжується не тільки згаданим уже посиленням у літературі ХХ століття філософсько-інтелектуального начала, а й виникненням нових аспектів індивідуально-особистісної свідомості, активною і багато в чому новою за характером взаємодією мистецтва і науки, а з іншого боку — своєрідним “розміном” деяких якісних характеристик, тиражуванням атрибутів сучасної свідомості і мислення в поезії та іншими подібними чинниками.

Невизначеність меж і критеріїв ФЛ витворила і ту курйозну термінологічну ситуацію, яка дотепно зафіксована Г. Філіпповим: у “Краткой литературной энциклопедии” ФЛ визначено як “різновид дидактичної поезії у Стародавніх Греції та Римі”, а медитативну — як “жанрово-тематичний різновид кількох століть, включаючи сучасність”, який є “споріднений із філософською лірикою, але не зливається з нею”. Не дивно, що таке становище спонукало шукати підвалини явища якомога фундаментальніші: так прозвучала свого часу пропозиція Л. Щемельової взяти за критерій ФЛ **саму структуру художньої свідомості поета**, рішуче розділивши такі її типи, як власне філософський та психологічний². Не давши, звичайно, питоного критерію, ця запальна пропозиція принаймні стимулювала теоретичну думку. З іншого боку, сталося ще очевидніше, що підґрунтям теорії ФЛ має бути якомога ширше типологічне дослідження конкретного поетичного матеріалу.

¹ Філіппов Г. В. Русская советская философская поэзия: Человек и природа. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984; Павловский А. И. Советская философская поэзия. — Л.: Наука, 1984.

² Щемелева Л. О русской философской лирике XIX в. // Вопросы философии. — 1974. — № 5. — С. 90 — 100.

Книги О. Павловського та Г. Філіппова в цьому розумінні є двома різними шляхами до однієї мети. У першій характеристика творчості М. Заболоцького, Л. Мартинова, О. Твардовського — своєрідні “цільові” портрети, що окреслюють “філософські світи” поетів; своє завдання автор і вбачає в тому, щоби виявити і систематизувати “уявлення про світобудову”, “світообраз” кожного.

У другій праці вже початково обрано певніший аспект: характер поетичного втілення “натурфілософської” проблематики (хоча це й пов’язано з деякою якщо не вузькістю, то жорсткістю концепції), розроблюваний далі за принципом підтвердження, добору явищ за подібністю. Коло імен тут ширше: В. Хлебников, С. Єсенін, В. Маяковський, М. Заболоцький, окремі розділи присвячено проблемі “людина і природа” в російській поезії 20 — 30-х років та в поезії післявоєнній.

Відкриваючи свої “портрети” коротким “Вступом”, О. Павловський, природно, висловлює в ньому свій погляд на ФЛ як теоретичну проблему, однак зумисно втримується від будь-яких дефініційних формулювань. Хоча саме йому, очевидно, як членові авторського колективу навчального посібника належить у розділі “Філософська лірика” одна з небагатьох спроб таке визначення все-таки дати: “Філософська лірика засадово завжди роздум, ланка умовиводів, що з логічною, часом досить оголеною послідовністю підводять до певного висновку. Отже, філософській ліриці притаманний певний обов’язок чи не першою серед інших різновидів поетичної творчості формулювати в чуттєво-образній формі суспільно значиму ідею-узагальнення. Для поета — це величезна відповідальність, що вимагає продуманої чіткості загальної концепції і конкретного поетичного слова”¹.

Сконцентрувавши саме це визначення (в якому, на наш погляд, є чимало спірного), Г. Філіппов пропонує такий його варіант: “Підґрунтям філософської поезії є роздум, який

¹ Русская советская литература 50 — 70-х годов. — М.: Просвещение, 1981. — С. 188 — 189.

логічно підводить до ідеї-узагальнення”¹. Втім, з’ясувати, що є “підґрунтям” — ще не означає визначити явище, особливо якщо невідомою величиною залишається предмет “роздуму”, тож автор додає до цього “раціоналістичність образної системи” (імовірно, що в якісному, а не оцінному значенні), співучасть читача в осягненні істини поетом (співучасть інтелектуально-емоційна, що варто б зазначити спеціально), “гіпотетичність”. Останнє взяте з цікавих, теоретично ґрунтовних праць В. Мусатова, які ввіч недостатньо враховуються іншими дослідниками ФЛ². В. Мусатов не тільки визначив низку її суттєвих ознак, що слушно зазначене Г. Філіпповим, — праці його, присвячені головню аспектові традицій, успішно протистоять тій роз’єднаності вивчення класичної та сучасної ФЛ, яка ще дається знаки (щоправда, як завдання це певною мірою усвідомлюється у книгах І. Ростовцевої³ та Р. Співак⁴). Зокрема, продуктивною є наведена Г. Філіпповим теза В. Мусатова, що у ФЛ неодмінно наявна і діє “індивідуальна гіпотеза буття”.

Монографія Р. Співак, підсумовуючи попередні праці авторки, відзначена особливою активністю генологічної думки, рішуче спрямована до побудови теорії ФЛ, ґрунтованої на системному аналізі її як цілісного художнього явища. Розрізнювальні ознаки вбачаються безпосередньо у предметі зображення та в художній структурі твору (далебі не в задумі, як то трапляється і в читацькому сприйнятті, і в критичній інтерпретації). За структуротворний критерій у Р. Співак править “предмет художнього зображення, яким є родові, сутнісні особливості людини”⁵ — на відміну від творів, побудованих

¹ Філіппов Г. В. Цит. праця. — С. 7.

² Мусатов В. Художественные традиции в современной поэзии. — Иваново, 1980; Його ж: К проблеме современной философской лирики: аспект традиций // Современное литературное развитие и проблемы преемственности. — Л.: Изд-во ЛГПИ им. Герцена, 1977. — С. 99 — 126.

³ Ростовцева И. Николай Заболоцкий: Опыт художественного познания. — М.: Современник, 1984.

⁴ Співак Р. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. — Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1985.

⁵ Співак Р. Цит. праця. — С. 6.

на видовому підході, що художньо пізнають одиничне або характерне для певної обмеженої спільності. Близькість ФЛ у предметі пізнання до філософії має типологічний, а не генетичний характер (хоч, зазначимо, історія літератури подає і приклади генетичного зв'язку: філософія і поезія Стародавнього Сходу¹ або філософія Шеллінга і поезія українських романтиків, російських “любомудрів”, Пантелеймон Куліш — і Спіноза та Аверроес), а сама ФЛ постає як один із структурних варіантів лірики, що оптимально реалізує закладені в ній можливості узагальненої думки про світ і людину. Актуальною є теза, що художня думка про людину рівноправна і рівноцінна в усіх своїх напрямках та структурних варіантах. Тобто — й поза лірико-філософським втіленням, а факт належності твору до ФЛ самий по собі ще не є гарантом високої художності і значущості.

Отже, специфіка ФЛ виявляється в тому, що вона “художньо відбиває всезагальне в свідомості людській”. Але, повертаючись до цієї думки після прочитання наступних розділів (про Пушкіна, Буніна, Блока, Маяковського — вибір поетів мотивується мірою вивченості в цьому аспекті), не можна втриматися від одного уточнення: можливо, не так само це “всезагальне”, як, згідно з властивостями ліричного роду, пошук його, відкриття, щоразу вперше і наново, його **переживання**. Тобто те, що стосовно до Заболоцького І. Ростовцева визначила як “напруженість духовних шукань”. У цьому активність позиції “мислячого поета”, того, що “запитує світ”, і той же таки Заболоцький “поезію думки” розумів, на відміну від поетів, за його словом, “рассуждающих”, як процес **народження думки**, вловлюючи навіть в осінній природі “уходящий трепет размышлень”...

Отже, **основу і суть ФЛ становить всезагальне, родове, субстанційне, втілене в ліричному образівно-переживанні**,

¹ Див.: *Исмагов Б.* Пантеистическая философская традиция в персидско-таджикской поэзии IX — XV вв. (Анализ идейного содержания философской лирики). — Душанбе: Дониш, 1986; *Саломатшаева Л. З.* Философская лирика Хасана Дехлеви. — Душанбе: Дониш, 1986; *Геофанов Ц. И.* Роль творчества Абу-л-Атахи в становлении жанра философской лирики в арабской поэзии. — Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1987.

який, проте, у “заданому” для ФЛ масштабі антропо-космічної світобудови набуває і нових своєрідних рис. Це — початкова робоча дефініція: далі вона буде перевірятися і доповнюватися.

Закономірно, що в усіх згаданих тут працях велику увагу приділено питанням поетики: саме в її межах своєрідність ФЛ конкретизується, набуває доказовості. В нашому посібнику проблемам поетики також присвячено окремий розділ. Що ж до складності питання про ФЛ як жанр — то значною мірою це можна пояснити ще й властивим їй складним, специфічним проявом і особливо рухливим співвідношенням *ліричного та епічного начал*. Навіть і там, де дослідники воліють не заторкувати питання про жанр — сам по собі характер цього співвідношення наражає їх на очевидні ускладнення. Це відчувається у книгах О. Павловського та Г. Філіппова, щойно мова заходить про особистість автора, особистісну основу в поезії (і як “ліричну”, і як “біографічну”, “психологічну” тощо).

Цілком очевидно, що поет філософського складу, який випробовує дійсністю свою “гіпотезу буття”, дошукується істини й переживає конфлікт “між думкою та світом” (В. Мусатов), — відводить своєму “я” інше місце, ніж це властиво “ліриці в традиційному розумінні”. Для нього все-таки важливішим є хід і результат цього процесу, а не він сам як його суб’єкт. А для читача? На це можна відповісти міркуванням І. Ростовцевої, коли вона підсумовує свої спостереження щодо властивого Заболоцькому високого довір’я до самого твору, до художнього світу, про його розуміння взаємин “автор — твір”, порівнюване у неї з давньоруською літературою: “... Справжній митець може бути певен, що його видно в його творі і йому немає потреби демонструвати читачеві чи глядачеві власну особистість...”¹. І чи не в цьому розумінні Велимир Хлебников обстоював “найбільше відхилення струни думки від життєвої осі творця і втечу від себе”²?

У працях про ФЛ XIX ст. такий погляд, власне, уже цілком усталений. І. Семенко так пояснює “узагальнюючий метод” Ба-

¹ *Ростовцева И.* Цит. праця. — С. 223.

² Цит. за кн. Г. Філіппова. — С. 106.

ратинського: людська особистість, у тому числі й особистість самого поета для нього є “точка докладання універсальних закономірностей”¹. Дослідивши форми вираження авторської свідомості в ліриці Баратинського та Тютчева, І. Альмі також робить висновок: “Принцип позаособового вираження уявляється... однією із специфічних прикмет філософської лірики — поезії, свідомо орієнтованої на узагальнюючу думку”².

Тому, відшукаючи особливості ФЛ як цілісної і змістовної структури (а отже — структури жанрової), є підстави на перше місце ставити саме своєрідність суб’єктної організації — принаймні російська класична поезія з її особливим стосунком до філософії це безумовно підтверджує. Суб’єктом свідомості тут нерідко постає “ти”, “ми”, “ви” — у значенні “будь-хто”, “кожен” як носій всезагального, оскільки людина тут, як пам’ятаємо, сприймається передовсім у її родових, сутнісних рисах, не у видових та “приватних” якостях. Аналогічна узагальненість суб’єкта досить характерна і для української ФЛ:

*Та як нам жити хвилиною легкою,
Коли такий на пам’яті тягар
Речей, обставин, люду і примар
Ліг і лежить нестерпною вагою?...³*

(М. Зеров)

Є й інша причина, що змушує Г. Філіппова обстоювати “філософську поезію”, а не “лірику”: натурфілософську проблематику і “модель світу” кожного поета він розглядає, ґрунтуючися, по суті, на системному підході до всієї творчості автора; те чи те філософсько-поетичне рішення для нього однаково важлива ланка в цій системі, — чи втілюється воно у

¹ Семенко І. Поэты пушкинской поры. — М.: Худож. лит., 1970. — С. 238.

² Альми І. О внесубъектных формах выражения авторского сознания в лирике Баратынского и Тютчева // Вопр. литературы. — Вып. 9. — Владимир, 1975. — С. 85.

³ Зеров М. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 1. — С. 54.

вірші, чи в поемі. Аналогічним чином часто не зазначає цих жанрових меж О. Павловський і вже тим паче І. Ростовцева — пишучи про одного поета. Так само Є. Маймін у книзі “Російська філософська поезія” в розділі, скажімо, про Пушкіна рівночасно апелює до лірики, поем, драм. І він же, завершуючи, говорить про те значення філософської поезії першої половини ХІХ ст., яке виходило за її власні межі: про її зв’язки з романами Толстого та Достоевського.

Прийнявши в цьому питанні поняття “метажанру”, запропоноване ще в давніших працях Р. Співак, Г. Філіппов зайняв позицію більш визначену і послідовну. Що конкретно мається на увазі під “метажанром”? Художню структуру, подібну до тієї, що вирізняє ФЛ з-поміж інших ліричних творів, зустрічаємо також і у великих та малих епічних формах, і в драматургії — у романі, повісті, драмі, жанровий різновид яких визначається як філософський. То чи не очевидно, що у певних випадках є рація порівнювати такі твори “не з іншими внутрішніми різновидами того ж таки жанру (наприклад, із соціальними чи психологічними романами, повістями, драмами), а одне з одним, між собою?”¹ Поставлені в один “ряд”, вони й виявляють структурну спільність з тими ж рисами, які притаманні ФЛ — у предметі зображення, суб’єктній організації, сюжеті, в характері художнього простору і часу, які тяжіють до максимального розширення, в характері образів. Родова ж специфіка виявляє себе в тому, які елементи структури несуть найбільше навантаження: якщо у ФЛ — це суб’єктна організація та структура образів, то в романі і повісті — часово-просторовий континуум, у драмі — система образів. Саме цей “ряд” філософських модифікацій різних жанрів і пропонується іменувати філософським метажанром: безвідносно до літературного роду чи виду зіставлення таких творів може бути і необхідним, і результативним. Авторка посібника, зокрема, скористалася цією методикою у І розділі своєї монографії “Поезія пізнання”: “Філософські струмені в сучасній літературі”². Матеріалом розділу є твори філософсь-

¹ Співак Р. Цит. праця, с. 32.

² Соловей Е. С. Поезія пізнання. — М.: Дніпро, 1999. — С. 12 — 60.

кого метажанру в сучасному письменстві, оскільки лише в такий спосіб можна окреслити філософські зацікавлення та імпульси літератури нашого часу, співвіднести їх з усім духовно-суспільним кліматом доби, а з іншого боку — аналізувати їх системно, як певне явище із своїми інваріантними та стійкими рисами. Аналогічні дослідницькі стратегії можна виявити в монографіях С. Семенової “Подолання трагедії”¹ (тут так звані “вічні питання” простежуються на матеріалі російської та французької літератур XIX і XX ст.) та Й. Слосарської “Розум, трансценденція і зло в літературі”².

Зрештою, думка про існування певних позажанрових чи наджанрових явищ, спільностей зустрічається і в інших науковців. Є. Мелетинський, наприклад, говорить про міфологічний роман XX ст. як про “особливий квазіжанровий різновид”³. Отже, термін міг бути іншим, але він уже існує як такий.

Очевидно, враховуючи неминучий спротив термінологічним та й власне теоретичним нововведенням, Р. Співак для більшої переконливості співвідносить цей метажанр з можливими іншими: феноменологічним і типологічним (де в предметі зображення переважає відповідно одиничне і — характерне для якоїсь спільності). Тим більше, що в літературі новітнього часу “чисті” метажанри — явище досить рідкісне, як і “чисті” жанри.

Правомірність такого підходу неодноразово підтверджено: якщо визначити “типологічні риси жанрів філософської прози”, то ті з них, які можна зарахувати до **структурних**, виявляються однаковою мірою властивими і для ФЛ⁴.

Принаймні хоч І. Ростовцева і не послуговується поняттям філософського метажанру, але, по суті, саме на такий підставі провадить цікаву аналогію між символічною образністю в ма-

¹ Семенова С. Преодоление трагедии: “Вечные вопросы” в литератур. — М.: Сов. писатель, 1989.

² Slosarska J. Rozum, transcendencja i zlo w literaturze. — Warszawa, 1992.

³ Мелетинский Е. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976. — С. 298.

⁴ Сердобинцева Г. М. Современная художественно-философская проза: Учеб. пособие к спецкурсу. — М.: МГПИ им. Ленина, 1984. — С. 4.

леньких поемах Заболоцького і п'єсою Треплева з чеховської “Чайки”¹. Того ж порядку порівняння Заболоцького з Андрієм Платоновим у книзі А. Туркова про поета². І варто лише вийти за межі власне поетичних жанрів, як стає, наприклад, очевидною виразна духовна близькість М. Заболоцького та М. Пришвіна, спільна природа їхніх, за висловом Пришвіна, “виснажливих і плідних сумнівів”.

Отже, існує і такий план художньо-філософських шукань, який може бути схарактеризований як безумовно **наджанровий**, а в жанрах він лише художньо конкретизується: це напрям, спрямування мислительних зусиль, їхній рівень і характер, опосередкований прояв філософських зацікавлень та мислення епохи, осердя чи стрижень проблематики. Таким чином, пропоноване поняття філософського метажанру як міжродової структурної спільності варто визнати. Щоправда, ще з більшою певністю його можна було б визнати, якби на сьогодні вже було достатньо з'ясовано, що таке, скажімо, філософський роман як жанр.

Але... парадокс у тому, що поняття філософського метажанру, за всієї незвичності для традиційної “аристотелівської” класифікації, загалом усе ж легше обґрунтовується і не вимагає стількох застережень, як поняття **жанру ФЛ!** Не нове, зрештою багатьма, як можна бачити, визнане — а проте, немовби і не доведене остаточно. Тому варто ще раз повернутися до монографії Р. Співак: як тут обґрунтовується твердження, що ФЛ — це певний жанр, що властивий їй предмет зображення зумовлює і особливості її стійкої (отже — жанрової) структури. Серед цих особливостей чи ознак — насамперед, як уже мовилося, *суб'єктна організація*, що тягнє до форм позаособових та узагальнено-особових. Далі — такий елемент цієї структури, як *ліричний сюжет*; рух його зумовлений наявністю сюжетотвірної опозиції (наприклад, у ліриці Тютчева ті опозиції спричинені протистоянням таких основ, як людина і природа, особистість і універсальні закони буття, життя і смерть, гармонія і хаос).

¹ Ростовцева И. Цит. праця. — С. 297 — 299.

² Турков А. Николай Заболоцкий. Жизнь и творчество: Пособие для учителей. — М.: Просвещение, 1981. — С. 53 — 54.

Далі — це *художній час і простір*, у лірико-філософському творі схильні до максимального розширення: до вічного часу та універсального простору. Нарешті, це художні образи, що як компоненти цієї структури також мають свою специфіку (скажімо, укрупнення образу до “образу ідеї”). Щоправда, це і є один з моментів, коли дається взнаки певна “за-теоретизованість” праці Р. Співак: адже ще далеко не вповні з’ясовано специфіку самої лірико-філософської структури, а вже мова йде про специфіку її компонентів.

Імовірно, що до цього спричинилася недооцінка саме *родової* природи ФЛ. Тобто того, що пов’язане з логічним наголовом на другому слові: філософська *лірика*. Художньо відбиваючи *загальнолюдське* в свідомості людини, вона найповніше розкриває свої можливості там, де перед читачем не тільки це “загальнолюдське”, але “відчутна”, “відчута” думка про нього, його осягнення-переживання. Що це так — у свій спосіб засвідчує і наступне твердження автора: художній образ у ФЛ не руйнується, не перетворюється на абстракцію, оскільки в ньому відсутність чи мінімум індивідуального компенсується конкретно-чуттєвим втіленням ідеї, своєрідно у структуру жанру “запрограмованим”. Але ж виникає очевидна суперечність: чи може *чуттєва конкретизація* ідеї не бути суто індивідуальною? Або — чи можна за її наявності, хай лише “компенсаційної”, говорити про відсутність чи мінімум індивідуального? Можливо, річ у тому, що *своєрідність емоційного, експресивного компонента* у ФЛ вимагає окремої і пильної уваги.

Серйозніша суперечність пов’язана з категорією стилю у філософській поезії. Поняття стилю не завжди зараховують до стійких структурних ознак жанру: мовляв, філософська лірика не має свого, лише їй притаманного стилю як системи певних незмінних прийомів зображення. Вона послуговується засобами різних стильових систем, але “об’єднує їх у *нову систему* (підкреслення моє. — Е. С.) на основі спільної функції, в якій вони філософською лірикою використовуються”¹. Але ж у такому разі чи послідовна авторка у своїй наступній тезі:

¹ Співак Р. Цит. праця. — С. 24.

“Стиль філософської лірики мусить забезпечити масштабність та значущість зображеного і мовленого. В очах читача він відіграє роль своєрідного розпізнавального знаку філософської проблематики: руйнує інерцію сприйняття дійсності у рамках явищ”¹.

Тобто, у межах міжродової структурної спільності філософських жанрів (філософського метажанру) — стиль надає читацькому сприйняттю масштаб універсального, перешкоджає сприйманню емпіричному, конкретному. Тож чи не очевидно, що такі вагомні завдання стиль може виконувати лише в тому разі, якщо він справді наявний як такий! Його можна переконливо побачити хоч би з виокремлення у ФЛ двох стильових течій: одна тяжіє до “неприхованої” складності змісту і вислову, до підкреслено непобутової лексики, складної композиції тощо, друга зорієнтована на демонстративну простоту як редуковану складність, на випрозорену ясність, “земну” і навіть “заземлену” манеру вислову аж до іронічного зниження. (Часом обидві ці течії можна спостерігати і в творчості одного поета: іноді вони співіснують, іноді ж друга поступово замінює першу як певний синтез, саме як складність редукована; бачимо це і в Б. Пастернака з його “нечуваною простотою”, і в М. Бажана.) Загалом незрозуміла сама можливість “відсутності” стилю, коли відомо, що стиль виявляє онтологічну суть твору, тип його цілісності.

Проте найбільш незвичайний поворот теоретичного “сюжету” в книзі Р. Співак ще попереду і він нас цікавить особливо, оскільки пов’язаний з поняттям ФЛ як жанру. Цілком, як ми бачили, обґрунтоване і доцільне поняття філософського метажанру співвіднесене у Р. Співак з можливими іншими метажанрами, феноменологічним та типологічним. Але, як з’ясовано далі, “чисті” метажанри в літературі нашої доби — явище рідкісне, а у формуванні російської ФЛ велику роль відіграла мішана структура, що поєднує риси філософського метажанру з іншими, зокрема з феноменологічним. Таке поєднання, твердить Р. Співак, значно розширило художньо-пізнавальні можливості ФЛ, вводячи в коло її об’єктів психо-

¹ Там само.

логічний світ особистості, соціально-побутове та ідеологічне життя покоління, нації тощо.

Але чи не щезає при цьому знову та давно питома **визначеність жанру та його меж**, яка здавалася вже набутою у стійких структурних ознаках? Очевидно, що ні — оскільки можливо ці ознаки виявити бодай у різних мішаних і навіть “обтяжених” структурах. За умови, що зберігається властивий саме ФЛ предмет зображення: родове, субстанціальне у свідомості та поведінці людини, художнє осмислення конкретного і сучасного з погляду надособових вічних цінностей, загальнолюдських закономірностей життя.

Автор посібника, із свого боку, вважає, що існує достатньо передумов для сприйняття творів ФЛ як творів певного, “цього” жанру. Зрештою, тільки в літературі класицизму існувала стабільність змістовного об’єму жанру: вона ж зумовлювала оптимальну в цьому розумінні традиційну комунікативну модель — модель спілкування між автором та реципієнтом (себе-то повної “жанрової згоди” між ними).

Весь наступний розвиток літератури — це вже долання “рефлексивного традиціоналізму” (С. Аверінцев)¹, мутації жанрів та реформації всієї їхньої системи. “Автоматизм” жанрового мислення за нової доби не просто “знято” — дедалі проблематичнішими стають самі уявлення про жанр, про його засади і найбільше — саме в ліриці. Тим часом якраз у цих нових умовах і активізується розвиток лірики філософської. Вона, на додачу, легко втілюється в найрізноманітніших стійких ліричних формах (гнома, елегія, еклога, епітафія, сонет тощо) — або поза ними (поетична мініатюра — чи, навпаки, досить розлогий вірш без жодних ознак певної класичної форми). Загальною ж вирішальною властивістю є поетично переживане світопізнання, емоційно осмислювана буттєва проблематика, поетично напружена думка про людину в її родовій сутності. Це і є передумови для сприймання творів ФЛ, за всієї жанрової незавершеності з погляду аристотелівської систематики (тим більше — в класицистичному потрактуванні), — як та-

¹ Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. — М.: Наука, 1981. — С. 3.

ких, що наділені жанровою передбачуваністю і, отже, викликають жанрове судження про себе.

Звичайно, тут є момент певної парадоксальності: жанр у цьому разі ніби виникає із “втрати літературного (жанрового) вмотивування” — саме це й веде до “об’єктивації” теми, до “своєрідного “оголення” її”¹. Варто знову наголосити, що в ролі теми тут постають кардинальні буттєві питання, сутнісні проблеми людського буття, — отже, таке “оголення” теми закладене у ній самій, зумовлене самим її змістом і передбачається з усією необхідністю.

Певна річ, робити висновок про твір на підставі теми — некоректно, але тема як “підстава” поетичного жанру значною мірою безумовна, і ще Жирмунський на початку 1920-х років писав про це як про річ самозрозумілу: “Характерно, що таке суттєве для літератури поняття про поетичні жанри пов’язане в поезії з тематичними визначеннями”².

Мається на увазі тема як “ідеальний предмет” твору, одержаний у результаті сублимації життєвого явища художньою свідомістю.

Таким чином, поняття **жанру** стосовно ФЛ правомірне і необхідне, хоч очевидно, що застосовувати його варто лише в **найширшому загальному сенсі**, не прагнучи вивести якусь універсальну структуру.

Безперечно, в розмові про ФЛ можна взагалі обійти дразливе поняття жанру, як це часто і робилося. Наприклад, автори польського “Начерку теорії літератури” розрізняють ліричні твори за типами виражених у ліриці переживань і на цій підставі виділяють лірику любовну, філософічну, релігійну (відзначаючи, що це своєрідна форма висловлення власне філософських проблем) і політичну та патріотичну³. Наголошувано при цьому, що це не є поділ суто тематичний, але

¹ Гинзбург Л. Я. Опыт философской лирики // Поэтика: Сб. статей. — Вып. 5. — Л.: Academia, 1929. — С. 96.

² Жирмунский В. М. Предисловие // Вальцель О. Проблемы формы в поэзии. — Пб.: Academia, 1923. — С. 19.

³ Gloviński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Zarys teorii literatury. Wyd. 2. — Warszawa, 1967. — S. 306 — 315.

“щось більше: вираз внутрішнього життя людини (...) і водночас спосіб вироблення певних візрів переживання”¹. Але ж якщо це і “вираз” і водночас “спосіб вираження”, то очевидно, що така єдність уможлиблює, знову ж таки, жанрове судження про предмет розмови — принаймні на рівні продуктивної робочої гіпотези. Ось чому автор підтримує тих дослідників, котрі кваліфікують ФЛ як жанр. При цьому, однак, варто мати на увазі, що ця думка приймається не всіма дослідниками.

* * *

Радянський період загалом був не надто сприятливим для розвитку поезії, особливо ж лірики, включаючи і її філософську “гілку”. Та все ж, як побачимо далі, філософсько-поетична традиція і за цих умов не перервалася. Але цілком очевидно, що філософська поезія почала відігравати значно помітнішу, вагомішу роль в останні три десятиріччя — починаючи з 1960-х і “шістдесятників”. Саме з цим, напевно, пов’язане і зростаюче інтересу до ФЛ як до предмета дослідження, як до теоретичної проблеми.

У критиці радянської доби питання про філософську поезію іноді спорадично зринало, але як постановка, так і розв’язання його перебували в безпосередній залежності від літературно-суспільної ситуації взагалі. Вельми показова в цьому плані, зокрема, стаття Ю. Добранова “Про “філософську” поезію та її критиків”². У ній знаменна саме постановка питання, констатація дефіциту філософської поезії, переконаність у її потребі. Проте сама суперечливість позиції автора спричинена факторами загальнішими: адже філософія вже була докорінно ідеологізована і здогматизована, отже не могла сприяти розвиткові ФЛ, паче того: ці негаразди у філософії “цеховій” неминуче і утруднювали, і стимулювали ФЛ — за принципом компенсації. А це, в свою чергу, провокувало критичну “пильність”: стаття Добранова рясніє, в душі часу, вульгарними спрощеннями, щодо розглядуваних у ній поетів

¹ Там само. — С. 307.

² Книга и пролетарская революция. — 1935. — № 8. — С. 102 — 109.

(А. Адаліс, П. Антокольський, Н. Браун) узято брутальний тон “проробки”.

Аналогічні приклади подає історія української поезії означеного часу. Я. Савченко, рецензуючи першу збірку В. Мисика “Трави” (1927 р.), скрушно зазначав, що “увесь світ поет вбирає очима селянського інтелігента-філософа”, вважав безперспективними пантеїстичні мотиви книжки, позаяк “філософія пантеїзму, з якою неодмінно зустрічається поезія природи, — дешева й наївна. Все це нічим уже не може збагатити й творчо стимулювати психіку сучасної людини”¹. Вульгарно-соціологічна критика дратувалася, ледь виявивши саму наявність філософського виміру поетичної думки. Це роздратування моментально дається взнаки — часом як ущипливі кпини, але значно більш звичною є одверта лайка. Характерний набір подібних закидів маємо, скажімо, в довоєнний час у відгуках на поезії В. Свідзинського, а ось приклад уже повоєнний: рецензія Я. Гордона на збірку С. Голованівського “Дорога” (1946)². “... Мотиви і прийоми книжної, формалістичної романтики”, “літературщина”, “віджила традиційність”... “Насамперед йдеться про той сумний байронічний плащ, у який любить загортатися поет...”, “гарольдів плащ”, “недоречна книжна вишуканість”, “велику ідею спотворено й опошлено “байронічним” кокетуванням поета, гордим самозамилуванням, використанням позаісторичних книжних категорій...”. І нарешті слово назване — звичайно, з відповідними додатками: “сумнівні псевдофілософські конструкції...”; “Цю філософію “швидкого поїзда” поет збагачує мотивом минучості всього земного...”.

Для критика вкрай підозрілими є вже самі по собі літературні ремінісценції, тож він їх тлумачить на свій лад: “Художник звертається до поетичної скарбниці саме тоді, коли його ідейний світ звужений, коли йому бракує міцної, твердої філософської бази”...

У 60-і роки, в умовах великого суспільного підйому, про філософську поезію мовилося вже, ясна річ, інакше. Першим

¹ Життя й революція. — 1927. — № 10 — 11. — С. 176 — 179.

² Літ. газета. — 1947. — 10 квітня.

спеціальним працям передували принагідні роздуми та зауваги поетів і критиків про природу “інтелектуальності” тогочасної поезії, про шляхи поетичного втілення думки, роздуми про причини посилення в ліриці філософського начала. Огляди цих висловлювань можна знайти у статті А. Дмитровського “Проблема людини в сучасній філософській ліриці”¹, у статті Т. Волкової² та книзі Г. Філіппова.

Дисертація А. Дмитровського як перше спеціальне дослідження відзначалася своєчасністю постановки питання. З цілковитою підставою автор уже в заголовку підкреслив проблемний характер своєї роботи³. Але “першопроходця”, звичайно, підстерігали труднощі.

Так, проголосивши ФЛ поетичним жанром, він помістив її серед інших “жанрових утворень” сучасної лірики. Ці “інші” — лірика громадянська, інтимна, пейзажна, побутова (sic!), лірико-історичний жанр. Неузгодженості, звичайно, виникли одразу: наприклад, автор детально говорить про ФЛ з натурфілософською проблематикою, де в центрі природа — як тема, а пейзаж — як засіб її розкриття. Але як же тоді відрізнити лірику “просто” пейзажну?!

Щось подібне виходить і з історичною проблематикою в тому ж лірико-філософському жанрі. Намагаючись усе це узгодити, А. Дмитровський схильний ставити філософський жанр дещо “над” іншими, залишаючи для них можливість до нього “сходити” чи “зніматись”: пейзажній, скажімо, ліриці — до натурфілософської тощо...

З легкої руки А. Дмитровського надовго закріпилася у його наступників тематична класифікація ФЛ (натурфілософська, морально-філософська, соціально-філософська). Тільки згодом було усвідомлено малопродуктивність такої градації. Але інерція подібного поділу велика: до нього знову вдався

¹ Роль мировоззрения в художественном творчестве. — М.: Мысль, 1966. — С. 202 — 203.

² Волкова Т. С. Філософська лірика: до проблеми пошуків художніх і теоретичних // Рад. літературознавство. — 1983. — № 1. — С. 40 — 45.

³ Дмитровський А. З. Проблемы современной философской лирики. — Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1966.

Р. Халілов, додавши, щоправда, ще один різновид — космогонічну ФЛ (яка цілком, на наш погляд, уміщується в рамки натурфілософської поезії, навіть і за бурхливого кількісного зростання космічних мотивів)¹.

Мініатюрна монографія Н. Мазепи² була зосереджена на двох найважливіших темах ФЛ: природа і час. Теоретичними засадами Н. Мазепи стали нетотожність ФЛ і власне філософії, ширше — поезії і науки взагалі, складна взаємозалежність між ними, неминучість у сучасному світі філософського осмислення дійсності на рівні індивідуальної свідомості. Ці засади, в поєднанні зі смаком до поезики, дозволили авторці вивести низку важливих властивостей сучасної ФЛ, таких як протиставлення очевидної подоби явищ та їхньої прихованої суті, мінливої і суперечливої, як внутрішня публіцистичність і полемічність, громадянськість у первісному і правдивому розумінні. Засобом доказу, методологічно важливим, став широкий контекстуальний підхід до образу, вірша, збірника.

Як мисляться нині шляхи та перспективи подальших досліджень ФЛ? Запропонований у книзі Р. Співак типологічний структурний аналіз обіцяє, на думку авторки, гарні можливості. Р. Співак при цьому змушена визнати, що до вже існуючої інтерпретації найбільш вивчених філософських поетів ця методика мало що може додати. Зате може суттєво допомогти при вивченні “творів, філософська жанрова природа яких не впадає у вічі, не акцентується проблемно-тематичним змістом”. У цих випадках, на думку авторки, вивчення глибинних жанрових структур дозволяє виявити “не помічену раніше морально- і соціально-філософську проблематику, не прочитані ще критикою шари змісту, нові сюжети”³. Але от що цікаво! Тієї самої мети по-своєму досягає Г. Філіппов, на теренах, як

¹ Халилов Р. С. Современная азербайджанская философская лирика (на материале поэзии Расула Рзы). — Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Баку, 1985.

² Мазепа Н. Р. Поэзия мысли (О современной философской лирике). — К.: Наук. думка, 1968.

³ Спивак Р. Цит. праця. — С. 137.

ми вже знаємо, дослідження традиційно-тематичного. Уважно “вчитуючи” натурфілософську тему у творчості Хлебникова, Маяковського, Єсеніна, Г. Філіппов значною мірою по-новому показав їхні творчі шляхи, поетичні світи, саму філософську “модель” цих світів, характер художніх індивідуальностей і, в результаті, “нові шари змісту”.

Коли з часом підтверджуються поетичні здогади, справджуються застереження, збуваються пророцтва, то в цьому немає жодної містики, а є, очевидно, притаманна ФЛ особлива часова перспектива й особлива, “дальнодіюча” актуальність, і особлива зверненість до майбутнього.

Відомо, що за життя Єсеніна в його поезіях добачали заклик до “патріархальщини”— а ось нині, як показує Г. Філіппов, виявляється зовсім інше: “Єсенін був спрямований у майбутнє, яке, проте, не уявлялося поетові поза збереженням народних традицій”¹. Далєбі не найкоротшим виявився шлях і до осягнення цієї діалектики в реальному житті, і до відкриття її в поета. “Читателя найду в потомствє я...” — а що, коли Баратинський не так нарікав цим рядком на сучасників, як здогадувався про властивість ФЛ промовляти саме до нащадків?..

Дослідники ФЛ одностайні в тому, що поет істинно філософський створює, як правило, свій глибоко оригінальний художній світ. А це пов’язано здебільшого з яскравим новаторством, з експериментом, радикальним оновленням засобів виразності, переосмисленням традиції. Ось тут на сучасників часом справді доводиться нарікати: ті разючі (“вопиющие”) критичні помилки та непорозуміння, про які пише І. Ростовцева стосовно Заболоцького, які ми тут бачили на прикладі окремих критичних статей — далі побачимо ще не раз у творчих долях В. Свідзинського, М. Зєрова, Л. Первомайського.

Схоже на те, що чим ближче до сьогодення, тим важче “розпізнається” поет як поет філософський — може, це нові підтвердження отого здогаду Баратинського про необхідність “дистанції” для адекватного сприйняття цілого лірико-філософського доробку, — а може, лише свідчення за давних негараздів як критики, так і теорії літератури. Суттєво гальмує

¹ Філіппов Г. В. Цит. праця. — С. 94.

справу нез’ясованість стосунку ФЛ до власне філософії, наявність навіть у найбільш ґрунтовних і серйозних працях дещо схематичних, механістичних уявлень про “філософське мислення засобами мистецтва”, про якийсь “підрядний” зв’язок лірики з філософією “як генератором первинних філософських ідей”¹.

І знову тут можна завважити прикру роз’єднаність зусиль, типовість для нашого літературознавства неврахованого й неузагальненого попереднього досвіду. Адже ще в історико-літературному осмисленні такого, наприклад, видатного філософського поета, як Ф. Тютчев, було досягнуто надзвичайно важливого висновку, що у творчості поета загалом не слід шукати неодмінно суворо дотримуваної системи філософських поглядів, єдиної субординації цінностей, послідовно й неухильно втілюваної: цьому суперечить сама природа ФЛ — завжди бунтівливо-сум’ятливої, неспокійно-допитливої, “запитальної”, пошукової. І в кожному разі заснованої на власному поетовому досвіді світопізнання у його часовій змінюваності і розвитку — далєбі не на поетичному “перекладі” “первинних філософських ідей”!

В основі явища ФЛ лежить певна стрижнева концептуальна ідея про світ та людину — але навіть якщо вона й має своє філософське “тло”, якщо й співвідноситься прямо з тими чи іншими філософськими концепціями (що, ясна річ, взагалі не є обов’язковим), — то принаймні характер цієї “стрижневої ідеї” принципово не зводиться до “системності” в розумінні суто філософському, науковому. В. Мусатов цитує Л. Пумпянського, який ставив на карб Тютчеву, що той є “у ч н е м” філософів, але ніяк не творцем оригінальних систем” — і оскаржує це: “Але Тютчев був творцем унікальної п о е т и ч н о ї системи — чи не досить з нього?”²

Зрештою, навіть видатні філософи далєбі не завжди є творцями філософських систем! О. Ф. Лосєв потверджує це, ведучи мову про російських мислителів ХІХ ст., “яких за геніальністю можна поставити поряд із світилами європейської

¹ Дауєтїте-Пакєрене В. В. Литовская философская лирика. — С. 1, 2.

² Мусатов В. В. К проблеме современной философской лирики... — С. 101.

філософії” — “проте ніхто з них не залишив після себе цілісної, замкненої філософської системи, що охоплює своїми логічними побудовами всю проблему життя та його сенсу”¹.

За своєю суттю ФЛ, відштовхуючись чи ні від конкретних філософських ідей (наприклад, для української ФЛ це не характерно вже хоча б через украї несприятливі умови для розвитку національної філософії),— являє собою вільно-особистісний ліричний роздум про світ та людину,— роздум хоч і узагальнений, але неповторно “забарвлений” ще й певним станом, настроєм, враженням. Тобто специфіка ФЛ в тому, що вона “залишається у межах самого досвіду й переживання буття”, узагальнює їх, “не приводячи до спільного знаменника”². Для “стрижневої ідеї” поетові, гадаємо, достатньо його власних засад світорозуміння, світогляду: хіба не показово, що вже сам пошук їх становить могутній струмінь у ФЛ? (Тут доречно відзначити, що сучасна філософія наполягає на виокремленні проблем світогляду, на нероздільності в ньому міркування і переживання, на наявності в його складі “духовних почуттів” тощо.)

Відправна точка ФЛ, за В. Мусатовим,— позиція особистості, що визначає сенс власного буття (тим самим людського буття взагалі) й усвідомлює себе суб’єктом дії універсальних закономірностей. Отже, та “гіпотеза буття”, яка при цьому виникає,— не переноситься у своїй логічній якості в поезію, а ніби проектується на реальність, адресується світові, поетично перетворюється на живий, драматичний конфлікт “між думкою про світ і світом як таким”³.

Тут справді вузол усієї філософсько-поетичної проблематики. Причому з двобічним зв’язком: ідучи від “концепції”, “гіпотези”, ми неминує прийдемо до ліричного конфлікту, натомість, ідучи від конфлікту, виявимо в основі його ту ж таки “індивідуальну гіпотезу буття”.

¹ Лосев А. Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. — М.: Сов. писатель, 1990. — С. 68

² Дауэтитте-Пакерене В. В. Литовская философская лирика. — С. 13.

³ Мусатов В. В. К проблеме современной философской лирики... — С. 102.

Специфіку співвідношення філософського змісту художніх творів і власне філософії як такої, часто ігноровану в критичній практиці, свого часу підкреслив Ю. Шерех. Ці його принагідні міркування настільки суттєві для нашої теми, що варто навести їх якомога повніше: “Хоч філософія “Вертепу” (вір А. Любченка. — Е. С.) справді матеріалістична, однак я неслухно узагальнив це твердження на всіх ваплітян. Вони не були партією, а були колом творців, і тому серед них було багато однодумності і багато розбіжностей. Їхня філософська програма... у них не було жадної ствердженої загальними зборами і для всіх обов’язкової філософської програми. У багатьох з них взагалі не було філософії. Хіба тільки Любченко... систематично працював над філософськими основами своєї творчості. Та ще Тичина, інтуїцією і почуттям приведений до традиції Сковороди”¹.

Але коли під “гіпотезою” мають на увазі такі “концепцію”, “систему”, та ще й наукову, філософську, та ще й дуже певну, навіть, у дусі недавніх “наукових” уявлень, жорстку й однозначну — справа кінчається плачевно: сумнівом у належності поета до рангу філософських і навіть... розжалуванням із таких. Подібні сумніви має Г. Філіппов щодо поезії Є. Винокурова, а також, що вже цілком дивно,— щодо В. Шефнера і навіть Арс. Барковського. Не входячи в суть цих суперечок, можна, однак, тим більше пошкодувати, що в поле зору російських дослідників не потрапила достеменно філософська поезія В. Шаламова, С. Шервінського, М. Стефановича, Арк. Штейнберга, Марії Петрових.

Коли йдеться про сучасників, питання набуває додаткової гостроти. Критик О. Смола побивався з відсутності бодай одного поета, “творчість якого прямо й послідовно утверджувала б якусь цілісну систему поглядів”².

Неправомірно вимагати від індивідуальної “гіпотези буття” (тим більше — поетичної, ліричної) саме завершеності й

¹ Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. — Н.-Й.: Пролог, 1964. — С. 62.

² Смола О. По дорогам бытия: Заметки о философской лирике наших дней // Октябрь. — 1985. — № 6. — С. 167.

цілісності, яка передбачається в концепції (тим паче — науковій). Оскільки “істинність” будь-якої гіпотези невизначена, неостаточна, вона цілком може включати до свого складу низку допущень, навіть взаємовиключних і, у ФЛ, поетично їх “апробувати”. Таке явище відоме як вірогідна, порівняльна оцінка гіпотез-суперниць. Навіщо тоді позбавляти цього художнє пізнання, поезію? Адже поетичну силу, наприклад, кращих творів В. Брюсова Г. Філіппов слушно вбачає в тому, що вони втілили “психологічну складність пізнання, яке висуває гіпотези і перевіряє їх індивідуальним досвідом”¹. Додам, що і Є.Маймін також не вважає неодмінною умовою ФЛ відповідність кожного окремого вірша якійсь загальній концепції поета. Він говорить про це у розділі про Пушкіна, тож дивно, що Г. Філіппов, часто посилаючись на працю Майміна, не зважив на таке суттєве застереження і залишився прибічником неодмінно виявленої загальної концепції чи не в кожному окремому творі. Така неухильність властива хіба що російським любомудрам, — однак чи не тому, що в них поняття здебільшого домінує над **образом**, а загалом перетворення запасу філософських ідей на поетичні їм, як вважає Л. Гінзбург, не вдалося?

Якщо взяти, скажімо, вірш Пушкіна “Дар напрасный, дар случайный...” як надзвичайно показовий для його ФЛ — пересвідчимося, що тут домінує “думка про життя, яка виникла в певній емоційній ситуації і не є обов’язковою за всіх умов (у інших віршах Пушкін може говорити на ту ж тему інакше)...”². Очевидно, що маємо справу не з відсутністю визначеності у життєвих та творчих засадах, а лише з тією **антидогматичністю**, яка й робить ФЛ Пушкіна явищем полярним стосовно поезії любомудрів. А також і з тією **ситуативністю** лірико-філософського твору, яка й дозволяє йому залишатися ліричним і більше того — підсилює його поетичну принадливість, передаючи **динаміку** душевного життя поета і відбиваючи його **особистий шлях** до істини.

¹ Філіппов Г. В. Цит. праця. — С. 29.

² Маймін Е. Русская философская поэзия. — С. 114.

Ось чому, якщо вже прагнути з’ясованості бодай основних понять,— навряд чи є вдалим таке настійне вживання слова “концепція” у книзі І. Ростовцевої. Що розуміти під єдиною, універсальною концепцією Заболоцького, коли для нього характерний такий драматизм шукань, такі “метаморфози” і самоподолання, і ті часом “справжні лиха думки”, про які слушно висловився О. Павловський. Природно припускати, що сенс слова “концепція” тут приблизний і до деякої міри переносний: гуманістична позиція, етична безкомпромісність, неухильність шляху, вірність собі у найголовнішому. Але для з’ясування всього цього значно більше за “концепцію” дає те просте і водночас глибоке запитання, яке є пафосом праці І. Ростовцевої: то що ж сказав нам про життя поет — про життя і про людину в універсальному, буттєвому, антропо-космічному сенсі?

* * *

На жаль, українські дослідники зверталися до проблем ФЛ лише спорадично і про розробку її теорії до останнього часу взагалі не було підстав говорити. Навіть такий знавець і поціновувач сучасної поезії, як М. Льницький, говорячи про поезію 60 — 70-х років, відбувся констатацією “філософської багатовимірності, яка впливає з прагнення піднести факт життя до рівня художньої ідеї, будень — до буття, тимчасове — до вічного” або ж того, що “у українській поезії зміцніла філософська лірика, яка часто сягає високого суспільного звучання і психологічної насиченості”. Спільними для багатьох поетів він вважає як “прагнення до соціально-філософської насиченості вірша” (В. Мисик, Д. Павличко, Л. Костенко, І. Драч та ін.), так і “натурфілософію”, натомість лише декотрим із них, як М. Вінграновському у збірці “На срібнім березі” (1978), властива “морально-філософська проблематика”¹.

Загрозливу незрушність критичного мислення доводиться вбачати в тому, що один автор майже три десятиліття тому проголосив: “З розряду ліриків-філософів не можна виключи-

¹ Льницький М. М. Поезія останніх десятиріч: традиції і новаторство (стаття друга) // Рад. літературознавство. — 1983. — № 4. — С. 13, 21, 22.

ти жодного із значних наших поетів”¹, а другий через багато років твердить те саме: філософським можна назвати “практично кожного сучасного визначного майстра поезії”². Далі наводиться чимала “обойма”, де справді є місце всім, але годі знайти якийсь вагомий об’єднуючий принцип.

Кандидатські дисертації А. Гризуна та В. Антофійчука³ — перші спеціальні дослідження на цю тему, а тому заслуговують на окрему увагу. А. Гризун запропонував визначення ФЛ як “лірики концептуальної думки”: саме це визначення він кладе в основу своєї роботи. Щоправда, подальший хід його міркувань переконує, що й тут доцільніше було б говорити не про “концепцію”, а саме про “гіпотезу” поета: “концептуальний роздум відрізняється від звичайного тим, що він пройнятий пошуком істини і розкриття ідеї, більше того, він може сам бути стимулом для пошуку нових ідей”⁴. Здійснена у роботі спроба аналізу “проблеми людини” та простору і часу в сучасній українській ФЛ, а також її “жанрового багатства”, “особливостей образності”, “поетичної мови” тощо, напевно, була б результативнішою, якби автор точніше визначився в матеріалі дослідження, зосередився на творчості певних митців. Натомість прагнення залучити якомога ширше коло їх разом з полегшеністю теоретичних засад призвело до описовості і до тих самих “обойм”. Але принаймні наміри і спрямування зусиль А. Гризуна не викликають заперечень.

У дисертації В. Антофійчука “береться за основу” поняття “філософського змісту поезії” — якогось ніби іманентного до твору, ніби ззовні до нього прикладеного. Прямолінійним видається механістичне уявлення, що поет “на основі досягнень

¹ *Гльницький М. М.* Поезія останніх десятиріч: традиції і новаторство (стаття друга) // Рад. літературознавство. — 1983. — № 4. — С. 13, 21, 22.

² *Гризун А. Ф.* Всеосяжність мислі і новизна образів (До питання філософичності сучасної української поезії) // Укр. мова і літ. в школі. — 1983. — № 8. — С. 15.

³ *Гризун А. Ф.* Развитие философских мотивов в украинской советской поэзии 60 — 70-х годов; *Антофийчук В. И.* Философские начала поэзии Микола Бажана. — Автореферат дис. ... канд. филол. наук. — Одесса, 1989.

⁴ *Гризун А. Ф.* Развитие философских мотивов... — С. 6.

філософської думки створює свої концепції бачення навколишньої дійсності”¹.

Очевидно, саме тут криється те зерно помилковості, яке повело автора хибним шляхом. Тоді й виходить, наприклад, що одне із завдань поеми “Число” — “втїлити в художніх образах пізнавальну і перетворюючу силу матеріалістичної діалектики”. У зрілій творчості Бажана, за В. Антофійчуком, уже взагалі “філософський зміст... повністю залежить від філософських ідей марксистсько-ленінської теорії”². Дослідник з ентузіазмом констатує в поета “наявність низки вдалих парфраз із марксистсько-ленінської літератури”. Це уявлення про природу ФЛ розвинуто ще далі: “Бажан знайшов свій, оригінальний спосіб поєднання філософської думки з художньою образністю, коли положення класиків наукового комунізму органічно підпорядковуються розкриттю художнього задуму і мотивів поеми...”³. Цей рецидив ідеологізованого тлумачення літературних явищ може правити своєрідним застереженням щодо давніх, але живучих вад нашого фахового вишколу. В одному з наступних розділів, у частині, присвяченій ліриці М. Бажана, автор посібника сподівається показати, що Бажан створив свої пізні філософські поезії не завдяки, а всупереч деяким своїм настановам та засадам, але й самі ті засади не були такими вже однозначними. Не можна заперечити впливу офіційної ідеології на творчість поета. Проте вельми сумнівно, щоби цей вплив був такий позитивний, а “ідеї”, які тут ототожнено з філософичністю, стали “органічними складовими частинами творів”. Тому що **органічним** у ФЛ є тільки те, що здобувається у “сфері вільного дослідження”⁴, що забезпечується працею душі як особистісна, “особиста філософія”, часто як “альтернативна філософія”: у цьому принципова відмінність ФЛ і вже тому вона не може й не мусить підверстуватися під будь-яку філософську доктрину.

¹ *Антофийчук В. И.* Философские начала поэзии Микола Бажана. — С. 8.

² Там само. — С. 9.

³ Там само.

⁴ *Семенова С.* Преодоление трагедии: “Вечные вопросы” в литературе. — М.: Сов. писатель, 1989. — С. 11.

Від подібних способів добування з художнього твору його філософського змісту ще наприкінці 1950-х років застерігав І. Світличний: “Ця легкість і простота, з якими в поета можна знаходити як матеріалізм, так і ідеалізм, як діалектику, так і метафізику,— пояснюється тим, що насправді ні того, ні іншого, ні третього, ні десятого — в чисто філософському розумінні” у творі (в цьому разі Шевченка) — немає, а є “своя філософія, тільки ця філософія зовсім іншого змісту, іншого характеру, ніж у спеціальних трактатах. Це — філософія художника, філософія поетична, філософія людського настрою і глибоких роздумів про людське життя і його призначення...”¹. На жаль, ці слушні застереження не були свого часу засвоєні, як не було засвоєно з відомих причин багато що з духовного досвіду “шістдесятників”...

Нарешті 1990 роком датована дисертація Я. О. Поліщука “Філософська поезія Лесі Українки”, в якій дослідження предмета спирається на достатньо ґрунтовну наукову базу і здійснене в контексті української літератури рубежу XIX і XX століть, а також на тлі загальнокультурних тенденцій означеної доби².

* * *

Отже, сумарний досвід дослідження ФЛ, як було показано, дає підстави вважати ФЛ явищем **жанровим**, оскільки воно передбачає в усіх випадках не лише тематичну ознаку, не тільки певний “предмет зображення”, а й спосіб його, який полягає в тому, що **ліричне переживання, піднесене до рівня світорозуміння**, природно тяжіє до певної системи художніх засобів і поза ними не може бути адекватно втілене.

Розуміння ФЛ як жанрового різновиду, жанрової модифікації зумовлене надто очевидною тенденцією такої поезії до певної структуризації. Прийняте, як можна було бачити, багатьма дослідниками ФЛ, таке розуміння, однак, зустрічає

¹ Світличний І. Серце для куль і для рим. — К.: Рад. письменник, 1990. — С. 278.

² Див.: Поліщук Я. О. Філософська поезія Лесі Українки. — Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 1990.

і спротив, що відбиває, очевидно, загальний стан генологічної думки та інерцію, сказати б, “аристотеліанських” стереотипів. Тим часом, умотивоване виокремлення і дослідження певної групи творів ліричного роду уможливує жанрове міркування про них — у широкому і недогматичному розумінні жанру, враховуючи і те, що жанрова ситуація в ліриці взагалі має бути осмислена на принципово інших засадах — із специфіки роду.

З огляду на це твори ФЛ справді можливо і доцільно розглядати як жанр — у тому розумінні, в якому жанр взагалі іменують “формою”, маючи на увазі під “формою” “затвердий”, реліктовий зміст (новела — novella — новина). А оскільки сам зміст тут надзвичайно широкий і значний, пов’язаний із рефлексією та медитацією над буттєвим сенсом усього суцього — оскільки цей допитливий пізнавальний жанр ніколи не встигає “затверднути” достатньо міцно. Чутливо відбиваючи всі зміни індивідуальної свідомості, співвідносячи їх із загальним пізнавальним, мислительним досвідом свого часу,— він, звичайно ж, передусім постає у своїй мінливості, мобільності. Ось чому константних та універсальних ознак небагато і вони не такі стійкі, щоби цілком засновуватися на них. Але наявність певного “вектора” як спрямування, напряду зусиль, їхнього загального сенсу і мети дозволяє бачити цю лінію в загальному русі поезії достатньо чітко.

У майбутній розбудові теорії ФЛ неодмінно посядуть належне місце дослідження генези і раннього розвитку світової філософської поезії. Наступний розділ власне і є таким екскурсом, вимушено стислим, проте здатним бодай у найзагальніших рисах засвідчити повсюдну наявність філософсько-поетичної традиції. У різних літературах, у різні епохи, як побачимо далі, поезія в якійсь своїй частині виявляє це тяжіння до філософії як до стихії генетично близької і водночас якісно відмінної. Часом це може бути витлумачено як компенсація нерозвиненості філософії “цехової” або ж, навпаки,— як підвладність, ба навіть ентузіастичний відгук на нові філософські віяння. Але попри все це ФЛ, маючи виразну специфіку, виявляється не цілком, не “буквально” співвідносна з наукою філософією, так що навіть визначення “філософська” тут ви-

магає застережень від надто прямолінійного розуміння. Слушно зазначив з цього приводу вже цитований В. Мусатов: “У поезії свої завдання. Вони співмірні із завданнями філософії. Але чи вимірювані ними?”

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Даўтутіе В.* Юргис Балтрушайтис. Монографический очерк. — Вильнюс: Вага, 1983.
2. *Даўтутіе-Пакерене В. В.* Литовская философская лирика. — Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Вильнюс, 1988.
3. *Мазена Н.* Пoesзия мысли (О современной философской лирике). — К.: Наукова думка, 1968.
4. *Маймин Е.* Русская философская поэзия. Поэты-любомудры. А. С. Пушкин. Ф. И. Тютчев. — М.: Наука, 1976.
5. *Семенова С.* Преодоление трагедии: “Вечные вопросы” в литературе. — М.: Сов. писатель, 1989.
6. *Соловей Е. С.* Пoesзия пізнання. Філософська лірика в сучасній літературі. — К.: Дніпро, 1991.
7. *Спивак Р.* Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров. — Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1985.
8. *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. — М.: Прогресс, 1978. — 124 — 139.
9. *Филиппов Г. В.* Русская советская философская поэзия. Человек и природа. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984.
10. *Щемелева Л.* О русской философской лирике XIX в. // Вопросы философии. — 1974. — № 5.
11. *Лосев А. Ф.* Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. — М.: Сов. писатель, 1990.

2. РАННІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Звичайно, реконструкція всієї історії жанру в її складній діалектиці та винятковій різноманітності у межах цього посібника не є можливою. Але розширення історико-літературного матеріалу і бодай контурне уявлення про весь масив ФЛ як єдиний простір — абсолютно необхідні. Принаймні як нагадування про єдність культурного розвитку людства такий децю загальніший погляд на філософсько-поетичну традицію є вельми актуальний. Лише контекст світової літератури може надати коректності подальшим студіям. За наявності такого контексту легше уникнути суб’єктивності та перебільшень, а отже наблизитися до суті предмета і дійти обґрунтованих висновків.

За висловом академіка Д. Лихачова, “людство безмежно різноманітне у своїй творчості, у своїх естетичних принципах”¹. Однак у цьому розмаїтті естетика, мистецтвознавство, літературознавство відкрили вже чимало закономірностей. Можливо, що до їх числа належить також і наявність у русі світового літературного процесу такої виразно спільної лінії, як ФЛ.

Пошук “точки відліку”, нижньої генетичної межі цього явища — завдання дуже складне, тут неминуха та чи інша міра умовності. Як і багато в чому, що стосується художнього розвитку людства, звичною відправною точкою виявляється античність, причому в цьому разі справа не лише в традиційному “європоцентризмі”, а й у більш вагомих підставах.

¹ Лихачев Д. С. Очередные задачи серии «Литературные памятники» // Литературные памятники: Справочник. — М.: Наука, 1984. — С. 10.

Передумовою зародження філософської поезії в Стародавніх Греції та Римі В. Ярхо називає “недиференційованість образного й абстрактного мислення як властивість ранніх ступенів свідомості”¹. Проте, очевидно, що маються на увазі “ранні ступені” вже вельми розвиненої свідомості. Адже в концептуальних культурологічних побудовах С. Аверінцева і Стародавня Греція, і Стародавня Індія — країни, в яких далєбі не випадково, хоч і незалежно одне від одного філософія приходить до своїх строгих “категоріальних” форм і гносеологічна проблема вперше відкрита як така. Народжена саме тоді і саме в тих країнах “філологія як наукова рефлексія над мовою та літературою є певним відповідником до філософської теорії пізнання: люди починають мислити про мову приблизно саме тоді, коли вони починають мислити про мислення, і притому з тих самих внутрішніх спонук. Чи робить думка своїм предметом себе саму, а чи свою власну словесну плоть, в обох випадках за такою подією стоїть вихід того, хто мислить, з наївно-безпосереднього ставлення до свого духовного життя, перехід до “підглядання” за собою, до поділу себе на суб’єкт та об’єкт інтелектуального споглядання”².

Очевидно, оцей “вихід” та “перехід” і є пошукована “точка відрахунку”, початок зародження не тільки філософської рефлексії та філологічної екзегези, а й філософської поезії, здатної увібрати в себе ті емоційні обертони інтелектуального споглядання дійсності, що “не вмістилися” у двох інших сферах: його індивідуальні аспекти, його особистісне переживання. Щоправда, форми його (споглядання) досить своєрідні і вимагають обережності в аналогіях та зближеннях: вочевидь стикаємося тут і з еволюцією самого мислення. Так, у філософів-поетів досократиків, представників елейської школи (Ксенофан, Парменід, Зенон) мислення за самою своєю суттю зберігає достатню близькість до міфологічної образності. Тим часом як через кілька століть у давньоримського поета Лукреція в його знаменитій поемі “Про природу речей” просвітительська установка зводить до мінімуму традицію

¹ КЛЭ. — Т. 7. — С. 979 — 980.

² КЛЭ. — Т. 7. — С. 976.

міфологічного мислення. Зате сам пафос пізнання править для Лукреція за джерело істинно поетичного натхнення. Як бачимо, елементи поезії власне філософської, дидактичної, наукової тут ще нерозчленовані, неподільні, тому правомірно говорити поки що не про ФЛ, а про **філософську поезію**. Тим більше, що пам’ятки епохи, які становлять для нас інтерес,— переважно поеми: “Теогонія” Гесіода, “Про природу” Ксенофана, “Про природу” Парменіда, “Про природу” та “Очищення” Емпедокла. Це і є той популярний у давньогрецькій та римській літературах “дидактичний епос”, який відіграв надзвичайно важливу роль у генезі філософської поезії.

У цих поемах поезія “заручена” з філософією: в рівночасній праці проникливої допитливої думки та поетичної уяви витворюються величні, із замахом на всеохопність, картини світобудови, природи видимої і невидимої, тієї, що оточує людину, включає її в себе, впливає на її життя та долю.

У давніх філософів-поетів є одна спільна пристрасть, спільна спрямованість зусиль: прагнення знайти якийсь “корінь”, “першоелемент” або кілька вихідних першоелементів усього видимого розмаїття світу, єдину “природу” всіх речей. Саме цю натурфілософську загадку й розв’язувала грецька філософія на зорі свого виникнення — спільно з поезією: “Для людини, яка бажала висловити істину, звернення до поезії було в ті часи якнайприроднішим. Істина перебувала під покровительством Муз, як і поезія. Поетичне натхнення, на тодішню думку, було споріднене з пророчим”¹. Таке міркування досить присутнє для розуміння генези й початкового характеру філософської поезії.

Цікаві для нас думки про античну лірику “в зв’язку з початковою філософією” висловив Г. Гачев². На його погляд, спільна основа, єдине джерело “лірики” і “філософської рефлексії” у таких поетів, як Ксенофан, Фалес, Солон, Парменід, Емпе-

¹ Васильєва Т. Философия и поэзия перед загадкой природы // Тит Лукреций Кар. О природе вещей (“Библиотека античной литературы”). — М.: Худож. лит., 1983. — С. 7.

² Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. — М.: Просвещение, 1968. — С. 144 і далі.

докл (котрих не випадково і С. Радциг лапідарно іменує “філософи-поети”¹) — це становлення особистості, перетворення її на цілісний світ. Далєбі не випадково, на думку Г. Гачева, що один і той самий період в історії Стародавньої Греції — VIII — VI ст. до н. е. — породив і лірику, і перших філософів. Життєві долі поетів-ліриків і філософів подібні: ті й другі — “перекотиполе”, мандрівні мудреці. А часто це просто одне — філософ-поет, як той же Ксенофан Колофонський: розповідаючи про нього, Діоген Лаерцій що називається “гамузом” характеризує його філософські погляди та поетичні твори. Таким є синкретизм античного мислення, де філософія не одразу відділилася від поезії, таким є світовідчуження особистості в її становленні (історичному). “І узагальнене мислення (філософія), і загальнолюдське почуття (лірика) черпають свої підстави з життєвої долі індивіда...”². За такої спільності підстав (певного життєвого субстрату — історичного і психологічного) особливо наочними були “першопочаткова художність” тієї ранньої філософії і “мислительність” лірики. Знаходило вияв це ще й у тому, що власне життя філософів, їхній спосіб життя були разом також ніби і їхньою філософією, як у поетів-ліриків — художнім образом — твором. (У новітні часи ця узгодженість, цілком утрачена, але пристрасно пошуквана, постане як лірико-філософська проблема “автентичного буття” і яскраво проявиться не лише в Сквороди, а й у Шевченка, Куліша, Свідзинського, Стуса.)

Все це означало, що філософія не була ще власне філософією, тобто абстрагованим від життя розмислом про нього. Лише з Платона, а ще точніше — з Арістотеля, який залишив по собі власну систему (а не лише спосіб життя та свої висловлювання), філософія дає свій справжній початок. Саме з цього часу філософська рефлексія — вже як суто раціональне, абстрактне мислення — стає не лише союзницею, а й суперницею поезії в пізнанні суті буття.

Зазначимо, що Г. Гачев, як це буває, коли дослідникові поталанило вибудувати цікаву схему, залишив за межами своєї

¹ Радциг С. И. История древнегреческой литературы. Изд. 4-е. — М.: Высш. шк., 1977. — С. 173 — 176.

² Гачев Г. Д. Цит. праця. — С. 160.

справді дуже продуктивної версії те, що в неї “не вмещувалося” і порушувало би її стрункість. Ідеться про те, що рівночасно з розмежуванням ранньої філософії та поезії відбувалося глибинне “розщеплення” і самої філософії. Згідно з існуванням раціонального та “ірраціонального” способу мислення — “наука філософії” і “мистецтво філософії” класично співставилися в тій самій давнині, у вченнях Арістотеля і Платона, учня і вчителя. Надалі ця паралель набирає вигляду щораз гострішої гносеологічної проблеми: з одного боку, “екзотерична” філософія (“схоластична”, “офіційна”, “університетська”), з іншого — філософія езотерична, яка завжди приховано чи явно протистоїть тій першій. В одному випадку філософи вбачають своє завдання в тому, щоб “довести” істину, в другому — щоб її “висловити”.

“Розмежування” відбилосся, звичайно, на самому характері як поезії, так і абстрактно-філософського мислення: зазнаючи наявності одне одного, обидвоє мінялися і за функцією, і за суттю. Але “принцип особистого розуміння”, спільний і головний для обох, залишався чинний у VII — VI ст. до н. е. Такий принцип цілком неприйнятний для епічної свідомості. (“Недаремно,— мовить Г. Гачев,— і лірики, і філософи виступають проти епічного світоспоглядання і Гомера”¹; Ксенофан і Парменід, за О. Лосєвим, перші глибокі критики гомерівської поезії взагалі.)

У чому ж суть такого протиставлення, протистояння лірики та епосу? Для нас це важливо, оскільки тут бере участь і філософська рефлексія, а також іще й тому, що співвідношення ліричного та епічного начал, як можна було бачити,— то одне із складних питань при дослідженні сучасної ФЛ. “І лірика, і філософування хочуть одного — переконати. Гомер спокійний, він тільки представляє все, а у всьому і переконувати непотрібно. Переконувати треба лише в чомусь одному, що не є все... І ось з’являється рефлексія, міркування, доказ як засіб руху ліричної художньої ідеї”².

Неважко, однак, зауважити, що тут не скрізь досягається бажана стрункість і сув’язь цих побудов: названі поети —

¹ Гачев Г. Д. Цит. праця. — С. 170.

² Там само. — С. 174 — 175.

принципово протилежні до стихії епічно-міфологічної,— тим часом вони, власне, і є творцями згаданого “дидактичного епосу”, в якому прозирає чимало важливих рис філософської поезії: бентежна допитливість, пізнавальна активність і пізнавальний-таки універсалізм: прагнення підняти свою думку про світ до рівня **світорозуміння**, а для цього окреслити всеосяжну картину, “модель” світу. Значно прояснює тут суть справи проникливе міркування О. Фрейденберг: говорячи власне про лірику Стародавньої Греції (саме про “чисту лірику”: Архілох, Анакреонт, Сафо, Івик, Алкман), вона ще у праці 1946 р. застерігала від “страхітливих модернізацій” давньої поезії, доводила, що там, у VII — VI ст. до н. е., “почуттів у нашому розумінні ще немає”, що “почуття — також історична категорія, цілком залежна від свідомості суспільної людини”¹. О. Фрейденберг підкреслює також суто ґносеологічний аспект самого факту зародження лірики: і її “величезну проблемність”, і те, що лірика знаменує “колосальну зміну суспільної свідомості, один з найзначніших етапів пізнавального процесу”².

Такий підхід дозволяє бачити “основний генетичний фактор грецької лірики у докорінній зміні суспільної свідомості у XII ст. до н. е., в народженні понять, що виникають безпосередньо з образу, і в становленні реалістичного світорозуміння, що виростає із самої творчості, на її основі і на її шляхах. Цим пояснюється і той історичний факт, що лірика і філософія виникають майже одночасно як дві основні понятійні категорії”³.

Залишається додати, що лірика і “початкова філософія” мають не лише генетичну спільність. Чи, може, правильніше сказати, що ця спільність своєрідно закріпилася, збереглася у такій сфері їхніх об’єднаних зусиль, як ФЛ. І тут для нас не так важить, скажімо, метафізичний погляд філософів-поетів елейської школи (ті самі Ксенофан, Парменід, Зенон) на при-

¹ Фрейденберг О. Происхождение греческой лирики // Вопр. литературы.— 1973. — № 11. — С. 113.

² Там само. — С. 105.

³ Там само. — С. 122.

роду як на єдине, вічне, незмінне буття,— як сама **наявність буттєвого масштабу** поетичного роздуму, сам тонус поетичної думки того ж Парменіда, який рішуче заперечував небуття і на цьому ґрунті розходився з піфагорійцями, а в Геракліта оскаржував рух і перехід одних форм у інші.

Своїм твердженням, що “думка та буття одне й те саме” Парменід заклав одну з підвалин європейської філософії. Нехай світ оманливий, але природа речей, пізнавана думкою, є і ця справді суцільна природа дістає назву буття на відміну від явища, що сприймається почуттями. Віднині однією з традицій ФЛ завжди буде відмова од сприйняття **у рамках, у межах явищ, руйнування такого сприйняття, переведення його із сфери очевидного — до прихованого: вглиб, до суті.**

Союз філософії з поезією у дидактичних поемах та віршах античності примітний ще в одному зв’язку. І філософія, і поезія дають визначення речам. Але філософія має на меті загальне й однозначне розуміння, а тому визначає річ через неодмінні й безсумнівні її властивості. Тим часом поезія може визначати річ через те, що іноді не має до неї стосунку (поєднувати, за словом Ломоносова, “далекуваті” поняття) і свідомо орієнтована на розуміння саме неоднозначне. У Лукреція далекі не однозначне вже саме слово “природа”. Але саме тому для його читача “натура” філософів постає тим середовищем, яке його щоденно оточує. Дотепно зауважено, що “не один римський читач Лукреція, напевно, вперше зрозумів з його поеми, що живе не просто в Римі, а в природі”¹. Поет природи і її філософ, він підсумував у своїй поемі всі найбільш плідні ідеї античної натурфілософії. Але, віддаючи належне мудрості і славі Демокріта, Емпедокла, Еннія,— як поет Лукрецій усвідомлює унікальність своєї грандіозної і натхненної поеми, де відбулися всі здобутки вільного грецького духу, сприйняті свідомістю римлянина вже з певної дистанції як єдність.

... Як то солодко вперше хилитись

До найсвіжіших джерел! Як то солодко квіт невідомий
Рвати собі для вінка осяйного, яким ще ніколи

¹ Тут Лукрецій Кар. О природе вещей.— М.: Худож. лит., 1983. — С. 21.

*Жодній людині вимогливі музи чола не вінчали!
Це справедливо. Бо, перше всього, за поважні я взявся
Речі: від тут забобону людські хочу душі звільнити.
Далі й тому, що цей темний предмет я задумав подати
Віршем прозорим, у муз запозичивши знади для нього¹.*

(Переклад А. Содомори)

У перекладі М. Зерова цю самооцінку Лукреція віддано не менш виразно:

*... Любо мені до джерел припадати
Ще не замулених. Любо із свіжих квіток виплітати
Для гордовитої скроні вінок, що одвіку і досі
Музи в країні моїй нікого ще ним не звінчали.
Так! Бо предмети ті темні, неясні — у вірші моєму
Ясні стають і прозорі, обвіяні чаром мусійським...²*

Коли Ломоносов у посібнику “Перші основи металургії або рудних справ” (1763) цитує в своєму перекладі уривок з поеми Лукреція — у цьому перегуку постає спільність традиції. Тому що Ломоносова як поета відрізняє науковий підхід до явищ дійсності, натхненно-поетичне ставлення до експерименту, досліду, поетичність гіпотетичного роздуму про те, що для безпосереднього спостереження не надається. У цьому розумінні в річище тієї традиції потрапляють і твори, що до власне філософської поезії, здавалося б, стосунку не мають. Наприклад, поема Вергілія “Георгіки”, безсумнівно, жанрово споріднена і з поемою Лукреція, і з творами його античних попередників, і з науково-дидактичною поезією наступних століть. Незважаючи на те що тема Вергілія — досвід хліборобства, тваринництва та бджільництва, садівництва та виноградарства — в річище названої традиції цю поему включає пафос узагальнення, широкий, “світоосяжний” погляд на свою тему — і до того ж погляд поетичний.

¹ *Тит Лукрецій Кар.* Про природу речей. — К.: Дніпро, 1988. — С. 44.

² *Зеров М.* Твори: У 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т.1. — С. 151.

* * *

З усіх літератур Близького, Середнього та Далекого Сходу, що виникли в давнину, — до наших днів дійшли, зберігши неперервність свого розвитку, лише літератури Індії, Китаю та Ірану. На становлення східних цивілізацій культура цих давніх народів зробила величезний вплив. Культура Стародавнього Китаю — свого роду “античність” для літератур Далекого Сходу (в’єтнамської, корейської, японської). Аналогічною є роль культури Стародавньої Індії для літератур, що написані так званими новоіндійськими мовами, а також для Цейлону, Бірми, Індонезії. Нарешті, на традиції культур арабів та іранців спираються як на “свою античність” різномовні літератури Середньої Азії, Афганістану, Північно-Західної Індії, Туреччини, Азербайджану.

Поезія класичного Сходу в багатьох відношеннях не поступається греко-римській (античній) філософській поезії, інколи навіть перевершує її, — або ж унеможливує прямі аналогії через свою значну своєрідність. Проте ці досягнення залишалися невідомими Європі аж до нових та новітніх часів. Тим-то традиція європейської ФЛ бере початок майже цілковито від античних джерел: коли почалося знайомство із східною поезією, традиція ця багато в чому вже сформувалася і щеплення нового для неї досвіду йшло по лінії зовнішній або принаймні було не надто глибоким. Проте і типологічно спільне, і генетично спільне та відмінне в обох традиціях — вельми суттєве для нашого завдання.

Найдавніші пам’ятки індійської літератури — Веди. Ведичні вірші (гімни) — священні тексти, з яких починається літературна, релігійна, філософська та наукова традиція Стародавньої Індії. Чотири збірники Вед у сукупності являють те спільне нерозчленоване знання, яким володіли люди того часу (рубіж II та I тисячоліття до н. е.), все їхнє світорозуміння. Згідно з індуїзмом Веди вважаються абсолютним метафізичним знанням, яке час не в змозі спростувати. Знання це — таємне, приступне тільки втаємниченим. Для нас воно постає багатократно зашифрованим: по-перше — ще з першопочатків езотеричністю, по-друге — умовно-інакомовним по-

етичним висловлюванням, по-третє — значною віддаленістю в часі, втратою з часом багатьох “шифрів”.

21 *Ветвь не-сущего торчащую зная
наивысшим почитают люди.*

*Кто же сущего ветвь почитает
их же низшими почитают.*

22 *В котором же Адитьев и Рудрий
и Вáсу вместе место средоточья
и где же прошлое и будущее вместе
и в коем все воздвиглись мироздания.*

*Поведай же каков он этот Скамбха?*¹

Це — “Скамбга”, один із філософських гімнів “Атгарваведи” (“Веди заклинань”; IV книги “Вед”). Хоча взагалі дослідникам надзвичайно важко розмежувати гімни ритуальні (таких більшість) і неритуальні. Однак є думка, що саме група філософсько-спекулятивних та космогонічних міфів, створених пізніше за решту, не пов’язана з ритуалами. “Їхні автори **шукають першопричину** (тут і далі підкреслення моє. — Е. С.), що лежить в основі зовнішнього розмаїття світу, прагнуть знайти єдиний божественний принцип, представлений у вигляді численних ведійських богів. Проте вони лише **задають питання**: сумніви у можливості розв’язати їх виявляються вагоміші, аніж самі рішення. Іноді космологічні погляди висловлено у вигляді загадок, на які у тексті немає відповідей”².

Характерною для Вед є надзвичайно висока концентрація міфолого-поетичного та філософського змісту, яка сама по собі витворює ще один “шифр”. (Усе це й спричинилося в наступні століття до складної структури **ведійської літератури** — спеціальних жанрів, що коментують та тлумачать Веди:

¹ Да услышат меня земля и небо. Из ведийской поэзии. Перевод с ведийского. Стихотворное переложение В. Тихомирова. — М.: Худож. лит., 1984. — С. 184 — 185.

² Елизаренкова Т. Древнейшие памятники индийской литературы // Да услышат меня земля и небо. — С. 12.

брахмани, араньяки, упанішади, сутри.) Наприклад, щоби добутися до змісту одного лише цитованого гімну, треба, зокрема, знати, що Скамбга — “абстрактне божество, вселенська опора, рама, в яку оправлена світобудова...”¹. Пізнання Скамбги тут іде через ряди ототожнень з поняттями з ведійської моделі світу, з першопочатковими космогонічними субстанціями та силами. Тут двічі виникає тема “залишку від цілого”, характерна для пізньоведійського філософського мислення тощо.

В іншому глибоко філософському гімні “Атгарваведи” — “Тіло людини” — темою є співвідношення між індивідуальним (людина) і абсолютним (Брахман) та досягнення одного в другому. Тут, окрім космогонічних уявлень, відбулися також давньоіндійські космобіологічна та містикофізіологічна традиції. Але ж якої поетичної та мислительної могутності сповнені останні строфи, з яких постає гранична зближеність людини і Брахмана; відбиття ж Брахмана в людині — “Атманське чудо”, “Атман” — тут не що інше, як **особисте начало!**

Зразки філософської поезії наявні в усій ведійській літературі від “Рігведи” до упанішад (наприклад, “Сказання про Начікета”). І саме в упанішадах “минуші” прохання-моління остаточно заступає роздум про сенс буття, про мету людського існування і шляхи досягнення цієї мети. Нерідко сповнені “потаємного жаху перед непізнаною природою”, ці роздуми інколи мали стихійно-матеріалістичний характер, але частіше — ідеалістичний та містичний².

Із появою нових філософських течій та релігій (джайнізм, буддизм), поезія часто ставала засобом полеміки, засобом пропаганди певних ідей. Подібну полемічність Парменіда ми вже бачили — і надалі таких прикладів є доволі як на Сході, так і на Заході. Так, у ранньохристиянській Італії, на зорі середньовіччя, зачинатель ритмічної літературної поезії латиною єпископ Амвросій Медіоланський (помер 307 р.) “складав свої гімни з практичних пропагандистських потреб”, — аби успішніше конкурувати з релігійними супротивниками —

¹ Елизаренкова Т. Цит. праця. — С. 250.

² Див.: Серебряков И. Д. Бхартрихари. — М.: Наука, 1983. — С. 20.

аріанами¹. Тобто в цих випадках, очевидно, можна говорити про зовнішні мотиви до творення поетичних роздумів та інвектив на відміну від стимулів внутрішніх, для ФЛ більш органічних. Зрештою, проблему “псевдофілософичності”, що може на перший погляд видаватися приналежністю суто сьогоденних літературно-критичних буднів — насправді теж можна було би простежити протягом сторіч...

Повернемося, одначе, до Індії. Зразки поезії релігійно-філософської ввійшли до грандіозного буддійського канону “Тіпі-така”, що склався, вважають, не пізніше III ст. н. е. (до нього ввійшла і знаменита “Дгаммапада”). Але найбільше значення для подальшої долі філософсько-поетичної традиції має творчість давньоіндійського поета-лірика Бгартрігарі, що жив приблизно у VII столітті. Його “Шатакатраям” (“Зібрання трьохсот строф”) живе в літературній спадщині народів Індії ось уже 14 століть. І ось уже три століття ним заінтриговане європейське сходознавство. Бгартрігарі — перший індійський поет, з яким познайомилася Європа, голландський місіонер Рогер, що відкрив його європейцям, саме цим уславив своє ім’я.

За своїм гуманізмом, громадянською мужністю, сміливістю викриття монархії, служителів релігії, воєн та феодального свавілля, за висотою етичних вимог і глибиною ліризму Бгартрігарі не поступається перед найвизначнішими поетами середньовіччя, як Данте чи Нізамі. Чи не тому його поезія справляла глибоке враження на Гердера, Гете, Гайне, Гессе... Джерело філософичності цієї поезії — зіткнення поета-гуманіста, поета-мислителя з жорстокою дійсністю феодального світу. Друге джерело — мудрість віків, втілена у фольклорі та літературі, збагачена особистим душевним та життєвим досвідом поета і втілена в карбованих, афористичних “шатака” — строфах:

*Восславься, Время! Волею твоей
Уходит все путем воспоминаний —
И пышный столичный град,
И царь могучий, и его вассалы,*

¹ Голенищев-Кутузов Н. Н. Средневековая латинская литература Италии. — М.: Наука, 1972. — С. 66.

*Собранье мудрецов, заносчивость князей,
Жен луноликих сонмы,
Велеречивые поэты и славословий гул¹.*

Варто особливо підкреслити, що це — поетичний виклад дворянкової строфи — і такими є всі триста строф Бгартрігарі. Як відзначає І. Серебряков, навіть розуміючи всю унікальність санскриту як засобу виразності, не можна не подивляти з багатства реального змісту цих строф. “Об’єктивна дійсність тих давніх часів постає в них перетвореною на суб’єктивні, глибоко змістовні і деталізовані образи. Суб’єктивність ця настільки виразна сама по собі, що авторська концепція людини в “Шатакатраям” окреслюється дуже чітко”². І не лише концепція людини, — а й усе світорозуміння поета, яке включає в себе гострокритичне ставлення до важливих елементів сучасного йому життя, як міфологія, основи брахманізму, кастова система, поняття карми і сансари. Глибину змісту цих строф почасти може пояснити поєднання в них загальнозначущості та індивідуальності. Це яскрава індивідуальність поета і мислителя, про якого уславлений ним Час великодушно зберіг невідомо ким складену строфу:

*Есть много великих поэтов,
Есть много великих ученых,
Но только один Бхартрихари
Велик как поэт и ученый³.*

Ми вже могли бачити це поєднання поета і вченого в одній особі — воно суттєве для нашої теми, і в цьому ще можна буде пересвідчитися.

...Складні історичні процеси III — V ст., що відбили падіння Римської імперії та перехід до епохи середньовіччя, мали в літературі, зокрема в латинській поезії Італії (відтоді на багато століть поділеної між германськими варварами та

¹ Цит. за кн.: Серебряков И. Д. Бхартрихари. — С. 84. Підрядковий переклад — у кн.: Бхартрихари. Шатакатраям. — М.: Наука, 1979. — С. 98.

² Серебряков И. Д. Цит. праця. — С. 66.

³ Там само. — С. 19.

Візантійською імперією), таке ж складне, часом химерне відображення. У духовному абрисі поетів того хисткого часу поєднувалися християни з переконання — і з кар’єристських міркувань, “язичники і байдужі” (М. Голенищев-Кутузов), усе це часом — в одній особі. І так само в поезії не менш своєрідно перемішалися риторична стилістика, антична фразеологія, міфологічна образність і богословські мотиви. Такий, наприклад, поет рубежу IV — V століть Клавдіан, така його поема “Викрадення Прозерпіни”, що в ній орфічний культ, поєднавши грецьку Деметру з єгипетською Ізідою, “доточений” ідеями неоплатонізму і — мотивами з Лукреція!

Вишукана мова та міфологічний світ Клавдіана ранньому середньовіччю не були близькими. Зате про нього згадали у XII ст.: його цитували, про нього сперечалися. Вчений французький поет Алан із Лілля (Ален Лілльський, близько 1128 — 1202 рр.) написав навіть поему на 6 тисяч рядків “Антиклавдіан”, чим “започаткував новий жанр: філософську епопею”¹. (Не дивуймося: в літературі і досі раз по раз хтось започатковує те, що десь, колись уже достеменно було!) Під сильним враженням від платонізму, Алан тут зухвало відходить від християнської версії сотворіння людини: в поемі її творить богиня Природа, яка вельми нагадує Прозерпину-рукодільницю Клавдіана, бо ж “антагоніст латинського поета був його учнем”². Відгомони ж цієї поеми Алана вбачають дослідники і в “Чистилищі” Данте, і у “Втраченому раї” Мільтона.

Найімовірніше, що цю енергію філософській епопеї Алана і надало певне долання середньовічного “автоматизму” у сприйнятті попередника — те, що М. Андреев у статті “Трагедія Альбертіно Муссато “Ецерініда” точно тлумачить як “вибірковість підходу”, виникаючу проблемність, нарешті — “прагнення до свавільного прочитання авторитету, до активного з ним контакту, до подолання інерції”³. Підкреслимо ці рядки: в них вдало сформульований той **нонконформізм**

¹ Голенищев-Кутузов Н. Н. Цит. праця. — С. 36.

² Там само. — С. 37.

³ Художественный язык средневековья. — М.: Наука, 1982. — С. 58.

думки, який складе в майбутньому одну з визначальних особливостей філософської поезії: жодних непохитних авторитетів, все осмислити критично і наново, все наново пережити: чуже як своє, загальнолюдське як особисте, відоме як невідоме і вперше пізнаване. Тільки в такому разі “відчутна думка”, своєрідне “переживання думки” народжують твори, в яких не сама лише наявність філософської топіки, а й уся глибинна структура засвідчують належність до лірико-філософського жанру.

*Гость на земле, из всех гостей,
Ты человек, всех тленней.
Твой дух? — Игра слепых страстей.
Мысль? — Смена заблуждений.
Деянье? — Воздуха глоток.
Жизнь? — безрассудных дней поток!*

(Андреас Гріфіус.

“Мрець промовляє із своєї могили”)

Активно “мислячою” поезія з усією очевидністю ставала в епохи критичні, кризові, зламні. Китайські поети доби династії Тан — Лі Бо, Ван Вей, Ду Фу належать саме до такої епохи, коли, за словами академіка М. Конрада, “робилася гучна заявка на нові порядки. У цій заявці могутньо звучав і голос поезії. Поезія перша провістила те нове в інтелектуальному, духовному житті країни, що мало супроводжувати перехід на новий етап історії”². Ці троє — справжні зачинателі великої поезії Відродження в Китаї (а воно відкрило собою епоху Відродження у всіх країнах Східної Азії). Саме поетові дано першому відчутти й усвідомити наближення нової доби, в цьому розумінні Конрад і порівнює Лі Бо з Данте.

Вже в самій особі цих митців видно той **особистісний тип**, що вирізняє поетів філософського спрямування: висока моральність, душевна глибина і зосередженість. Той особливий лад думок і почувань, який асоціюється в цьому разі з ученням **чань** (чен) — одним із тлумачень буддизму, заснованим у VI ст.

¹ Из немецкой поэзии. Век X — век XX. Переводы Льва Гинзбурга. — М.: Худож. лит., 1979. — С. 241.

² Конрад Н. И. Три поэта // Конрад Н. И. Запад и Восток. — М.: Наука, 1972. — С. 135.

Бодідармою, вихідцем з Індії. Бодідарма закликав “шукати найвище в самому собі”: поринати в особливий стан свідомості, який іменується на санскриті д’яна, а китайською — чань. Це стан злиття людини з навколишнім світом. Причому досягається це не якимись магічними засобами, а лише зусиллям духу. Цілком очевидний тут зв’язок із вченням про медитацію, яке розроблялося як у східних релігіях, так і в християнстві (“Логос-медитація”, “Ісусова молитва”). Медитація передбачає заглиблений і цілеспрямований роздум, зосередженість на предметі й відстороненість від усього зовнішнього. Зрозуміло, що в цьому сенсі медитація становить певну протилежність до лірики з її реактивністю, підвищеною емоційністю. Але саме тут і виявляє себе взаємотяжіння протилежностей: у поезії новочасній лірика дедалі більше прагне освоїти медитативну тональність та відповідний погляд на світ, включити їх у свій діапазон. Знаменита мексиканська поетеса XVII ст. Хуана Інес де ла Крус у своїх романсах, редондильях, елегіях, лірах найчастіше саме медитує про любов і ревності, тобто проникливо і зосереджено роздумує про почуття. Але й сам цей роздум, розум і знання закономірно стають предметом її рефлексії — часто невтішної під тягарем сумнівів “трагічного гуманізму” своєї епохи, коли на зміну ренесансній гармонійності вже йшла духовна напруженість бароко:

*Для непорочных душ познать
как сильнодействующий яд;
увь, чем больше люди знают,
тем больше знают они хотят.*

*К чему в безумном честолюбье
мы предков превзойти хотим?
Живут, увь, так мало люди —
зачем же знать так много им?*¹

У становленні ФЛ і самого типу особистості філософського поета медитація відіграла, очевидно, дуже велику роль. Заглибленість пейзажної лірики, злиття з життям природи і вне-

¹ Хуана Інес де ла Крус. Десятая муза. — М.: Худож. лит., 1973. — С. 74, 76.

сення в її поетичні картини людських дум та переживань академік Конрад вважає причиною того, що Ван Вея, китайського поета VIII століття, називали “поетом-чернецем”: слово “чернець” тут означало не належність до певної релігії, не якийсь духовний сан, а “певний лад мислення, спосіб почувань, образ існування”. Ван Вей настільки ж “чернець”, наскільки “магом” був його сучасник Лі Бо і “мудрецем” інший сучасник, Ду Фу. “Цими звичними означеннями метафорично визначалися прикмети особистості людей — їхнього душевного складу”¹.

Згодом поетичний роздум диференціювався, набув досить чітких різновидів, і медитативна лірика нині, наприклад, визначається як така, що “споріднена” з філософською, але “не зливається з нею”².

Щоправда, окремі дослідники вживають як синонім медитативної поезії визначення “медитативно-філософська”³, але воно є, очевидно, вразливим через свою еkleктичність. В. Дауїотіте-Пакерене розрізняє їх на підставі “різноспрямованості”: “Основна ситуація медитативної лірики передбачає звернення до самого себе, постулювання власної індивідуальності. Філософська лірика має на увазі рух від окремого, індивідуального — до загального осмислення глибинних проблем буття”⁴.

Посутні уточнення вносить у це питання В. Мовчанюк, досліджуючи медитативну лірику Тараса Шевченка. Заперечивши поширене ототожнення медитативної лірики з філософською, він підкреслює, що перше з цих понять значно ширше за друге, оскільки ФЛ — жанрово-тематичне визначення, а медитативна — жанрово-стильове (тобто тут найсуттєвіша якісна риса — не власне тема і не предмет художнього пізнання, а “характер ліричного переживання поета”, втілений у роздумі). За логікою автора, медитативна лірика як

¹ Конрад Н. И. Запад и Восток. — С. 145.

² КЛЭ. — Т. 9. — Ст. 523 — 524.

³ Ботезату Е. Поезия медитативэ молдовеняскэ. — Кишинэу: Литература артистикэ, 1977.

⁴ Дауїотіте-Пакерене В. В. Литовская философская лирика. — С. 15.

“один з основних різновидів поезії”¹ включає в себе ФЛ як той випадок, коли предметом роздуму — рефлексії — медитації стає буттєва проблематика.

Але цілком очевидно, що стосовно тих віддалених епох, про які тут мовиться, таке розрізнення недоцільне, та й навряд чи можливе. Тут постійно переплетені і пізнавальний та “учительний” пафос, і етичне, натурфілософське чи соціальне наповнення роздуму, і заглиблене споглядання, і “драми” думки, її суперечності — і її триумфи. Еволюція кожного із згаданих тут танських поетів — одне з яскравих свідчень цього. Так, мудрець Ду Фу, перейшовши в своїй ліриці від зображення зла та насильства до теми людського горя і страждань, робить людину головним об’єктом своєї уваги. При цьому через людину своєї доби і своєї країни він починає бачити людину як таку. “У його віршах уже звучить тема людського життя, людської долі. Він стає поетом-гуманістом у найвищому значенні цього слова”².

У поезії Ду Фу, що поєднала в собі глибину і вишуканість, непримиренність — і широке прийняття дійсності, заглиблену зосередженість і демократизм, бачимо ніби в становленні таку кореневу особливість філософської поезії, як “тяжіння до “предметної” основи образної тканини, прагнення передати загальні уявлення у вигляді конкретних”³. Таким є, наприклад, вірш “Великий кипарис”, де здійснюється характерний перехід від предметного, конкретного образу — до узагальненої думки про тасмниці буття:

...А путник,
Что пришел сюда с востока,
Стоит в тени
Еще прекрасной кроны, постичь желая
Таинство природы —

¹ Мовчанюк В. Медитативна лірика Шевченка періоду заслання // Рад. літературознавство. — 1986. — № 11. — С. 32 — 40.

² Конрад Н. И. Цит. праця. — С. 148.

³ Серебряков Е. Предисловие // Ду Фу. Лирика. — Л.: Худож. лит., 1967. — С. 13.

Земные
И небесные законы¹.

761

“Ду Фу багато знав і ще більше передбачав” — так написав про поета його російський перекладач О. Гітович². Ця мудрість і проникливість здобуті були і нелегкою долею, і мандрівничим життям, сповненим злигоднів, протягом якого поет умів залишатися внутрішньо незалежним, вірним самому собі і своїм моральним принципам, вільним від умовностей. Лі Бо, сучасник і друг Ду Фу, не випадково вжив у одному своєму вірші прадавнє слово з лексики даосизму: *сяюя*. Воно означає, як тлумачить академік Конрад, “володіти великою духовною свободою, не давати життю з його повсякденними турботами, справами, пристрастями сковувати дух”³. Аналізуючи у спеціальній статті “Вісім стансів про осінь” Ду Фу, М. Конрад формулює, на наш погляд, певний “оптимум” тих умов, коли виховується чи, може, точніше, — виплавлюється, як у тиглі, справді філософський поет: “Епоха була винятковою за своїм історичним значенням, і такою ж винятковою була особистість поета”⁴. І ще одна важлива особливість саме ФЛ виведена ним у цьому ж розборі “Восьми стансів...”: “Багато що у віршах поета зрозуміле тільки в зв’язку з цілим комплексом асоціацій, що вкривають той чи інший образ, тільки за умови знання символіки деяких образів, тільки за врахування душевного стану поета і його загального умонастрою”. Тобто — підвищена асоціативність, багатозначність та багатоплановість (часу і простору, наприклад), підвищена актуалізованість зв’язків тексту і контексту, аж до “контексту” найширшого — позалітературного. Виводити це в ранг закону ФЛ, можливо, і не слід, — винятки неодмінно знайдуться, — але що взагалі ця змістовна багатоплановість — у природі жанру,

¹ Там само. — С. 99.

² Гитович А. Заметки переводчика // День поэзии. — Л.: Сов. писатель, 1966. — С. 57.

³ Конрад Н. И. Цит. праця. — С. 140.

⁴ Там само. — С. 152.

вельми для нього характерна — безперечно. При тому, що і в того ж Ду Фу є лірико-філософські шедеври наскрізь прозорі за змістом, що майже не потребують коментаря — незважаючи на свою віддаленість у часі, належність до давньої і своєрідної поетичної традиції. Такий, наприклад, написаний ним уже 767 року, незадовго до смерті, вірш “Моя хижка”:

... Я был скитальцем
В дальней стороне,
Я смешивался
С грязью и песком,
Но возвращаюсь,
Как пристало мне,
Ни славой,
Ни богатством не влеком.

Здесь я
Непостижимое постиг:
Прекрасны ночи
И прекрасны дни.

Я к униженьям бедности
Привык,
А власть и деньги —
Ни к чему они...

Майже через дев’ять століть до класичної китайської поезії і насамперед до Ду Фу знову звернувся видатний японський поет XVII ст. Басьо. На думку таких знавців, як В. Маркова, можна говорити про прямий вплив Ду Фу на творчість Басьо. І хоч це не єдине джерело, яке живило його творчість, все ж із Ду Фу чітко пов’язується створений ним ідеальний образ вільного поета-філософа, чутливого до краси і байдужого до життєвих вигод, що зробив свою бідність символом духовної незалежності, а дорогу мандрів і знегод своєю “творчою майстернею”. Бачимо, що сам тип філософського поета набуває, особливо у східній традиції, чимало стійких рис. І подібно до поезії Ду Фу, філософська лірика Басьо, нечувана і за серйозністю тону, і за глибиною думки, і за своєю орієнтованістю на зустрічну роботу думки читача, “висловила трагізм перехо-

дової епохи, однієї з найвизначніших в історії Японії, і тому була близькою й зрозумілою його сучасникам”¹.

Звичайно, своєрідність японської, взагалі східної філософсько-поетичної традиції дуже велика, європейські “мірки” тут майже не придатні. В. Маркова чудово продемонструвала це на прикладі хайку Басьо “Старе озеро”, — вірша, що відомий у Японії практично кожній людині, бодай трохи знайомий з поезією:

Озеро старе.
Жабка плигнула, і плеск
в тиші пролунав².
(Переклад О. Масикевича)

Повний сенс цього визначного шедевра японської поезії далі не вичерпується його текстом, але сприйняття його можливе “тільки якщо ми подивимось очима самого поета, зрозуміємо його ставлення до світу і ті почуття, що ним володіли”³. А це передбачає також і знання всіх тонкощів традиції жанру, і знання поетики Басьо, що зазнала складної еволюції. Чи не найприкметніша риса його поетичної системи — дивовижна конкретність за наявності глибокого філософського підтексту. Можна принагідно зазначити, що середньовічна японська поезія захоплювала кінорежисера Андрія Тарковського, людину добре обізану в таємницях художнього образу. Особливо він відзначив “принципову відмову навіть від натяку на... кінцевий змісл образу...”: хокку (хайку) і танки, на його думку, “нічого не означають, окрім самих себе, і водночас означають так багато, що, пройшовши довгий шлях осягнення їхньої суті, усвідомлюєш неможливість вловити їх остаточне значення. Іншими словами, образ тим точніше відповідає своєму призначенню, чим важче ввібгати його в якусь понятійну, умоглядну формулу”⁴.

¹ Маркова В. Предисловие. // Басё. Лирика. — М.: Худож. лит., 1964. — С. 22.

² Місяць над Фудзі. Пер. з японської. — К.: Дніпро, 1971. — С. 9.

³ Маркова В. Н. Стихотворение Басё “Старый пруд” // Китай. Япония. История и филология. — М.: Изд-во вост. лит., 1961. — С. 230.

⁴ Тарковский А. О. О кинообразе // Искусство кино. — 1979. — № 3. — С. 83.

...Часом властивості філософської поезії виявляють себе у процесі літературного розвитку ніби в роз'єднаному вигляді: у межах однієї літератури чи однієї епохи вони "випадають" з тих своїх поєднань, що вже існували і постають порізно. Так, у літературі візантійській медитативна лірика представлена творами Григорія Богослова, а дидактична поезія — творіннями Михайла Пселла, царедворця, філософа, ритора і письменника II століття, що виклав у віршованій формі навіть свої керівництва з юриспруденції та риторики. У XII столітті Костянтин Манассі оновив уже високорозвинену на той час хронографічну традицію тим, що також надав своїй хроніці віршованої форми. А його сучасник Михайло Гліка виклав всесвітню історію хоча й прозою, але — у вигляді повчання синові. При цьому його хроніка включає як природничі екскурси, так і богословські відступи.

У кінцевому ж рахунку всі ці досить різні, здавалося б, явища виявляють свою безсумнівно спільну природу. Вона в тому, що "всередині" пізнавального та мислительного досвіду нагромаджується ще й інший — поетичний, у самих цих процесах відкриваються ще й образно-емоційні ресурси, часом настільки потужні, що вони природно тяжіють до виокремлення. Але виокремлення означає в такому випадку певне жанроутворення — у широкому і недогматичному розумінні жанру, прийнятому у працях М. Бахтіна. Поезія, наприклад, "каролінгського відродження", своєрідного за характером культурного підйому кінця VIII — початку X століть у західноєвропейських країнах під владою Карла Великого, до системи своїх жанрів, поряд з урочистими панегіриками, гімнами, плачами, байками та героїчними поемами включає також роздум, повчання, епіграму. Остання є прикладом тривалого латентного (прихованого) існування філософсько-поетичної форми: і у візантійській літературі, і тут епіграматична поезія, розвиваючись, ніби акумулювала і заховувала в собі "на майбутнє" можливість філософського змісту. Досить цікаві у каролінгській поезії самі типи авторів (оскільки, якщо взагалі в ліриці особа автора надзвичайно репрезентативна у плані емоційному, то у ФЛ — в усьому обсязі і "складі" цієї особистості). Алкуїн — радник Карла Великого, Павел Диякон —

історик, Іоанн Скотт Ерігуен — філософ, Годескальк — мислитель-сретик і Седулій Скотт — чернець, але не в тому узагальнено-переносному розумінні, в якому йменувався ченцем Ван Вей, а в цілком конкретному і буквальному розумінні. Втім, у монастирі провела більшу частину життя і згадувана Хуана Інес де ла Крус: там вона і творила свої поетичні медитації, хоча зміст їхній здебільшого світський.

Взагалі ж, релігійне, часом і містичне забарвлення творів ФЛ більш і менш віддалених епох спонукає зупинитися на цьому моменті окремо. Якщо навіть виходити з ще не так давно загальноприйнятого в нас, а на сьогодні вже одіозного уявлення, що "за своєю суттю релігія є одним з видів ідеалістичного світогляду, який протистоїть науковому"¹, — то й тоді очевидно, що такі твори правомірно розглядати у складі ФЛ: бачимо в них ті ж поетичні зусилля життєпізнання, той самий буттєвісний масштаб поетичної думки, те саме коло проблем, лише своєрідно тлумачених і розв'язуваних. Безумовно, є сенс і окремо досліджувати цей шар поезії — у нас тривалий час не захопчуваний і навіть переслідований через панування атеїзму як "державної релігії". (За визначенням тих обставин Є. Сверстюком, "з одного боку — специфічний фільтр цензури, яка була алергійно чутлива на духовне, з другого боку — закладена вихованням глухота до таких мотивів")². Тим часом видана за кордоном "Хрестоматія української релігійної літератури" (упорядник і автор передмови Ігор Качуровський)³ засвідчує наявність в українській поезії багатого матеріалу для такого дослідження.

Однак, можлива й інша точка зору на саме співвідношення власне ФЛ — і поезії "духовної": на думку С. Семенової, філософські "вічні питання" виникають не в затінку твердої релігійної віри (саме вона і дає достатньо чітку відповідь на питання про життя і смерть, про сенс існування, посмертну

¹ Философский энциклопедический словарь. — М.: Сов. энцикл., 1983. — С. 576.

² Сверстюк Є. Струмій духовної поезії // Літ. Україна. — 3 січня 1991 р.

³ Хрестоматія української релігійної літератури. — Кн. I: Поезія. — Мюнхен — Лондон, 1988.

долю, природу зла тощо), а, навпаки, на терені сумніву і пошуку”¹.

Але принаймні з погляду нинішньої недослідженості української ФЛ, дальшого становлення методики такого дослідження — впроваджувати диференціацію власне ФЛ і “сакральної”, “духовної” поезії навряд чи доцільно. Принаймні й надалі зберігатиме сенс їхній сукупний розгляд, оскільки їм притаманний певний спільний погляд на світ як коренева спільність філософії і релігії — як особливий надсвітовий погляд, що здійснюється над минулими життєвими ситуаціями і сприймає людське існування, історію в цілому в її ціннісному, сенсожиттєвому вимірі, в її “граничності”, — погляд, кинутий з певної точки, де здійснюється акт філософування.

До того ж релігійна образність віддавна і до нашого часу незрідка ставала тією **формою**, в яку втілювався зміст ще ширший за неї саму. Мистецтво віддалених епох взагалі важливо не адаптувати до сучасності, цінувати не за принципом подібності (а часто мимовільно саме так і виходить), можливо, навіть навпаки — за принципом неподібності. Знову ж, судити за законами мистецтва, отже — не про те, чого у творах немає, а про те, що в них є. Наприклад, релігійно-філософські драми Кальдерона, незважаючи на весь богословський антураж, відбили глибоко й поетично сам зміст переходу від Ренесансу до класицизму, сам процес цього переходу. На змістовній вартості цієї драматургії справедливо наголосив М. Балашов: адже в релігійно-філософській драмі бароко, “яка за умовами доби і за специфікою ситуації в Іспанії була майже неминуче формою філософської драми взагалі, відбивалося здебільшого інтелектуальне життя нової людини XVII ст.”²

У тому ж столітті німецька поезія бароко, емоційно і філософськи перенасичена, відбила передовсім подію, що стала струсом національної історії — Тридцятилітню війну. Перед морем випробувань та лиха, що вона принесла, поезія прагну-

ла здобути **осягнення** неблаганної дійсності, яке могло б стати “доланням” і розрадою. Звідси контрастність і антитектичність, а часом антиномічність цієї поезії, палкі і глибокі роздуми про долю вітчизни, про життя і смерть, про час і вічність, дух і плоть.

*Во времени живя, мы времени не знаем.
Тем самым мы себя самих не понимаем.
В какое время мы, однако, родились?
Какое время нам прикажет: “Удались!”
А как нам распознать, что наше время значит
И что за будущее наше время прячет?
Весьма различны времена по временам:
То нечто, то ничто — они подобны нам...¹*
(Пауль Флемінг. “Роздуми про час”)

*Через міські вали невпинно знов і знов
Три шестиліття вже потоком рине кров
І гори мертвяків спинили наші ріки.
Та що там жах, вогонь, голодна смерть, війна,
Що — біль, чума, ганьба, наруга ця страшна,
Коли скарби душі з нас вирвано навіки!²*
(Андреас Гріфіус. “Сльози вітчизни року 1636”)
Переклад О. Жупанського

Вірші ці дихають не лише бароковою напругою світовідчуження, а й філософським могуттям.

Але філософську поезію німецького бароко живили не лише “сльози вітчизни”, не лише політичний пафос та скривджені громадянські почуття. XVII ст. в Європі — доба жорстокої світоглядної кризи. Розвалилася середньовічна картина світу, — але слідом уже руйнувався і ренесансно-гуманістичний світ з людиною в центрі. “Земля виявилася лише крихітною часточкою одного з безлічі світів, Європа — лише крихітною часточкою Землі, а людина, що випала із звичних патріархальних зв’язків, виявилася віч-на-віч з безмежним всесвітом, вічністю, з часом, з Богом. І ось поезія почала запи-

¹ Семенова С. Преодоление трагедии. — С. 11.

² XVII век в мировом литературном развитии. — М.: Наука, 1969. — С. 182.

¹ Из немецкой поэзии. Век X — век XX. — С. 238.

² Всесвіт. — 1990. — № 4. — С. 125.

тувати, що є вічність, час, Бог, ніби наново випробовувати все і вся, ототожнюючи раніше неспівставне і протиставляючи раніше нероздільне¹. У безконечному ланцюжку антитез поети прагнули втілити — і тим уже подолати — духовне сум'яття, внутрішній розлад, такий притаманний людині тієї доби.

*Разрушит враг твой дом, твой замок уничтожит,
Но мужество твое он обстрелять не может.
Он храм опустошит, разрушит. Что с того?
Твоя душа — приют для бога твоего².*

(Мартін Опіц. “Слово розради серед
лихоліть війни”)

Максимальна філософська насаженість вирізняє вірші поетів-містиків тієї доби (Ангелус Сілезіус, Квірінус Кульман, Пауль Гергардт). Часом треба ніби відслонити богословську оболонку, щоб краще зрозуміти цей реальний зміст твору, але здебільшого достатньо лише врахувати її специфіку, що полягає саме в **універсальності**. Для розмови про ФЛ в історичній ретроспективі це вельми важливо.

А з іншого боку, саме богословська вченість, коли вона перекладалася мовою поезії, ще в ранньохристиянських та середньовічних авторів виявила всі ті властивості, які відтоді незмінно, у явному чи неявному вигляді супроводжують філософську поезію як певна потенційна небезпека, закладена в самій природі жанру. Це, звичайно ж, розмисел, раціональність, риторична логістика, “вербальність”, які завжди зростають з відходом від конкретного, емпіричного досвіду та знання, від пізнання, що ґрунтується на безпосередньому чуттєвому досвіді. У наших силабічних поетів XVII — XVIII століть теж можна бачити всі ці риси чи не в граничному вираженні. Ось, наприклад, Симеон Полоцький:

*Мир сей преукрашенный — книга есть велика,
еже словом написана всяческих владыка.
Пять листов препространных в ней ся обретают,*

¹ Ошеров С. Предисловие // Из немецкой поэзии. Век X — век XX. — С. 10.

² Из немецкой поэзии. Век X — век XX. — С. 192.

*яже чудна писмена в себе заключают.
Первый же лист есть небо, на нем же светила,
яко писмена, божия крепость положила...¹*

Віршовані ілюстрації до церковних догматів насичені невідомими сучасному читачеві “співзначеннями”, символами та інакомовленнями, в тому числі уподібненням людини (як мікрокосму) — до всесвіту; для них є характерними такі постійні прийоми, як алегорія, риторичного гатунку паралелізму та історіософські перелічувальні ряди. Постійність їхня посилювалася самою специфікою давньоруського письменства, історію якого становить, як підкреслюють фахівці, **рух текстів**, а не взаємодія творчих особистостей. Та все ж сам жанр, який взагалі завжди “терплячий” у чеканні свого часу, в такі періоди також нагромаджує досвід, і не лише негативний, а й позитивний, конструктивний. Ось як коментує вчений вірш Симеона Полоцького “Книга”, початок якого наведений вище: автор його “ніби здійснює послідовний рух від загального до часткового і знову до загального: він розкладає книгу на частини: аркуші, слова, літери (“писмена”), оглядає кожну з них зокрема (“читає книгу”) і, переконавшись у невимовній красі частин і цілого, завершує вірш величанням автора книги — Бога. Ця сукупність **висхідного і спадного руху** (підкреслення моє. — Е. С.) дуже важлива, оскільки вона дає Симеонові Полоцькому підставу звести безконечну різноманітність світу до кінцевого і доступного для огляду числа елементів — алфавіту, прирівняти “писмено”, літеру до явищ чуттєвого і духовного світу”. Те, що на перший погляд може видатися лише схематичною логістикою, індуктивно-дедуктивними вправами розуму — згодом постане як досвід втілення думки, яка рухається, розвивається, втілення поетичності, ліричності пізнання, роздуму, рефлексії.

А тим часом, хоч теоцентризм силабіків і робив їхню поезію “богослов’ям у віршах” — але в її межах доволі інтенсивно розроблялася проблематика вже традиційна для філософсь-

¹ Полоцький Симеон. Вертоград многоцветный (рукопис). Цит. за: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. — С. 179.

кої поезії. За всієї відмінності від європейського бароко (відсутність екзальтації, ідеологічна та емоційна поміркованість — своєрідна “провінційність”¹) — у поетичній практиці розробляються все ті ж улюблені теми: “vanitas” (марнота) і “memento mori” (пам’ятай про смерть). Розробляються регламентовані богослов’ям і все ж спрямовані до універсальних істин міркування про мету і сенс життя, про минуцність усього земного і про душевну рівновагу. Нарешті — про саму думку. “Мысль” — назва одного з віршів того ж Симеона Полоцького, і в своєму прагненні досягнути таке “сокровенне” явище він передбачив не лише наступне, XVIII століття, а й XIX...

*Еже корень есть в древу, то мысль в человеку,
обою же есть тайно в настоящем веку.
Корень есть под землею, не видим бывает;
мысль в глубине есть сердца, никто ея знает.
Но яко что в корени от силы таится,
то послѣжде во вѣтвѣхъ плодѣхъ явится;
Тако что сокровенно во мысли пребудет,
то по малу во дѣлѣхъ проявлено будет...*²

* * *

Пропедевтичний цей екскурс, безумовно, не може претендувати на бодай якусь повноту. Його мета інша: показати хоча б начерково і вибірково повсюдне побутування філософсько-поетичної традиції у світовій поезії, її своєрідну “неминачність” у всі часи, історичну мінливість і водночас досить-таки чітку визначеність.

Тепер спробуймо підійти до нашого завдання з дещо іншого боку: розглянувши окрему національну філософсько-поетичну традицію як певну систему на тому історичному відтинку, де вона саме формується, де закладаються її основи.

¹ Див.: Панченко А. М. Цит. праця. — С. 199 — 208.

² Полоцкий Симеон. Избранные сочинения. — М. — Л., 1953. — С. 73.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. — М.: Просвещение, 1968. — С. 144 — 184.
2. Древнеиндийская философия. Начальный период. — М.: Мысль, 1972.
3. З “Ріг-Веди”. Пер. Лесі Українки // Леся Українка. Твори: В 10 т. — К.: Держ. вид-во худож. літ., 1963. — Т. 2. — С. 291 — 297.
4. Из немецкой поэзии. Век X — век XX. — М.: Худож. лит., 1979.
5. Місяць над Фудзі. Пер. з японської. — К.: Дніпро, 1971.
6. Тім Лукрецій Кар. Про природу речей. — К.: Дніпро, 1988.
7. Хрестоматія української релігійної літератури. — Кн. 1: Поезія. — Мюнхен — Лондон, 1988.
8. Хуана Инес де ла Крус. Десятая муза. — М.: Худож. лит., 1973.
9. Художественный язык средневековья. — М.: Наука, 1982.
10. Макаров Анатолій. Світло українського бароко. — К.: Мистецтво, 1994.
11. Рязанцева Т. М. Концептизм як напрям метафізичної поезії в літературі Європи доби бароко (На прикладі метафізичних сонетів Ф. де Кеведо (Іспанія) і метафізичних творів Л. Барановича (Україна). — Автореф. дис. ...канд. філол. наук. — К., 1995.

3. ДО ДЖЕРЕЛ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ

Навіть побіжний погляд на українську філософсько-поетичну традицію в її найвизначніших проявах (Г. Сковорода, Т. Шевченко, П. Куліш, С. Руданський, М. Костомаров, І. Франко, А. Кримський, Леся Українка, В. Самійленко) засвідчує її вагомість і своєрідність. А проте дослідники поки що обмежуються констатацією наявності філософських мотивів у творчості того чи того письменника або описовим розкриттям філософського змісту окремих творів, здебільшого без урахування всієї специфіки художнього втілення цього змісту.

Очевидно, що причину такого стану речей слід шукати в неусталеності самого поняття ФЛ, не кажучи вже про теорію цього жанру. Як можна було бачити, активізувалося переважно історико-літературне вивчення філософської поезії та портретно-монографічне — поетів, за якими закріпилася репутація філософських. У I розділі було досить детально розглянуто такі студії, здійснені переважно ще в радянський період, у більшій частині на матеріалі російської поезії й почасти — зарубіжної поетичної класики. Цей огляд засвідчив, що у дослідженні ФЛ дедалі настійніше постає необхідність розлогого тла, широкої перспективи та ретроспективи, не лише контексту традиції національно-поетичної, а й чинників цієї традиції у масштабі світової літератури (безперечно — за умови функціональної і ціннісної співмірності розглядуваних явищ). А проте дослідження ФЛ, у яких залучається чи бодай достатньо враховується філософсько-поетична традиція, надто нечисленні — в чому, знову ж таки, можна було пересвідчитися.

Жанр мобільний, рухливий, чутливий до змін у художньому, науковому мисленні, у сфері соціальній, суспільній,—

ФЛ дає дослідникові порівняно невелику кількість константних, структурних ознак, глибинних (поза численними модифікаціями, інваріантними рисами) жанрових структур, і все ж вони виявляються достатніми для «розпізнання» твору лірико-філософського. Це передусім поетична думка про людину в її родових (найсуттєвіших, універсальних) рисах і проявах — тобто ліричне переживання безсумнівно буттєвої, екзистенційної, онтологічної проблематики, що передбачає високий, часто максимальний ступінь поетичного узагальнення. Можна сказати й так, що ліричний начаток, початковим імпульсом якого лишається конкретне й сьогочасне, підноситься тут до рівня світорозуміння, до рівня поетичного роздуму про універсум, про “*summa rerum*”, про сенс і призначення людського життя, про неминущі цінності в ньому. Це підтверджується і підкреслюється майже неодмінною наявністю кардинальних буттєвих опозицій, таких як життя і смерть, добро і зло, гармонія і хаос, свобода і неволя, мить і вічність, зовнішня оболонка явища і прихована суть. Ці опозиції, зіткнення полярних понять і виступають найчастіше рушієм ліричного сюжету. Врешті можна стверджувати, що **філософська лірика справді оптимально реалізує притаманну ліричному родові можливість узагальненої думки про світ і людину**¹.

Тож доцільно звернутися до самої генези цієї поетичної узагальненості, до виникнення і формування раних виявів поетичного буттєвого виміру, поетично-філософського погляду на світ і людське буття. Маючи на меті віднайти найглибшу генетичну межу, такі джерела слід шукати, безперечно, у даній літературі та фольклорі, принагідно нагадавши, що філологічна та літературно-критична екзегеза тривалий час вживала слово “поезія” на означення всієї художньої літератури, красного письменства загалом. Що ж до формування власне української філософсько-поетичної традиції, то цілком очевидно, що деякі важливі елементи її визрівали ще в перекладній та оригінальній літературі Київської Русі, у творчості письменників-полемістів кінця XVI — початку XVII століть, а

¹ Див.: *Стивак Р.* Русская философская лирика. — С. 7.

також ранніх українських поетів тих же часів. Виявлення цих елементів та їхнього філософсько-поетичного потенціалу обіцяє цікаві результати для теорії ФЛ. Додамо, що з'ясування **передісторії** того чи того об'єкта дослідження для конкретного розуміння його **історії** набуває в сучасній науці особливого значення¹.

Говорячи про винятково важливу роль і функції перекладної літератури, її невіддільність од усього корпусу літературних пам'яток Київської Русі, слід нагадати, що серед перекладів переважають вільні, близькі до творчих переробок та переказів, до варіацій по канві грецьких зразків. Причина і пояснення — в самому “вибуховому” характері виникнення цієї літератури: вона “як зоряне утворення з'явилася в результаті вибуху, як “викид” вибуху”². Своєрідне розуміння авторства, відмінне від новочасного, також має бути тут враховане.

І подібно до того як перекладна церковна лірика (гімнографія) відчутно вплинула на розвиток українського книжного віршування, так і перекладні житія, апокрифи, ораторсько-учительна проза (проповіді, повчання, послання, “орації”, “слова”), історичні хроніки, енциклопедичні книги на кшталт “Фізіолога” та “Шестоднева” акумулювали в літературі такі риси, як допитливість і пізнавальна активність, дидактичний пафос і проповідницький запал, полемічна рішучість, як виразна **символіка** та **емблематика**, що слугували словесно-образному втіленню узагальнюючої думки.

Саме рівень символічного осмислення зображеного в давній літературі сучасні дослідники вважають “найбільш змістовним у філософському відношенні”: символіка відіграє світоглядно-орієнтуючу роль, символізація для середньовіччя була своєрідною заміною мислення теоретичного, абст-

¹ Див., наприклад: *Лосев А. Ф.* Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // *Эстетика и жизнь.* — М.: Искусство, 1979. — Вып. 6. — С. 221 — 238.

² *Лихачев Д. С.* Строение литературы: (К постановке вопроса) // *Рус. лит.* — 1986. — № 3. — С. 28.

рактного, за допомогою символів “осмислювався емпіричний матеріал на основі максимальної його узагальненості”¹.

Від візантійських хронік та апокрифів у їхніх східнослов'янських редакціях, від перекладних повістей, а згодом і ораторської прози (лише спорадично — ще й від індійських джерел) бере початок така риса української філософської поезії, як тяжіння до **легендарних, притчевих, параболічних сюжетів**. Віддавна оцінено їхню особливу місткість, здатність підводити до переконливо-наочного морального висновку і присуду, нести і великий “додатковий” невисловлений, але зрозумілий буттєвий зміст, їхні можливості невимушеного, а отже особливо художнього поєднання житейської конкретики з філософським узагальненням.

Підтвердженням своєрідного добору таких найбільш продуктивних для філософської поезії елементів та їхнього вкорінення в традиції є той факт, що вони часом набували паралельного розвитку як у літературі, так і у фольклорі (наприклад, фольклорні розробки апокрифічних легенд про боротьбу Бога з сатаною). Для української традиції взагалі показовий шлях таких елементів з літератури в сферу народнопоетичної творчості і тривале “зберігання” в ній, а потім відродження в літературі, часто вже в новочасній. (Дослідники констатують взагалі складний розподіл функцій між середньовічною літературою і фольклором, активний взаємозв'язок двох стихій, книжної та уснопетичної, що виявився навіть у “технології” давнього українського віршування та й в усій подальшій літературі, в тому числі у поезії XVI — XVII ст.²)

Виразно відбилося в характері національної філософсько-поетичної традиції таке явище перекладної літератури

¹ *Громов М. Н.* Предисловие: О возможностях философского изучения «Слова о полку Игореве» // *Слово о полку Игореве и древнерусская философская культура.* — М.: Ин-т философии АН СССР, 1989. — С. 10.

² Див.: *Крекотень В. І.* Українська книжна поезія кінця XVI — початку XVII ст. // *Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.* — К.: Наук. думка, 1978. — С. 6; Цитуючи далі це видання, зазначаємо в тексті лише сторінку; *Колосова В. П.* Традиції літератури Київської Русі і українська поезія XVI — XVII ст. // *Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI — XVIII ст.* — К.: Наук. думка, 1991. — С. 100.

Київської Русі, як збірники афоризмів. Саме через них (різні редакції антології “Пчела”, “Стословець Геннадія, патріарха Цареграда”, “Менандр”, добірка афоризмів у “Ізборнику Святослава” та ін.) од самого виникнення літератури Київської Русі здійснювалося її активне прилучення до афористичного набуtku інших народів. Містили ці збірники, до речі, висловлювання не лише християнських, а й античних авторів. І. Франко схарактеризував призначення, а разом і значення цих збірників, назвавши їх “лектурою наших предків”, тобто основним читанням, поживою духовною. І саме він відзначив у статті для “Енциклопедичного словника” Брокгауза і Єфрона, що метою таких збірників було “дать читателю в руки энциклопедию самонужнейшего и заменить ему школу”¹. Тобто майбутня філософська поезія у глибинних своїх джерелах позначена тією ж синкретичністю, що характеризує взагалі давні епохи духовної культури: риси поезії дидактичної, наукової, медитативної тощо там ще становлять неподільну єдність.

Упорядник “Пчелы” візантійський чернець Антоній, а також невідомий давньоруський перекладач цієї антології вочевидь відгукувалися на той читацький смак до афористики і “попит” на афористичні вислови, який сформували виразна лапідарність народних приповідок, з одного боку, здобутки учительної літератури та ораторського красномовства, з іншого, а також афористичність найпопулярніших біблійних книг (“Псалтир”, книги Соломона, Екклесіаст), деяких перекладних повістей (“Повість про Акіра Премудрого”), в літературі ж оригінальній — літописів та війських повістей, насамперед “Слова о полку Ігоревім”.

Із книг афористичні вислови входили в усне мовлення, “перегукуючись” з народними прислів’ями та приказками, дістаючи тут нове життя, якщо відповідали існуючому світорозумінню, системі цінностей та моральних засад: як відзначає

¹ Франко І. Я. Южнорусская литература // Збір. творів: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1984. — Т. 41. — С. 106. Далі том і сторінка зазначаються в тексті.

В. Адріанова-Перетц, саме така “спільність ідеї сприяла завоюванню перекладного вислову”¹.

Як приклад вона наводить пари спільних за думкою, хоч і не пов’язаних за походженням, афоризмів і прислів’їв. Очевидно, що тут відбувалося початкове освоєння понять, які згодом ставали предметом наукового осмислення: саме на цій основі сучасний дослідник називає прислів’я та приказки “найбільш “філософським” за формою жанром” у найдавнішій усній творчості². Загалом, як відзначає спеціальне дослідження афористики, дифузність стихії книжної і фольклорної тут дуже велика; генеза афористики відбулася все ж, напевно, у фольклорі, розвиток — на стику з літературою³.

Принаймні закономірно, що афористичну мову Данила Заточника в його “Молінні” однаковою мірою живлять і книжні вислови, і народні прислів’я (їх він іменує “мирськими притчами”), а на цьому ґрунті постають афористичні вислови, які можна сприймати як авторські.

Згодом, наприкінці XIII — початку XIV ст. антологічно-афористичний струмінь ще поповнюється перекладними збірниками випадкового та сталого характеру — літургічними, учительними, повчально-оповідними. Серед них “Златая цепь” та “Ізмарагд”, які в Україні і в Білорусії активно доповнювалися місцевим матеріалом. Тому дві з трьох редакцій “Ізмарагду” мають уже “виразно виявлений український характер”⁴. Різноманітність змісту, неодночасність виникнення “слів”, зібраних в “Ізмарагді” та інших подібних збірниках, свідчать, очевидно, про те, що східне слов’янство того часу прийняло значну суму приписів, надбаних протягом віків церковною культурою попередніх суспільств.

¹ Изборник (Сб. произведений литературы Древней Руси). — М.: Худож. лит., 1969. — С. 727.

² Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли Украины. — М.: Искусство, 1981. — С. 26.

³ Див.: Федоренко Н. Т. Меткость слова: (Афористика как жанр словесного искусства). — М.: Современник, 1975.

⁴ Історія української літератури: У 8 т. — К.: Наук. думка, 1967. — Т. 1. — С. 187.

Поетичні ж ресурси цих пам'яток та їхнє значення для розвитку лірико-філософської традиції найяскравіше засвідчує “Мій Измарагд” І. Франка й авторська передмова до нього. В ній ідеться і про давні джерела — “сотки, тисячі літ створені і доступні кожному”, і про те, що автора вони надихали як на оригінальні твори, так і на ті, де — в душі традицій давньої літератури — “на чужу основу” він “накладав свої власні узорі” і про авторову надію, що з тих творів, живлених високою моральністю та мудрістю давніх джерел, упаде в душу читача “хоч крапля доброти, лагідності, толеранції не тільки для відмінних поглядів і вірувань, але навіть для людських блудів, і похибок, і прогріхів...” (2, 180 — 181).

Надалі повчальність афористики, її здатність “переконувати без додаткових доказів”¹, синтезувати певну життєву мудрість у довершеній словесній формі набули застосування і розвиток в “учительних евангеліях”, у збірниках повчань Кирила Транквіліона-Ставровецького, у проповідях Іоанікія Галлятовського, Антонія Радивилівського, Лазара Барановича. Втім, їхня проза ще й тому тяжіє до афористичності, що це давало можливість увиразнювати догмати церкви (певна догматичність як остаточність і незаперечність істини — у природі афоризму), допомагало здійснювати установку на простоту і дохідливість “казань”. Не відмовлялися проповідники від афористичності і згодом, у проповіді нового типу, коли підупалий рівень релігійності народних мас, реформа шкільної освіти та інші обставини змусили їх насичувати “орації” різноманітним життєвим матеріалом, шукати ефективних засобів та прийомів для привернення уваги слухачів і підсилення впливу на них²; широко послуговувались афористичністю й письменники-полемісти.

Повертаючись до найдавніших перекладних антологій і збірників, зазначимо, що вже сама тематика афоризмів та “слів” у них здебільшого збігається з основним проблемно-те-

матичним колом філософської лірики. Отже, у плані діахронічному не буде натяжкою, коли сказати, що власне в тих збірниках і формується початково дане проблемне коло, зокрема виразний нахил до питань етичних. Осмислюються не лише максимальні буттєві опозиції — життя і смерть, добро і зло, а й антиномія благочестя — гріх, а також теми цнотливості, влади, мужності, дружби, краси.

Афористична традиція, започаткована цими збірниками (особливо “Пчелою”), виявилася міцною і тривалою, вона не вгасала на Україні протягом наступних століть, включаючи і ХІХ (В. Кречотень). Цікаво, зокрема, що діячі Острозького наукового гуртка, спонукувані загостреним почуттям патріотизму, склали збірники афоризмів, аналогічні до тих, що були поширені за Київської Русі (“Лекції” Даміана Наливайка, “Дерманська Бджола”)¹.

Коли ж урахувати такі явища, як афоризми В. Щурата, елегійні двовірші В. Самійленка, “Зернятка” Б. Грінченка, афоризми та “бризки мислі й творчости” Вал. Поліщука, такі нові модифікації й вияви, як філософські мініатюри І. Муратова та В. Мисика, рубаї Д. Павличка, афористичні закінчення поезій Л. Первомайського, двовірші, “Летючі катрени” та “Інкрустації” Ліни Костенко — можна з цілковитою підставою стверджувати, що традиція жива і понині, численні сліди її впливу знаходимо і в тематиці, і в стилі багатьох сучасних лірико-філософських творів.

Згодом, звичайно, виявилася і діалектична суперечність: афористичність у поезії несла з собою не лише влучну виразність та енергійність висловлювання, а й певну небезпеку дидактизму, сентенційності, врешті надмірного “договорювання” змісту, — подібно до того як параболічні сюжети, легенди та притчі, ставши знаряддям не ораторської прози, а вже власне лірико-філософських творів, принесли потенційну загрозу надмірної дидактичності та ілюстративності. Але згідно з самою діалектикою розвитку традицій попервах ці властивості виступали зі знаком плюс і лише значно пізніше почали

¹ Меймин Е. Русская философская поэзия. — С. 75.

² Див.: Кречотень В. Г. Оповідання Антонія Радивилівського: З історії української новелістики ХVІІ ст. — К.: Наук. думка, 1983. — С. 21 — 39 та ін.

¹ Див.: Історія філософії на Україні: У 3 т. — К.: Наук. думка, 1987. — Т. 1. — С. 200.

усвідомлюватись і як негативні (або не усвідомлюватися, проте об'єктивно це виявляти). Принаймні у давній поезії афористика успішно поєднувала функції загальнокультурну, дидактичну, а разом ще й відігравала роль “літературної інкрустації”¹.

Таким чином, ще у межах жанрової системи літератури Київської Русі та давньої української літератури, ще до виникнення книжного віршування створювалися суттєві передумови і закладалися підвалини майбутньої філософської поезії. Більше того, вже формувалися ті риси та властивості, що згодом великою мірою визначили її своєрідність (афористичність, переважання етичної проблематики, активний вплив фольклору та його поезики).

До цих визначальних рис належить і **полемічність** як відмінна риса української ФЛ, яскраво виявлена зокрема в поезії Г. Сковороди, І. Франка. Джерела її в такому надзвичайно самобутньому явищі, як полемічно-публіцистична проза кінця XVI — початку XVII ст.²

Народжена в складних умовах піднесення суспільно-культурного життя в Україні, з одного боку, а з іншого, — феодального гноблення і посилення польсько-католицької експансії, вона стала провідним літературним явищем тієї доби. Безпосередній стимул його — запекла ідеологічна боротьба, що реалізувалась як богословська полеміка між католицько-уніатськими публіцистами та православними літераторами з духовенства.

¹ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. — С. 185.

² Див.: Яременко П. К. Исследование украинской полемично-публицистической литературы конца XVI — начала XVII ст.: Доклад ... д-ра филол. наук. — К., 1966; *Він же*: «Пересторога» — український антиуніатський памфлет початку XVII ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963; *Він же*: Український письменник-полеміст Христофор Філалет і його «Апокрисис». — Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1964; *Він же*: Мелетій Смотрицький: Життя і творчість. — К.: Наук. думка, 1986; *Загайко П. К.* Идейно-художественные особенности украинской полемической литературы конца XVI — начала XVII вв. — Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1967; *Паславський І. В.* З історії розвитку філософських ідей на Україні в кінці XVI — першій половині XVII ст. — К.: Наук. думка, 1984.

Але за церковно-богословською оболонкою відкривається значно багатший зміст суспільно-політичної публіцистики цілої плеяди письменників, що апелювали до широких народних мас, а не лише до прямих опонентів. Творчість Івана Вишенського, Герасима Смотрицького, Стефана Зизанія, відгуки на проголошення Брестської унії 1596 р. («Апокрисис» Христофора Філалета, памфлети Клірика Острозького, анонімна «Пересторога»), нарешті «Тренос, або Плач» Мелетія Смотрицького та «Палінодія» Захарії Копистенського — такі лише найяскравіші явища цього літературного комплексу.

У творах **Івана Вишенського**, з погляду нашого завдання, чи не найперше впадає у вічі незмінний вихід до **узагальнень** — од явищ та деталей достатньо конкретних. Яскраво контрастні його зіставлення розкошів, у яких живуть духовні й світські феодала, з нуждою та безправ'ям їхніх підданих, котрі “за што соли купити не мають” і живуть у страхі “да им хлеба до пришого урожаю дотягнет”. Тут, навпаки, загальне конкретизується, деталізується для переконливої наочності. Це і є той відзначений Франком сильний бік таланту Вишенського, який полягав у “ілюструванні релігійних віроучень та суспільно-політичних відносин драстичними прикладами, подробицями та порівняннями, взятими з дійсного життя” (28, 274 — 275).

Суспільні ідеали Івана Вишенського, близькі до ранньохристиянських, незважаючи на свою утопічність, “будили думку, дискусію, рух” (30, 196), додавали співвітчизникам відваги й сили для подальшої боротьби. Цей перший український “публіцист в великім стилі”, за визначенням того ж Франка, та втрує бездуховність існування шляхти, пияцтво та зажерливість, взагалі догоджання тілові, тому “трупові отидолотворенному”. І антиномія “вічне діло духа” — “утле тіло” (одна з основних антиномій християнської філософії) у філософській ліриці Франка походить, безумовно, ще від творів так глибоко студійованого ним Івана з Вишні. Духовна спорідненість допомагала Франкові проникливо підмітити в творчості Івана Вишенського й чимало таких рис, що виявляються істотними та показовими з погляду генези філософської лірики і самого типу філософського поета: “життєва незалежність і горожанська відвага”, “згідність між переконаннями та цілим... життям” (28,

271), нарешті, “той свіжий, новочасний дух емансипації особистості людської з пут всемогучої традиції...”

Сучасні дослідники широту мислення Івана Вишенського розкривають у все нових зв'язках з тогочасним рухом загальноєвропейської філософської думки: наприклад, “пантеїстичної містики” з неоплатонізмом (І. Паславський). Те, що пантеїзм ніс у собі величезний поетично-гуманістичний потенціал, засвідчує вся світова поетична класика — від давньої індійської та персо-гаджицької поезії до Гете й Тютчева.

Усім цим зумовлюється надзвичайно яскравий у писаннях Вишенського прояв особистісного і навіть ліричного струменя, — здавалося б, дивовижний для свого часу, для жанрів, що домінували в тогочасній літературі. І якщо вже Франко відзначив, що діалог Івана Вишенського “Облічення диавола-миродержца” можна вважати наче сповіддю самого автора, то й в іншому творі (“Порада, како да ся очистит церков...”) П. Яременко вбачає в образі інока, що веде діалог-суперечку з мирянином-шляхтичем, автобіографічний елемент (пов'язаний з важливою суспільно-патріотичною функцією цього образу), особистий досвід і пристрасть людини, яка свідомо обрала найважчий і найсуворіший шлях духовного очищення саме для того, аби підтримати у співвітчизників віру в існування моральності, рівності і добра¹.

Саме такий яскравий особистісний елемент достатньо виразно проглядає і в інших представників полемічної літератури. Зокрема, тернистий, багато в чому драматичний шлях духовних шукань Мелетія Смотрицького — приклад зухвалої і водночас по-своєму героїчної переконаності в тому, що весь цей шлях людина має пройти самотужки, випити цей келих до дна, покладаючись лише на свій розум, знання, сили, намагаючись долати владу обставин і дослухаючись голосу власного серця. Його знаменитий “Тренос...” (1610) — богословський трактат, але настільки своєрідний, ширший змістом за власні завдання, що в загальному русі й розвиткові філософсько-поетичної традиції він має бути врахований неодмінно. За роки

¹ Див.: Яременко П. К. Іван Вишенський. — К.: Вища школа, 1982. — С. 68 — 84.

навчання в Західній Європі Мелетій Смотрицький став переконаним поборником гуманістичних ідей, ненависником обскурантизму, невігластва і соціальної тиранії. Хоч усе це й не полегшило йому особистого шляху до певних істин, — швидше навпаки, принаймні за тих конкретних обставин, які йому випали.

Сама алегорична образність “Треносу...”, де церква-мати є водночас і уособленням батьківщини та національної єдності, сила патріотичного почуття, поєднання логіки й чуттєвості, — принесли творові за умов гострої ідейно-політичної боротьби небачений успіх. То була книга, якій вірили більше, ніж Євангелію¹, і показово, що це мусив визнати такий опонент православних полемістів, як Іпатій Потій, провідний ідеолог унії.

І хоча згодом через цілий ряд причин Мелетій Смотрицький прийняв уніатство й осудив свої попередні праці, насамперед “Тренос...”, — об'єктивно цей твір залишив яскравий слід у духовному житті суспільства.

Сам тип особистості тогочасних українських полемістів (якщо вдатися, попри всі індивідуальні відмінності, до певного узагальнення) як новий тип літератора в основних рисах уже провіщає збірний, також умовно-узагальнений тип філософського поета. Це люди великого життєвого досвіду і широких знань, гуманісти й ерудити, обізнані в історії світській і церковній, в теології, у творах авторів грецьких і латинських, у тодішній політиці папського Риму і Речі Посполитої, в європейській протестантській публіцистиці періоду Реформації. Нарешті, це люди, обдаровані непересічним літературним талантом і палким темпераментом. Засвоюючи духовні набутки європейського Ренесансу і попередніх епох, щоб озброїтись для полеміки із супротивниками, вони водночас глибоко переймалися ідеями, сприйня-

¹ Див.: Яременко П. К. До питання про еволюцію світогляду Мелетія Смотрицького // Українська література XVI — XVII ст. та інші слов'янські літератури. — К.: Наук. думка, 1984. — С. 96 — 116; Див. також: Яременко П. К. Мелетій Смотрицький. — К.: Наук. думка, 1986; Короткий В. Г. Творческий путь Мелетия Смотрицкого. — Минск: Наука и техника, 1987.

тими таким чином, і більше того — робили їх надбанням власної культури¹.

І нарешті, якщо не кожному з них вдається здійснити той ідеал “згідності між переконаннями та цілим своїм життям”, то принаймні така згідність усвідомлюється як питомий ідеал. Дубенський ієромонах Віталій, один із ранніх українських поетів, у книзі “Діоптра, або Дзеркало” (1612) сформулював це “від зворотного” у характерній для нього формі афористичного двовірша, підкресленого як змістом, так і способом вислову:

*Их житіє презирається,
Тїх ученіє попирається.*

(182)

Велику роль у подальшій долі літератури, зокрема і ФЛ, відіграло те своєрідне “щеплення” від певної замкненості, кастової чи езотеричної, від “елітарності”, яке здійснили письменники-полемісти з їхньою демократичною орієнтацією на “простих безкнижних слухачів” (Іван Вишенський). Простота і дохідливість викладу, безпосередність звертання, велика питома вага фольклорної образності пов’язані саме з цим і успадковані літературними наступниками. Саме звідси бере початок і поєднання традиційних риторичних прийомів з їхнім зниженням, взагалі різноманітне використання елементів фольклору. Якщо, наприклад, Іван Вишенський пародіює (знижує) форму голосінь у картині уявного похорону ідей єзуїта Петра Скарги, то Мелетій Смотрицький вдається до поезики й ритміки плачів з метою цілком іншою: щоб викликати емоційне піднесення, душевне хвилювання в читачів. Взагалі емоційність, імпульсивність, полемічно-викривальний запал тією чи тією мірою притаманні всім цим письменникам. Так само як усім їм, хоч також різною мірою, властивий радикалізм релігійних та суспільно-політичних поглядів — свідчення незалежності мислення, навіть і при тому, що цей радикалізм сполучається

¹ Див.: Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї. — К.: Наук. думка, 1985. — С. 9 — 27.

з історично зумовленою непослідовністю, середньовічними упередженнями та забобонами.

Незважаючи на конкретність намірів і приводів, на щільність церковно-богословського шару полеміки, чи не істотнішими виявляються зрештою спрямованість у майбутнє, громадянський та патріотичний пафос, турбота про збереження істини для нащадків, “на потомні часи” (з повного заголовка “Перестороги...”).

Розширення художнього арсеналу полемічної літератури виявилось і в тому, що автор “Перестороги” використав літописну оповідь як художній прийом, і в тому, що у такий самий спосіб використовують полемісти можливості трактату, діалогу, інвективи, відозви. І в зростаючій схильності до ліричної рефлексії та філософсько-медитативного відступу (в тому ж, скажімо, “Треносі...”), до глибокодумної сентенції, алегорій та метафор, до урочистих періодів з ритмічним звучанням, до завершення окремих частин та фрагментів певною риторичною формулою.

Помітну роль відіграють у полемістів стилістичні протиставлення. Це один з найпоширеніших прийомів, що йде, на думку дослідників, як від літературних традицій Київської Русі, так і від фольклору¹. Такі протиставлення (православ’я і католицизму, бідності і розкошів, патріотизму і зрадництва, скромності і пихи) безумовно готували притаманну згодом філософській ліриці поляризацію визначальних понять, виведення їх до кардинальних буттєвих антиномій.

Не менш характерне для стилю “скрибентів” (як іноді називали полемістів сучасники) нагнітання слів, близьких за значенням чи звучанням, тропів та фігур, риторичних запитань і вигуків, які часом перетворюються на анафоричні зачини.

За своїм художнім потенціалом та “історичною продуктивністю” (О. Чичерін) у системі національного поетичного стилю особливо вирізняються алегорії та символи українських полемістів. Наприклад, монолог “плачущей землі” у “Писанні до всіх обще...” Івана Вишенського (ще Фран-

¹ Див.: Шолом Ф. Я. Иван Вишенский и Максим Грек // Славянская филология. — М.: Изд-во АН СССР, 1958. — Вып. 3. — С. 314.

ко зауважив, що це до того ж парафраз апокрифічного мотиву), і далі — виразний філософсько-поетичний образ “серп смертний, серп казни погибельное”. Або в промові львівського братчика на Сеймі 1600 року з “Перестороги”: “Юж секира при корени древа лежит, юже не умолит огородник пана свого, доколь неплодное дерево осиплет гноем до пришлого лета; юж вишол всему час”. Цей парафраз слів Іоанна Хрестителя, звернених до фарисеїв та саддукеїв, набуває тут виразного філософсько-поетичного резонансу.

Деякі з таких образів-символів, будучи варіаціями біблійних образів, повторюються у творах різних авторів. Так, образ матері-церкви з “Треноса...” ще раніше виникає в “Ключі царства небесного” Герасима Смотрицького, постає він і в “Истории о листрикийском... синоде” Клірика Острозького і в його ж другому “Отписі” Іпатію Потію, перетворюючись, урешті-решт, на **ключовий** для всього літературного комплексу **концептуальний образ**, що несе ширший національно-патріотичний зміст. Спільні образи та ідеї філософської спрямованості тут закономірні. Приміром, із твору в твір повторюється думка про наближення кінця світу або підхоплена полемістами протестантська думка про папу римського як антихриста. “Скрибенти” явно усвідомлюють єдність своєї справи ще й як певну творчу єдність. У кожному творі наявні ремінісценції з попередніх, дух наступності. Ця спільність зближує полемістів із середньовічною традицією, але можна порівняти її і з видовою єдністю філософської поезії в новочасній літературі: досить визначений кістяк одвічної онтологічної проблематики, спільність найбільш універсальних позаособових цінностей та гуманістичних ідеалів. Порівняння підкріплюється й тим, що конкретні перипетії класової та національно-визвольної боротьби, яка виступала тут як боротьба релігійна, осмислювалися в широкому морально-етичному плані. І в Івана Вишенського Франко також підкреслив глибоке розуміння “етичної сторони спору між латинниками і православними” (28, 274).

Для більшої виразності полемісти чергують пряме викриття з елементами оповіді: вводять невеличкі історії та притчі,

безумовно, також нагромаджуючи досвід поєднання конкретного і наочного змісту із загальною тезою чи сентенцією.

По суті саме формування української віршованої поезії частково відбувалося у творчості “скрибентів”. Своєрідним “полемістом-поетом” небезпідставно називають Клірика Острозького¹, серед перших українських віршувальників — батько та син Смотрицькі, пізніший православний полеміст Лазар Баранович. “Апокрисис” Христофора Філалета відкривається віршем “Книжка до минаючих мовить”, що поданий двома мовами — староукраїнською та польською. І рукописний “Отпис” 1616 р. також відкривається віршованим епіграфом. Практикуються у полемічній прозі віршовані кінцівки і такі самі вставки в тексті, причому часто вони являють собою ліричні або філософські відступи.

Паралельно із згадуваними творами полемічної прози і навіть випереджаючи їх, у 80 — 90-х роках XVI ст. формується монументальний віршований полемічний комплекс, що дійшов до нашого часу у вигляді поеми “Скарга нищих до Бога” і двох віршованих збірників — Києво-Михайлівського і Загорівського. Провідна ідейна спрямованість його — полеміка з католицизмом і протестантизмом, заперечення унії, заклик до співвітчизників бути твердими у вірі. Безумовно, релігійна спрямованість, зокрема ж зосередженість на конфесійних питаннях, обмежували зміст, гальмували розвиток художніх засобів, звужували простір для виходів у ширший буттєвий вимір конкретної тематики. Віршований полемічний комплекс, про який ідеться, особливо переконливо свідчить, що в ранньому віршуванні часто оперуємо матеріалом дуже специфічним порівняно з новочасною та сучасною поезією, і тому міркування про нього мусять бути обережні й коректні, вільні од свідомих та несвідомих модернізацій. Та все ж і враховуючи це, як не подивляти з експресивної сили й енергії висловлювання, що проривається час од часу крізь богословське словесне плетиво і знову нагадує про живучість афористично-епіграматичного струменя і найдавніших його дже-

¹ Див.: Яременко П. К. Исследование украинской полемично-публицистической литературы... — С. 24.

рел, зокрема біблійних (“Если мы умолчим,— камень возопиет...”. — 102). Хоча незрівняно виразніше проявиться він трохи згодом у значно більш індивідуалізованій віршовій творчості Лазара Барановича, Івана Величковського та інших поетів цього кола.

Активніша реалізація філософсько-поетичної традиції саме й переміщується у творчість тих барокових поетів, котрі, залишаючись у межах релігійного світогляду, виявляють приховане тяжіння до секуляризаційних процесів, до того способу мислення, який склався під впливом діяльності братств¹.

Розглядаючи філософсько-поетичний потенціал церковно-релігійної образності та євангельського кола сюжетів у віршах XVII ст., треба зважати передусім на ту загальну обставину, що релігія лишається панівною сферою життя. Але тим примітніше, що й ренесансні тенденції посилюються, міцніють. Образність, орієнтовану на біблійну та апокрифічну традиції, на патристику, гімнографію, церковно-історичну літературу, починає відчутно тіснити інша, світського походження. Її джерела — “поганська”, зокрема антична, міфологія, світська історія давніх часів та середньовічної Європи, нарешті, фольклор та народна фразеологія. В результаті виникає надзвичайно оригінальний за своєю принциповою різноманітністю образний конгломерат, за допомогою якого і здійснюється поетичне втілення “барокового” типу свідомості та картини світобудови, яка в цій свідомості постає.

Тут, зокрема, християнська ідеологічна настанова щедро “інкрустована” образами та символами з античної міфології і літератури (один з виявів барокового стилю). Такими є в Симона Пекаліда запозичення з “Георгік” Вергілія (“Битва під П’яткою”), а в “Роксоланії” Себастьяна Кленовича — вже типологічна подібність і до “Георгік”, і до Гесіода у змалюванні трудових процесів та звичаїв. (Напевно, ще й тому такими органічними будуть уже в поезії XX ст. звернення до того ж Гесіода: переклади В. Свідзинського та М. Зерова з Вергілія

¹ Див.: Ісаєвич Я. Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI — XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1966; Ушкалов Л. Світ українського бароко: Філологічні етюди. — Харків: Око, 1994.

або ж ремінісценції з Гесіода в молодого В. Мисика.) Важливо мати на увазі, що так наші давні автори не лише виявляють свою освіченість: це допомагає їм поглибити зміст, “укрупнити” думку, зробити її більш об’ємною і наочною, виявити свої гуманістичні орієнтації. Так і Касіян Сакович у “Вършах на жалосный погреб...” гетьмана П. Конашевича-Сагайдачного переплітає образи біблійні, античні й, нарешті, взяті якщо не з безпосередніх чуттєвих вражень, то принаймні з найближчого і реального кола життєвих явищ і уявлень.

Певна річ, у віршах, якими представлена ця доба, ще мінімально відбиті побутова повсякденність, безпосередні спостереження та враження, які згодом стануть могутніми засобами конкретизації, унаочнення, емоційного увиразнення філософсько-поетичного задуму. Ще зберігається характерна постійність образів, хоч саме їхнє коло і розширюється за рахунок авторитетних та популярних джерел (див. передмову В. Кречотня. — С. 6—7). Все ж і розширюючись, воно лишається в межах відносно усталеного набору образних кліше. Проблиски індивідуального образотворення нечисленні саме тому, що панівна традиція до цього ще не схилила. Але в такому разі тим важливіше для нас, які ж саме образи з цього кола, з цього набору несуть філософський зміст, тяжіють до філософсько-поетичних універсалій.

Онтологічні аспекти української поезії кінця XVI — першої половини XVII ст. також наперед визначені її “християнізмом” (В. Кречотень), зокрема уявленням про минуність та короткочасність земного життя людини, що є лише випробуванням душі. Незмінна і безумовна протиставленість “цього” і “того” світу зумовлює характер розв’язання двох філософсько-поетичних тем: теми часу і теми смерті. Оскільки тривалість життя-випробування людині не відома, їй належить замислитись над сенсом самого поняття часу, розпорядитись відведеним їй невідомим терміном з огляду на швидкоплинність часу та його незворотність. Так, Віталій в одній з епіграм вихваляє того, хто вміє відбувати життєвий термін, постійно пам’ятаючи про смерть — “на исход дѣла своя уготова” (186). Усвідомлення цінності часу тут передбачає наповненість кожної частки його добродійністю, — тобто діяльне

ставлення до відміряного строку. Але зважмо на те, як розширився діапазон осмислення подібних явищ, — адже в перспективі саме полісемантичність і поліваріантність на шляху до кінцевих істин, гіпотетичність, множинність особистих шляхів до цих істин стануть рушієм розвитку ФЛ. Маю на увазі, що буквально поряд у того ж Віталія є й епіграма, де він іронізує з людини, яка постійно, “по вся дъни” бідкається, що їй суджено вмерти “и, вся оставльше, в земли истлѣти”... У самому сусідстві цих двох підходів бачимо визрівання ще однієї місткої філософсько-поетичної опозиції: слово і діло, наміри і здійснення, зокрема в такій сфері, як самореалізація людини.

Тому коли, наприклад, Тарасій Земка у своїх геральдичних віршах хвалить володарів клейнота (Балабанів) за “дѣлныи sprawy” (344) — це більш чи менш загальне місце гербових епіграм і панегіричної поезії все ж несе відбиток певного філософського наповнення теми часу і сенсу життя. “... Прейдет скорый бѣг жития твоего!” — невтомно застерігає той же Віталій. У поєднанні з ліризмом звертань до читача-співбесідника (о брате, пришелче, о изгнанниче тощо) такі перестороги, очевидно, мали досягати мети. Головне, що тут уже є простір для **поетичного доведення істини**, а воно має принципову відмінність од прямого проголошення, декларування. Це і є в певному розумінні той шлях “від афоризму до силогізму”, який Г. Гачев розуміє як загальний вектор розвитку давньої (конкретно — античної) філософської поезії¹.

І поезія чимдалі частіше віддає перевагу такому способу, замислюється над цією перевагою. Павло Русин із Кросна в “Похвалі поезії” говорить, що в “досконалій пісні”

*десь на дні, по-мистецьки скрита,
Зблискує правда².*

(Пер. з латинської А. Содомори).

Тобто правда як суть, як сенс твору не лежить на поверхні,

¹ Див.: Гачев Г. Содержательность художественных форм. — С. 176 — 184.

² Антологія української поезії: У 6 т. — К.: Дніпро, 1984. — Т. 1. — С. 46.

читач має її добути. Згодом цей момент відіграватиме у філософсько-поетичному творі дедалі більшу роль.

Сам плин часу — предмет медитації у вірші Даміана Наливайка “Прозьба чителникова о час” із книги “Лѣкарство на оспалий умысл чоловічий...” (1607). Цей рух уподібнено до руху корабля: ті, що перебувають у ньому, можуть і не пам’ятати про його плин. Автор застерігає від того, аби справи свої “откладати на вѣк потомний”. І що знаменно: усвідомлення часу тут невіддільне від переживання. Звідси і персоніфікуюче звертання “Часе дорогій, часе непереплачоний...”, і виразний образ — “поки на згасла вѣку моего походня” (себто факел. — 157). До речі, образи-символи смолоскипа, вогню, свічки — з-поміж дуже вживаних у всій ФЛ. Символічним образом “походні” скористався і Кирило Транквіліон-Ставровецький, завершуючи “Перло многоцѣнное” (1646).

У результаті — наповненість і моральність життя роблять саму його тривалість величиною відносною: так стверджує і Мелетій Смотрицький у “Ляменті ... на жалосное преставленіе ... Леонтія Карповича...”:

*Хто долго жил, а злѣ жил, доброго ничего
Не учинил, мало жил, а был барзо много* (174)

Такому ідеалові “доброго життя” протистоїть суєта, суєтність (“марність, “марная облуда” тощо). Застерігаючи від цього, давні поети конкретизують саме поняття, аж до соціальної визначеності: це і марнославність, і владолюбність, і догоджання можновладцям, і лихварство.

Вінчає всі ці медитації образ смерті, найчастіше персоніфікованої, незворушної та байдужої до прижиттєвих багатств і титулів. Як своєрідний міраклічний гімн цій страхітливій силі, пройнятий до того ж виразними мотивами соціальної критики, звучить вірш “Лѣкарство... роскошником того свѣта правдивое” — “Пѣснь вдячная при банкетах панских” Транквіліона-Ставровецького. Конкретний зміст твору, підкреслений надзаголовком, набуває узагальненого значення в контексті всієї творчості автора, перейнятої “одними й тими ж поглядами на бога і природу, на завдання й цілі земного існу-

вання людини, на долю всесвіту”¹. Істотно для нашої теми, що при цьому він також виявляє елементи пантеїстичного уявлення про світ, а до того свідомо прагне поєднати “поетицкое художество”, “сладкую мову под метри” і “разум філософській бозкій”.

Земне існування Транквіліон часто уподібнює до бурхливого моря з постійними одмінами та страхом. З ним перегукується Касіян Сакович:

*Того ж всего на себе дознал (ох), мой пане,
Же в вѣтром было моє на свѣтъ мешканье.* (337)

Саме у філософсько-поетичному осягненні сенсу життя, антитези життя і смерті, а особливо теми смерті чи не найвиразніше проявилася поетика європейського бароко з її педалюванням натуралістичних подробиць, “надмірностей”.

Уже тут, від самих початків, формується така особливість ФЛ, як складність семантики, живленої надто різнорідними, важкосполучуваними джерелами. З одного боку, це світ емблем, алегорій та символів. Вони дешифруються не предметно-побутовим, а емблематичним кодом: “Сприйняття їх має бути суто словесне і виключати безпосередньо-зорове уявлення”². З іншого, — потяг до зображення предметно та емоційно-конкретного, тобто до цілком відмінної системи значень.

Але й значно пізніше, вже за явного переважання в поезії індивідуально-відчуттєвої образності, — чутливість до емблематичної семантики залишається характерною ознакою ФЛ, зосібна — української і цей спадок — з часів її зародження та становлення.

Нарешті — фольклорний струміль: відчутно впливаючи на поетику лірико-філософських творів, він водночас привносить і актуалізує ті архаїчні, міфологічні уявлення про світобудову, що залишилися поза каноном. На перетині, при

¹ Маслов С. И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность: Опыт ист.-лит. монографии. — К.: Наук. думка, 1984. — С. 137.

² Лотман Ю. М. Заметки по поэтике Тютчева // Учен. зап. Тартус. ун-та, 1982. — Вып. 604. — С. 13.

зіткненні таких неподібних семантичних систем вочевидь виникають або “зринають”, відновлюються поетичні значення¹.

Як конструктивна, продуктивна і перспективна має тут бути відзначена ще одна обставина, що стосується вже не тільки творення, а й передовсім самого сприйняття художнього тексту, надто ж поетичного і найбільше — саме лірико-філософського з огляду на його змістовну специфіку. У передмові до острозької Біблії 1581 р. Герасим Смотрицький закликає цю книгу не стільки читати, скільки “испытovati”: розмірковуванням духовним і сприйняттям інтуїтивним, емоційним проникненням. Суголосно з ним і Клірик Острозький обстоює переваги саме такого сприйняття, заперечуючи потребу силогізмів: “Кгды нам светит самое солнце тексту, промени звезд гаснуть...”².

“Солнце тексту”! — чи знав він сам, що був ще й талановитим літературознавцем, цей Клірик!

У цілому ж поезія розглянутого періоду виразно засвідчує, що в системі її жанрів (епіграма, панегірик, “лямент”, гнома, декламація та ін.) філософсько-релігійна, а далі й власне філософська лірика посідає помітне місце, втілюючись в усіх названих жанрових формах і виступаючи в цьому розумінні як явище наджанрове, видове. Лише простеживши всі ці потужні імпульси філософсько-поетичного розмислу, підґрунтя яких становить “характерний для давньоруської культури естетичний спосіб філософування”³, можна належно осягнути, наприклад, феномен Григорія Сковороди. Адже в ньому ці імпульси й процеси вочевидь фокусуються і як традиція, і як досвід літератури, і як остаточно сформований тип філософа-поета.

Підсумовуючи висловлені тут спостереження, хочемо наголосити на одному моменті. Сприйняття літератури як складного діалектичного процесу ґрунтується на неперервності, на-

¹ Див., зокрема: Плеханова М. Б. О некоторых чертах народной эсхатологии в России XVII — XVIII веков (Статья вторая) // Учен. зап. Тартус. ун-та, 1985. — Вып. 645. — С. 64 — 65.

² Цит. за: Історія філософії на Україні. — Т. 1. — С. 206.

³ Идейно-философское наследие Илариона Киевского / Ин-т философии АН СССР. — М. — 1986. — Ч. 1. — С. 5.

ступності, сталості, а водночас — на якісних перетвореннях. Проте в реальному бутті літератури, і особливо на тривалих історичних відтинках, деякі лінії закономірно постають і як перервні, “пунктирні”. Тим важливіше простежувати наявність і спрямування тенденцій та фактів, які, входячи до складу традиції, то зринають на поверхню і розпросторюються, то “згортаються” і поринають углиб до наступного суспільно-духовного “запиту” на них. Йдеться, тобто, про ті “приховані, але не згаслі формації людського духу”¹, без належного врахування яких навряд чи можливе дослідження зокрема і філософської лірики.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія української поезії: У 6 т. — К.: Дніпро, 1984. — Т. 1.
2. Історія філософії на Україні: У 3 т. — К.: Наук. думка, 1987. — Т. 1.
3. Паславський І. В. З історії розвитку філософських ідей на Україні в кінці XVI — першій половині XVII ст. — К.: Наук. думка, 1984.
4. Розвиток філософської думки в Україні: Текст лекцій. — Ч. 1. — Львів: ЛДУ, 1991; Ч. 2. — Львів: ЛДУ, 1992.
5. Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. — К.: Наук. думка, 1978.
6. Українська поезія. Середина XVII ст. — К.: Наук. думка, 1992.
7. Яременко П. К. Іван Вишенський. — К.: Вища школа, 1982.
8. Яременко П. К. Мелетій Смотрицький. Життя і творчість. — К.: Наук. думка, 1986.
9. Ушкалов Л. Світ українського бароко: Філологічні етюди. — Харків: Око, 1994.
10. Макаров А. Світло українського бароко. — К.: Мистецтво, 1994.
11. Історія філософії України: Хрестоматія. — К.: Либідь, 1993.
12. Горський В. С. Історія української філософії: Курс лекцій. — К.: Наук. думка, 1997. — Вид. 3.

¹ Чичерин А. В. Ритм образа: Стилистич. проблемы. — М.: Сов. писатель, 1980. — С. 151.

4. УКРАЇНЬСЬКА ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНА ТРАДИЦІЯ ЯК ІНВАНІАНТ ТРАДИЦІЇ СВІТОВОЇ (ШЕВЧЕНКО — ФРАНКО — ЛЕСЯ УКРАЇНКА)

Отже, поняття філософсько-поетичної традиції дає дослідникові ФЛ низку істотних переваг: окремий твір чи вся творчість митця постають у необхідному контексті, у своїх найпосутніших зв'язках з екстралітературними факторами; діахронічний зріз явища, як завжди, суттєво прояснює саму його природу. Як уже мовилося, в загальному русі письменства традиція філософсько-поетична становить лінію відносно мінливу і дискретну, та водночас їй притаманні і сталість, і системна єдність. Основою цієї сталості є спадкоємність духовних набутків, закоріненість ФЛ в особливостях певного менталітету, певного етосу — і водночас її орієнтованість на загальні гуманістичні цінності.

Охопити це явище як відносно цілісне і окреслити його прикмети наразі й означає скласти характеристику національного інваріанту світової філософсько-поетичної традиції в її універсальних рисах. З'ясування ознак і найпосутніших перипетій розвитку філософсько-поетичної традиції стане підґрунтям наступних, локальніших студій, надасть їм необхідної конкретності.

Викладені далі міркування мають доволі **попередній** характер: для наших основних завдань вони є радше передумовою, але передумовою цілком необхідною. Розробка самої генези української ФЛ, її літературних та фольклорних джерел мала поглибленіший характер. Подальший начерк філософсько-поетичної традиції є децю пунктирний і заснований як на власних розробках автора (у стислому викладі), так і на спостереженнях та висновках інших дослідників.

Ще І. Срезневський слушно зауважив, що думи Сковороди “були для нього не думами холодних розмислів, але думами-по-

чуттями, якими дихало його серце”. Маємо тут також, по суті, цілком задовільну дефініцію філософської лірики — тим часом саме як філософська лірика поезії Сковороди і досі не прочитані достатньою мірою. Напевно, цьому завадили і специфічність літератури XVIII ст., і складність проблем бароко, і дразливість у підрадянській Україні суто національного моменту в образі та спадщині мислителя, і своєрідний синтез лірики та сатири в його творах. Попри все те автори монографії про Сковороду І. Драч, С. Кримський та М. Попович впевнено кваліфікують вірші “Саду божественних пісень” як філософську лірику¹ — і як така вона ще потребує спеціального дослідження. Тут зазначимо лише, що інтенсивність і тривалість подальшого впливу Сковороди спричинена не тільки і навіть не стільки творчістю, скільки самим **образом** мандрівного філософа (тільки його та Шевченків портрети українські селяни вішали на покуті поряд з образами). Впливом і авторитетом саме образу Сковороди слід пояснити і значну питому вагу в українській лірико-філософській традиції проблеми автентичного буття, про що далі буде мова окремо (розділ 8).

Д. Чижевський, намагаючись обґрунтувати поняття національної української філософії, здійснив спробу виявити в розвитку філософської думки в Україні своєрідну стрижневу “науку про серце”, “філософію серця” як характерну не лише для окремих мислителів (Сковорода, Гоголь, Юркевич, Куліш), а для української філософії загалом². Сучасний дослідник історії філософії Т. Закидальський цю тезу спростовує, довівши, що поняття серця в “неакадемічній” філософії Сковороди і в цілковито академічній філософії П. Юркевича несе надто різне наповнення, а в Гоголя і Куліша вживається в звичайному, повсякденному значенні, поза якимсь філософським контекстом³.

¹ Драч І. Ф., Кримський С. Б., Попович М. В. Григорій Сковорода: Біографічна повість. — К.: Молодь, 1984. — С. 150.

² Чижевський Д. Українська філософія // Українська культура. — Мюнхен, 1988. — С. 197

³ Закидальський Т. Поняття серця в українській філософській думці // Філософ. і соціол. думка. — 1991. — № 8. — С. 127 — 138.

Однак теза Д. Чижевського становить для нас інтерес як означення радше традиції філософсько-поетичної, на українському ґрунті визрілої саме з тією ознакою, яку вчений визначив як “емоціоналізм”. Він означає високу пізнавальну цінність почуттів, розуміння почуття, емоції як шляху пізнання. Т. Закидальський вважає нерозробленими і сумнівними припущення Чижевського про зв’язок між національним характером і національною філософією. Проте дуже імовірно, що Чижевський керувався тут своїм досвідом історика літератури, там цей зв’язок є аксіоматичним. І філософсько-поетична традиція як специфічна лінія розвитку цілої літературної традиції з усією очевидністю відбила національний характер насамперед у його світоглядних, найбільше — етичних засадах, висловлюваних “мовою серця” — мовою емоцій, почуттів, що створювали особливий відтінок, зокрема і для “поезії думки”, як здавна визначають філософську лірику. В кожному разі, інші дослідники вважають “філософію серця” філософською основою українського романтизму¹.

У цілісній динамічній системі національної літератури така підсистема, як філософсько-поетична традиція, несе на собі відбиток загальнолітературних процесів і водночас має свої специфічні риси, пов’язані з духовним та моральним тонуванням тієї чи іншої доби, своєрідним переломленням у поетичній свідомості відповідної “картини світу”, зміною морально-філософських та соціально-філософських пріоритетів тощо. Загалом поступальний характер цього розвитку водночас ускладнений деякими обставинами, як розрив з традиціями давньої літератури, певне звуження кола поетичної обсервації з одночасним усвідомленням його неповноти в умовах переслідування українського художнього слова.

Той “нерівномірно-ущільнений тип розвитку”², який сунув новий українській літературі в обставинах дії Валуєв-

¹ Див.: Вільчинський Ю. М., Скринник М. А., Скринник З. Е. Розвиток філософської думки в Україні: Текст лекцій. — Ч. 1. — Львів: ЛДУ, 1991. — С. 3.

² Бондар М. П. Поезія пошевченківської епохи: Система жанрів. — К.: Наук. думка, 1986. — С. 9.

ського циркуляра 1863, Емського указу 1876 р. та ін. і який робить її досвід співвідносним із досвідом деяких інших слов'янських літератур “в обіймах” інших імперій,— відбився і на характері розвитку філософської поезії.

Ланка найбільш очевидного зв'язку між давньою і новою поезією в плані нашої проблеми — це **притчевість**. У давній українській літературі, окрім власне притчі, цим словом прийнято було іменувати і прислів'я (приклади знайдемо в того ж Сквороди та ін. письменників). Очевидно, початково притчею, так само як байкою, вважали другу частину твору: філософсько-узагальнену думку, сентенцію, для пояснення (доведення) якої добиралася ілюстрація — її виклад становив першу частину. Цей параболічний, притчевий спосіб художнього змалювання дійсності, надзавданням якого є “ініціація” живого знання, “переміна ума” в читача (слухача), охоче використовували письменники просвітницьких орієнтацій (П. Білецький-Носенко, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський, Г. Квітка-Основ'яненко). Загалом же притчевість, коливання її функціональної та стильової значимості становлять одну з присутніх колізій у розвитку філософсько-поетичної традиції. Справді: порівняно з давньою літературою притча надалі начебто втрачає свої позиції — і водночас зберігається у поезії практично до наших днів (притчі Д. Павличка наприклад). Що раціоналізм притчі був суголосний з просвітительськими засадами — річ самозрозуміла; але і поети-романтики використовували потенціал притчі, культивуючи параболічне зображення дійсності для своїх далекосяжних і широких творчих замірів, де національна ідея фактично вже поставала як філософська, а поетичного втілення набувала на терені романтизації визвольних рухів та культивування фольклорності як формуючого принципу. Все це уможливлювало появу гігантської постаті **Шевченка**.

Шевченків спогад із дитинства про саморобну книжечку (“та й списую Сквороду”) для нас у цьому випадку набуває цінності безпосереднього означення не лише загалом неперервної духовної естафети, а й конкретно саме лірико-філософської традиції у її вершинних віхах. Духовний потенціал Шевченка як поета-мислителя є надто очевидним, а проте в

питання “Шевченко як філософський поет” внесено багато плутанини навіть не тільки внаслідок “ідейної боротьби за Шевченка”, яка тривала донедавна, а й через своєрідність вираження філософського змісту його творів. Що Шевченка тривалий час намагалися представити матеріалістом і атеїстом — це нині не потребує коментарів: достатньо перечитати статтю “Філософські погляди Т. Г Шевченка” в “Шевченківському словнику” — а надто перечитати її, наприклад, у порівнянні з маловідомою в нас працею Д. Чижевського “Шевченко й релігія”¹. Але й автори, здавалося б, вільні від ідеологічного тиску, часом далєбі не додавали ясності в цьому питанні. Так І. Фізер у своїй ефектній праці “Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка?”², аналізуючи винесену в заголовок проблему за схемою Морріса Вайца (філософія і література, філософія літератури, філософія в літературі), припустився принаймні одного суттєвого упущення: не включив у коло філософських зацікавлень поета натурфілософію Гумбольдта, якого Шевченко високо цінував,— а відсутність Гумбольдта робить “філософський негативізм” Шевченка більшим, ніж він був насправді. Тим часом, ще на початку 30-років це питання було досить докладно висвітлене³. Висновок того давнього дослідження, зрештою, дуже близький до висновку І. Фізера: Шевченко “більше поет-художник, ніж філософ, але він глибокий мислитель”⁴.

Особливу складність проблеми “Шевченко як філософський поет” відчували найбільш проникливі дослідники Кобзаря, тому заслуговують на увагу навіть принагідні їхні зауваження з цього приводу. Так, С. Єфремов у статті “Шевченко за ґратами” (1909 р.) говорить, зокрема, про вірш “Понад полем іде...”, останній у тюремному циклі 1847 р.: “Це вже ціла

¹ Повне видання творів Тараса Шевченка. — Варшава: Український науковий інститут, 1936. — Т. 10. — С. 329 — 347.

² Слово і час. — 1990. — № 5. — С. 33 — 40.

³ Див.: Демчук П. Шевченко та його учителі філософії // Гарт. — 1931. — № 4. — С. 168 — 193.

⁴ Там само. — С. 193.

якась філософія неблаганної смерті, що нікого не минає й усіх рівняє...”¹. “Якась філософія” — себто незвична ні з погляду науки філософії (неканонічна, нетермінологічна), ні навіть з погляду “канону” філософської поезії, бо від роздуму надособового отой відзначений дослідником “останній акорд” повертає знов до суто ліричного, емоційно-суб’єктивного способу висловлення “безнадійним криком зраненого серця”. Але, безумовно, — філософія, бо й справді розлогий, зосереджений роздум про небуття — нічим іншим бути не може. Фактично тут на окремому прикладі відзначено саме “емоціоналізм” як характеристичну особливість і Шевченкової, і загалом української філософської лірики.

Вже ранні поезії Шевченка на історичні теми мають значний заряд філософічності, оскільки їхній поетичний зміст не вичерпується зображеними подіями та персонажами. “Гайдамаки”, “Тарасова ніч”, “Перебендя”, “До Основ’яненка”, “Іван Підкова”, “Гамалія” містять приховану аналогію із сучасністю і є загалом, як відзначив Ю. Івакін, алюзією, є творами у певному розумінні параболічними². Надалі ж іще очевидніше сюжети, мотиви та образи з Біблії, факти із світової і української історії набувають у Шевченка саме алегорично-притчевого потрактування, отже — суто філософського “прирошення” свого змісту (“Царі”, “Неофіти”, “Осії. Глава XIV (Подражаніє)”, “Колись-то ще, во время оно...”, “Саул”). На притчевий характер “Неофітів”, наприклад, автор сам промовисто вказує і в присвяті М. Щепкіну, і в листі до Я. Кухаренка 16 лютого 1858 р.: “Скомпонував ще я тут з нудьги одну штуку, поему “Неофіти”, **нібито** із римської історії”³ (підкреслення моє. — Е. С.). Етично-філософське спрямування поезій Шевченка, перейняте невідступною думою про свій народ, обертається, по суті, довкола таких буттєвих універсалій, як доля, воля, правда. Саме інтегральна, постійна приявність цих “кон-

¹ *Єфремов С.* Шевченко: Збірка. — К.: Вік, 1914. — С. 117.

² Див.: *Івакін Ю. О.* Поезія Шевченка періоду заслання. — К.: Наук. думка, 1985. — С. 163.

³ *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 6 т. — К.: Вид-во АН УРСР, 1964. — Т. 6. — С. 205.

цептів” у Шевченка, сила їхнього екзистенційного переживання і “життєзабезпечення” робить їх достоту світоглядними і філософськими — за всього часом позірно “нефілософського” способу втілення, що не одного навіть досвідченого дослідника вводить в оману.

У пошуку нових підходів до проблеми значний інтерес становлять шевченкознавчі розвідки Л. Плюща. Виходячи з того, що “поетична постава філософських проблем та їх розв’язання суттєво відрізняються від наукової, професійно-філософської”¹, автор, зокрема, дослідив такий засіб втілення філософсько-поетичного змісту, як “готові кліше народних пісень і балад, готові літературні кліше”. Виявляється, за всієї позірної “готовості” саме вони в поезії раннього Шевченка, зокрема в “Причинній”, витворюють нову, функціонально активну форму “для передачі найтонших, найглибших переживань, ідей і філософської інтерпретації драми життя”, — стаючи засобами “підвищення рівня змісту, узагальнення проблем”².

Завдяки своєму концептуально незалежному і суто системному підходові до творчості Шевченка в її цілісності, — Л. Плющ констатує іманентну Шевченкові від початку до кінця “суперечливість, несталість світогляду”, яка тут не є оціночним означенням, як не є вона і “метанням поета-романтика від одного погляду до другого, а складає якусь особливу, неевклідову, динамічну, несталу гармонію...”³. Так, **діалогічність** Шевченка, за Л. Плющем, є не що інше, як суто філософський розгляд проблем буття **всебічно**: і з різних поглядів свого “я”, і очима інших, до читача включно. Парадокси художньої трансформації мають у Шевченка саме філософську підпорядкованість, провадячи до постановки в найширшому плані таких проблем, як безвинна вина, вина і кара, покута, доля, нарешті — центральних питань Шевченкової філософії:

¹ *Плющ Л.* “Причинна” і деякі проблеми філософії Шевченка // Сучасність. — 1979. — № 3. — С. 8. Те саме — у кн.: *Shevchenko and the Critics. 1861 — 1980.* Ed. by G. Luckyj. — Toronto, 1980. — P. 484 — 480.

² Там само. — С. 12 — 13.

³ Там само. — С. 9 — 10.

“проблеми теодицеї¹ в релігійному плані й проблеми соціальної, національної, етичної справедливості в позарелігійному”².

Л. Плющ переконливо показав опанування генієм та поетичною інтуїцією Шевченка абсурду вічного кола “зло за зло” “кара за кару”: в “Кобзарі” немає остаточного розв’язання цього марно-безконечного кола страждань і зла людей — є тільки пошук шляху до виходу з нього. Взаємозаперечність і взаємодоповнюваність “правди-мсти” і “правди-любові”, як і три рівноправні варіанти “Молитви” в Шевченка свідчать, що пошук поета-філософа — вічний пошук — не вміщується “ні в яку закінчену систему поглядів, закриту чи відкриту. Це не тільки вічний підхід до істини якимсь визначеним істинним шляхом, а й пошук самого шляху та критеріїв його істинності”³.

Принципово нові можливості для подальших студій відкривають і праці Г. Грабовича: низка статей у різних виданнях, а також підсумкова монографія “Шевченко як міфотворець”⁴. Особливе їхнє значення полягає в тому, що коли дослідження філософсько-поетичної творчості переважно тяжіє до “інструментального”, рефлексивно-розсудкового рівня змісту, де під “мудрістю” нерідко розуміють, відверто кажучи, правила, схеми, стереотипи, хай навіть апробовані віковим досвідом і освячені віковим авторитетом, — то тут відкривається звабливий шлях проникнення значно глибшого: у ті глибинні смислові рівні, що присутні у духовному світі людини як невербалізовані і ведуть від свідомості до підсвідомості, від стереотипів до первісних міфів.

Шевченко як творець самого типу національної культури, де ідея національного буття народу піднесена до філософсько-

¹ Теодицея, “Боговиправдання” — релігійно-філософське вчення, метою якого є зняти суперечливість між вірою в Божу всемогутність та справедливість і наявністю зла на землі.

² Плющ Л. “Причинна” і деякі проблеми філософії Шевченка. — С. 17 — 18.

³ Там само. — С. 27.

⁴ Грабович Г. Шевченко як міфотворець. — К.: Рад. письменник, 1991.

го рівня, мав вирішальний вплив на подальший характер української філософсько-поетичної традиції. Інша річ, що вплив цей реалізувався відповідно до ступеня розуміння, до глибини прочитання і потрактування спадщини поета.

Перші десятиріччя після Шевченка, позначені загалом, як відомо, екстенсивним характером розвитку поезії, були не надто плідними для її філософської гілки. Розвиваючи, в міру свого розуміння й таланту, заповідані Кобзарем демократизм і народність, поети-наступники опинялися в потужному силовому полі генія, і до того ж — в умовах безпрецедентно актуального сприйняття його творчості¹. Це оберталось реальною небезпечкою переспіву та епігонства. Але тим необхіднішим є диференційований підхід до цих поетів з погляду нашої проблеми і в першу чергу — до філософських мотивів у творчості П. Куліша, де вони постають, зокрема, як мотиви історіософські. Цілком зрозумілі причини й джерела цього струменя в Куліша, який поєднував у собі письменника й історика, причому історика-першовідкривача багатьох призабутих сторінок, зокрема — козаччини в її реальній складності і драматизмі. Але поетичні заміри Куліша зайшли в конфлікт як із характером його хисту, так і з суперечливістю його поглядів, загалом його вдачі.

Перешкодою стала також певна творча залежність Куліша від Шевченка, а рівночасно і від фольклору. Як писав про це М. Зеров — “стиль зобов’язує, спадщина тяжить над Кулішем. Ремінісценція приневолює”². Ця ремінісцентність, отже, може проявлятися і з негативним знаком, знаменуючи не “естафету”, не спадковість, а лише наслідування (хоч Зеров і не згоден з категоричним твердженням А. Ніковського: “Куліша, як поета, заїла і з’їла лірична ремінісценція”³).

Із поезією Куліша пов’язаний і дальший розвиток **антитези село — місто**, яка набуває філософсько-поетичного напов-

¹ Див.: Соловей Е. Шевченківський канон у поезії: Функції конструктивна і гальмівна. — Дивослово. — 1997. — № 8.

² Зеров М. Поетична діяльність Куліша. — Львів: Измагд, 1938. — С. 21.

³ Ніковський А. Ліра П. Куліша // Книгарь. — 1919. — № 23 — 24. — С. 1538 — 1539.

нення в контексті проблематики автентичного буття, пошукованого оптимуму людського існування. “Хутірська” ідилія Куліша як поетична проповідь усамітнення, зосередженості, як оскарження метушні і тлуму з їхніми низькими пристрастями, має відповідники у творчості Я. Щоголіва, К. Устияновича, згодом — В. Самійленка, М. Філянського — аж до неокласиків та В. Свідзинського включно.

Але з діяльністю Куліша пов’язаний ще й інший надзвичайно важливий напрям у розвитку філософсько-поетичної традиції, який тут обов’язково має бути відзначений. Шевченкова максима “і чужому научайтесь, й свого не цурайтесь” не лише як вираз єдності національного й загальнолюдського, а й як застереження водночас і від національного нігілізму, і від національної “самодостатності”, а в цьому зв’язку взагалі філософський погляд на проблеми національної самосвідомості — стали для Куліша ідеями, що вимагали і впровадження їхнього у суспільність, і втілення в дії, — що знову ж має якнайбезпосередніший стосунок до дальшого формування філософсько-поетичної традиції. Коли 1857 року П. Куліш писав П. Галаганові про потребу перекласти українською “Гамлета”, “Вільгельма Телля”, “Геца фон Берлігінгена” та “Лемурівську молоду”, щоб “виробити форми змужицілої нашої мови на послугу мислі всечоловічій”¹ — то очевидно, що його тут хвилює не лише проблема мови, що мова тут не стільки мета, скільки засіб, а кінцевою метою є включеність української культури у культуру вселюдську, рівноправне в ній функціонування.

Загалом найвиразніше українська лірико-філософська традиція окреслюється саме в другій половині XIX ст., коли українська література в ідейно-естетичному та жанрово-стильовому відношеннях постає як цілком розвинута художня словесність, як цілість.

Саме це, як і досвід та величезний вплив Шевченка, уможлиблює в поезії досягнення світового рівня, передусім пов’язані з поезією І. Франка та Лесі Українки, але рівночасно і з творчістю таких поетів, як В. Самійленко, Б. Грінченко, А. Кримський та ін.

¹ Київ. старина. — 1899. — № 2. — С. — 349 — 350.

Той факт, що внесок І. Франка в національну філософсько-поетичну традицію ще, по суті, не досліджений, має чимало більш і менш задовільних пояснень, проте визнати його, очевидно, доводиться. Спорадичні наближення дослідників до цієї теми мали надто частковий, до того ж описовий характер¹, а в працях більш загальних були позначені загальними ж ідеологічно-кон’юнктурними акцентами та й просто недостатньою освоєністю великої і складної спадщини письменника. Франка як філософського поета вирізняє схильність до аналітичного та узагальнюючого мислення, широка освіченість, багатий життєвий досвід і здатність до його “позасуб’єктного”, надособового поетичного осмислення. У характері втілення поетом максимальної буттєвої опозиції життя — смерть виразно позначилися його складні духовні та світоглядні шукання, загалом інтелектуальна атмосфера кінця XIX ст. Власне це і повинно спонукати дослідників, не зупиняючись на самій констатації таких домінуючих понять лірико-філософської системи, як розвиток, рух, боротьба, — розкривати їхнє змістове поетичне наповнення та зміни художньої семантики. Принаймні сама необхідність поетичного осмислення життя і смерті як кінцевої суті явищ, як граничного узагальнення їхньої різноманітності виступає у Франка могутньою духовною потребою людини. І сама людина в нього, попри всю соціальну та історичну конкретність і детермінованість — явище родове, а прояви людини “родової” — прояви сутісні.

Розуміння повноти й повноцінності буття пов’язане для поета з незалежністю мислення, соціальною активністю, особистісною суверенністю, гармонійною духовною цілісністю (“цілий чоловік”, “одноцільність людської одиниці”). Найважливіші грані такого розумного одухотвореного існування —

¹ Див., зокрема: Сенік Л. Т. Філософські мотиви “Зів’ялого листа” Івана Франка // Українське літературознавство. — Львів, 1988. — Вип. 50. — С. 18 — 24; Скоць А. І. Жанрові особливості філософських поем І. Франка // Українське літературознавство. — Львів, 1966. — Вип. 1. — С. 103 — 111; Скоць А. Творчі засади І. Франка у використанні стародавніх джерел // Іван Франко. Статті і матеріали. — Львів, 1964. — 36. II. — С. 114 — 129; Каспрук А. Філософські поеми Івана Франка. — К.: Наук. думка, 1965.

праця й боротьба, творчість як найвища самореалізація, наявність високої мети і сильної волі в її досягненні — аж до самозречення.

Поняття життя у Франка співвідносне або й тотожне “справжньому життю”, відповідному цьому ідеалові. Тому антитезою життя є не лише смерть, а й “нежиття” з його примарами, фікціями та оманами. Поетичні еквіваленти “нежиття” — духовна сліпота, духовне сирітство, духовна загибель (тут очевидний перегук із Скородою). Саме ж поняття духа в лірико-філософській системі поета за своїм змістом багато в чому нове, співзвучне своїй добі, як може посвідчити й характерна антитеза “вічне діло духа” — “утле тіло”. “Дух живий” — це нетлінне в людині, запорукою ж безсмертя є для поета боротьба за національне визволення, соціальне та духовне розкріпачення.

Ідеал життєвої активності та вольової спрямованості має своїм наслідком перерозподіл значимості багатьох традиційних для філософської поезії узагальнень: якщо “Бог” зберігає значення морального імперативу, то “доля”, що об’єднувала в романтиків усе зовнішнє, протидіюче прагненням особистості, у Франка майже втрачає свій фатальний сенс. Наявність високого позитивного потенціалу в контексті його філософської лірики звільняє від безвиході навіть найскорботніші роздуми.

На прикладі опозиції свобода — неволя можна бачити низку рівнів у поетичних узагальненнях Франка, а також його діалектику особистих і надособових цінностей. І оскільки самовідданість та самозречення осмислені у поета значною мірою у дусі революційно-демократичної етики (хоч в останні роки він із властивою йому антидогматичністю мислення піддав переглядові і ці поняття), то й закономірно, що етико-філософські імпульси занепадництва сучасних Франкові індивідуалістичних філософій викликають різке неприйняття. “Одповідь” поєднується із “проповіддю”, інвективність висловлювання з додатковою інтелектуальною експресією пристрасного диспуту.

Поетичне мислення Франка виразно позначене антитетичністю — це наслідок зіткнення “екстрем”, конфліктності

розвитку думки, гостроти суперечностей. Процес роздуму, рефлексії, медитації постає як глибоко поетичний і водночас драматичний. Найбільш адекватні жанрові форми цієї поезії — притча, легенда, сонет, лірико-філософська мініатюра. Але про традиційність цих структур можна говорити лише в найзагальнішому плані, оскільки навіть у “твердих” формах поет віддав перевагу оригінальним рішенням, закоріненим у національній фольклорно-літературній традиції. Із загальноєвропейським досвідом письменства ці рішення співвідносні головним чином типологічно. Що ж до зв’язків безпосередньо генетичних, то вони ведуть переважно до давньої літератури і фольклору, причому характер цих зв’язків можна визначити як синтезуючий.

Складність екзистенційної та онтологічної проблематики у філософсько-поетичних творах Франка прийшла в очевидну суперечність з усталеною в нашій поезії тенденцією дещо редукувати надмірну ускладненість змісту і форми, а свідоме прагнення розімкнути національну літературу у європейський та світовий контекст примушувало ще гостріше цю суперечність відчувати. Її розв’язання у творчій практиці слідом за Франком рішуче й успішно здійснювали Леся Українка і почасти поети-“молодомузівці” (П. Карманський, Т. Пачовський та ін.¹).

Вже у ранніх поезіях **Лесі Українки** звертають на себе увагу саме надсуб’єктивні медитації про долю людини, потяг до широко узагальнюючих та абстрактних понять як надія, щастя, час, які невимушено поєднуються з конкретикою, наприклад, подорожніх вражень — або ці конкретні враження так само невимушено виводяться на рівень філософсько-поетичних узагальнень. Своєрідним відповідником цього різнорівневого, “багатоступеневого” сприйняття як ознаки органічно-філософської природи хисту є багатство ритміки. Життєві обставини сприяли зміцненню цієї грані обдарування: подорожі, на які, з волі тих обставин, багата біографія поетеси, давали змогу побачити життя широко-панорамно, вийти за рамки

¹ Див.: Гундорова Т. Артикуляція ранньомодерністського дискурсу в поезії “молодомузівців” // Проявлення слова: Дискурсія раннього українсько-го модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів: Літопис, 1997.

приватного до нових узагальнень, бачити життя в іншому масштабі — як буття природи, як буття людей у світі, у часі і просторі.

Характерно, що поетеса охоче послуговується традиційними для ФЛ позасуб'єктивними, безособовими формами вираження філософсько-поетичної узагальненості — але згодом, із зростанням власного досвіду як “особистого забезпечення” філософських роздумів, бачимо рішучу відмову від форм позаособових (цикл “Ритми”, яким ознаменований у Лесі Українки початок ХХ ст.). Пронизливо-особисте, підкреслено “своє” має свідчити, що так властиво людині **взагалі** ставити питання, перейматися ними, так притаманно людині прагнути висоти, досконалості, самоопанування і самореалізації. Зокрема, творчість як справа життя, важливіша за саме життя, набуває буттєвого осмислення саме за рахунок незамінно-власного досвіду. В такий спосіб долаються ті вже дещо холоднуваті та умоглядні, дещо архаїчні засоби філософсько-поетичного узагальнення, які пов'язані з романтичними традиціями, — хоча романтичні лірико-філософські структури зберігають у Лесі Українки здатність до містких узагальнень, до символіки, що обіймає значні сфери універсуму (вірш 1896 р. “Відгуки” та ін. поезії). Але не з ними пов'язаний оптимальний шлях піднесення змісту конкретного враження на рівень світорозуміння, де вічне резонує з неохололими тривогами сучасності, з тим, що “довліє днєві”. Хист філософсько-поетичний, на відміну від суто ліричного, не потребує постійних імпульсів зназовні, оскільки наділений винятковою “моделюючою” здатністю, як про те свідчать уже самі початки творів: “Якби...”, “Якщо...”, “Хотіла б я...”, “Коли вже...”, “Коли втомлюся...”. Такої ж природи і численні апеляції — до Музи, думки, мрії, слова: це також моделююча енергія відцентрового імпульсу. Цей свій пошук Леся Українка не обмежила сферою самої лише свідомості, рішуче поширила і на світ напівсну, забуття, візій, здійснивши прилучення до таємних знань людської підсвідомості (що згодом найвиразніше продовження знайшло у поезії В. Свідзинського). Відкриття невидного, неясного, прихованого боку явища, наближення через неочевидне до суті, неприйняття та оскарження повсякденного способу

мислення — ця визначальна тенденція ФЛ ХХ ст. в її українському інваріанті утверджена творчим досвідом Лесі Українки. Оманливість видимого, позірнього поетеса заманіфестувала у вірші з вельми промовистим зачином “Хочеш знати, чим справді було...”. Але не абсолютизуючи, як то й притаманно філософському мисленню, жодного способу чи шляху пізнання, — якраз у цьому творі вона доводить, що домагання істини можуть бути і марними: коли та “робота сумна” залишається ще й безплідна...

У своїх версіях давніх міфів, легенд, світових сюжетів та образів письменниця керується саме неуперелженим, новим поглядом як засобом проникнення в суть, незалежного або й полемічного втілення свого задуму. Реалізуючи онтологічну проблематику у традиційній загалом системі кардинальних буттєвих опозицій (життя — смерть, людина — суспільство), поетеса суттєво розширює, збагачує досвід їхнього лірико-філософського осмислення. Якщо на загал уже традиційним, з погляду світової поезії, є усвідомлення життя (насамперед власного) як долі, призначення, талану — надособовий погляд, здатність сприймати себе як “точку прикладання загальних закономірностей” (І. Семенко), — то новими і оригінальними поетичними рішеннями Лесі Українки є твори, ліричний зміст яких — долання природного жаху смерті досвідом життєпізнання, досвідом особистих утрат, заперечення цим досвідом узвичаєних понять про буття і небуття. Етичний та гуманістичний зміст цього досвіду в багатьох відношеннях унікальний; так, один із його уроків полягає в тому, що втрата близької людини є незмірно більш значимою за усвідомлення власного майбутнього небуття, що наближується через недугу. В цьому новому досвіді, попри всю його гуманістичну цінність, — можливо через **граничність** випробування, є багато невимовного, такого, що не надається до висловлення. Так виникає тема “несказанності” духовного набутку (тютчевська тема), структурно суттєва в системі ФЛ Лесі Українки:

*Я досі того вимовить не можу,
Чого мене навчила пісня смерті!*

¹ Леся Українка. Твори: У 10 т. — К.: Держ. вид-во худож. літ., 1963. — Т. 1. — С. 286. Далі, посилаючись на це видання, том і сторінку вказуємо в тексті.

Що ж до опозиції свобода — неволя, то тривале акцентування революційних, соціально-бунтарських моментів у творчості Лесі Українки мало наслідком певну аберацию: насправді свобода в неї — це передовсім свобода духовна, і епіграф з Байрона у “Невольничих піснях” — “Eternal spirit of the chainless mind” — це своєрідний епіграф до всієї її поезії, пройнятої тим вічним духом нескутого розуму.

У поезиці Лесі Українки помітно зростає роль запитальних конструкцій — це риса загалом новітньої філософської лірики, де виникає дедалі більше питань (і чимало їх залишається без відповіді). Тут запитальна інтонація, інтонація роздуму вголос іде від сприйняття цілого плину життя як титанічної духовної роботи осмислення, осягнення. Звідси — побудови типу логічної задачі, інтелектуальної конструкції (“Божа іскра”, “Мати-невільниця”, “Slavus — sclavus”, “Поет під час облоги”). Цей ризиковий шлях, де існує небезпека надмірної раціональності, розумовості, є, проте, магістральною лінією розвитку ФЛ у ХХ ст. Рушійну суперечність, закладену в ньому, Леся Українка розв’язує у свій спосіб, що можна наочно бачити на прикладі відомого вірша:

*Як я умру, на світі запалає
Покинтий вогонь моїх пісень.
І стримуваний племін засяє,
Вночі запалений, горітиме удень.*

(1, 188)

По-перше цей вірш — **показник** філософсько-поетичного світосприймання: тут “знято” те мимовільне ототожнення життя як такого із власним життям, яке властиве буденній свідомості. Подолано відчуття кінцевості життя. По-друге, оцей “стримуваний племін” — одна із суттєвих лірико-філософських констант: **погамування емоційної стихії** розширює простір для осмислення й осягнення, міняє співвідношення “ratio” і “emotio”, творить із цього нового співвідношення новий синтез. І сама ця колізія погамування пристрастей як **зміни точки зору** (“Ні, я покорити її не здолаю...” та ін. поезії) стає однаковою мірою джерелом і натхненного почування, і глибокої думки в їхній неподільності, причому думка набуває виразно-

го пріоритету: “Я тільки думкою на світі буду жить...” (вірш 1894 року “До Музи”). Зрештою, Леся Українка дала свою “формулу” лірико-філософської творчості, лаконічну і точну, — у вірші “Я знала те, що будуть сльози, мука...”, написаному 1904 року в Тифлісі:

... тривожно думкою загляну в саме серце.

(1, 320)

Поезія Лесі Українки становить винятково важливий етап національної філософсько-поетичної традиції, де ця остання набуває особливої потужності і водночас інтегрується з традицією світовою. Тут існує ціла низка узагальнюючих, позаособистісних кодів: біблійний, історико-легендарний, екзотичний, фольклорний (народнопісенний), причому цей останній виступає в цілком новій якості — як міфопоетизм Лесі Українки, як відродження міфологічного світообразу в його особливій златності бути образним еквівалентом філософсько-поетичного змісту, зберігаючи при цьому національний тип світопізнання. Саме звідси бере початок найбільш органічна типологічна лінія в українській філософській ліриці ХХ ст. — лінія міфософська, “світотворна”, хоч рівночасно ФЛ Лесі Українки належить також і до “альтернативної” типологічної лінії, яку можна так само умовно іменувати “неокласичною” або “культурологічною”.

“Стримуваний племін” суто ліричної стихії високою мірою характеризує **В. Самійленка**, одного з яскравих і самотніх поетів рубежу століть. При цьому його творчістю засвідчено різні шляхи сублимації погамованого ліризму: чи не на першому місці тут слід поставити дошкульну сатиру, іронічно-гротескові “маски” (“Патріота Іван”, “Пііта”, “Ідеальний публіцист”, “Твердий русин” та ін.). Але другим річищем мистецького самовияву стає творчість філософсько-поетична, де поетове дистанціювання від об’єкта слугує узагальнено-широкому осмисленню. Як висновує проникливий дослідник поета М. Бондар, “за природою свого таланту Самійленко мало схильний відтворювати переживання в його цілісності”: він “вибудовує твір не за переживанням, а за своїм рефлексивним міркуванням про нього, створює хай і високопоетичний, але

за логічно-понятійними вузлами розмічений опис явища”¹. Як “поет рефлексії й розміркування”, В. Самійленко індивідуалізує не почуття-переживання, а, насамперед, спосіб мислення, бачення світу — і, відповідно, ставиться вельми вибірково до тих особистісних подробиць, які б роздрібнювали узагальнення суто суб’єктивним сприйняттям. Самійленкове тяжіння до грандіозно-космічних обширів (вірші “Дві планети”, ”Зорі”), його філософсько-поетична ідея “Богосмосу” (поема “Гея”) суттєво збагатили українську ФЛ, вивершивши її в національній традиції тим **антропокосмізмом**, що складає одну із суттєвих ознак жанру у поезії світової.

Доля В. Самійленка (його “зовнішня” біографія на відміну від тієї “духової біографії”, на якій наголошував І. Франко²), його сприйняття історичних колізій, сучасником і співучасником яких він був, — примушують не раз згадати знамениті рядки Ф. Тютчева “Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые...”. Хоч стосовно Самійленка та його поневірянь цей афоризм набуває гірко-іронічного звучання. Проблема національного буття українського народу стає в поета однією з найневідступніших дум, — але в політичних подіях, пристрастях, боротьбі він знаходить лише трагічну невідповідність із своїми гуманістичними та національними ідеалами. Можна припустити, що саме ці обставини посилюють у нього “понадчасове” мислення, об’єктивоване сприйняття, коли онтологія всесвіту чи пошук тривких першооснов буття “охолоджують” ставлення до бурхливої сучасності і повертають до кардинальних буттєвісних питань:

*Чи не є свідомість наша
Те єдине, те найвище,
Що втіляється в природу,
Робить атоми живими?*³

(“Думи Буття”)

¹ Бондар М. Творчість Володимира Самійленка // Самійленко В. Твори. — К.: Дніпро, 1990. — С. 19.

² Франко І. Володимир Самійленко: Проба характеристики // Збір. творів: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1982. — Т. 37. — С. 199 — 200.

³ Самійленко В. Твори. — С. 103.

М. Бондар розглядає розмислово-інтелектуальну поезію В. Самійленка як “стабілізацію високої поетичної культури, досягнутої на той час”¹, і бачить місце поета в ряду М. Старицький — В. Самійленко — М. Вороний, а пізнішими його наступниками називає М. Рильського та неокласиків. Тут, власне, і вимальовується та друга з головних типологічних ліній української ФЛ, яку умовно можна означити як “неокласичну” і значення якої особливо зростає через виняткову актуальність у часи її становлення будь-якого опору вимушеній дефенсивності (замкненості задля самозбереження) української поезії та й літератури, культури загалом. Очевидно, саме в цьому полягає і та “своєчасність” В. Самійленка в українській літературі кінця XIX — початку XX ст., про яку говорить Л. Новиченко².

Рубіж століть і особливо початок XX віку приніс чимало явищ, імен, творів, що потребували би включення в цей огляд філософсько-поетичної традиції. Натомість візьмемо з цього періоду бодай одну “пробу”, але показову, репрезентативну. В цій якості обрано цикл поетичних мініатюр **Бориса Грінченка** “Зернятка”.

Цей цикл, що складається з 34 поетичних мініатюр, несе на собі виразний відбиток попереднього розвитку традиції, постає як певний підсумок і як новий рівень. Його теми — щастя, доля (як індивіда, так і народу), самореалізація людини в боротьбі і праці, сила духу і розуму як запорука життєвих звершень. Якщо пристрастний роздум про національно-духовне буття свого народу сприймається як вияв шевченківського начала, то домінування етичної проблематики в її загальнолюдському окресленні через Франків “Мій Ізмарагд” (особливо розділ “Паренетікон”) сполучене з давньою поезією, з учительською літературою, а проблематика автентичності буття, вічно пошукованого оптимуму гідного існування, життя “немарного” — безпосередньо чи опосередковано — із Сквородою. На прикладі “Зерняток” із властивою їм інтонацією на-

¹ Бондар М. Творчість Володимира Самійленка. — С. 25.

² Новиченко Л. Нова зустріч із Самійленком // Слово і час. — 1991. — № 10. — С. 51 — 52.

станови, напучування, повчання добре видно, що дидактизм — це специфічна проблема ФЛ, зокрема української, її своєрідна рушійна суперечність, зрештою — певна небезпека. Строго кажучи, єдине, що почасти компенсує суто поетичні втрати від висловлення надто дидактичного — це наявність **заперечення**, парадоксального переосмислення, врахування неоднозначності і неостаточності здобутих істин.

Просвітницько-раціоналістичний, власне народницький пафос деяких інвектив (“Як мала у тебе сила, То з гуртом єднайся ти...”¹) по суті не залишає місця для образно-непрямого **доведення** думки. І тільки обернення “від супротивного” дещо пом’якшує надмірну категоричність:

*Як на силу ти багатий,—
Не єднайся ти з гуртом:
Буде силу він спиняти,—
Сам іди своїм шляхом!*

Полемічність — прикметна риса Грінченкового циклу. Пов’язана тут з утвердженням активної, вольової життєвої позиції,— на загал в українській філософській ліриці вона сполучена з досвідом скрибентів-полемістів, з полемічною публіцистикою та поезією XVI — XVII ст. Полемічність Грінченка у розглядуваному циклі, звичайно, має прикмети свого часу: зрослої діалектичності, витонченості і загостреності мислення, коли автор дискутує не лише з читачем як уявним опонентом, а й із собою. Карбована афористичність є неодмінною вираженою рисою такої поезики, причому афоризм постає з конфлікту думки, із зіткнення понять:

*І в ворога учиться — добра штука:
Безпечно се, і здасться нам наука.
А вчити... Ні! І друга страшно вчити,
Щоб ворога із його не зробити.*

(XV, 75)

Афористичність традиційно-висновкова, резюмуюча суттєво доповнюється цими новими рисами: спростування

¹ Грінченко Б. Твори: У 2 т. — К.: Наук. думка, 1990. — Т. 1. — С. 72. Далі зазначаємо в тексті номер мініатюри і сторінку.

збаналізованої істини й утвердження іншої, неочевидної — шляхом заперечення, полеміки, переосмислення, піддання сумнівові.

Глибока закоріненість у поетичній традиції зумовлює належність циклу до магістрального громадянсько-публіцистичного струменя української лірики. Відозви, настанови, ламентативні набувають питомого ліризму внаслідок емоційної перейнятості автора болями народу, його долею:

*Є приказка: кому біда докучить,
То той уже ся розуму научить.
Зазнали ми не то біди, а й муки,
А все тії не відаєм науки:
Хоч, кажуть, нас великі міліони,
А все б’ємо своїй біді поклони.*

(X, 74)

Бувши на загал поетом саме цього спрямування, Грінченко, звичайно ж, володіє всім відповідним художнім досвідом, у якому суттєве місце займає параболічність висловлювання, розширення змісту у “надтексті”, яке в тексті відповідним чином **задане**. Прикладом цього є мініатюра XIV з її політико-ідеологічною гостротою, якої не могли “знести” видання 1963 та 1965 років, де цей твір відсутній:

*Казали нам старі, що “не купи ти хати,
Сусіда ти купи, то й будеш щастя мати”.
Купили ми його, і так дали багато:
І грішми віддали, і кров’ю з нас узято,
Голубили в душі на щастя ми надію.
Сусід же взяв та й сів до нас, дурних, на шию.*

Як належна передовсім до цього громадянсько-публіцистичного струменя, ця поезія певною мірою протистоїть генетично молодшій інтелектуально-філософській поезії, найвиразніше репрезентованій творами Лесі Українки. Рівночасно вплив цього новішого струменя відчувається у “Зернятках” у спорадичному зниженні “високого” тону, у збагаченні поезики не лише парадоксальністю, а й іронічністю та терпким скепсисом. Джерелом цих обертонів є насамперед Грінченкове народолюбство в його дозрілій амбівалентності (гіркота,

критичність, осуд і гнів у складі достоту щемкої любові,— вельми подібні до тих, які бачимо, наприклад, ще різкіше виражені у В. Самійленка). Амплітуду цих почувань можна відчутти на зіставленні двох мініатюр, IX і XVII: маленької притчі, де два рядки забрала анекдотична оповідка і два — роздум-висновок із неї — і палкої інвективи-орації.

*“Якої віри ти?” — хтось цигана спитав.
“Якої ж треба вам?” — той одповів.
Кого тобі сей циган нагадав?
Та наших землячків...*

(IX, 74)

*Народ-герой — героїв появляє,
Шануючи, він їх вінцем вінчас:
Високий дух високість признає.
А раб-народ, як є герой у його,—
Він на борця величного свого
Грязь кидас, його камінням б'є.*

(XVII, 75)

З'являються у “Зернятках” і мотиви, що, навіяні добою нових духовних колізій, строго кажучи, не цілком вкладаються в річище домінуючої проблематики, але надиктовані самим життям: це тютчевський мотив несказанності потаємного душевного життя, “святих чуттів”, взагалі зросле відчуття самоцінності людської індивідуальності та її досвіду.

Емоційний тонус “Зерняток”, — на відміну, наприклад, від раціональної розмисловості В. Самійленка, — децю вищий, хоча в “ключі” циклу і закладено суто філософсько-поетичну об'єктивізацію як проблематики, так і рефлексії над нею.

Серед структурних жанротворних ознак циклу, що підтверджують його лірико-філософську природу, — буттєві опозиції “високого” й “низького”, молодості і старості, слова і діла, гурту та одиниці, які подано в енергійних протиставленнях, у інвективних конструкціях. З-поміж них вирізняється кардинальна опозиція життя і смерті, поглиблена способом висловлення: не номінально-словесним, а загальнозмістовим, контекстуальним.

Більше або менше врівноважена “поетикальність” значна кількість абстрактних, збірних, узагальнених понять концент-

рує в собі не лише саму проблематику циклу, а й своєрідну її градацію: наростання у “Зернятках” загальнолюдських мотивів такою ж мірою знаменує їхню **вищість** для автора, як, водночас, і **першорядність** для нього тих національних та соціальних проблем, які переважають на початку циклу. Ці характеристики підкріплюються і довершуються виразними ремінісценціями з Шевченка (опозиція будувати — руйнувати) і Франка (перли, добути з глибин), а також тією глибинною присутністю фольклорних начатків, які в такому вираженні є засобом кодифікації, збереження і актуалізації народного морального досвіду: найбільш життєвої (практичної, прикладної і водночас непобутової, надпобутової) **мудрості як буття в істині**. Фактично це і є сферою “філософії” для індивідуальної свідомості, хоч би яких відмінних значень, розширень, звужень і трансформацій набувало саме поняття.

На тлі загальноєвропейських бурхливих художніх пошуків цикл Б. Грінченка виразно нагадав про невичерпаність естетики реалізму, наявність у літературі рубежу століть серед її різноспрямованих тенденцій також і потягу до неперервності, спадкоємності, сталості.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар М. П. Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів. — К.: Наук. думка, 1986.
2. Бондар М. Творчість Володимира Самійленка // Самійленко В. Твори. — К.: Дніпро, 1990.
3. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. — К.: Рад. письменник, 1991.
4. Драч І. Ф., Кримський С. Б., Попович М. В. Григорій Сковорода. — К.: Молодь, 1984.
5. Барабаш Ю. Знаю человека... Григорій Сковорода. Жизнь. Поэзия. Философия. — М.: Худож. лит., 1989.
6. Зеров М. Поетична діяльність Куліша. — Львів: Ізмарад, 1938.
7. Історія української літератури: У 2 т. — К.: Наук. думка, 1985. — Т. 1.
8. Shevchenko and the Critics. 1861 — 1980. Ed. by G. Luckyj. — Toronto, 1980.
9. Дзюба І. Пророчє слово. Студії про філософські погляди Т. Г. Шевченка // Київ. — 1986. — № 3.

10. Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо “Москалевої криниці”. Дванадцять статтів. — Канадський інститут українських студій. Альбертський університет. — Едмонтон, 1986.
11. Чижевський Д. Історія української літератури. — Тернопіль: Феміна, 1994.
12. Антологія української поезії: У 6 т. — К.: Дніпро, 1984. — Т. 2, 3.
13. Розсіпані перли. Поети “Молодої музи”. — К.: Дніпро, 1991.
14. Юркевич П. Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого // Юркевич П. Вибране. — К.: Абрис, 1993.
15. Зубрицька М. Смісл і абсурдність буття у поемі І. Франка “Мойсей” // Сучасність. — 1993. — № 2.
16. Забужко О. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. — К.: Абрис, 1997.

5. ТИПОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ ХХ СТ. МІФОСОФСЬКА ТИПОЛОГІЧНА ЛІНІЯ (Б.-І. АНТОНІЧ, В. СВДЗИНСЬКИЙ)

Як засіб чи метод пізнання літературної реальності загальною типологією досліджує універсальні, спільні для більшості літературних явищ (домінантні), специфічні лише для деякої її частини (рецесивні) й особливі (індивідуальні) властивості певних структур.

Основним методичним прийомом типології як порівняльної дисципліни є типологічне порівняння або зіставлення. Причому, якщо синхронна типологія встановлює спільність формально-структурних ознак і виходить від “форми” до “змісту”, то діахронічна (історична, контенсивна) типологія послуговується підходом від “змісту” до “форми” на різних етапах чи стадіях історичного розвитку. Цілком очевидно, що у дослідженні такого явища, як ФЛ, доцільне поєднання обох цих підходів.

Звичайно, творчість ряду поетів — матеріал дещо іншої природи, аніж, скажімо, матеріал лінгвістики: тут неможливе “жорстке” прикладання принципів типологічного дослідження. Відправним моментом такого дослідження є коректне побудування самого типологічного ряду, вивіреного на функціональну і ціннісну співмірність складників.

Відпрацювання адекватного методу аналізу ФЛ загострює увагу на її змісті, проблематиці, змістовно-проблемній специфіці, — а рівночасно і на засобах естетичної реалізації цього змісту. Це передбачає виявлення універсальних типологічних рис, тобто співвіднесення з явищами інонаціональними, світовими, а zarazом і виявлення національної своєрідності української ФЛ. Отже, ми будемо поєднувати історико-описовий, зокрема й монографічний аспект із нашими теоретичними засадами та завданнями.

За окрему структуру у складі системи і рівночасно за модель-тип беремо тип **філософського поета** з його стійкою визначальною схильністю до буттєвої проблематики, до граничного масштабу узагальнень, до думки про людину в її **родовій** суті, про споконвічні, загальнолюдські підставові цінності. Тип поета, спадок якого становить його індивідуальну поетичну гіпотезу буття.

Одна з робочих складностей обраного методу полягає в необхідності враховувати також **філософські мотиви** у творчості тих поетів (зокрема у пізній, підсумковий період), які, строго кажучи, в цілому не можуть бути віднесені до означеного типу — але внесок яких важить у загальному розвитку традиції, надто коли йдеться про перервний і ускладнений характер цього розвитку.

У ХХ столітті, коли в українській ФЛ достатньо чітко й остаточно окреслюється означений тип поета, маємо щонайменше три виразно самобутні типологічні ряди.

I ряд — це поети буттєвого розмислу у міфопоетичній світобудові — В. Свідзинський, 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 (виразна аналогія, хоч і неабсолютна, як усяка подібна аналогія — В. Вітмен). Виразно тяжіють до цієї лінії також І. Калинець, В. Голобородько.

II ряд — це поети потужного інтелектуально-філософського начатку, опертого на всю, так би мовити, **“знакову систему”** культури світової, яка в мистецтві відіграє роль **“другої”**, хоч і достеменної реальності, проте тут іноді постає чи не як реальність **“перша”**. Це неокласики, в першу чергу Микола Зеров, і їхній найближчий наступник Михайло Орест (який, проте, певною мірою синтезує I і II ряди), це Олег Ольжич із його історіософським пафосом. У власній національній традиції вони, гадаю, генетично найтісніше пов'язані з філософсько-поетичним інтелектуалізмом Лесі Українки, за межами ж цієї традиції співвідносні, скажімо, з Р.-М. Рільке та Т. С. Еліотом.

У межах цих двох розгалужень знаходять собі місце і визначні поети української діаспори — декотрих уже було назва-

но в складі другого ряду, до першого можна додати також Олексю Стефановича з його язичницькою стихією праслов'янства або Оксану Лятуринську з її образами давньоруських легенд, казок, **“Слова о полку Ігоревім”**. Але доцільніше розглядати їх як ряд окремий з огляду на ті особливі карби, що поклав на їхню творчість **“феномен еміграційного поета”**. Саме так звалася доповідь Богдана Рубчака на поетичному фестивалі **“Золотий гомін”** (1990 р.), яка, очевидно, матиме методологічне значення у майбутніх дослідженнях уже цілої української літератури як етнодисперсної.

Нарешті, III ряд — поети, що в умовах суворої філософсько-світоглядної дієти та перерваного зв'язку з першими двома не лише вирятовували саме існування, можливість лірико-філософської творчості, але й спромоглися на значні, яскраві здобутки в ній. Це В. Мисик, Л. Первомайський, І. Муратов, пізні М. Рильський та М. Бажан (йдеться про посилення і нову якість притаманної і раніше цим двом останнім поетам філософичності).

Пропонована типологія жодним чином не претендує ні на вичерпність, всеохопність, ні на жорстку систематику — вона є лише наслідком початкового осмислення матеріалу під кутом нашої проблеми і допомогою в подальшому, глибшому його дослідженні. Отже, перейдемо до розгляду лінії міфософської.

Цей перший з означених типологічних рядів постає як найбільш органічний і самобутній, тож багато важить у своєрідній реконструкції всієї амплітуди можливостей української ФЛ за рахунок інваріантів вимушено, примусово перерваних у своєму розвитку і надовго вилучених з обігу.

Саме характеризуючи типологічний ряд, треба знову застерегти від надто прямого співвіднесення філософського змісту поетичного твору з власне філософією. Непродуктивність такого співвіднесення, зокрема, давно спостеріг Ю. Шерех. У пору дихотомного **“сортування”** всіх і вся на **“матеріалізм”** та **“ідеалізм”** — критик виявив тонке розуміння того, що існує специфічна світоглядно-філософська атмосфера літературної доби, яку лише певною мірою формує суто філософське знання і яка своєрідно **“повторює”** філософію, водночас перетво-

рюючи її на шляхах “недоктринального”, інтуїтивно-поетичного осягнення світу. Висловлені Ю. Шерехом принагідні думки, як можна далі побачити, особливо стосуються саме “світобудовного”, “світотворного” (міфософського) ряду в українській ФЛ ХХ століття — саме як найбільш органічного на новому етапі розвитку цілої філософсько-поетичної традиції. “Сковородинська гармонія соняшних кларнетів усесвіту в Тичини не вкладається в прокрустове ложе двоподілу філософських систем. Сам поет усвідомлював це, коли писав: “Молюсь не самому Духу — та й не Матерії”. Поняття духу й матерії поет розтоплював у надрядному понятті гармонії сфер, тій вищій музиці, що є водночас математикою, але не перестає бути музикою. В усякому випадку з матеріалізмом це не має нічого спільного”¹.

Творчість молодого Павла Тичини, Богдана-Ігоря Антонича, Володимира Свідзинського, лірико-філософський світообраз кожного з них дозволяє побачити національну філософсько-поетичну традицію в її нездійсненій повноті, а поезія Антонича, до того ж, дає рідкісну можливість “вчитати” в ній самій його оригінальну “теорію” ФЛ, природи і можливостей цього типу творчості.

Вже книга 1931 року “Привітання життя”, особливо цикл “Зриви й крила”, засвідчує від початку властивий авторові потяг до філософської поетичної рефлексії. Але, не забезпечений ще, очевидно, ні життєвим досвідом, ні майстерністю, він постає лише як мета, як намір, і узагальнення, хоч і винесене завжди в кінець твору, своєю напередзаданістю видає дедуктивний хід думки. Воно, узагальнення, не впливає із спостережень та роздумів: навпаки, це вони до нього прикладені — чи, може, точніше — під нього. “Старе вино”, “Дош”, “Свічка”, “Баклажани”, “Стратосфера” побудовані за цим принципом: поетичні образи нараз виявляються лише ілюстрацією висновку: “І ми, буває, нашої також / бажаєм дійсності розбити стіни...”; “Нам годі побороть свою природу...”, “До свічки наше серце є подібне...”, “Так наші мрії, заміри, бажан-

¹ Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. — [Н.-Й.]: Пролог, 1964. — С. 63.

ня...”, “Так і життя без бур, борні, втоми...”. На додачу вимоглива форма сонета, ще не цілком опанована, теж підсилює це розшарування образу й думки. Дуже показова остання терціана сонета “Бджола” (цикл “Бронзові м’язи”):

*І крильцями пішла розпуки трясця,
Над ними мед замкнувся, мов уста.
Ось так вбиває часом власне щастя*¹.

Нова якість виникає лише в останньому розділі, “Вітражі й пейзажі”, у вірші “Зелена елегія”: розлогий спомин, живий, але вже відкреслений часом, постав як певний досвід життєпізнання, і заключні рядки не прикладені до попередніх, а впливають із них незумисним, несилуваним узагальненням:

*Час проминув молодечих пригод, і змаганняв,
і бесід.
Вже протікає до дна, вже щораз глибше
полин.
Знаю тепер вже, що кожного серця окремих
є всесвіт,
кожного правда одна, правда зелених хвилин.*

(89)

М. Ільницький у передмові до видання поезій Антонича у серії “Бібліотека поета” визначив становлення митця як шлях від прагнення, від гасла вникати “у дно, у суть, у корінь речі, в лоно” — до втілення цього принципу, до його реалізації через “усвідомлення самого себе у цій суті, корені речі”². Але вже сама композиція головних книжок поетового доробку (“Книга Лева”, 1936, “Зелена евангелія”, 1938) засвідчує цілком певний спосіб поетичного осягнення світу. Чергування “глав” та “ліричних інтермеццо” відбило наявність двох несподібних принципів (що й зауважила критика ще по виході “Зеленої евангелії”). У “главах” переважає рефлексійне, розумове сприйняття, моментами навіть

¹ Антонич Б.-І. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1989. — С. 69. Далі, цитуючи це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

² Ільницький М. Незнищенність поезії // Антонич Б.-І. Поезії. — С. 35.

аналітичне, в “ліричних інтермецо” — спонтанне, інтуїтивне, емоційне. Антонич тут перший в українській поезії так гранично загострює дуалізм думки і почуття як фактор самопізнання людини. Для ФЛ це, за визначенням литовської дослідниці В. Дауїтїте-Пакерене, — “онтологічний конфлікт”, саме в ньому і реалізується “онтологічна ситуація філософської лірики: мисляча людина зайнята розв’язанням проблем, важливих для себе і для всіх”¹. Проте Антонича вирізняє цілеспрямований пошук синтезу: довівши дихотомність до логічної межі, реалізувавши її навіть у самій композиції поетичних книжок — він насправді шукає засобу подолання її — і це примушує знову й знову добирати “формулу” творення, самовизначатися у своїх творчих намірах та цілях. Тоді з’ясовується, що “світ безкрай та тісний” — то світ оманливий, спокусливий, невловний: він вислизає, опирається, не дається. Ось чому — “гірке вино поезії”, “нерозумна мрія”, навіть — “чорна весна”. Свою мету поет формулює запереченням її, невірою у здійснення:

*Ні, суті світу ти не схопиш,
не вирвеш віршем корінь зла.*

(“Гірка ніч”, зб. “Три перстені”, 131)

Ті ж самозаперечення і зневіра — у вірші “Шість строф містики”(“Книга Лева”): “... аж зрозумію: не мені речей схопити / у клітку слова”.

Завершення вірша — логічне продовження цієї думки (а не нове заперечення, як може здатися):

*Бо тільки наглий захват зможе суть розкрити,
авести в сполеку нас, в містичну єдність з світом.*

(146)

Апофеозом цієї нездійсненності поетичного життєпізнання стає “Пісня про чорні лаври”. Поет, “ведений знаттям солідним і достотним”, наражається на неможливість втілити його у слові: “вдаряє струм речей найглибший в стіни пісні”.

¹ Дауїтїте-Пакерене В. В. Литовская философская лирика. — Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Вильнюс, 1988. — С. 20.

Довкола розгортається велична, урочиста, аж дещо зловісна містерія народження нового дня — “на грані нічого й вічного”:

*Роси елей, що святить поле. У пурпурі ранній
вогненні язика святого духа над землею!*

Проте невтоленність залишається, і заключні рядки не несуть ні втіхи, ані заспокоєння:

*Але який помістить посуд те, що в слові гине.
Ці строфи для натхнення лиш тісні
й холодні маски.
Відкрий чоло під чорні лаври ночі, що єдині
вінчатимуть твої поразки!*

(150)

Тим-то у “Пісенці до сну” з тієї ж “Книги Лева” він закликає:

*Не думай! Спи! До всіх скорбот причасний
і так усього в думці не обгорнеш.*

(155)

Своє розуміння власної поезії — передусім, гадаю, в її буттєвісних замірах — Антонич втілює й у вірші “Натхнення”: це максимальна “напруга почувань”, які включають у себе і думку; це “момент” граничного піднесення всього ества. І водночас це нерозв’язна суперечність — все та ж: з цієї висоти сприймання і осягнення слово видається безсилим: нехай навіть слова підносяться “щиріш і правдивіш” — уступає другий голос і вимовляє нескасовний вирок:

— Тоді стає брехнею кожен вірш.

(303)

Як не згадати тут невблаганне тютчевське: “Мысль изреченная есть ложь”!.. Тим більше, що невдовзі, у “Пісні про ізгоя”, подибуємо варіацію цієї ж думки: “Туги серця слова не повторять...”. “Кам’яні строфи” (розділ “Поза збірками”) звучать як обітниця — у кам’яному, незворушному, неприхильному до людини світі, у його “тишині безмовній та глибокій” — зберігати гордий “мужній спокій” — і мовчання/ (Так, “Silentium!”):

*І мовчатимуть уста під синій неба смерк,
мов статуя з каменю, холодна та німа,
бо є тільки безвість, і є тільки смерть,
і нічого більш нема.*

(322)

І хоча творчість, усвідомлена в усій гіркоті її нездійсненності порівняно із задумом,— то, певна річ, “не втіха, друже, не насолода” — але домінує в Антонича прийняття творчої муки. Бо мука, як і невіддільний від неї захват,— заради **осягнення**. За Антоничем, є межа можливостей розуму, а свідомість взагалі часом стає запоною, що заступає приховану суть. І там, де стає очевидною недостатність розуму,— там мають долучитися емоція, чуття, інтуїція.

*Для розуму зачинені, невидні двері
відчинить звук, мов ключ, мов ключ
чуття несхибний.
Не птах, не квіт, це грає зміст, це грають
первні
речей і дій, музика суті, дно незглибне.*

(199)

*Де поза розумом чуття провалля,
наче нетрі темні,
незрозуміла мова вір прадавніх нас оточить.*

Зрештою, потрібні вони неодмінно обоє разом: “... а те, що звуть мистецтвом, творять шал і розум”. “Шал” — тому що Антонич, як уже засвідчило “Натхнення”, приборчаник екстатичної природи творчості.

*... В екстазі шалі, в час, коли найтонша,
роздерти вглиб свідомості запону,
аж зсунеться із нас, мов зайва шкура.*

(209)

*... Все несутнє
відкинемо і лиш екстазу чисту візьмем зорям.*

(214)

... Непомильна лиш одна екстази мудрість.

(237)

Митцєві, що перебуває в цьому стані, цілком пасує біблійний вислів “не відає, що творить” (“Не розумію світа, не

розумію власних пісень”). А проте рефлексія над самим процесом поетичної творчості дала змогу Антоничеві зафіксувати не лише “механізм” процесів, коли в “тремкому натхненні” зливаються думка і чуття, а й момент відторгнення творця самим твором, набуття цим останнім цілковитої незалежності:

*Тремке натхнення віддзвеніло,
застигло в мудрій вірша брилі.
Твоє чи не твоє це діло,
ти сам збагнути вже не в силі.*

(156)

Якщо в основі творчості екстатичний захват, захоплення (саме він, за Антоничем,— “початок релігії й сонетів”), то й осягнення, осяяння відбувається за участю сфери несвідомого, підсвідомого, часом Поет взагалі переходить межі людських можливостей:

*Надлюдські справи це, нелюдські квітів льоти,
празелень звуків, флейт примова, дно натхнення.
Невидний і нечутний чийсь незнаний дотик
і трав, мов струн поземних, супровід зелений.*

Ось чому творчість і вимагає величезної самовіддачі аж до повного самозречення (“А я вже віддиху зловити більш не можу / і падаю, мов пень, у ями й вири гімнів...”), ось чому натхнення таке спустошливе, спалююче, виснажливе:

*Заснеш,
заснеш без зір, поете, життя на звуки розмінявши,
мов золото в дрібні монети.*

І сам твір, що народився з духовної жаги, торкнувся буттєвих таємниць,— він не для втіхи, не для насолоди, ту жагу і бентежність він понесе в собі, передасть читачеві:

*Ця пісня — не лагода ніжна —
сягає і глибше, і ширі.
Хай зрине на тебе дрятіжно,
мов яструб, похмурий цей вірш.*

(310)

Канадському літературознавцеві О. Ільницькому належить тонке спостереження, що “для Антонича його мистецтво, його

го поезія в кінцевому рахунку є актом гріха, і, як усякому переступу дозволеного, їй притаманні почуття гріховної розкоші та каяття¹. Цей висновок, зроблений на основі кількох поезій з “Трьох перстенів”, не є, проте, аж таким несподівано-парадоксальним, як видається його авторові, тому що підтверджується ще багатьма іншими творами поета. Його повсякчас мучить здогад про гріховну природу мистецтва, поезії, а час від часу той здогад переходить у впевненість, що і митець, і його творіння підлягають покаранню, що та кара є неминуча.

*Дивись у яму мертвих квітів!
О, чи зумієш, майстре сяєв,
своє мистецтво протерпіти?
Не тільки їх краса карає.*

(159)

Поезія, що зазіхає на буттєві таємниці, повстає на нестерпну “приземність” духу, — не що інше, як спокуса, народжена “із туги за далеким, вищим... / За кращим, більшим, за незаним, / що підняло б над світу низом”. Це вірш “Тюльпани два...” — і в ньому, зрештою, теж присутній мотив покари за цей порив.

Подібні здогади зустрічаємо не раз у філософських поетів, максимальним же, неперевершеним і конгеніальним проблемі втіленням їх залишається “Фауст” Гете. В одному з листів Варлам Шаламов, винятково самобутній філософський поет, висловив свої думки про цю “гріховність” творчості з дивовижною, одчайдушною прямою і безстрашністю: “... Треба знати добре, пережити всляко, а не тільки передумати, що вірші — це дарунок Диявола, а не Бога, що той Інший, про якого пише Блок у своїх записках про “Дванадцять”, от він і є наш хазяїн. Далєбі не Христос, далєбі. Ви будете перебувати в надійних руках Антихриста. Антихрист і диктував і Біблію, і Коран, і Новий Заповіт. Антихрист і обіцяв віддяку на небі, творче задоволення на Землі.

У віршах до найостаннішого знаку невідомо, з Дияволом Ви чи з Богом. До останнього дня життя Вашого Вам це не бу-

¹ *Ільницький О.* Медитація смерті // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича. — Львів: Каменяр, 1989. — С. 289.

де відомо. І справа тут не в загальних “розчаруваннях” чи що. Вас буде тицяти в багно щоденний земний приклад: не опускати з небес на землю, а водити по рівню земної поверхні, від якої жодні вірші не порятують¹.

Зрештою, недаремно ж у книжці Антонича “Велика гармонія” диявол спокушає поета не чим іншим, як уподібненням себе до нього:

*А шепіт лине далі, повен туги, болю, ляку:
“Я, як і ти, самотній, нещасливий”.
Крячуть круки.
“Прийми, прийми в свій дім мандрівця
й вічного бурлаку,
прийми, прийми поета бунту, розкоші
й розпуки”.*

(288)

У філософських поезіях Антонича бринять “тужна п’янкість” і “темний страх”, як вияви якогось поклику світу до людини, як свідчення ще не досягнутого розуміння й порозуміння. І прийнявши той клич, ставши на прю, кинувши виклик “кам’яному” світові непізнаних таємниць, — поет утратив саму можливість гармонійної злагоди із світом, став і сам у ньому вигнанцем:

*За одне маленьке зерно сочевиці
я продав, безумний, свою душу.
Мають риби ріки, мають гнізда птиці,
тільки я один без свого даму,
без своєї зірки жити мушу.
В ріках риби та на небі зорі,
а в твоїй кімнаті ти і мухи.
Срібні очі риб, мов скло, прозорі,
ніч — котел темноти й зір безрухий.*

*Ти, що живиш і пструга, й комаху,
полум’я даєш кометі,
борони від вічності і страху
риб, комах, поетів.*

(“Зерно сочевиці”, 324)

¹ *Шаламов В.* Письма // Лит. обозрение. — 1989. — № 1. — С. 104.

Глибокого осмислення, без таких звичних для нас спрощень і випрямлень, потребують релігійно-філософські шукання Антонича, зосібна книжка “Велика гармонія”. Доводиться гірко шкодувати з того, яке тлумачення дістала вона в передмові Д. Павличка до видання 1967 р. — першого по довгих роках “відсутності” поета¹. Звичайно, треба зважати на час виходу книжки: “відлига” вже далекі скінчилася, наставала зовсім інша “погода”, і на самовіддане прагнення Павличка будь-що повернути Антонича літературі, читачам. Однак всі пасажі про “церковщину”, про “рудимент класичного виховання молоді душі в священницькому середовищі”, про “сповідання церковного, догматичного бога”, про “тверду містичність” біблійних легенд (це вже стосується “Книги Лева”!); про зміст тих легенд лише як “гарні небиліці”, і знову про “облудну мораль ортодоксальних церковників” — як і настійне бажання зробити Антонича “чистим” матеріалістом — викликають гірке зачудування. Незрівняно ближчий автор до істини, коли говорить про “філософські сумніви і душевні боління” поета, про “філософські розгалуження” в його творчості, про те, що пантеїстичний, наприклад, “зріз” — “заледве перша нота в багатій поліфонії філософської творчості поета”².

Очевидно, що, по довгих роках непорушного “табу” на проблеми релігійно-філософських шукань, ми й нині до розв’язання таких питань ще не готові³. Якщо Д. Павличко у згаданій передмові висловлювався у дусі тодішніх загальних умонастроїв щодо релігії, — то й М. Ільницький у своїй взірцево ґрунтовній монографії саме щодо цієї проблеми не уникнув деяких “випрямлень” у бік матеріалізму, солідаризуючись із своїми попередниками⁴.

¹ Див.: Антонич Б.-І. Пісня про незнищенність матерії. — К.: Рад. письменник, 1967.

² Павличко Д. Пісня про незнищенність матерії // Весни розспіваної князь. — С. 37.

³ Див., наприклад: Раєв І. П. Творча еволюція Дмитра Павличка (поезія кінця 80-х — початку 90-х років. — Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 1997.

⁴ Див.: Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. — К.: Рад. письменник, 1991. — С. 138 та ін.

Насправді і об’єктивно у “Великій гармонії” Антонич не лише продовжив традицію української релігійної та релігійно-містичної поезії¹, а й відбив драматичну, якщо не трагічну суперечливість свідомості людини ХХ століття, для якої вже надзвичайно важкодоступна ясна, непотьмарена, ненадщерблена віра — “сонячна віра”, гармонія душі.

*Боже, чи ти знаєш, як нам віри треба —
більше, як насущного, черствого хліба,
чи ти знаєш нашу тугу ввиш до неба,
як тяжить щоденщини колиба.*

(265)

Якщо Свідзинський навіть за несприятливих зовнішніх обставин зберіг у душі цю “сонячну віру” і навіть, опосередковано, втілив у поезії, то Антонич, будучи людиною дещо іншого психічного типу і маючи, теж з волі обставин, більший доступ до духовного клімату Європи, глибоко осягнув неминучу безбожність та бездуховність розвиненої цивілізації, що отримує свідомість своїми численними спокусами, культивує в людині “пишну гордість”, “зухвальство”, “безумство” — і нескінченні сумніви.

*Боже, нам Об’явлення треба знову,
нас січуть осінні сумніву дощі.*

Сюжет конфлікту-замирення незмінно тяжіє до нового конфлікту. Лише іноді зринає надія, що всю гріховність і зло переважить сповнене любов’ю серце (“Advocatus diaboli”). І воно переважає, але — “розум зашепоче, мов змія: “Твоя любов була поганська”. Це та духовна колізія, яку осмислює М. Гайдегер у своєму есе про Р. М. Рільке “Навіщо поет?": “Епоха відзначається відходом Бога, браком Бога... Час ночі світу є убогий час, оскільки він все убожіє. Він вже став таким вбогим, що не спроможний з’ясувати брак Бога як брак”². Ан-

¹ Див.: Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Хрестоматія української релігійної літератури. — Мюнхен, 1988. — С. 9 — 25.

² Цит. за: Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 1996. — С. 182.

тонич відчуває цей брак дуже гостро, проте водночас він також є бранцем “присмерку Європи”. І може, саме тому, подібно до Тичини, поетів ідеал — то “духа й матерії” “гармонійний... двоспів”. Але й це не єдиний вияв нерозв’язних борсань між вірою та зневірою.

*Ти акорд космічної гармонії докола,
я — енгармонійний — серед хвиль боротись мушу.*

(271)

І після всіх смиренних молитов, після одчайдушного пориву віддати власну пісню “Святій простоті” та “Наївності” — все ж залишається непогамованим зухвале бажання вийти за межі того благословенного “трикутника” — віри, надії, любові.

*Пізнати знов єдине й важне,
почути знов забуте,
та осягнути недосяжне,
здобути нездобуте.*

*Де від землі до вічності є скрут,
скажи мені, мій доме!
В трикутнику знайти четвертий кут:
Велике Невідоме.*

(282)

Дуже показові в цьому плані перепади поезики у “Великій гармонії”. Ось вірш “Salve regina!”: він пройнятий майже весь святоблливим, побожним і замилюваним почуттям, так що зорові його образи, предметна пластика наближаються аж до солодкової краси тогочасних святочних листівок:

*Їдеш трухцем золотою каруцою в чотири коні,
білі, мов сніг, мов дитяча душа,
мов на морі піна,
ясноволосий візник — кучерявий янгол —
тримає віжки в долоні.*

(293)

І раптом в останніх рядках — різкий, майже брутальний перепад, здушений стогін, скрегіт зубовний. І на тому кінець.

*Кудю переїдеш — велика переміна,
кудю переїдеш — життя сміється,
а на ночівлю ти приїдеш в небагату, курну, прокляту
мояго серця хату.*

Напевно, найближчий Антоничеві в цих духовних боріннях румунський поет Тудор Аргезі — у його “Псалмах” та й у всій його філософській ліриці, де також наявна ця антиномія “висоти” й “глибини”, також усвідомлено невітійність зухвалих поривань поетичної думки і високу ціну, якою її оплачено¹. Вірш, що несе буттєвісне одкровення, — “дуднить зловісно” в поетовому серці:

*Аж кров із жил стекла додолу,
все мрамур, крейда, сніг.*

*Так дійсність мріям все перечить,
в усьому правда лиш одна,
що від життя немає втечі,
а вічність є страшна.*

Поет, що наважується думкою турбувати незбагненне, опиняється у холодному безгомінні тієї страшної вічності:

*Зоряна безодня, шлях широкий,
в темряві загасне спів.*

(328)

Є тут, безсумнівно, лермонтовська нотка (вірш “За зорею, що стрілою сяє...”) — як є взагалі певна подібність у їхніх поетичних характерах та долях — аж до того, що обох спіткала “смерть Шеллі” — рання смерть у повному розквіті творчих сил як наслідок самоспалювальної жаги думки й почування.

*За зорею, що стрілою сяє,
побреду, неначе тїнь.
Розгорнулась льодовим розмаєм
синьо-срібна далечїнь.*

¹ Див.: Соловей-Гончарик Е. С. “Псалми” Тудора Аргезі (До проблеми філософської лірики) // Іноз. філологія. — Львів, 1988. — Вип. 90. — С. 119 — 126.

Зоряна безодня, шлях широкий...

А тепер пригадаймо оці рядки:

*Вихожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистий путь блистит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездкою говорит¹.*

Ще більше нагадує про Лермонтова наступний вірш, “Наш перстень”, що починається з такої характерної для російського поета антитези вогню і холоду (“И царствует в душе какой-то холод тайный, Когда огонь кипит в крови”). А “погляд смілий, / чоло невгнуте, непохитне” у другій строфі — то, власне, лаконічний абрис того типу поета, до якого належать обоє. І нарешті третя строфа — такий само різкий і лаконічний, виразно, наче єдиним розчерком пера прокреслений абрис спільної долі:

*До всього людського причетна,
гордюючи шляхом утертим,
ось молодість високолетна
зірве холодний овоч смерті.*

(329)

Майне у “Малому гімні” і Демонове крило — тим безсумнівіше, що образ “духа вигнання” не раз виникав у інших віршах Антонича, що спокушав він вкрадливо поета подібністю їхньої недолі і навіть тим, що він теж — поет (“Араге, satanas!”).

*Піду самотній і непохитний
з зорею Ночі над чолом.
В цім несподіванім, в цім рванім ритмі
у порожнечу б'ю крилом.*

Цей лермонтовський струмисько поки що не зауважений дослідниками Антонича, хоч вони спостерегли багато цікавих перегуків його з поетичними попередниками та нащадками².

¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. — М.: Худож. лит., 1964. — Т. 1. — С. 127.

² Див.: Рубчак Б. Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти // Весни розспіваної князь. — С. 283.

Для поезики української ФЛ є вельми характерним — у пориві до пізнання суті явищ — тяжіння до специфічних форм гіперболи, утворюваної подвоєнням понять:

М. Бажан:

*Непевний відгомін давно примовклих гомонів,
перелетілих тіней тиха тінь*

В. Стус:

*Пливе земля. І спокій сподіваний
як тиша тиші. Як кінець кінця.*

Б.-І. Антонич:

Де ж міра мір, єдина міра?

... в дно дня, дно дня сягати словом.

“Дно”, неподільно сполучене з поняттям глибини, взагалі є для Антонича поетичним означенням сутності, неявної суті, а тому й одним з визначальних ключових образів, помітних уже в заголовках віршів: “До дна”, “Дно тиші”, “Дно пейзажу”.

Це настійне заглиблення чи не найбільше зближує Антонича із Свідзинським. Василь Стус, характеризуючи останнього у статті “Зникоме розцвітання”, наголосив на властивому поетові прагненні “йти до джерел, до глибу, до суті, до першотвору, до сталої певності”¹. І він сам, у листі до Віри Вовк (де перед тим згадувано і Антонича), робить у дужках знаменне зізнання: “Глибина — це єдиний для мене критерій художності; як на мене, вартість вірша визначається на терезах — чим більше важить, тим кращий”².

Але “заглибленню” в Антонича чи не найбільше протидіє, завадить — ніч. Навіть коли звертання до неї сповнене захвату: “О срібносаянний сне, о noche, noche, noche!” — той сон виявляється оманною. Ніч радше — “котел темноти й зір безрухий”,

*Страшне вино ночей доспілих
по вінця в черепі хлопоче.*

¹ Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 349.

² Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1997. — Т. 6, додатковий. — Кн. II. — С. 54.

Таке, “нічне” світосприйняття близьке до екзистенціалістського: воно гранично загострює відчуття тотальної, неправної самотності людини в нетрях світу, який не має “ні меж, ані дна”.

Глухо безвість гуде. Ти і ніч кам'яна... —

(296)

Цей, очевидно недописаний, вірш (із рядком крапок у кінці) є втіленням такого світовідчуження. “Безвість” незворушно протистоїть спробам пізнання, осягнення; сили протистояння надто неспівмірні: “Ти і ніч кам'яна”; а “мовчання печать на устах” знову повертає до мук слова, до невисловленості, “неказанності” найглибших буттєвих таємниць...

І та сама тема тотальної самотності — у “Пісні про ізгоя” (1932). Життя — то мандри всім чужого, заблуканого, мов птах без гнізда, до краю виснаженого своєю безпритульністю ізгоя. “Вже цієї мандрівки є досить...”. Перший план, перший ступінь поетичного узагальнення: це українець у світі. Другий — взагалі людина. Твір розгортається переважно у плані другого, ширшого узагальнення. Конкретніший, перший план утверджує фактично остання строфа, але й другий залишається, — незнятий, він надає і першому більшої, власне філософської наснаги.

*Вже прийшла чорна ніч в темнім крєпї,
відітхнула глибоко земля.
Ще останній, придавлений шепіт:
— Я вертаюсь, Вкраїно моя.*

(306)

Висловлені тут міркування стосуються саме філософських поезій Антонича — його, сказати б, “нічного” обличчя. Є й інший Антонич: денний, ранковий, просвітлений, “зелений”. Але суперечність ця — така ж природна, як суперечність дня і ночі, вона не завадить ні цілісності, ні всепереможному поривові:

*До дна землі
й до дна цупкого слова
вдираюся завзято і уперто.*

Занурення у філософсько-поетичний світ Антонича, слід сподіватися, достатньо засвідчує, що не варто, всіляко акцентуючи “Пісню про незнищенність матерії”, робити її автора мало не ортодоксальним матеріалістом. Тут можна вдатися до аналогії з одним із улюблених Антоничевих поетів — Вітменом і до висновку дослідниці американської поезії: цей висновок можна поширити й на Антонича. “Вітмен — не матеріаліст у строгому розумінні слова, пантеїстична одухотвореність його думки дозволяє говорити про матеріалізм як про тенденцію, хоч і дуже суттєву, в інтелектуальному розвитку поета”¹.

Світобудова Антонича, пройнята могутніми струмами “неземної музики”, вражає чи не найбільше тим, як поєднано у ній масштаб космічний, “титанічний” — і уважність до найменших проявів життя, як сусідять тут “звірята, люди і комети” (“Книга Лева”), “звірята, люди і рослини” (“Зелена євангелія”).

*Сплелися зорі, птахи, вітер і рослини
в один клубок клітин, в нерозпутане клоччя,
і лиш музика, мов потоп, усе поглине,
як вир, втягає в дно всі первні дня і ночі.*

(199)

Тут небо “привалює” білі села, довкола сонця кружляє “піль коловорот зелений”, тут час широко розімкнений у вічність, узятий у масштабі його безначальності й безконечності, тут пролітає “вітер століть”. Минуле: “Одне на одному шарамі сплять століття...”, майбутнє: “Прокотяться, як лава, тисячні століття...”. (Порівняймо із Пастернаком: “Ко мне на суд, как баржи каравана, Столетия поплывут из темноты...”) І водночас тут є й цілком інший вимір людського життя і долі:

*Влітають ластівками стріли з лука,
білі стріли літ.*

(178)

Тут є високі і натхненні миті — і є “хвилини, мов хомут, ... тісні”.

¹ Павлычко С. Д. Философская поэзия американского романтизма: Эмерсон. Уитмен. Дикинсон. — К.: Наук. думка, 1988. — С. 87.

Світобудова Антонича позначена тією нерозмежованістю матеріального та ідеального, духовного, тобто — очевидного і неявного, тією рівноправністю їх, яка є властивістю світобудови саме філософського поета. На такі мотиви особливо відгукувався він у інших поетів (Я. Врхліцького, Р. М. Рільке), такий світообраз з особливою силою втілено в тих поетичних “нотатках”, що, видані по смерті поета, заіснували як певний твір — “З зелених думок одного лиса”:

*Молитва ранку до останніх зір...
Коріння тиші, врослі в глину ночі.*

(355)

Деякі з цих образів навдивовижу співзвучні з литовським живописцем і композитором М. К. Чурльонісом: подібно до нього, Антонич прагнув синтезу можливостей усіх мистецтв для передачі буттєвісно наснаженої поетичної думки, яка, будши вкоріненою у рідному національному ґрунті, виростала б до космічних обширів, обіймала всесвіт.

І риби з моря моляться до риб із зодіаків,—

(355)

у “Знаках зодіака” Чурльоніса сузір’я Риб знайшло саме таке живописно-поетичне вирішення.

Цей сум’ятливий, здебільшого “енгармонійний” світ у Антонича все-таки на загал залишається антропоморфним, антропоцентричним, хоч поет і шукає місця людини в ієрархії всесвіту, не вдовольняючися вже існуючим “розподілом”. У “Дифірамбі” 1933 р. заховано спробу досягти більш об’єктивного погляду на людину, оспівати її — не ідеалізуючи, не прикрашаючи.

*Гори різьбили твої змагання,
ріки жолобила твоя гадка.
Хвала твоїм пориванням,
хвала твоїм упадкам.*

(327)

У цьому зв’язку два лірико-філософські мотиви поезії Антонича мають бути відзначені: “**приземність**” і “**проминальність**”. “Приземність” як означення всього, що заважає

людині дорівнятися самій собі, побачити сутнє, здійснити найкращі свої “зриви”, як внутрішній конфлікт різноспрямованих, полярних властивостей: “... Палким захопленням горять приземні очі...”. Як нижня межа, від якої бере початок висхідний рух вдосконалення:

*Будиться серце та б’є,
будиться людська душа із приземних пелюх.*

(293)

Синонімом цієї приземності є убогість людини богозалишеної, непросвітленої, неодохотвореної: “... натхненний зміст налий у мене в форму вбогу” (291). Прагнення піднятися, подолати свою приземність властиве людині, але часто лише як благання про імпульс іззовні, про “зішестя святого духа”:

*Безмежжя відчуттям налий ущертъ, до краю
Мою приземну душу, вкриту пилом, мов дорога.*

(250)

*... вознесення ждемо
приземних, бідних наших душ.*

(287)

Але саме поривання має велику цінність, воно є джерелом не лише поступу людини, а й духовних цінностей, творених нею.

*Так родяться мистецтво й міти
із туги за далеким, вищим...
За кращим, більшим, за незнаним,
що підняло б над світу низом.*

(336)

“Проминальність” — один із визначальних конфліктів лірико-філософської рефлексії взагалі: кінцевість людського існування, неунікність смерті кидає безжальне, витверезливе світло на все — натомість залишаючись незбагненою до кінця. Ще в зовсім юного Антонича виникає цей мотив: за палкими освідченнями і палкими барвами квітів (“Перше ліричне інтермецо” з “Книги Лева”) — постає минушість і молодості, і життя, невідворотність рокового зникнення:

*Цвісти, горіти й проминати,
лишати все, йдучи в незнане!*

(153)

*Простягнуті долоні тиші
над нашим вічним проминанням.*

(154)

Це враження ще додатково підсилюється контрастним зіткненням квітів із сучасними реаліями: тюльпани — і “чорні диски”, в яких “спить музика”, фіалки — і телефонна слухавка, трохи ще на той час загадково-незвична, трохи потворна, принаймні в цьому сусідстві.

Нарешті, унікальність Антонича саме як філософського поета має ще один аспект. Відзначена уже “онтологічна ситуація” ФЛ передбачає зняття, додання екзистенційного страху (страху буття, а надто небуття), притому передбачає цей момент як dokonаний акт. Це, можна сказати, один із загальників ФЛ: поет, що обрав буттєвісний масштаб споглядання і роздуму, очевидно, вже певним чином зняв для себе нерозв’язну суперечність між самою можливістю такого злету духу — і все тією ж неминучістю смерті. Натомість Антонич втілює саме єдиноборство із цією проблемою як один із “сюжетів” своєї ФЛ. Тут засобами виразності недаремно стають явища позатекстові: наприклад, те, як у книжці “Велика гармонія” перетасовано частини твору “De morte” (I, IV, II, III), як “укинуто” їх поміж інші твори (один “сторонній” вірш між I та IV частинами, далі IV і II поряд, а II і III розділені 21 віршем).

*Біла тінь твоя вже знає з всіх
найбільшу таємницю,
бенкетує серед вічних бесід.
Серце відійшло в чорнозем, може, виростло
в тишеницю,
а тепер твоїм є тілом всесвіт.*

(277)

При бажанні можна тут побачити деякий відгомін поширених на початку століття теософських уявлень, зокрема про астральне буття. Проте головне — непогамовність думки, яка не може примиритися ні з неминучою кінцевістю людини, ні з

тією невідомістю, яка оповиває перехід з буття в небуття. Численні спроби “дати образ” цьому останньому актові життя уже самою численністю можуть свідчити про незадовільність результату для автора:

*...прийде смерть і сріблястим ключем
відімкне мені вічності двері...*

— Як вочевидь такою ж незадовільною є спроба включити смерть в універсальну гармонію як її “останній акорд”. “Смерть Гете”, “Остання ніч”, “Франко” та багато інших творів Антонича засвідчують невідступність думки про смерть, яка крила в собі і передчуття власної долі, але найбільше все-таки поставлена як суто духовна, гранична лірико-філософська колізія. Відсутність у світі природи передчуття і страху смерті Антонич сприймає як велику перевагу порівняно з драматичною духовною ситуацією людини:

*Навчіть мене, рослини, щастя,
навчіть без скарги умирати!*

(335)

Звичайно, певний “рефлекторний” страх відомий і нижчим створінням — виникає бажання зрівнятися з ними, універсалізувати цей страх як спільний, однаковий, — як-от у цитованих уже рядках:

*Ти, що живиш і пструга й комаху,
полум’я даєш кометі,
борони від вічності і страху
риб, комах, поетів.*

(324)

Але насправді — це **різний** страх, як різними є з погляду філософії екзистенціалізму і властиві людям страхи: для одних є лише “первинний” страх утрати життя та певні блага в ньому, для інших — вищий страх не знайти такого безумовного виправдання і наповнення життя, такого сенсу, мети, призначення, заради якого можна було би без жодного жалю жертвувати і самим життям, і всіма благами в ньому. Антонич досить близько підходить до такого розуміння проблеми, коли прагне саму поезію зробити “ліком” від страхів:

*Знаю, що дні є все гірші,
що будить нас щось по ночах.
Хай ліком на смерті жах
будуть ці вірші.*

(255)

Водночас із такою оберненістю в перспективу філософських шукань — ця розгалужена в Антонича тема страху, ляку у віддаленій ретроспективі змикається із середньовічною картиною світу та відповідним світовідчуженням. Сучасні медієвісти говорять про незмінну включеність страху навіть до складу середньовічного гротеску, причому це “страх, інтенсивність і незбутність якого нині важко собі уявити” — в основі його саме **тодішня** релігійність з невідступністю уявлень про смерть та потойбічну відплату¹. У випадку Антонича можна допустити, що таке “архаїчне” світовідчуження, опосередковане як культурологічними знаннями, так і власними духовними та релігійними шуканнями, дає в **поетичній** свідомості своєрідні спалахи безпосереднього, автентичного почування. Його “призначення” з погляду поетичної системи — бути виразною антитезою до “поганської” життєлюбності, розширювати емоційно-психологічну амплітуду, — справді унікально широку порівняно з більш “типовими” лірико-філософськими системами — більш раціональними, більш емоційно-погамованими. Цим Антонич, до речі, відрізняється і від Вітмена, ним самим визнаного натхненника лірико-філософських струменів його творчості: за всієї безпосередності “світотворення” Вітмен теж, порівняно з Антоничем, більш урівноважений, більш емоційно-стабільний. Не останню роль тут відіграють, безумовно, і вікові координати, але визначальним є сам емоційно-мислительний тип. Антонич — Вітмен — Свідзинський: такою може бути одна з умовних градацій поетів за цим спрямуванням. У випадку Свідзинського, як побачимо далі, переважає, мислиться як самоцінний **безпосередній**, значною мірою імпульсивний відгук на голоси природи і всієї дійсності, лірико-філософська рефлексія є

¹ Гуревич А. Я. Вопросы культуры в изучении исторической поэтики // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М.: Наука, 1986. — С. 162.

цілісною і цілковито “авторською”. Тут, в Антонича, цей відгук суттєво доповнюється і перетворюється **рефлексією відгуку**. Там поет цілісно і невимушено почуває і думає, переважно на ґрунті “первинних” вражень, — тут постійно **усвідомлює себе як такого**, що почуває, думає, мислить, залучаючи у свій досвід і аналогічний досвід чужий.

Своєрідність поетичної світобудови **Свідзинського** проявилася від самих початків його творчості. Багато відкриває читачеві, наприклад, ранній вірш “Темна”. “Відкриває”, щоправда, у свій спосіб: неявно, неочевидно. Читач дістає радше якийсь бентежний здогад про наявність у цьому образку прихованого буттєвого змісту. Перечитуючи, вживаючись в образну пластику твору, — починає осягати...

*Стара, старенька.
Босі, потріскані ноги,
В одній руці костур,
У другій руці кошик.
Прихилилась лицем до церковного муру
І наче завмерла.
Темна. Ні синього неба,
Ні свіжого листя не бачить.
Обнявши її прохолодним затінням,
Шепоче над нею розпашиста липа.
Спека. Південь гомонить, щебече, співає...
В саду над верхами дерев
Пронизливо крячуть ворони.
Солодко пахнуть акації білі.
Пішла...
Я знаю житло її бідне:
Довге, узеньке подвір'я,
Зруйнований дім в глибині
І край нього мала ліплянка.
Покрівля прогнила, погнулися стіни,
Хутко повалиться зовсім...
Як пахнуть акації білі!¹*

¹ Свідзинський В. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1986. — С. 28. Далі, посилаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

Потужність гуманістичного імпульсу набирає втілення у властивому поетові реєстрі: жодної патетики, жодного декларування, повна довіра до читача, який, безсумнівно, добудеться до глибинного змісту твору: ця стара жінка, спрацьована, самотня, “темна” — бо не бачить “Ні синього неба, Ні свіжого листя...” — вона є символ людського буття, окраденого на вищі цілі і вищий сенс, засліпленого, затьмареного безнастанною турботою про хліб насущний. Варто зауважити, що в поезіях Свідзинського “темний” є синонімом “сліпого”, “незрячого” (“лірник темний” у вірші “Широка вулиця...”, “І темний дід благає...” — у вірші “Листок на холод скаржитьесь листку...”). Таке значення слова фіксує і Словник Б. Грінченка; зрідка до нього вдавалися й інші поети, наприклад Є. Плужник у поемі “Галілей” (“Темний я з болю — не бачу...”¹). Проте у Свідзинського воно набуває, активізуючи свою “внутрішню форму”, значення акцентованого, “життєсміслового”. Тим-то вона, “темна”, безталанна, покійна такій долі, **не бачить** того розкішного життя природи, гомінливого полудня, розпашистої липи... А природа — її “не бачить”. Найважливіший, найінтимніший зв’язок — підтято, порушено, так і минуло ще одне неповторне людське життя, саме собою не усвідомлене, скоро прийде йому кінець, як тій її злиденній липлянці...

Цього поета справді вирізняє виняткова зрілість світовідчуження, властива йому від першопочатку як константна особливість хисту — якщо вже в цьому досить ранньому творі (або, скажімо, у близьких до нього віршах “Угляр”, “Ти в сонних покоях міщанки...”) так повно явлені ті неодмінні в нього “закінчений сюжет певного буття, вичерпана пригода думки, вивершений роздум про феномен життя, докостана цілість його переживання”². Оці, так влучно схарактеризовані, особливості хисту виявляють себе, до речі, і в тому, як важко Свідзинського цитувати: “пригода думки”, буттєвий роздум у нього неподільні, оскільки з властивого йому

¹ Плужник Є. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1988. — С. 171.

² Дзюба І. “Засвітився сам од себе” // Свідзинський Володимир. Мелодія: Поезії. — [Б. м.]: Сучасність, 1975. — С. 172.

співвідношення всього відчутного на доторк з усім універсально-абстрактним складається ще небувалий “міф”. Плин життя у найглибших його таїнах, у незбагненній його доцільності — хоч власне “про це” начебто нічого не говориться — можна відчутти (думка відчутна, “емоційна” як прикмета філософської лірики!) у картині сінокосу (“Померхли огні золоті...”). Ця картина, ці, “блискотливі кружечки купав”, що полягли на покоси, — лише відправна точка, поштовх і обрамлення для суто філософської медитації про нескінченність життя:

*Та ще липень розгорне дні —
Підведеться отава-трава,
І будуть нові пісні
І радість нова.*

*А потятої рости укис,
Пов’ялений денним огнем,
Покладуть на рипливий віз
І приложать важким рублем.*

*І на тік одвезуть — а там,
Наче кидають дрова у ніч,
Відадуть спокійним волам,
Чиї очі — глибока ніч.*

(69)

Ця тема захоплюючої нескінченності природних метаморфоз, ця неподільність минушого й вічного зближує Свідзинського з іншим визначним поетом-філософом — М. Заболоцьким і ширше — з гетевською та тютчевською традицією такого “олюднення” природи, коли те чи інше явище вже “не вміщується” в метафору чи персоналіфікацію. Тоді вмістом його стає міф, причому в тих його особливостях, які вирізняють саме східнослов’янську міфологію: їй притаманна “онтологізація” людської діяльності, зумовлена недиференційованістю матеріального та ідеального, природного і надприродного.

Проте Свідзинський не є надто явним, очевидним філософським поетом: філософічність його є **властивістю самого світовідчуження**, а не лише поетової рефлексії чи безпосеред-

нього роздуму. Тому вона виявляє себе не одразу — втім, як і деякі інші особливості цього напрочуд шляхетного і цнотливого обдарування. Його творчість, за визначенням І. Дзюби, — “поетична філософія природи, а ще точніше: людського життя в образах природи, в “приналежності” природі”. І як така вона “багато в чому нова для української поезії”¹. З волі обставин — і нині майже така ж нова, як у часи її творення...

Поезія такого гатунку — обернена до глибин буття, замислена над його таїнами, зосереджена над незбагненим — мимовільно набуває відтінку **містичності**. Свідзинського, самозрозуміло, теж критиковано за притаманність його “темі й настроям” “іраціонального й містичного характеру”². Тим часом є у Свідзинського й справді кілька віршів, сповнених саме містичного передчуття своєї долі, свого рішення.

Ю. Смолич у своїх спогадах першим розповів про загибель згодом надовго забутого поета у розбомбленому фашистами вагоні евакуаційного ешелону. Потім стала відома ще одна версія: згорів у замкненому баракі для евакуйованих³, потім ця друга версія дістала документальне підтвердження. Тож важко не подивувати з цього початку вірша:

В полум'я був спервоки
І в полум'я знову вернуся...
І як те вугілля в горні
В бурхливім горінні зникає,
Так розімчать, розметають
Сонячні вихори в пасма блискучі,
Спалене тіло мос...

(65)

Наступний вірш — також про це:

Настане день мій сумний —

¹ Дзюба І. Володимир Свідзинський // Письменники Радянської України: Літ.-критичні нариси. — К.: Рад. письменник, 1987. — Вип. 13. — С. 119.

² Савченко Яків. З поточної художньої літератури // Життя й революція. — 1928. — Кн. X. — С. 95.

³ Див.: Веретенченко О. Поет і його доля // Свідзинський В. Медобір: Поезії. — (Мюнхен): Сучасність, 1975. — С. 143 — 150.

Одлечу, одімкнусь од багаття живого,
Що так високо зметнуло,
Так розквітчало чудовно
Свій співний, поривний вогонь.
І погаснеш для мене
Ти, пристрасний світе,
Ненадивляний світе,
Бурхотливий, п'янкий...

(66)

І згодом знову, ще:

Я звітаю осінню зорю,
Її пилу злотавий дим.
Деся і сам, як зоря, я згорю,
Стану в споминах пилом тонким...

(68)

Нарешті — оце звертання до “вогню великого”:

Тільки склонюся, промовлю:
— Всеваден еси:
Ти запалив моє полум'я —
Нині згаси.

Чорним вихором — ночі,
Світлою бурею — дні,
Бачу я, бачу сам,
Що зникаю в огні.

(77)

Важко визначити, що це — прозріння, “спомин про майбутнє”, пророчий дар? Та чим більше вчитуєшся у поезію Свідзинського, чим більше переймаєшся тими законами, за якими вона живе, то дедалі менш неймовірним усе це здається. Ще й інші численні дива зустрине тут читач, особливо той, хто до такої поезії, до самого сприйняття її внутрішньо готовий... Такий читач матиме перед собою достоту неповторний поетичний світ, сповнений животворної, добротворної сили, лагідного спокою і водночас бурхливої “духовної потуги” — цей вислів Миколи Бажана Свідзинському надзвичайно пасує. Є тут і якісь таємничі струми — духовної, знову ж таки, природи, але на диво яскраві, ярі — їх дуже влучно спостеріг

Валерій Шевчук: "... Коли я сам його (Свідзинського. — Е. С.) читаю, цілі потоки енергії вливаються в мене..."¹.

Слово "міф" не випадково зринає у зв'язку з поезією Свідзинського: у твореному ним світі панують "первісні" принципи духовного самопізнання і самовизначення. Саме тому поет такого типу "животворить душею давній міт", — як сказав М. Зеров про молодого Тичину у сонеті "Київ — традиція". Певна типологічна подібність тут є і з російськими акмеїстами: вони ще називали себе "адамістами" — в тому розумінні, що намагалися подивитися на світ очима старозавітного Адама — першої людини.

Свідзинський також споглядає світ як людина, ще ніби не обтяжена сучасним досвідом і знанням: все це ще належить набути. Оце **безпосереднє** світопізнання "від азів" являє в його творчості свій колосальний поетичний та морально-філософський потенціал. Завдяки цьому мислительне і фольклорно-міфологічне начала постають у нього в дивовижному злитті: вони, по суті, **тотожні**. І в такому ж співвідношенні, максимально близькому до тотожності, перебувають його індивідуально-особистісна свідомість і свідомість народнопоетична — з тим суттєвим уточненням, що остання ніби витворюється наново, постає "неготовою" і в процесі цього нового становлення виявляє, вивільняє колосальні експресивні ресурси і не меншу поетично-пізнавальну результативність.

Від сучасного інтелектуально-раціонального звернення до фольклорного матеріалу, в тому числі **міфології**, Свідзинського відрізняє дитинна довіра до **первісної незатьмареної** свідомості, **виняткова безпосередність** подібного перевтілення, яке відбувається без жодного видимого зусилля:

*Вийду я в поле, стану, послухаю,
Що мені скаже замерзле озерце.
Озерце скаже: "Десь сливи цвітуть,
І море плеще в зеленій острів,
і біля дому молода жінка
Мотає міток жемчужних ниток.
А я, озерце, на те не заздрю.*

¹ Рад. літературознавство. — 1989. — № 9. — С. 21.

*Я тут, у полі, мов гусь біленька,
Що сіла-впала перепочити,
Очерет надо мною шумить, шумить,
Перестане... і знов шумить!"*

(116)

Щось схоже на потужну активізацію генетичної пам'яті має місце в подібних випадках. І в цьому, зрештою, немає нічого "надприродного". Адже коли утверджується думка про "генетичний зв'язок українського філософсько-аналітичного роману останнього десятиліття з формами фольклорного мислення"¹, то цей зв'язок можна тлумачити не лише "механістично", як **свідоме звернення** до цих форм, а ширше — як **зринання**, відновлення їх у свідомості в силу успадкованої наявності.

Саме тому там, де інший поет послуговується відомими фольклорними символами, — цей творить свої аналогічні, тієї ж природи. Або ж збагачує вже існуючі цілим спектром нових значень. І це не переосмислення чи переробка, а **новотворення**.

*Уже понурі оболочи
На марах сонце понесли
В глибoku падь глухої мли.
Тихо в долині.
Сірий вечір запорнав лапи в мох.*

(246)

Людина — віч-на-віч із світом, сам на сам: скільки таємничого, невідомого, ще **безіменного!**..

*На полонистій обочі
Горбато вистромляється з землі каміння.
Внизу, безокий, волохатий
Заколотився над водою.*

*Великий камінь встає —
Тихо.*

¹ Насминчук Г. И. Нравственно-философские искания современного украинского романа и проблема фольклоризма (Р. Федорив, Вал. Шевчук). — Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1989. — С. 2.

*Великий камінь нащурив ухо —
Тихо в долині. Ніч.
Великий камінь глянув на мене.
Ніч.*

(246)

Це справді та достоту наївна свідомість, яка, пізнаючи дійсність, міфологізує її у конкретно-чуттєвих персоніфікаціях та одушевлених істотах, при цьому мислячи їх як цілком реальні (не забуваймо, що міфи — не витвір словесності, не жанр, а певна система уявлень про світ — звідси їхня змістовна образність, де ідея, думка ототожнена з чуттєвим її вираженням).

Але міфи — “несвідомо” образні, як продукт дорефлексивної колективної творчості. Отож тут Свідзинський якимсь чином ніби долає свою суб’єктивну авторську рефлексію. Він ніби проминає властиве художній фантазії розрізнення свого сприйняття речей — і самих речей. Це недиференційована стихія свідомості, саме той первісний синкретизм — і образи оречевлюються у буквальному розумінні слова, і годі уявити собі, що котрась метафора чи алегорія свідомо вжита як “приємом”!

*Виходять звірі, дивні постаттю,
Нахмурені і настовбурчені,
І походою величавою
До берега поволі йдуть,*

*І там на скелях розлягаються,
І, перед себе лапи витягши,
Кладуть на них гривасті голови
І чола, повні темних дум.*

*І цілу ніч лежать, зітхаючи,
На дальнє місто видивляючись,
І на хребтах їм, проти місяця,
Вилискує зловісно шерсть.*

(94)

Свідзинський примушує особливо гостро відчутти, що ми всі виховані на занадто раціоналістичних уявленнях про твор-

чий процес, поетичну свідомість і на повній ігнорації підсвідомості. Це далось взнати навіть у такого проникливого критика, як Л. Череватенко: “Свідзинський не просто цитував фольклорні мотиви, а прагнув проникнути в генетику фольклорної стихії, в структуру народного мислення”¹. Навряд щоби поет насправді свідомо пробивався в ту генетику та структуру: радше вони в ньому оживали, роблячи його своїм речником. Тимто в нього світ, сповнений загадок, населяють таємничі істоти — часто вони ще справді не мають навіть наймення, але належать до істот “нижчої міфології”: неіндивідуалізованої, неантропоморфної “нечисті”, пов’язаної з усім міфологічним простором від Дому до Лісу, Болота тощо. “Поривалась підлетіти вгору. Розпустила злотоперий хвіст...” — до кінця вірша вона так і залишиться неназваною, ця казкова птаха, ця беззахисна жар-птиця, яку вразив насмерть “чорний вершень”, — і від того символічність картини ще більша. Безіменним є і безтямне створіння з вірша “Сад не сад — одне деревце...”. Воно не має назви, бо стрінуте деревцем уперше, а то фатальна зустріч: “Згледело кору й лозу, Збило злотистий дим...”.

Варто наголосити, що ця “безіменність”, уживана Свідзинським, очевидно, спонтанно, підсвідомо, надає зображенню виняткової часової глибини: переміщує події в “дочасне”, “всечасне”, майже “позачасове” — що має цікаві культурологічні відповідники. давньоіндійські, загальноіндоіранські та античні².

Або ж оцей дивовижний вірш: “Так щоночі: проквіляє ди-ко...” — можна бачити тут, як і в поезії Антонича, чурльонісівську монументальність, епічність у змалюванні безіменних, безначальних стихій і їхніх нескінченних зіткнень...

Найдавніші і найпростіші “міфологеми” (вони ж — і найзмістовніші) стають у поезії Свідзинського наскрізними: кожна смерть несе в собі воскресіння; всі дороги ведуть люди-

¹ Череватенко Л. Як сріберний одлеглий грім // Україна. — 1986. — № 36. — С. 16.

² Див.: Иванов В. В. Древнеиндийский миф об установлении имен и его параллель в греческой традиции // Индия в древности: Сб. статей. — М.: Наука, 1964. — С. 85 — 94.

ну додому, до отчих порогів, у сад її дитинства. Але про наскрізні образи як "систему координат" філософського поета буде мова згодом. Тут нам важливо було довести, що фольклорно-міфологічні начала Свідзинського постають аж ніяк не обрамленням чи "оформленням" потужного начала мислительного, а явищем етнокультурним: органічною, адекватною, змістовною формою його буттєвого розуму, саме його поетичної думи про світ і життя.

І саме тому читача незмінно вражає у Свідзинського буйна щедрість "світотворення", поєднана з достоту дитячою довірливою безпосередністю:

— Озеро, хто ти?
Чи не сонце зронило тебе
Із-за череса — кругле свічадо?
— Ні, я око чарівника...

(161)

Чарівників та чаклунів не раз він стрічає де завгодно, оскільки чудо в його поетичному світотворенні є нормою. То одного, що "наповідав до сну", то іншого, що завітав уночі, то третього, що намагався вітер одвернути. А ось їх одразу трое: "Хміль, виноград та мед — Три чаклуни-брати..."

Ціла поетична космогонія, разуче безпосередній, ні до кого не подібний "міф" — у вірші "Під голубою водою...". Життя і смерть як дві опори обрамлюють цю світобудову, але проминальність людини тільки контрастно відтінена нескінченністю життя.

Під голубою водою
Живу я, живу...
Золотоокий рибак наді мною
Закидає сіть огневу.

Крізь принадливі очка — знаю —
Не раз, не два я промкнув,
В баговінню садів погуляю,
А колись таки попадусь.

Спопеліє, застигне смутно
Жовтава зоря в імлі,

Ніч надійде нечутно
І не знайде мене на землі.

(68)

Віднайдений образ вочевидь задовольнив поета своєю місткістю, навіть універсальністю: ця "сіть огнева", що крізь неї окреме життя "промикається", ніби дрібна рибка-плотвичка, — містке філософсько-поетичне узагальнення, воно зберігає видиму "форму" конкретного образу, будучи насправді метафорою символізуючого змісту. Саме тому автор невдовзі знову до нього повертається: "... щомить розпадається зоряно. Розсипається сіть життєва...". Універсальний зміст образу тут явлений одвертіше, але веде до нього експозиційне порівняння, що оберігає від холодної абстрактності, створює відчуттєво багате підґрунтя (все це, зважмо, на самому початку твору, в самій "зав'язці" отого "сюжету певного буття"):

Як дощу мигіння прозоре
Поглинає глуха трава,
Так щомить розпадається зоряно,
Розсипається сіть життєва...

(69)

"Міфотворчість" Свідзинського — унікально органічна й природна, справді "дореклексивна". Аби пересвідчитися в цьому, достатньо порівняти його з Антоничем, поетом дуже близьким, але незрівнянно більше, як це й властиво поезії ХХ століття, схильним до творчої саморефлексії. Предметом, об'єктом такої рефлексії стають, зокрема, і власні поетичні "міфи", саме їхнє виникнення, їхня генеза:

Питаєш, як оці зродились вірші-міти,
як муза мітотворна діє своїм впливом:
руїни царств червоних куряться до світла,
неземний царгород — Чаргород над заливом.

("Чаргород, або як народжуються міти", 165)

Трохи в душі ще незужиткованого європейського еціентизму початку двадцятого століття Антонич має насолоду від того, щоб упевнено "дезавуювати" все таємниче в генезі мистецтва — і міфу як його ядра:

*Так родяться мистецтво й міти
із туги за далеким, вищим...*

(336)

Або:

*Хай сонце — прабог всіх релігій,—
золотопере й життєсїйне,
благословить мій дїм крилатий.*

Відповідно до такого уявлення в Антонича й Гете на смертному ложі говорить:

*Я творив з життя великий міт,
я шукав тебе, о божественна казко... —*

(300)

декларує свідому, “раціональну” міфотворчість як пізнану тасмницю.

Годі уявити собі щось подібне у Свідзинського: в нього “міф” народжується з власної необхідності, а поет є лише його речником:

*Холод іде, залізо несе —
Літа гарячий шум замикає.
Шум замикає, темряву довжить,
Синє небо під трепетом держить,
Сонячні паруси обтинає.
Обтинчики падають тут і там,
Упавши, шепчуть: “Годі світити!”*

(116)

Художнє узагальнення життєвої конкретики відбувається на рівні народнопоетичної типізації, втілюючи потаємне, неочевидне, але у світі фольклорно-міфологічних уявлень достоту безсумнівне.

“Міфи” Свідзинського — у циклах “Балади” (звідти ж і “звірі, дивні постаттю”) та “Зрада” — тасмничі, сумні, радісні, лагідні, зловісні. Всі вони цілком потверджують тезу, що “пафос міфологізму ХХ ст. не тільки і не стільки в оголенні дріб’язковості і ницості сучасного світу з цих поетичних висот, скільки у виявленні певних незмінних, вічних начал, позитивних чи негативних, що просвічують крізь потік емпірич-

ного побуту та історичних змін”¹. Воїстину, як мовив М. Зеров у полемічному сонеті 1927 р. “Партеніт”: “Літа минають, не минає міт!”. І “охопив” однією строфою той овид міфотворення, який властивий Антоничу, Свідзинському — і, очевидно, загалом українській ФЛ у її найбільш органічному втіленні:

*Як тішать нас озера, гори, квіти,
Роса, і теплий грім, і шенім віт —
І людська творчість підіймає міт
У саме небо, зорями розшите².*

Перший вірш із згаданого тут циклу Свідзинського “Зрада” — як лицар визволяє зачаровану князівну, а натомість залишається ошуканий нею — це, по суті, **казка**. Література зберігає тісний зв’язок із міфологією саме через казку, тож не дивно, що **казковість** у поезії Свідзинського — риса дуже важлива. Казка — своєрідна призма для осмислення неперехідних, підставових цінностей і “законів вічності”, для оцінки людських діянь і пошуків моральної основи, пронесеної крізь віки. І якщо навіть “денне” життя з його прозою не лишає місця для казки — все одно вона, нічне створіння, криється то там, то тут:

*Гашу над столом моїм
Полум’я зблідлий листок,
А з ним
І розцвіти милої казки.*

(178)

Казка в нього проростає і там, де, здавалося б, їй не належить, як-от у вірші “Спахнули міські вогні...”. А вже там, де твори навіть жанрово автором визначені саме як казки, — переконуємось, що літературна **казка, явище похідне від фольклору, вельми тяжіє до філософського змісту**. Не дивно, що саме Свідзинський органічно засвоїв специфіку казкового вимислу, особливу логіку та естетичні закони казки на-

¹ Мелетинский Е. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976. — С. 295.

² Зеров М. Твори: У 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 1. — С. 23, 41.

родної. Зображення казкового чуда як даності, як своєрідної “немотивованої реальності” і сама інтонація оповіді про неймовірне як про безсумнівне — органічні риси поезії Свідзинського взагалі. Казка закономірна в його поетичному світі ще й тому, що твориться “з матеріалу близького, дитинно впізнаваного, який лежить — як земля батьків — під ногами”¹. В нього, як у пушкінських казках, і персонажі, і читачі “чудо видят наяву”. Аналогія з Пушкіним напрошується мимоволі: якщо фантастично-дидактичні казки “Сопілка” та “Чудесна тростка” міцно вкорінені в українському фольклорі, як пушкінські казки в російському, то екзотична казка “Нана-на Боселе” (“зулуська”, як зазначив автор у підзаголовку) так відноситься до них, як загадково-неподібна до інших “Казка про золотого півника” до решти казок Пушкіна.

І ось, перебуваючи в цій стихії так органічно, поет сам із себе часом гірко глузує, сам себе отверезує: “... Ти йдеш не в казку — додому. А казки... казки нема” (“Я іду здовж ручаю...”, 1931).

Фольклорність Свідзинського — глибока, природжена, змістовна, прикликана поглиблювати його філософські “міфологеми” — антипод тієї оздоблювальної, поверхової, стилізаторської фольклорності, що перетворювалася час від часу на справжню пошесть у поезії. У Свідзинського ж прямий зв’язок із фольклорною традицією сягає свого найвищого прояву — синтезу.

*Хмарка по хмарці спадає до сходу,
Як по листку листок.
Два верхівці під їжджають до броду:
Сивий кінч поклав копита в воду,
Вороний — на пісок...*

Начебто немає чогось саме такого в жодній із знаних пісень чи казок. Воно сприймається ніби взяте з інших, невідомих нам, забутих,— але з того ж джерела! Бо ж на ньому ознака глибокої, органічної первісності. “Прийшло до моря три дівчини...” — такий традиційний зачин! “Перша дівчи-

¹ *Непомнящий В.* Пoesия и судьба: Статьи и заметки о Пушкине. — М.: Сов. писатель, 1983. — С. 144.

на каже...”. А проте, здається, немає більше ніде, ні у фольклорі, ні в літературі,— цієї винагороди узагальненій героїні за її радісне світовідчуття, за хист радіти весні та життю.

Неповторний фольклорний речитатив чути і в цій строфі, особливо в останніх рядках:

*Як на півдні темніло грозою!
Як кували зозулі
Перед тучкою вихровою,
Скликаючись через ріки,
Через темні бори великі!*

(228)

Цікаво, що саме цей вірш написаний приблизно в ті ж часи, коли Свідзинський перекладав “Слово про похід Ігорів...” — однак поетична стихія “Слова” пронизує цілу його творчість, на різних рівнях, починаючи від світовідчуття. Це поет, якому притаманне язичницьке одухотворення стихій, заговорювання їх не лише магічним словом — інтонацією, то лагідно-прохальною, то жалібною:

*А дощ зашумів та й одбіг!
Ой одбіг, наче в прірву ліг,
Помчав далеко, на інші оселі...*

Відчуття прадавнього, дохристиянського ритуалу породжують і наступні рядки:

*Чи там його краще вітають?
Чи там йому одчиняють
Різьблені вікна, золоті брами,
Підносять угору руки з вінками,
Підносять руки, хороше славлять,
Високі крісла на луках ставлять?..*

(229)

Ця картина, повна дощової свіжості і безпосередності, і справді асоціюється з живописними полотнами, і то дуже певними: з картинами Миколи Реріха, в яких він реконструював і опоетизував праслов’янський язичницький побут (цикл “Початок Русі. Слов’яни”). І достоту гідна подиву явлена тут Свідзинським здатність поетично відтворити ритуальне

дійство “накликання дощу”, саму його атмосферу настільки безпосередньо, з погляду тих, “хто знаходиться в с е р е д и н і цієї ритуальної традиції і для кого в ритуалі концентруються вищі її вартості, а сам ритуал переживається як безпосередня даність, що актуалізує глибинні смисли існування”¹.

До “магічних” властивостей слова в поезії Свідзинського ще буде нагода повернутися у зв’язку з його творчим кредо, з його концепцією мови, слова. Тут відзначимо лише вільне володіння (і водночас — стримане, тактовне користування) словесними формулами та конструкціями, що акумулюють поетичну енергію,— здебільшого вони знову ж таки пов’язані з фольклором. “Ти, вуст моїх слово вірне, Перейди за темряву, що вгорі!..” — багато хто намагався відтворити цю інтонацію прадавніх заклинань, владну, впевнену, скрадливу, урочисту — та небагато кому це так удавалося. Іншого ж разу — вже цілком інакше:

*Підвелися квіти, що цвіли улітку.
Підійми, сонце, і мою квітку.*

(206)

А ось зовсім інше за призначенням, за метою, заклинання як “люте слово”, поворотний момент подій у казці “Чарівна тростка”. І сприймається воно як автентичне до тисячолітньої давності взірців: “Заклинаю да й проклинаю, Нехай зійдуть із блиску-світу...”. Втім, і вірш 1928 р., що має назву “Заклинання” (“Притулила брови до вікна...”) такою ж мірою підтверджує цю унікальну особливість поезії Свідзинського — гармонійний, досконалий синтез компонентів двох систем, фольклорної та літературної,— в єдиній авторській (у багатьох навіть великих поетів можна спостерегти поєднання, “суміщення”, а проте — не злиття фольклорної та індивідуальної основ).

Але, подивляючись з такого віртуозного опанування фольклорного спадку,— не забуваймо головне: воно надихане важ-

¹ Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М.: Наука, 1988. — С. 9.

ливою метою, підпорядковане великим філософсько-поетичним завданням. Звідси таке багатство нових інтонацій, емоційних забарвлень, несподіваних символічних глибин. Свідзинський цілком передбачив той новий характер взаємин літератури з фольклором, коли і міф свідомо використовується як вміст філософського роздуму про буття, і всі трансформації фольклорних взірців спричинені тими ж цілями. “Фольклоризація” дійсності у Свідзинського має, як бачимо, саме **світотворний — світопізнавальний, філософський характер**. Тому тут особливо немає сенсу іти найбільш апробованим, але малоплідним шляхом: фіксувати прояви фольклоризму, розглядати їх емпірично, лише як присутність елементів фольклору в поетичних творах. Натомість вони мають бути осмислені з урахуванням творчої інтуїції письменника, національного складу його мислення, що ввібрав, засвоїв фольклорні традиції разом з літературними. Таке дослідження типології фольклоризму “лежить у руслі найновіших методологічних пошуків”¹ і стосовно такого поета, як Свідзинський, є абсолютно необхідним, але здійснення цього завдання в повному обсязі вже дещо виходить за межі нашого посібника.

У колі інших поетів, що тяжіють до буттєвих обширів думки, Свідзинський — один з найбільш безкорисливих: він не домагається істин та відповідей, таємниці буття не спонукають його до неодмінних пошуків відгадки. Світ, сприйнятий як даність з усіма його дивами й таїнами,— також дає розумові велику поживу. А пафос розуму в поета — негучний, але щирий і потужний:

*Моє світло — ім'я йому розум —
Сіє в земному саду...*

(“Ти, вуст моїх слово вірне...”, 1934, 205)

Тим-то його обсервації та рефлексії сповнені зачудування, але це не робить думку ані млявою, пасивною, ані замикає її на самих констатаціях. Це, очевидно, просто **інакший спосіб**

¹ Савушкіна Н. И. Постигание глубин фольклоризма // Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. — М.: Наука, 1991. — С. 94.

думання, відмінний характер роздуму. Яка, наприклад, незглибима медитація про нескінченність і марноту буття — у вірші з передостаннього року поетового життя “Довіку б тут...”:

*А на світанку не коритись дневі
І не вертатись до життя,
А обертається в листочки тополеві,
В каміння, повне забуття,
Щоб не приймати в слух
Ні гуркоту, ні голосу, ні шуму,
Ні пісню вилитого суму
Над приреченим на загибель цвітом,
Над цим прекрасним і печальним світом.*

(237 — 238)

Немає сумніву, що цей світ, “прекрасний і печальний”, не обмежується лише видимим, очевидним, явним. І паче того — може, явне якраз не завжди є достовірне, правдиве і сутнє. За такого характеру світовідчуження закономірною є ще одна особливість Свідзинського: схильність до лірики **сугестивної**. Моменти навіювання, чарів, гіпнотичної сили візій та марень, довіра до химерного, мерехтливо-мінливого, як малюнки морозу на склі, до побаченого в напівсні або крізь “обережну павовть сну”. І таке характерне для поета повернення в минуле, в дитинство, в тепле його гніздо — теж найприродніше відбувається вві сні, коли ілюзія оберненого часу сприймається як реальна можливість, коли не стоїть на заваді невблаганне “денне” знання незворушних законів природи.

Свідзинський тут вочевидь продовжує лінію Лесі Українки та І. Франка, розвиває далі їхні художні відкриття: адже в українській літературі, як це показав А. Макаров, саме вони створили “новий ліричний жанр, який можна назвати поетичною візією”¹.

Сугестивний ліризм на загал може бути спричинений різними художніми цілями: за його допомогою, скажімо, поезія втілює складні переходи, отже, не цілком визначені душевні

¹ Макаров А. П’ять етюдів: Підсвідомість і мистецтво. — К.: Рад. письменник, 1990. — С. 152.

та психічні стани, — при цьому відчутно наділяючи ними й читача. Сугестивність поезії Свідзинського іншої природи: вона породжена все тими ж перипетіями буттєвісної думи, вона є спосіб переживання станів душі, що пізнає, осмислює світ.

“Знову в душі моїй знайомий сум замрів...” — це сум за своїми забутими колишніми існуваннями, минулими втіленнями.

*Там, марить мене, жив у віках минулих,
Коли лягав туман серед степів поснулих.
І місяць осрібляв безмовний караван...*

(141)

Певна річ, не вперше виникає така ідея, знаємо чимало подібних з давніх-давен. Але ж який могутній поштовх для думки, як різко міняється ракурс сприймання буденної скороминушності! Часом це трохи нагадує екзотичні поезії на кшталт Гумільова (“Легідно шумлять айланті...”) — але частіше вражає саме як думка, нага і безстрашна, навіть коли саме страх стоїть “в ключі”:

*Страшно, кажу я, на думку, що в постаті звіра ходив я.
Страшно, нащадок мій скаже, що був я колись чоловіком.*

(155)

Гадаю, що в основі такого “експерименту” — природне для філософської поезії бажання подолати суб’єктивність думки-переживання, вивершитись у роздум надособовий, надпросторовий, надчасовий.

*Як хочеться покинути себе,
Свої гризоти, спогади, бажання...*

Звідси “позов далеких країн”, “Де все інакове, життя і річ людини, Земля і небеса, поля і цвіт гаїв...”. Чути цей поклик, відгукуватись на нього означає прозирати невідоме, потаємне. І може, особливо — на грані сну, в тій невагомості, злитті із Всесвітом, коли свідомість вивільняється з полону настирливих причинно-наслідкових зв’язків. Сон — як вихід у країну пам’яті, вічності.

*... Ніч владною рукою
Мій осяйний переміняє світ.*

Тоді іду блукати в інші луки.
Там холодом північної роси
Торкаються мене невидні руки
І з темряви, з Великої розлуки
Звучать давно безмовні голоси.

(“Блукаю вдень то в луках, то в гаю...”, 1939, 119)

“Інші луки” — сумовито-тонкий натяк (а натяк — один із засобів ліричної сугестії) на ті поля, що по інший бік Лети, міфічної ріки забуття. Уся ця строфа — безстрашний позов “Великій розлуці”, невблаганній смерті і забуттю. Поет мав на те свої підстави...

На особливу увагу заслуговують адресати найбільш сугестивних поезій — ті, до кого безпосередньо апелює автор. Вони часто залишаються для нас цілком невідомими, посилюючи відчуття наявності якогось “тайнопису” у рядках і строфах (а чи між ними?). І тільки настрої, почування та довіра автора, який, не розкриваючи таємниці, все ж відслонив її перед нами,— стають тут певними орієнтирами, якщо не достатніми для розгадки, то достатніми для співпочування.

Ти наче протавка тепер
На смутку вечора мого...

(189)

... А ти ж наповнено світилась,
Як бростка навесні.
Була в руці ночей волотка,
У другій — памолоток днів...

(243)

... Не було, ніде не було
Гробу нені твоєї.
Ти як осінь — поникла така!
Сухий безсмертник — твоя рука.
В'ється ніч.

Можна відшукати тут впливи поезики символізму (символістський вишкіл Свідзинського — поза сумнівом), можна добачити перегуки із О. Блоком — усе-таки наразі це мало що дасть... А можна ще — саме до цього й схиляють такі поезії,— перечитуючи знову і знову, котрогось разу раптом відчутти здогад...

Як люблю я з дитячих літ
Твої памєги, скелі, гаї,
І веселки блискучий зліт,
І зазорені тканки твої.
І в замисленім смутку їх красоти
Як я часто згадати хотів
Те, про що мріяв ти
І чого не створив.

(182)

Раптовий здогад полягає в тому, що адресат оцього вірша — не хто інший, як Творець... Певна річ, це було б незрівнянно легше, якби займенник-звертання традиційно писався з великої літери. Але радянські редактори ревню оберігали читача від чогось подібного.

Сугестивний ліризм Свідзинського — особливий: він тяжіє до філософської медитації, поєднує в собі і емоційність, і предметно-зорову пластичну конкретику, і напружену духовну роботу. Гранічна невловність сугестивного образу вступає у складні взаємини з багатоплановим, але в цій багатоплановості все ж визначеним сенсом його символів.

... І я дивлюсь, і всі щасливі дні,
Що спопеліли в сонячнім вогні,
Як віяло, таємною рукою
Розгорнене, встає передо мною...

(223)

Опріч виразної пушкінської ремінісценції (“Воспоминание безмолвно предо мной Своей длинный развивает свиток...”¹) — маємо тут поетично втілений феномен пам’яті, для Свідзинського дуже суттєвий, оскільки ставлення до минулого виступає в нього як “організуючий” момент морально-філософських засад. Пам’ять усе інтегрує, всьому визначає справжню ціну, в орбіту пам’яті входить усе, аж до життя і смерті:

... а я, блукаючи самотню
По вулицях, спотворених туманом,

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — Л.: Наука. Ленингр. отд.-ние, 1977. — Т. 3. — С. 57.

*В моє минуле пам'ять зануряю,
Пригадую то молодість мою,
То башти замку в рідному містечку,
То пісню, що колись томила серце,
То друга, що загинув передчасно.*

(XII. 1937, 222 — 223)

Пам'ять — як благо, як чудодійний дар людини — і як безцільний та обтяжливий тягар водночас. (Згодом осмислюватимуть цю суперечність Л. Первомайський, М. Бажан). “І час далекий, і земля далека, А пам'ятаю все...” — так починається вірш 1938 року, що оживлює до найменших подробиць, до ілюзії матеріальності далекий спогад дитинства. Щоправда, може постати риторичне запитання про доцільність спогаду: адже спогадуване втрачене безповоротно, його все одно не вернути. Але це і є кантівська “доцільність без цілі”: влада і потреба пам'яті дужчі.

*Далеко він, той вечір, і не встане
Сіяти знов над світом молодим;
Ні паростком не похитне малим,
Ні зглибока ув очі не погляне.*

*Навіщо ж він, як марево, як мрево,
Весь вік стоїть у спогаді моїм?
О пам'яте! Ти мов розкішне древо,
Поставлене над горбиком німим.*

(118 — 119)

— Колізія розгортається у межах буттєвої опозиції “минуле — теперішнє”. Ідеалізуючи минуле, людина мимовільно дискредитує його противагу: “Теперішнє! Моя хатка картяна, Ти падаєш од подиху зітхання, Од руху вуст — а завжди непорушне...”. Це початкові рядки однієї з вершин філософської лірики Свідзинського, вірша, сповненого титанічних зусиль **осягнути час**. Тут зачудування не лише таїною самого перебігу часу, але й цією неподільною єдністю протилежностей у межах одної миті, оцим минушим “тепер”, що стосується по черзі несумісних, протилежних речей:

Моє “тепер”! Ти ж і тоді було,

*Коли я цілував кохане тіло,
І нині є, коли в землі глибокій
До нього смерть устами припадає.
Ти — день і ніч, початок і кінець,
Стріла й мета, весна і зов'явання.
В тобі шукав я і в тобі знаходжу,
В тобі був юний і в тобі старію...*

(221)

Нарешті поет намагається вхопити, перейняти найменшу частку, найменшу одиницю часу — мить. Одчайдушна спроба!

*... О дивна мить! Мов крізь кораль намиста,
Крізь тебе нитка часу переходить,
То золота, то чорна, то безбарвна.
Нічого не існує, окріч тебе,
Але й тебе нема. Вуста не встигнуть
Тебе назвати, як зникаєш ти...*

А все ж зусилля духу не марні, вони знаменують його самотвердження. У фіналі твору поет окреслює рух, протилежний напряміві, в якому рухається час — так живе коротка мить:

*... Уже ти відокремилась від слова,
Яке я щойно вимовив.*

Майбутнє

Тобою стало — й відступило в давнє.

(221)

... Писано, між іншим, у кінці 1937 року, коли рідко кого обходило щось за межами зачасно-трагічного “теперішнього” ... Про нього можна було б сказати хіба що початковими рядками іншого вірша: “Умер годинник токотливий. Зламалася блискуча вісь...”. Цікаво, що саме поет, якого критика сприймала як цілковитий анахронізм і таврувала за позачасовість, — насправді надзвичайно, може як ніхто інший, заінтригований таємницею часу і проривається до її осягнення:

*Хто мені повість, у які безодні
Углибає час?..*

(226)

Він шукає, як це властиво людині у процесі пізнання, аналогів часові, ступенів порівняння:

... Тихо на озері плавають гуси.
Тихше зерно росте, найтихше
Час минає...

(211)

І ту невловну проминальну мить ще й так намагається зупинити: через її зоровий, пластичний відповідник.

... Ніжним полум'ям канна
Серед скверу горить.
Мить життя несказанна
Невідчутно летить.

(241)

Читач поезії Свідзинського неодмінно зауважує взагалі густоту часових координат, таких, як день, вечір, ніч, ранок, — при повній від них незалежності. Вони тут швидше дійові особи, оті міфологічні “персонажі”, вони ж таки стоять у ряду основних змістовних бінарних опозицій (день — ніч, весна — зима тощо) — координат поетового світотвору.

Тож особливості часово-просторового континууму в поезії Свідзинського підлягають жанровим ознакам саме філософської лірики: він чується в часі і просторі напрочуд вільно, вони його не детермінують, натомість часто самі стають об'єктом його поетичної обсервації і рефлексії. А властивий йому вільний рух в умовному часі і просторі, “фантастична” незалежність від цих координат, ідуть іще, як знаємо тепер, і від казки, і від пісенного фольклору.

Але гірка і незбагненна ота можливість зворотного руху, повернення в минуле (“додому”!). Неможливість у тому й полягає, що шлях перетнула “завала часу”:

Тільки ж не хутко додому:
Завала снігу, завала часу,
Завала літ і смертей.

(143)

“І смертей...”. Діткнутися невідомої, незбагненої таїни небуття, його непроникної пільми — через смерть коханої —

то означає битися живою душею об незворушну залізну браму, що ніколи не прочиниться перед живим.

... А на гробі твоїм,
Над чорторіями мороку,
Над кучугурами тьми —
Сіє-посіває чебрик,
Щедрик творця літа.
На гробі твоїм —
Високе полум'я дня.
І літо, і чебрик, і день,
І сонця дугасті мости —
Все, що любила ти!

(193)

Як це нагадує (глибинно, без зовнішньої подібності) Тютчева, його розпачливо-непримиренні шукання померлої коханої жінки.

Вот бреду я вдоль большой дороги,
В тихом свете гаснущего дня...
Тяжело мне, замирают ноги...
Друг мой милый, видишь ли меня?..¹

Дивовижним чином поєднує таке потрясіння в поетичній свідомості роздум інтенціональний, спрямований назовні, до цілого світу — і ту глибоку рефлексію, самозаглибленість, що звертає свідомість до себе самої в пошуках останнього опертя. Тютчев у своєму горі часто і гнівний, і нетерпимий, він ніби ладен відмовитись від власних прозрінь про ту “всепоглинаючу і миротворну безодню”, яка чекає на всіх. Свідзинський — людина наступного століття, а головне — дещо іншого душевного і психічного складу: непоправність свого нещастя — лише відправна точка поетичного роздуму, в розлогості якого відгукуються старовинні “ляменти на жалісний погреб” певної людини. “Нема тебе на землі!” — ця початкова фраза вдруге повториться згодом уже без окличної інтонації, крапка знаменуватиме усвідомлювану безнадійність, а думка вже цілком зосередиться не на власній втраті, а на тій єдиній, що

¹ Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. — М.: Наука, 1966. — Т. 1. — С. 203.

її ніхто ніколи не верне. “Чи тобі на життя позаздрено?..”. Пошуки “живої води” (“І довго я шукав живущої води...”) відкрили поетові на “неходжених дорогах”, що навіть сонце не має тієї живої води, навіть воно знає, що має колись померти, і не сподівається цьому зарадити...

Спливає час — але не вщуває біль. Як писав той же Тютчев одному з найближчих друзів, Олександрові Георгієвському, коли пересвідчився, що й далека подорож не приносить заспокоєння, не тамує болю: “Не живеться, мій друже Олександрє Івановичу, не живеться. Гноїться рана, не заживає...”¹ І всі принади Швейцарії, півдня Франції, що їм він навіть віддавав належне,— все-таки залишалися нездоланною антитезою до цього нестерпного болю:

... Здесь сердце так бы все забыло,
Забыло б муку всю свою,
Когда бы там — в родном краю —
Одной могилкой меньше было...²

Він так і не здолав свій біль, у певному розумінні і сам наче вмер: “... смотрю и я, как бы живой...”, “... На что при этой же луне С тобой живые мы глядели...”. Він, що так утілював у символічно універсалізованих образах природи всі грані буття: космічний лад, історичні катаклізми, порухи людської душі. “... Тепер я переконався, що цієї страшної порожнечі в мені ніщо не наповнить. Ніщо не допомогло, ніщо не втішило. Не живеться...”.

Інший поет, що народився через 12 років після смерті Тютчева, що жив настільки інакшим життям, у настільки інакших умовах — в той же час виявивши і чимало різюче спільних рис — цю свою теж невігойну рану і замовляв, і ятрив.

Тинь на пісок набережний упала,
Не одірвати її од піску;
Не одірвати й від мислі печалі,
Як спогадаю руку тонку;

¹ Литературное наследство. Федор Иванович Тютчев. — М.: Наука, 1988. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 382.

² Тютчев Ф. И. Лирика. — Т. 1. — С. 191.

Руку тонку,
і вечір осінній,
І трави намогильний шовк...
Все непотрібне в цім крузі тліннім,
Дорогоцінна повіки любов...

(216)

Ось він, здебільшого невловний “модус переходу” інтимного переживання у **буттєвий роздум**, ось та грань, за якою і “любов осмислюється як зусилля матерії до самопізнання” (І. Дзюба) — перетнувши її, поетична думка сягає ще вище, оживляє картину світу, в якому б, усупереч “нездоланному закону”, “голос твій знов зазвучав на землі”. Але і це не кінець, думка лягає на нове коло крутої спіралі — настільки крутої, що остання строфа вимагає відбивки від попередніх: тут, на висоті, немов у розрідженому повітрі верховин, відбувається граничне узагальнення.

.....
Падають гори, зникають ріки,
Сходить краса з молодого лица,
Сохне, як травка, дуб великий —
Мрія любові не знає кінця.

(217)

Подібні злети навіть у поезії трапляються не часто — чи не тому вони виразно перегукуються між собою:

Гаснут во времени, тонут в пространстве
Мысли, события, дела, корабли.
Я ж уношу в свое странствие странствий
Лучшее из наваждений земли...¹

Таких перегуків є більше, і швидше за все це не ремінісценції, а особливий ефект резонансу, співзвучності співмірних творчих величин. Тютчев: “Полнеба обхватила тень, Лишь там, на западе, бродит сиянье...”; Свідзинський: “Півнеба осінь прилягла, Півнеба — в володінні літа...”; Тютчев:

¹ Волошин М. Новые стихи. Сб. 2. — М.: Всероссийский союз поэтов, 1927. — С. 15.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи,—
Питайся ими — и молчи.

Свідзинський:

Із мурованого покою
Виходити смутно мені.
Тільки в самотині
Можна бути собою.
Хто дає мені душу чужу,
Коли я з людьми? Чому їм кажу
Не ті заповітні слова, не ті,
Що родилися в самоті?..

(206)

Але біль непоправної втрати все одно залишається болем. Часом, опанований буттєвим узагальненням, він постає в астрально-символічному вираженні: "... І звечора на тверді темно-синій Нема моєї зірки між зірок..." — але іноді він повертається у пронизливій конкретності спогаду і тоді — найдужчий ("... А ми гуляли в ловитки, І ти ховалась за дубки Або за горбики цвинтарні..."). Тоді лише колосальним зусиллям духу оце щемливо, безпорадно, непоправно єдине і незамінне вивіщується все в той же астральний, космічний вимір — аби пересвідчитись, що й це не допоможе:

Є у зорі жаркий янтар,
А в півночі Волосожар.
О світе мій, землею вкритий!
Віддав би я ще й кращій дар
За той курінь, за той димок,
За твій летючий голосок,
За те, щоб знов тебе ловити.

(231)

Унікальність Свідзинського як філософського поета — у високій мірі гармонії: якщо здебільшого філософсько-поетичний роздум звернений до дисонансів, недосконалостей,

сповнений невдоволення, обтяжений нерозв'язністю суперечностей — то тут, за точним визначенням І. Дзюби, переважає "замирена" внутрішня колізія, "інтимне порозуміння людини з добрими, "гномічними" силами землі, силами, ніби й викликаними до життя саме облагородливим, одухотворливим впливом людини на навколишній світ (як спочутливий відгук природи на людський дух)..."¹.

У плані поезики цьому виявляються відповідними, зокрема, мотиви "антологічної" лірики, ритми та образи досконалої, взірцевої класики. Ось чому перегуки з античністю мають, як і в М. Зерова, не зовнішній, не "книжний", а світоглядний сенс.

Мир і спокій коло дому.
Туркоти в стріп залітають.
Долом тінь полягла,
верховіття ще держиться сонця.

(85)

А сміливі вкраплення суто локальних прикмет, підкреслення реальної, моментальної основи вражень ("... Жовте волоття тай-зілля / світліш вирізняється в травах...") — нагадують, що плін життя хоч ніби і завжди інакший, — а все той самий. Недаремно ж уже в раннього Свідзинського навіть із вічністю — якесь душевне порозуміння:

Там заблукана вічність
Спочити лягла,
Одпочити лягла,
Як пастух при долині.

(143)

Цікаво, що саме в поетів, схильних до лірико-філософського типу творчості, навіть грандіозні соціальні катаклізми лише загострюють оце відчуття незмінності. Із Свідзинським виразно перегукується молодий В. Мисик:

... і так само минають
Дні й роботи, як за часів Гесіода...

(1, 26)

¹ Дзюба І. "Засвітився сам од себе" // Свідзинський В. Медобір: Поезії. — С. 172.

Втім, “замиреність” колізій і гармонійність світовідчування далєбі не є в поета суцільними. Просто драматизм буття взятий у його поезії в незвичному ракурсі, в інакшому масштабі. Наприклад, з “точки зору” сірого зайчика, що збудився надвечір, сторожко прислухався і, повіривши тиші, рушив із свого сховку.

*Враз —
В очі вогонь!
Ах, одурила недвига ніч!
Одні дерева коловертнем,
Другі урозтіч —
І стало не чути нігич.*

(152)

Або з “точки зору” малого деревця (“Сад не сад — одне деревце...”, 1929), безжально, бездумно обчухраного якимсь не названим створінням (стороння, сліпа сила!) з “вим’ям пругким”:

*Тінь. Молодиться на дощ.
Десть із висока: кру! кру!
Засмутилось мале деревце:
Умру!*

(153)

Далєбі не ідилічні стосунки із світом — у дивовижному вірші 1931 р. “Одступається небо...”.

... А я хотів би глухо скритись...

Це бажання виникає з украй невтішного відчуття своєї чужості, непричетності, зайвості, з байдужості “видного дня” до людини, загубленої в ньому.

*Щоб відстань і навала днів
Затьмили прахом незрушенням
І образ мій, і спомин мій.*

(169)

Тютчевська безстрашність мислі є в цьому позові, “смирнення паче гордості”! Або ж — якої невимовної гіркоти сповнене одне тільки порівняння своїх “приречених пісень” із золотими навісочками на труні (“Такі ночі, так сяють дні...”,

1934)! Та найгіркіші рядки в цьому плані самооцінки були написані ще роком раніше, у вікопомному тридцять третьому (“Моя радість самотня й загублена...”):

*Ніхто не шукає привіту в мене,
І скарб мій більше нічий.*

Нам залишається запізнений біль за прекрасного поета, що пройшов свій шлях із цим відчуттям. Мало втішають твердження нечисленних мемуаристів, що були й серед сучасників палкі шанувальники його творів. І як би хотілося знати напевно, що він не лише знав (не міг не знати) афористичні рядки Євгенія Баратинського, а й розумів, що вони так само і його стосуються:

*И как нашел я друга в поколенье,
Читателя найду в потомстве я¹.*

Зболений безталанням, самотністю, несуголосністю з добою, зажурений дисгармонійністю світу — він повертався до свого органічного світорозуміння в ідилії, що охоплювала цілий світ у непорушеній єдності, у нездоланному тяжінні до гармонії. А що світ надовкола був не такий, то ідилія часом не вдавалася — не допомагали ні шедрі ремінісценції зі “Слова про похід Ігорів...”, ні одчайдушна спроба пристати до хору бадьорих, оптимістичних голосів (спроба, загалом для нього аж ніяк не характерна, чи не єдина):

*Ріки повні, поля — як гай,
Міста раді, щасливі села.*

(“Над річкою Дінцем”, 1939, 232)

Але були в нього й на цьому ризикованому шляху справжні удачі: надто вже пристрасне й щире пожадання правдивої гармонії керувало ним самим. Знову він звертався до такого укоханого ним сходу сонця, до цього споконвічного дива народження нового дня:

*І милий Тясьмин струнко біг.
З веселим лепетом привіту*

¹ Баратынский Е. А. Стихотворения и поэмы. — М.: Худож. лит., 1971. — С. 181.

*Туди, де встало сонце світу;
І, як дитя, петрів батіг
Дивився просто в очі літу
І надивитися не міг.*

(235)

Тільки з урахуванням цієї постійної присутності буттєвого масштабу в поетичній рефлексії Свідзинського — можна осягнути його концепцію слова, мови як матеріального “еквіваленту” поезії, його “сон” про “незаймані слова”.

*Спало все. І місяць десь погас.
Тільки грала зірка світова.
І мені в той таємничий час
Снилися незаймані слова...*

(220)

Багатство і свіжість мови цього поета незмінно вражають: уже Василій Сонцвіт (псевдонім Валеріана Поліщука) у 1923 р., попри всі свої закиди й присуди, від самого початку визнавав, що Свідзинський “творчість свою черпає з сирої глибини українського слова”¹. І це, зрештою, напрочуд влучно мовлено: якась аж вогка первісність властива його словам, що часто видаються новонародженими, хоч до неологізмів він не вдається (всупереч твердженню Яра Славутича²).

*Хай скорбному мені здаватись буде,
Що сотні дармовишків світюгцем
На подуві квітневому бринять.*

(225)

Варто наголосити, що в естетико-філософській системі Свідзинського ця розкішність мови — якість далєбі не “зовнішня” і паче того — суто концептуальна. “Незаймані слова” в цій системі — адекватне вираження і складова частина отого міфологізуючого світотворення — світопізнання. Тут вони сповнені рішучої і конструктивної енергії і протистоять

тим реально вживаним — зужиткованим! — словам, із яких кожне “потворно нівечить звучання” потаємного, глибинного життя людського духу (“мого укритого життя”). Це вже цитований тут вірш “Із мурованого покою...”, датований 1933 — 1935 роками, твір, що виразно засвідчує типологічну спорідненість, суголосність лірико-філософських світів Свідзинського і Тютчева. Знамените тютчевське “Silentium!” співзвучне із цим твором послідовно, за кількома визначальними позиціями. Не лише афористичне “Мысль изреченная есть ложь...” близьке, як бачимо, Свідзинському, а й наступний образ джерел, скаламучених, замулених стороннім втручанням, і рішучий вибір самотності (“О чиста святість самоти!..”) як неодмінної умови для духовної зосередженості. Бо ж іще раніше було написано: “Три радості у мене неодіймані: Самотність, труд, мовчання...” (118).

Існує тенденція щодо сучасної ФЛ пов’язувати “мовчання”, “безгоміння” із “східною духовною традицією та її хрестоматійним поняттям “Голос безгоміння”, з Агні-Йогою, Живою Етикою, цілою спадщиною Реріхів тощо¹. Проте у Свідзинського генеза цього поняття вочевидь цілком інакша, вкорінена в національній філософській та поетичній традиції. Навіть обмежившись мінімумом свідчень, тут слід сказати про острозьких книжників (Василь Суражський передусім), які розглядали мовчання як спосіб прилучення до істини через відволікання од усього мирського та марнотного. І особливо, на їхню думку, слід “целомудр’ним молчанієм” шанувати найвищу трансцендентну невимовну сутність, “што есть паче ума и существа”. Сучасна історія філософії пов’язує цю позицію з творами східних отців церкви, Біблією, а також “із поширеним на Афоні ісихастським вченням”². Це — варіант давніший і власне філософсько-теологічний.

Значно ближчий і вже особистісно освоєний у планах духовному, естетичному ба навіть побутовому зустрічаємо у “Журнале” Т. Шевченка: “Ничего не может быть в жизни сла-

¹ Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 302.

² Славутич Яр. Володимир Свідзинський // Свідзинський В. Вибрані поезії. — Едмонтон: Славута, 1961. — С. 8.

¹ Сидоров В. “Два полуслова бытия” // Лит. газета. — 1989. — 1 марта.

² Історія філософії на Україні: У 3 т. — К.: Наук. думка, 1987. — Т.1. — С. 207.

ще, очаровательнее уединения, особенно перед лицом улыбающей(ся), цветущей красавицы матери Природы. Под ее сладким волшебным обаянием человек невольно погружается сам в себя и видит бога на земле, как говорит поэт”¹.

На цьому напрямі буттєвого розмислу — і саме у зв’язку з поетовою концепцією слова — принципово важливим є ще один твір Свідзинського, написаний уже в його останній рік: “Умруть і небо, і земля...”. Ця “антиутопія” Свідзинського попервах примушує згадати “Останній катаклізм” того ж таки Тютчева — хоча вже з першої строфи відчутна і несхожість цих творів. У Тютчева остання руйнація постає як тотальна і безповоротна, а стихія води вкриває і упокорює, поглинає “все суще”:

*Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных,
Все сущее опять покроют воды
И Божий лик изобразится в них.*

(Є думка, що в цілій космогонії Тютчева “Божий лик” повинен прочитуватись як зоряне небо:² саме воно й відіб’ється наостанку в тих водах...) Свідзинський уявляє кінець живого життя ще похмурішим і катастрофічнішим — безводним:

*Замовкнутъ голоси природи,
І, набігаючи здаля,
Не будуть плюскотати води.*

Отож, усепоглинаючий “безмовний холод” не залишить місця і для такого прояву життя, такої сфери його, як вода. “І злоба без людей зачахне, І смерть без здобичі помре...”

Здавалося б, це картина така ж невтішна, як і апокаліптичне видіння А. Фета “Ніколи”, пройняте шопенгауєрівським космічним песимізмом: “... земля давно остыла и вымерла...”, “в пространстве затерялось время...”³.

¹ Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 6 т. — К.: Вид-во АН УРСР, 1964. — Т. 5. — С. 19.

² Тархов А. Творческий путь Тютчева // Тютчев Ф. И. Стихотворения. — М.: Худож. лит., 1972. — С. 10.

³ Фет А. А. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1986. — С. 87.

Одначе антиутопія Свідзинського — насамкінець лише спосіб утвердження невмирущості, незнищенності людського духу, який навіть над тією охололою пусткою залишиться довіку в подібі буйного степового вітру — саме до нього звернена “антитеза” твору:

*Твое не стихнет трембтанья;
Ты в мороку, серед руїн,
Луною давнього змагання
Все повторятимеш один*

*Слова поетів прозорливих,
Уболівальників земних,
Благання їх пісень журливих,
І скарги, і прокльони їх.*

(241)

Отже, і тоді, коли згине все, — житиме слово, оте, яке було і “спочатку”...

Прямим попередником Свідзинського тут є В. Самійленко з його переконано-клятвеним “Не вмре поезія, не згине творчість духа...”. Але саме розуміння поезії зазнало змін: конкретизувалося і водночас вивищилося. Замість абстрактно-патетичної “потреби вищого бажання”, “віщих голосів” — тепер вона постала просто як “слова поетів”, як Слово...

І слово віддачує поетові: тут, у рідній стихії, у сфері слова, він і сам — чарівник, чаклун.

... Як мертвий лист, німує пережите.

Оце і є його поетичний “почерк”. Бо що таке “пережите” — щось украй нематеріальне, суб’єктивне, лише в уяві та в пам’яті однієї людини сповнене якогось реального сенсу. Чи оживить його спроба персоніфікації (“німує”) — якщо воно для нас і так “німе” у своїй минулості й абстрактності? Але поет уміє оживити: німує воно як? — “як мертвий лист”. І ось уже минуле **втілюється**: віджилим, але незабутнім, мертвим, та все одно дорогим.

Аналогічно:

І сіріє печаль моя,

Як під льодом трава.

(177)

І там же, далі:

*Заростає дзеркало тилом,
Пам'ять ніжної — забуттям.*

.....
*Ні вечірня зоря, ані рання,
Ні з далеких, ні з близьких доріг
На мій забутий поріг
Милого голосу не приведуть.*

І тут знову — тютчевської сили туга над непоправністю, незворотністю смерті, але й такої ж сили непримиренності.

Властиве Свідзинському відчуття й розуміння слова надзвичайно близьке до того, яке в поезії ХХ ст. з необхідністю постало на протигагу девальвації слів і яке так вичерпно пояснив Борис Пастернак стосовно Олександра Блока: "... Коли в цьому царстві усталеної і тільки тому непомічуваної неприродності хто-небудь відкриє рота не із схильності до красного письменства, а тому, що він щось знає і хоче сказати, це справляє враження перевероту, ніби розчахнуто двері і в них проникає шум того життя іззовні, ніби не людина сповіщає про те, що діється в місті, а саме місто устами людини заявляє про себе. Так було і з Блоком. Таке було його самотнє, подитячому незіпсоване слово..."¹

І знову Свідзинський поряд з поетами, для яких пошук "незіпсованого", "незайманого" слова диктувався завданням "писати в розмірі світовому" (Б. Пастернак)², у "розмірі" буттєвого пізнання.

Те, що Свідзинський природно стає саме в цей ряд, засвідчено ще одним поетом, Василем Стусом. У автобіографічній замітці "Двоє слів читачеві" він говорить про свою спершу "необачно велику" любов до Пастернака — і далі на-

¹ Пастернак Б. Воздушные пути: Проза разных лет. — М.: Сов. писатель, 1983. — С. 428.

² Борисов В. М. Пастернак Е. Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака "Доктор Живаго" // Новый мир. — 1988. — № 4. — С. 222.

зиває поетів, найближчих йому на час написання тих рядків: "Тете, Свідзинський, Рільке..."¹

Метафоричне зіставлення явищ розуму, абстракцій — і предметного світу становить для філософської лірики панацею од небезпечного "відльоту" думки за межі власне ліричного — образу-переживання. Та справжні одкровення відбуваються там, де непотрібно вдаватися до рятівних "компенсацій", де подібне сприйняття — органічна властивість хисту. Такий Свідзинський.

Йому закидали не лише позачасовість, а й абстрактність, відсутність життєвих реалій. Воістину, хто має очі, хай бачить! Щоправда, реалії сучасності, які безумовно є в нього, часто буквально поглинаються тим уже обжитим поетовим світом, у якому домінує природа:

*Загудів трамвай і зник поволі
В місячному блиску, за домами,
Як зникає в лісі за кущами
Звір високий з зіркою на чолі...*

(199)

Але попри всю символічність, сугестивність — в нього чимало разюче конкретних реалій, достеменного "побуту".

*О осінь, осінь! Як сумтно їти
Глухими слідами твоєї сльоти!
Уже не осяєне цвітом стебло,
Уже калину кладуть за скло...*

(220)

Старші люди ще пам'ятають, що так утеплювали вікна на зиму: встеляли проміжок між рамами повстю чи ватою, а зверху прикрашали іграшками, сухоцвітами або кетягами калини — до весни. Свідзинського вирізняє щедрість у нанизуванні цих прикмет, природне сполучення отакої прикмети побутової — з метафорично "зашифрованою", далі з філософськи забарвленою, з емоційно концентрованою:

¹ Див.: Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1 — С. 42.

*І ніжних веселок блискучі рої
Грім одвів у безпечні краї,
І, кинувши захисток рідних гілок,
До гробної глини припав листок,
І трубить снігур у тривожний ріг,
Що з півночі мгляно насурмився сніг!*

Багатий на реалії зовні невибагливий віршик, що починається із слів “У завулку вузькому Тонко мліє туман...”. Він весь — чітка, мов крізь промите скло, картинка, сповнена ліричного настрою, виразного і невловно-тонкого водночас. “Холодок зов’явання обіймає бульвар...” Непомітно — і водночас стрімко-раптово відбувається в останній строфі стрибок у буттєвий вимір (цю строфу тут уже було цитовано в іншому зв’язку):

*Ніжним полум’ям канна
Серед скверу горить.
Мить життя несказанна
Невідчутно летить.*

Так, прикметна особливість Свідзинського як філософського поета — те, що для нього не існує “проблеми” **пластично-чуттєвої компенсації буттєвої думки**, її образного “забезпечення”. Його світовідчуження, його одухотворена споглядальність, у якій так багато радісного зачудування світом, породжують буттєву думку, вже з першопочатку емоційно й пластично насажену:

*Я жив в самотнім домі,
Не жадаючи, мов без тіла;
Розлука мене не томила.
Улюблена книга світила тьму.*

*Хтось ногами житло моє ніс
Крізь завалений снігом ліс,
І за тонко намерзлим вікном,
Що я притулявся чолом,
Серед темряви тут і там
Розкидаючи іскор високі дощі,
Жарко, без полум’я, тліли куці,
Мов огнисті фонтани — принада очам —*

*Виринали, бурхали, світили здала...
Невже то була земля,
Моя звичайна земля?*

(1935)

Якщо пригадати заповіт іншого поета-філософа, М. Заболоцького, “Душа об’язана трудиться и день и ночь, и день и ночь!” — то тут, у наведеному вірші, безугавна робота душі, зосереджена буттєва задумка постає як “modus vivendi”, як єдиний, оптимальний спосіб існування. І як щастя... І не лише тут — у більшості творів цього дивовижного поета, де є бодай частково ота “замирена” колізія, де досягнуто хоча б деякої злагоди зі світом...

Для сучасників Свідзинського, незалежно від ставлення до його поезії, безсумнівною була така риса її, як камерність. Уявлення це дожило і до нашого часу. А. Чернишов, наприклад, підшукує цьому цілу низку пояснень-виправдань “в особистій вдачі поета, в його невмінні влаштувати свій побут. У родинному безталанні, у деякій інфантильності його характеру...”¹, О. Ющенко просто констатує “можливо, й вузькуватий інтимно-камерний світ”².

А проте варто переглянути це усталене твердження, саме з огляду на те, що Свідзинський — виразно філософський поет, попри всю самотність свого лірико-філософського світу. А буттєвісна поезія — поезія **масштабної думки** — навряд чи взагалі сумісна з “камерністю”:

*Мені здається, що земля —
моя покинута дитина.*

(199)

Або вже цитоване —

*Невже то була земля,
Моя звичайна земля?*

(215)

Або теж наведене вище “Як люблю я з дитячих літ...”, звернене до Бога, до Творця. І поет, що апелює до нього з

¹ Прапор. — 1981. — № 9. — С. 121.

² Літ. Україна. — 1985. — 10 жовтня.

любов'ю і святобливістю, — водночас і себе почуває бо-
горівним:

*Як я часто згадати хотів
Те, про що мріяв ти
І чого не створив.*

(182)

Але й таке “зухвальство”, такий “єретизм” (новітній, пара-
доксальний, у системі тотально-обов'язкової безбожності) на-
вряд чи співмірний із “камерністю”.

*Три радості у мене неодіймані;
Самотність, труд, мовчання. Туги злобної
Немає більше. Місяцю надламаний,
Я виноград відновлення у ніч несучу.
На мертв'їм полі стану помолитися,
І будуть зорі біля мене падати.*

(“Холодна тиша...”, 1932, 181)

Може, до цього вірша і справді можна прикласти таку
мірку? Суб'єктивний, самозаглиблений, отже — камерний?
Зрештою, на відстані десятиліть уже вибачливо і поблажливо
мовиться про подібні “вади”, хоч за життя поета про них гово-
рилося з категоричною нетерпимістю, і навіть стилістика на-
гадувала вирок (“безперспективне буржуазне світоро-
зуміння”, “цілковито поза нашою добою” і т. д.). Але замисли-
мося, яку силу внутрішньої незалежності треба було мати, аби
бути **таким** у пору, коли лунали накази “по армії искусств”,
коли так загрозливо звучало: “Кто там шагает правой?”, коли
кожен волів не ухилитись від заклику “Співай, поете, з нами в
тон!..” “На мертв'їм полі стану помолитися...” — а під віршем
— 1932 рік, коли стільки було вже зруйновано церков, збито
хрестів та дзвонів і радощі войовничих атеїстів уже в свою
чергу нагадували якийсь страхітливий міраклъ, якийсь шабаш
новітніх фанатиків.

З огляду на тезу про камерність Свідзинського, важко по-
яснити і наявні в нього **урбаністичні мотиви** — ще досить не-
звичні на той час для нашої поезії. В усякому разі, він один з
небагатьох у 30-і роки, хто відчуває поетичний потенціал цих
мотивів, і хоча вдається до них не часто, але робить це неви-

мушено, з тією граційністю, що властива йому, і — з тією ж
невідступною буттєвою думкою, яка тут набуває нових
відтінків. Споглядання незліченних вікон вечірнього міста —
дає ще одну “модель” буття:

*І незліченні люди там живуть,
І доли їх сплітаються з собою,
Як тіні листя при бурхливім вітрі,
А в тім узорі і моє життя...*

(“Червоний, жовтий і зелений блиск...”, 1937, 222)

Саме вечірнє місто вабить поета найбільше; конденсова-
ний образ його він творить одним побіжним штрихом, вираз-
ним і точним: “Світла, замкнені в скла високі, Скрізь горять...”
 (“Пізно вночі вертаю додому...”).

“Над горо́дом ніч і сон...” — це думки про загубленість
людини у місті, про особливу, суто “міську” самотність. Цей
вірш ніби відслоняє таємний бік денного життя міста, завжди
прихований, неявний, але достеменно неподібний, незвичний.
Ні, Свідзинський не “викриває” місто, не дорікає йому, не са-
хається його спокус, як це нерідко бувало й буває в інших. Ли-
ше іноді виникає протистояння вільної гри улюблених стихій
(моря, місячного блиску, “нагірних садів”) — і міста, “горо-
да”, “кам'яного двору” (“Незмінно жду прибою в час вечір-
ній...”). І все ж якусь пересторогу, якість невисловлене нев-
тішне знання і пророцтво можна виразно почути в цих по-
езіях. Може, через те, що незмірно зросла актуальність самої
теми і нині принаймні усвідомлена загрозлива небезпека
міського життя для людської духовності.

Свідзинський якраз і відкриває в міському житті його дис-
гармонійність: спосіб життя, який місто диктує, нав'язує лю-
дині, — не є оптимальним, адекватним, природним. При-
наймні його ліричний герой з винятковою гостротою відчуває
свою насильну відірваність від іншого, більш суголосного йо-
го натурі життя:

*У рідній моїй стороні
Не маю я рідного дому.
Ні саду — щоб діяти те,
Що миле й відрядне мені.*

(229)

Що може бути прикріше за життя невідповідне, не таке — особливо коли омріяне, ідеальне, своє малюється в уяві так ясно, постає таким принадним:

*Зібрав би я в гарну сім'ю
Дерева,
і квіти, і скелі,
І плем'я, чий голос — пісні,
Любило б оселю мою...*

Позачасове, всечасне є в тій мрії, в тому уявному устрої й ладові життя — тож чи дивно, що знову тут виникає невловно-легка і все ж безсумнівна ремінісценція з античної поезії. І тинь Гесіода...

*Скінчивши спокійні труди
Я йшов би спочити на берег,
І верби вітали б мене —
Задумані сестри води...*

Тим часом те життя, що є, убоге, не подібне до мрії... І агресивне у своєму зазіханні на духовну зосередженість, на благословенну тишу самопізнання, без якого людина ризикує втратити себе...

*Живу я в чужому дому
На біднім веретищі міста;
Лиш насип я бачу з вікна
Та обрій у вічнім диму.*

*Два древа стоять у дворі,
Два друга самотніх, два в'язні;
Немає під ними трави,
Не видно їм блиску зорі!..*

(230)

... Через те у “місті Свідзинського” (яке він, зрештою, по своєму любить!) переривається такий суттєвий для поета циклічний відлік життя, “не спрацьовує” міфологічна концепція циклічного часу і самі пори року якось блякнуть, втрачаючи і принаду свою, і владу. І тільки поза містом відновлюється та щаслива, природна циклічно-ритуальна повторюваність усього, знаменуючи неперервність і переможність

життя. У цьому зв'язку варто сказати про властиві поезії Свідзинського кільцеві композиції (повторення початку в кінці).

Якщо взагалі в українській ліриці ХХ ст. такі повтори поступово накопичують інертність, емоційну і смислово, стають найпоширенішим виявом поетичних кліше — то у Свідзинського вони позначені винятковою енергією і смисловою місткістю **всеобіймаючої думки**.

І тому вони такі вільні, розкуті, інваріантні: повернення ж бо відбувається не стільки до початкових слів, скільки до початкової **думки**, враження, імпульсу. І повернення **доцільне**: це вивершення, замикання її, думки, “сюжету”, її “пригоди”. Початок вірша:

*Долом тинь у саду,
в верховітті ще сонце зависло...*

(84)

І **майже** таке саме закінчення цього чарівного образка, що нагадує своєю гармонією з навколишнім світом взірці “антологічної лірики”:

*Долом тинь полягла,
верховіття ще держиться сонця.*

Так замикається не словесне коло, а коло огляду: час, що сплинув, уже вніс свої одміни, “незмінне” теж зазнає змін і рух по колу обертається на спіраль. “Ненадивляний” світ живе, струмує, тече...

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Антонич Б.-І. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1989.
2. Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. — Львів: Каменяр, 1989.
3. Дзюба І. Володимир Свідзинський // Письменники Радянської України. Вип. ІЗ. — К.: Рад. письменник, 1987.
4. Льницький М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. — К.: Рад. письменник, 1991.

5. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. — К.: Рад. письменник, 1990.
6. Свідзинський В. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1986.
7. Історія філософії на Україні: У 3 т. — К.: Наук. думка, 1987. — Т.1.
8. Новикова М. Міфосвіт Антонича // Сучасність. — 1992. — № 9.
9. Махно В. І. Художній світ Б.-І. Антонича. — Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 1995.
10. Соловей Е. Неканонічна традиційність: Володимир Свідзинський. — Сучасність. — 1996. — № 2.
11. Лісовий В. Світоглядні обрії поезії Б.-І. Антонича // Генеза. — 1994. — № 1.
12. Стефанівська Л. Час у поезії Б.-І. Антонича // Зустрічі. — 1989. — № 1.

6. ПАРАДИГМА БУТТЯ В ПОЕЗІЇ НЕОКЛАСИКІВ (МИКОЛА ЗЕРОВ)

Саме Зерова дослідники українських неокласиків називають “творцем цього напрямку і теоретиком школи”¹. Можливі різні думки щодо ієрархії неокласиків як поетів, але принаймні безсумнівною є належність значної частини їхньої спадщини до філософської лірики — це пов’язано як із їхнім спільним творчим спрямуванням, з тим, що об’єднало їх як однодумців, так і з особливостями творчих індивідуальностей. І саме як поет філософський постає у своєму кількісно невеликому доробку Микола Зеров. Імовірно, що перечитання його поезії під цим кутом зору допоможе взагалі належно поцінувати Зерова-поета: поки що він усе-таки більше знаний як учений і як перекладач.

Обставини, за яких виник творчий гурт неокласиків, на сьогодні досить добре з’ясовані і схарактеризовані літературознавцями, як спеціально, так і в зв’язку з іншими літературними явищами, зокрема з відомою літературною дискусією 1925 — 1928 років². Але для розуміння поезії М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, О. Бургардта (Юрія Клена) багато важить не лише їхня наснаженість енергією національного відродження, а й їхнє власне розуміння цього процесу і виявлена ними послідовність та непступливість, коли суспільна атмосфера вже цілком змінилася. Ще до їхньої зустрічі та усвідомлення спільних засад кожен з цих

¹ Nevrlly M., Kozak S. Neoklasycy kijowscy // Slavia orientalis. — 1974. — № 3. — S. 325.

² Див.: Ковалів Ю. І. Літературна дискусія 1925 — 1928 рр. — К.: Знання, 1990.

літераторів формувався як митець і культурний діяч з глибоко діалектичним поєднанням національного та загальнолюдського: непротиставленість і взаємодоповнюваність цих начатків так чи інакше закладені в кожному з названих поетів від самих першопочатків, як і той пієтет до класики в її одвічній нескасовній актуальності, що визначив саму їхню назву.

Інша річ, що це могло виглядати дивно для тогочасного літературного оточення. “Пассеїзм” неокласиків неймовірно драгував сучасну їм критику. “Далекий відгук далекої творчості далекої доби, як би не було його майстерно подано, є тільки ознака соціальної виснаженості й безпорадності поета, є відбиток вечірніх настроїв певної соціальної верстви”¹ — так писав Ф. Якубовський з властивою вульгарно-соціологічній критиці безапеляційністю. Тим часом організаційна неокресленість угруповання за межами “п’ятірного грона” ретроспективно постає ще й як закономірне тяжіння інших талановитих письменників до їхніх засад як до *нормальної творчої* позиції. Це було небезпечно з погляду нового призначення та й самого характеру літератури власне радянської як суто ідеологічного інструменту.

В умовах войовничого культурного, а далі й національного нігілізму неокласики сміливо й прозріливо ставили питання, аби “всі дійсно великі твори старої культури... завести до вжитку нашої, української мислі”, висловивши при цьому надто актуальне застереження: “якщо тільки надалі не хочемо залишатись простаками й провінціалами, творцями цінностей виключно для “домашнього вжитку” чи навіть зовсім для вжитку негодящих”².

Щоб закидати неокласикам суцільний *пассеїзм*, естетство та розуміння мистецтва тільки як способу “відділитись від дійсності”³, — потрібно було зумисно не помічати, що водно-

¹ Якубовський Ф. Київські українські поети // Глобус. — 1927. — № 8. — С. 122.

² Рильський М. Адам Міцкевич і його «Пан Тадеуш» // Життя й революція. — 1925. — № 3. — С. 69.

³ Підмогильний В. Без стерня // Життя й революція. — 1927. — № 1. — С. 46.

час кожен з них є поетом-громадянином, який “*властивим йому способом* (підкреслення моє. — Е. С.) живе, як і кожна людина, проблемами свого часу”¹.

Цікаво, що, з’ясовуючи причини неадекватного сприйняття цієї поезії сучасниками, ми водночас з’ясовуємо її ж такі суттєві характеристики. Неокласиків вирізняє свідомо-раціональне, осмислене ставлення до власної творчості, а також доволі рідкісний у нас (хоча й заповіданий у нашій традиції і Франком, і Лесею Українкою) “дослідницький” підхід до цієї творчості у культурному та літературному контексті, притому не лише у контексті “тут і зараз”, а й у найширшому. Тобто їм притаманна та здебільшого недосяжна для митця *об’єктивність оцінювання власного поетичного доробку*, яка одразу нам виявляє і скептичні та іронічні самохарактеристики, і нескінченну полеміку “з самими собою”², і компактність доробку, і неможливість порозуміння з літературною “братією”.

Отже, неокласикам властивий цілком особливий тип *творчої саморефлексії* — він вельми далекий від домінуючого в їхній добі, але близький до того типу творчої особистості, що визначає поета-мислителя, поета-філософа як Лі Бо, Ду Фу, Бартрігарі чи Сковорода, надто ж у ХХ столітті.

Начебто далекі від політики, беззахисні перед наскоками вульгарно-соціологічної критики, неокласики, проте, самою своєю появою відбивали об’єктивну дію політико-ідеологічних механізмів, виявлялися втягненими в ці процеси. Перед загрозою духовної ентропії, закладеною в найглибшому суспільному стресі, яким є революція, вони, інтелігентні і толерантні люди, виявилися речниками опору неабиякої сили. Його природа — необхідність, знову-таки об’єктивна, “серйозних зусиль по підтриманню інтелектуальної напруги суспільного буття”³. Для України це було тим важливіше, що

¹ Брюховецький В. Микола Зеров: Літературно-критичний нарис. — К.: Рад. письменник, 1988. — С. 18.

² Костенко Н. В. «Врятує вроду і себе людина...» // Филипович П. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1989. — С. 14.

³ Брюховецький В. Микола Зеров. — С. 52.

й до революції “інтелектуальна напруга” послідовно й цілеспрямовано тамувалася імперською політикою царизму, і період української державності виявився закоротким для пробудження нагромаджених потенцій. “Надолужуючий” розвиток на основі культурних здобутків людства так і не відбувся — неокласики, отже, стали оазою, острівцем його, ховали в собі, у своїй діяльності “полігісторів” його доконечну потребу. Вивільнення духовної енергії, “чорноземної сили” (М. Драй-Хмара), стало, таким чином, їхньою місією, що усвідомлюється в усій повноті своїх складників лише тепер. Чи не це давало їм сили гідно поводитися перед лицем “зовсім неадекватних письменницькому статусу механізмів тиску і знищення опонента”?..¹ І чи не тому цей напрям, організаційно не оформлений, в історії нашої літератури окреслюється дедалі чіткіше?..

Ідея світової єдності культурного розвитку людства тому набувала такої поетичної переконливості в їхніх творах, що була екзистенційно пережита й випробувана в інших сферах діяльності — у перекладацтві, науці, викладацькій, педагогічній діяльності, літературній критиці. Микола Зеров блискуче поєднував усе це в своїй особі, а поезія ставала в цьому випадку своєрідним вивершенням особистісного типу європейського інтелігента-гуманітарія.

Поезія Зерова — явище досить незвичайне в нашій літературі, що підтверджується і наявністю парадоксальних та взаємовиключних оцінок. Так, Ю. Шерех у своїй “Легенді про український неокласицизм” спростовує твердження Є. Маланюка, ніби Зеров “поетом — в істотнім значенні цього поняття — ніколи не був”; рівночасно визнає лише його одного в усьому “п’ятірному гроні” власне неокласиком і разом з тим заперечує вже собі самому, висновуючи, що Зеров “неокласик у прагненнях і далеко не неокласик у здійсненому”, а назагал “він є передусім поет для поетів — більше, ніж поет для читачів”². Скористаймося цими суперечностями як стимулом

¹ Там само. — С. 53.

² Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. — [Н.-Й.]: Пролог, 1964. — С. 132, 133.

для нового перечитання поезії Зерова власне як філософської лірики. Неокласичну модель чи то світобудови, а чи її сприйняття у Зерова виразно репрезентує вже перший сонет диптиху “Чатир-Даг” (цикл сонетів “Крим”, 1926 — 1927 р.): на тлі величі і вічності природи скромним, але й значущим виглядає місце людини:

*І тільки вітер та ставний вівчар
Обходять там побожною ходою
Богам висот поставлений вівтар¹.*

Разюче велична картина південного краю, що був дорогий поетові ще й своєю близькістю до колиски людської цивілізації, — не могла вміститися в одному сонеті, ніби перexлюпнулася через його межі, відлившись у диптих, де останній рядок першого сонета відлунює в початкові другого: “Богам висот — перелетам-громам...”. Земля багата, “немов щедроти ріг”, прекрасна і плодюча, Крим постає як утілення цієї щедрості, краси і досконалості світотвору. Неважко помітити, що тут неокласик Зеров виразно змикається з поетами “міфософської” гілки (В. Свідзинський, Б.-І. Антонич), ніби засвідчуючи належність до спільної з ними традиції — хоч і становлячи при цьому різні її відгалуження.

Органічне злиття у циклі “Крим” безпосередніх вражень з античними ремінісценціями красномовно підтверджує, наскільки ці “відлуння” є також органічними, становлячи невід’ємну частину поетового світорозуміння і світовідчування. І коли в сонеті “Партеніт” у цей сплав увіходять ще і відгомони живого літературного процесу, — то це якраз і стає додатковим свідченням невід’ємності давніх культур у загальному світосприйнятті Зерова.

Отже, характерний “культурологічний” пафос неокласиків стимулювався конкретними колізіями їхньої доби — але це не зменшує його безвідносного сенсу: культурний набуток людства є важлива, незамінна грань людського буття. По суті своїй їхня філософсько-поетична творчість (зокрема і, оче-

¹ Зеров М. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. I. — С. 22. Далі, цитуючи це видання, том і сторінку зазначаємо в тексті.

видно, найбільше — саме поезія Зерова) ґрунтується на буттєвій парадигмі, де культура набуває виняткового значення. Для Зерова інтимно рідні “сліпучі краєвиди” (“Київ навесні ввечері”) і “рельєф культурний рідної землі” (“Горленко”) — явища рівнозначимі, сурядні. Неокласики як “культуртрегери” прагнули прищепити всю “знакову систему” культури тій літературі, що мала за норму лише безпосередньо дане у відчуттях емпіричне буття, та ще й пропущене крізь ідеологічні фільтри.

У циклі Зерова “Культуртрегери” сонети сповнені чіткого передчуття майбутніх лихоліть для культури: вульгарного перетлумачення, заборони на імена, вимушеного забуття. Мужній протест проти цього віддано у формі доказової, гіркої переконаності (сонет “Горленко”), безстрашної, хоч усвідомлено марної полеміки з “ротатими воронами”. Поборювати навколишню “тупість і муругу лінь” (сонет “Куліш”) — вже одне це є високою ознакою культурного діяча на злиденній рідній ниві, важливішою за дивацтва, непослідовність, суперечливість Куліша¹. Тим паче важливіша його працьовитість, відданість улюбленій справі. “Замок” сонета містить красномовну деталь, узятую, як зазначив сам Зеров, з біографії Куліша, написаної Шенроком: на смертному одрі Кулішева рука робила характерні рухи, ніби продовжуючи писати (так, до слова, помирав і Лев Толстой)...

Екзистенційно, онтологічно важлива для Куліша (як і для самого Зерова) ідея наступності, спадкоємності, тягlostі в культурі. З цього погляду зміст циклу “Культуртрегери” значно ширший, ніж може видатися. За кожним образом культурного діяча — “образ” традиції, потужна течія культури, неперервний зв’язок духовних попередників і наступників.

Зеров співвідносить “пам’ятливість” природи і людську безпам’ятність — і вкладає в це незрівнянно більше, ніж саму тільки долю любого йому В. П. Горленка, ніж саму лише полеміку з О. Дорошкевичем — тут поет спромагається на полеміку із самою епохою:

¹ Див. також: Зеров М. Поетична діяльність Куліша. — Львів: Измагд, 1938.

*В природі стільки знаків і заміт:
Держить рисунок листу антрацит
І біла крейда мушлі відпечаток.*

*Чи ж людська споминка така слаба?
Чи то його, минулих літ остаток,
Пожерти мусила нова доба?*

(II, 34, “Той самий”)

Завершується цикл “Культуртрегери” сонетом “Чернишевський”, де особливо виразно виступає “знакова” природа цих заголовних образів: за всієї достеменності і джерела (спогади Л. Ф. Пантелєєва про 1860-і роки, тоді шойно видані), і самого поетичного образу Чернишевського — “метафоричний” особистий, ліричний план вірша створює щемливе емоційне забарвлення, надто ж — для нас, хто перечитує неокласиків у навітленні їхньої подальшої долі:

*Суд і заслання... Мука самоти...
О, як у сьйві небо розколось!
А тиша мертва і нема мети.*

(I, 34)

Ті “магнетичні струми”, що їх відзначив В. Брюховецький у поезії Зерова, тут — і в багатьох інших поезіях також — реалізувалися як передчуття і мимовільне пророцтво (“комплекс Кассандри” у визначенні Ю. Шереха).

Як насамперед культурне середовище постає в Зерова і місто, тож його *урбаністичні мотиви* мають виразно філософське забарвлення — як, скажімо, й урбанізм В. Свідзинського. Відчуття міста як багаточарового, багатоскладового явища культури настільки глибоке й потужне, що воно, зрештою, для митця *уособлюється*, стає живою істотою, до якої він і апелює як до рівні по знанню минулого. Різниця либонь та, що поет здобув знання студіями, а місто пережило все безпосередньо і *пам’ятає* те, про що мовиться. “Чар-отрута” дивовижного міста — для втаємничених, обізнаних: їм інакше відкриваються “сліпучі краєвиди” і саме вони мають належно оцінити плоди діяльності “термокопідів” (себто руйнівників культурних цінностей) і новітніх “архітекторів-нездар” — весь той “Безстильних років соромітний спадок” (I, 31).

Цикл “Будівництво” із збірки Зерова “Камена” є продовженням теми і розгалуженням рефлексії. Наявний тут перегук із циклом М. Бажана “Будівлі” дає привід згадати і про закономірне тяжіння молодого Бажана до неокласиків, спричинене його міцною прихильністю до культурної традиції, як національної, так і європейської,— а з іншого боку наявністю вже у ранній його творчості філософських струменів.

“Брама Заборовського”, як зазначив сам Зеров, і нав'язана “Будівлями” Бажана, і містить полеміку щодо того, хто насправді ту браму збудував, але автор тактовно пом’якшує суперечку у другому сонеті, який є “корективом” уже до його власної версії.

Зрозуміло, що в цьому поетичному, а також і загальнолітературному контексті особливої ваги набирає **тема історичної пам’яті** — тема знову ж таки дражлива для ідеологічно зафрахтованої літератури: ідеологія культивує якщо не повну безпам’ятність, то принаймні пам’ять “вибіркову”, коли одне слід пам’ятати, а інше не слід. З цього погляду становить інтерес “Розмова на пароплаві” (цикл “Дніпро”). Винятково проникливо і в характерному для автора ключі пістету до вичерпного, точного знання тут сформульовано, сказати б, саму історичну загадку козащини, неподільність у ній драматизму національної історії — і тієї ролі, яку відіграла нищена та переслідувана пам’ять про козацтво у самозбереженні нації. Перший голос накликає цю пам’ять — курені, “чайки, чуби”, отамана Сірка,— другий уособлює осторогу, недовіру і, зрештою, кон’юнктуру початку тридцятих років у ставленні до минушини як до архаїки та псевдоромантики. У підтексті для сучасного читача криється амплітуда наступних ідеологічних тлумачень: від романтики зайвої, непотрібної для сучасності — до романтики “шкідливої”.

Назагал цикл “Дніпро” не належить до яскравих авторових удач. Це чудово розумів сам поет: у власному коментарі, використаному М. Москаленком (примітки до двотомника 1990 р.), він зазначив експериментальний характер циклу: полемічність “ради композиції збірника”, завдання “розпрозаїчувати сонетну форму”, і підсумував: “Із циклу “Дніпро” мені найбільше подобаються “Двері у стіні”. Решта — так

собі” (I, 806). Маємо тут ще один приклад самооцінки максималіста, адже його критерії орієнтовані на осяяні вершини світової культури.

Але цей цикл дуже примітний своєю внутрішньою, позатекстовою драматургією, цей “діалог” — спроба порозуміння з опонентами, “речниками епохи” (іх тут уособлює, як видно з автокоментаря, критик Коряк). Власне, діалог не вдається, бо лише один співрозмовник прагне його, чує співбесідника, бо прагненню діалогу і порозуміння протистоїть історичний нігілізм, хронопровінціалізм, безапеляційність заяв і взагалі — суто “монологічне” мислення, властиве тоталітарній, унітарній ідеології, її принципова “недіалогічність”.

Цикл “Параду” в аналізі поетової парадигми буття має бути винесений на одне з чільних місць, оскільки стосується надзвичайно вагомої у ФЛ проблеми автентичного буття (їй присвячений далі окремий розділ). Назва “Параду” запозичена поетом з роману Е. Золя “Гріх абата Мюре” — це символ спокійної праці на лоні природи. Другий, вже життєвий прообраз, як вказує сам поет — “київська Лук’янівка”, чарівні міські садиби, що вціліли почасти до наших днів. Давно і вперто визривала в Зерова ця, така зрозуміла і природна для глибокодумного книжника-анакрета, вкинутого у вир людської метушні,— пушкінська мрія про “пустынний уголок, Приют спокойствия, трудов и вдохновения...”. Щемливий звук її бринить, наприклад, у ранньому російськомовному циклі “В степи”, особливо в заключному вірші (“Проходя со стоном всякие мытарства...”, I, 115 — 116). І цей щем у загальній пустотливо-іронічній тональності раннього циклу, де смуток править за своєрідні “прянощі” для молодих надій,— знову говорить про неповторну особливість філософської лірики Зерова як “поезії передчуттів”. Якихось півтора десятка років відділяють ці ранні напівжартівливі поезії від циклу “Параду”. Та, зіставивши їх між собою, читач упевниться, що поет якимсь чином пророкував майбутнє, не знаючи — знав його. Чотири сонети, об’єднані у циклі “Параду”, мають свою досить напружену драматургію, в основі якої сум’яття духу, розпач думки над суперечністю мрії і реальності. “Життєве забезпечення” цієї драми вловлюється не лише в тому, що час на-

писання циклу, кінець 1931 року — це час посилення цькувань і остаточного усвідомлення, в які часи випало жити,— а й у тому, що неподільно злютовані I і II сонети (II послідовно оскаржує, опротестовує у запитальних конструкціях усі ключові позиції I) насправді віддалені більш як трьома місяцями, а між ними написаний сонет III — спроба надії посеред усвідомленої безнадійності. Натомість заключний, IV сонет датований 12.12.1931 — наступним днем після II і містить у своїй стримуваній безмежній гіркоті достоту самовирок про недосяжність “Сезаму”, притулку і спокою, а разом і дивовижне пророцтво майбутньої неолі:

*А вітер злий у відповідь на те
По мерзлій груді порохом мете
На привиди намріяного раю.*

*І думка в чорний потрапляє слід:
Так мандрівник, що в тундрі замерзас,
Усе тропічний бачить краєвид.*

(I, 55)

Отож, може, це віщування є не таким уже дивовижним, як що врахувати, як свідомо вибудував тут поет оцю драму своїх (і не лише своїх) найглибших сподівань.

Цикли “Книжки і автори” та “Образи і віки” концентрують у собі ті якості, що дали свого часу підстави для дошкульних закидів та звинувачень поетові. Власне і згодом зберігалось, культивувалось у критиці аналогічне сприйняття “книжності” як “вторинності”, як “втечі” від життя, від сучасності тощо. Зберігалось, щоправда, і вперте тяжіння поетів, а надто поетів інтелектуально-філософського складу, до літературних ремінісценцій, до “вічних” образів, до алюзій та творених ними підтекстів. (Це можна бачити на прикладах творчості Л. Первомайського, В. Мисика, М. Бажана та ін.)

Тим часом **життєву** значущість теми “Книжок і авторів” Зеров декларує вже в першому катрені першого сонета (“Semper legenda”): йдеться тут і далі не просто про вдячну пам’ять перших яскравих читацьких вражень, а й про їхню виняткову роль у становленні душі, особистості, у гартуванні

духу, у закладенні моральних засад. Про нескасовність за-
своєних із тих книжок життєвих уроків — попри деяку
іронічність, мимовільний усміх над колишньою наївністю та
довірливістю, попри той серпанок смутку, що йде від пізнішо-
го, вже суто житейського досвіду... Незабутність давніх чи-
тацьких вражень постає як вірність собі, як наявність стриж-
невої основи особистості.

*Книжок дитячих неубутні чари,
Безсмертних вигадок легкі дива,
Яка це знову смуга життєва
Виносить ваші голосні фанфари?*

(I, 49)

Жюль Верн, Теккерей, Марк Твен і Діккенс, Сельма Лагер-
леф — добірне коло, незрадливі друзі. Знову ж таки — вави-
лонський епос, Гомер, Вергілій, Свіфт...

До цього слід додати, що в українській поетичній традиції
від найдавніших часів образ книги оповитий ореолом пошани
й любові — таким він виступає і в новочасних поетів (“Розлу-
ка мене не томила. Улюблена книга світила тьму” — В. Свід-
зинський).

Цикли “Cor anxium” і “Tarde venientia” умістили дуже бага-
то житейської конкретики з поетового життя. Він дає тут до-
сить деталізований образ **буднів** — усупереч існуючим уяв-
ленням про неодмінну “надбуденність” ФЛ. Інша річ, що ці
буденні реалії, ці деталі виступають своєрідною відправною
точкою, надаючи особливої “матеріальності” поетовим розду-
мам з приводу своїх гнітючих передчуттів, а зрештою, і самим
передчуттям, які владно змінюють простір поетичного мис-
лення, розмикаючи його цього разу не в любі й обжиті минулі
віки, а в тривожно-похмуре недалеке майбутнє (“... І чорний
день десь дзвонить у стремена” — заключний рядок сонета
“Сон Святослава”).

Поет сприймає конкретне і буденне достоту як філософ: ос-
мислюючи і оцінюючи його у вимірах знання та досвіду — не
лише власного, а й історичного. Тоді, приміром, постать улес-
ливого й лицемірного “Incognito” постає як щось неминуче і
всечасне — хоча від того не стає ні менш зловісною, ні менш
бридкою:

*Він народивсь давно, і то не маячня!
Живе в усіх часах, в усіх суспільних шарах,
Та нині розплодивсь у безліч екземплярів,
Мов літоросль повзка від в'язового пня.*

(I, 44)

Гіркоти філософського сарказму цей сонет сягає вже в ключових терцетах — знову ж таки завдяки промовистій деталі, обернутій у бік біблійних асоціацій і здатній моментально висвітлити родову суть явища. Ця деталь — “утиральничок”, що “скрашав поважну статтю” — очевидне свідчення готовності до зради, до розправи і до того, аби “вмити руки”.

Стосовно філософської лірики побутовий вислів “кут зору” набуває особливого, не-інакомовного значення, певну філософічність приховує в собі кожен художній твір, але чи є він достоту філософським — залежить, очевидно, від того, під яким кутом, наскільки “круто” переводить поет свій зір від “приземного” до високого, від минушого до непроминального, від тієї ж постаті “Incognito” — напевно ж не до стелі, а щонайменше до неба і зір. Це спрямування зору, руху, зусиль прокреслено в Зерова дуже чітко:

*І людська творчість підіймає міт
У саме небо, зорями розшите.*

(I, 41)

Якщо темперні аркуші “Знаків зодіаку” М. К. Чурльоніса — “вільна пластична інтерпретація цих знаків”¹, оповитих легендами віків, то “Зодіак” М. Зерова — так само вільна інтерпретація поетична. Власне, ще більш вільна, бо автор, за його свідченням, і гадки не мав про повний цикл, за кількістю сузір’їв: “Зодіак” править лише за об’єднуючий принцип для “ліричних переживань, навіяних зорям небом (автор його картиною захоплюється майже так, як Вороний або Кант)” (I, 808). Так, вислів Канта про дві речі, гідні захоплення, — зоряне небо над нами і моральний закон в нас самих — надзвичайно пасує Зерову. Погляд, звернений до зір, — оскарження мар-

¹ *Еткінд М.* Мир как большая симфония: Книга о художнике Чурльонисе. — Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1970. — С. 39.

ноти і метушні, заперечення “приземності”, висхідний рух думки і духу. Разом з тим, чотири сонети “Зодіаку” вмістили і спогади дитинства, і відчуттєво багаті, вогкі та свіжі нічні пейзажі. У них ніби прокреслено “вектор” усієї поезії Зерова, і його звичка часів Баришівки, згадана в автокоментарі, “точно визначати час по зорях” (I, 808) — не з побутовим часом асоціюється, а з крилатими латинськими висловами на кшталт “O tempora, o mores!” або “Sic transit gloria mundi” — тим більше, що латинь тонко інкрустує весь поетичний доробок Зерова бароковим зірчастим візерунком.

*Я від їздив, і оком астролога
Допитувався в зір — яка дорога
Мене провадить у майбутні дні...*

*І Скорпій гас в красі своїй недобрій,
А друг Стрілець виносив понад обрій
Свій срібний лук і приязні огні.*

(I, 47)

“Роог Yorik!” — окремих маленький цикл із трьох сонетів, одна з перлин української філософської лірики. Його тему можна означити як неунікність і неперебутність болісного усвідомлення людиною своєї минулості у світі (“проминальність” Б.-І. Антонича!), нерозв’язний конфлікт дозрілого життєрозуміння і життєлюбства з одночасним поворотом життєвого циклу на спадний рух — до невідворотного кінця. Шляхетна стриманість почуттів усе ж не гамує тієї стихії, бо йдеться про безвідносно значуще в людському існуванні: саме тоді, коли принагідність життя по-справжньому пізнано й поціновано, — приходить розуміння невпинності й незворотності часу, невтоленності життєвої жаги; передчуття прощання і розлуки стає дедалі виразнішим. Одвічний і довічний конфлікт: на “веселковий тон Думок, жадань та щирого завзяття” неминуче спадає “попіл сутінних обслон”. Ці сонети — найяскравіше, найпереконливіше заперечення і нині поширеного уявлення про поезію Зерова як холоднувато-раціональну, “книжну”, “лабораторну”, — уявлення, живленого поверховим та нерозвиненим сприйняттям, а також почасти і поетовими скептичними автохарактеристиками, надто буквально взяти-

ми на віру (згадаймо, що Ф. Тютчев також завжди висловлювався про свої поезії вкрай скептично).

Так, своє “засмучене серце” (“Сor anxium” — назва наступного циклу) він затуляв (прихищав?) і латиною, і складними, далеко не всім приступними ремінісценціями, історичними та літературними. Але водночас, саме у такий спосіб, відбувалося потужне **філософсько-поетичне узагальнення** ліричного переживання, його специфічна об’єктивація до **рівня загальнозначущого, загальнолюдського**. При цьому залишався неушкодженим кореневий зв’язок як із живою сучасністю, так і з неповторним індивідуально-поетичним світом, із живим і понині в цих рядках, щемливо-відчутним для читача людським “засмученим серцем”:

*О перша сивино осінніх днів:
Як тужить той, кому твій час наспів,
Мов біла провість життєвого спаду...*

*Звикай тепера на гіркій межі
Вбирати зблідлих обр’їв принаду
І мішитись на радощі чужі.*

(I, 40)

У цих поезіях М. Зерова досягнуто оптимальної **рівноваги** як **масштабу думки** (людське існування, людина у світі), її заглиблення, ґрунтовності, розлогості (весь перебіг життєвого циклу в його найважливіших стадіях, весь овид і шлях життєвої мандрівки), — так і **неповторно-поетичного втілення**. Наприклад, “латаття ніжний цвіт” як поетичний “еквівалент” перебування людини у світі: його зринання на поверхню вод — народження, початок життя; повернення “на мулке і чорне дно” — смерть. Цей образ не втрачає на своїй винятковій поетичній силі навіть і в тому разі, якщо читач неабиякої, гідної цього поета читацької кваліфікації згадає його літературне джерело: зарості латаття на тій річці, якою плвли Данте і Вергілій (у сонеті “Данте” Зеров сам підкаже читачеві цей зв’язок).

Строга і досконала форма сонета, опанована в усій її ви­можливості, довершує цей неповторно-зеровський витвір — заключний сонет, “Kosmos”, із циклу “Poog Yorick!”.

Суто філософський спосіб об’єктивації особистого переживання допоміг Зерову, людині шляхетно-стриманій у влас­не ліричному самовираженні, “сублімувати” у досконалі філо­софсько-поетичні твори і своє найбільше особисте горе: втра­ту десятирічного сина. Тож подивуймося ще раз гірко, що декотрі “читачі” добачили у вірші “То був щасливий десять­літній сон!” (1934) — реакцію на відому партійну постанову “Про перебудову літературно-художніх організацій”. Певно, що, не володіючи “ключем” філософсько-поетичного сприй­няття, так само легко було відшукати “контрреволюцію” і в другому сонеті під спільним заголовком “Fipale”, — тим паче, що туга й гіркота бринять тут виразніше, ніж у “замку”, — запізнiла і зневірена (запитальна, без надії на відповідь) спро­ба здобути промінчик надії:

*О ні! В пустелі цій не випадає манна,
Сидить лише гризот неблаганний смок
І душить тугою мій виснажений крок.
Смутна, о земле, ти! Скупа, обітованна!*

(I, 69)

Але найбільше “дистанційований” від безпосередньо-лірич­ного до опосередкованого поетично-філософського вираження третій вірш, присвячений цій незагойній втраті, — “Сон” з “Олександрійських віршів”. Розмова з асфоделом на Ле­тейським березі сповнена невимовно-гіркої печалі, але ця пе­чаль відсторонюється і **ніби долається** “дистанцією” міфу. Тут можна бачити, наскільки Зерову близьке те новітнє звернення до міфу, яке започаткували ще символісти, хоча внаслідок ти­пових аберацій його часто пов’язують із мистецтвом середини, навіть другої половини нашого століття. Тим часом вичерпно схарактеризував це явище М. Гумільов у своїх “Листах про російську поезію”, говорячи про І. Анненського: “Він глибоко відчуває міф як одвічно існуюче положення, або, точніше, сто­сунок між двома неперехідними одиницями”, “для потракту­вання міфу йому була необхідна осуга незвичайності, і він до­сягав її, примхливо поєднуючи античність із сучасністю”¹.

¹ Гумилев Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. — Л.: Искусство, 1990. — С. 352.

У міфологічних, історичних та літературних аналогіях і алюзіях Зеров знаходить не лише можливість “інакомовлення” чи поетикального оснащення думки-переживання — це було б надто “утилітарне” застосування. Ні, паралель чи відлуння “образів і віків” дають суто філософський масштаб, об’єктивацію: все вже було, бувало — і минуло, твоє горе чи смуток — не лише твої, їх переживали люди і сотні років тому, були вже подібні часи, проблеми, долі... Для більшої переконливості він закладає цей масштаб мислення і “від зворотного”: говорячи про далеке, “книжне”, залишає читачеві простір самостійного співвіднесення, як у сонеті “Саломея”:

*Там диким цвітом процвіла любов
І все в крові — шоломи і тіари.*

*А з водозбору віщуванням карі
Гримлять громи нестриманих промов...*

(I, 59)

Інколи поет застосовує цей “метод” з максимальною прямою й одвертістю, як на початку сонета “Oī triasonta” (цикл “Lucrosa”):

*Ви пам’ятаєте: в дні тридцяти тиранів
Була та сама навісна пора:
Безмовний Пнікс, безлюдна Агора
І безголосся суду і пританів.*

Про ефективність “методу” найбільше говорять тепер дати: цей сонет позначений 1921-м роком, попередній цитований — 1922-м. Ще мало хто так достеменно передчував майбутнє. Нескасовність для поета філософського і пророчого сенсу духовного досвіду людства, хоч би й тієї ж Біблії, робила і його самого пророком.

*... І темний ряд євангельських історій
Звучить як низка тонких алегорій
Про наші підлі і скупі часи...*

(“Чистий четвер”, 1921 рік)

Причому такий висновок стає можливий лише після власне поетичного, ліричного занурення в алегоричний план дискурсу:

*Це долі нашої смутний узор,
Це нам пересторогу півень піс...*

(I, 64)

Отже, мав рацію Ю. Шерех, коли застерігав, що “самоозначенням” Зерова-поета не треба вірити до кінця: “І в його абстрактній, далекій від життя, наскрізь книжній поезії дзвенять болі живої душі, її сльози, як реакція на жажну сучасність... Поезія Зерова живе насамперед своїм конфліктом із сучасністю”¹.

Питання творчості, поезії, літературного процесу, дискусій та полемік вписуються в поезію Зерова дуже органічно, становлячи вагомий грань буття як конкретний *modus vivendi*. Виявляючи принциповість і послідовність, переконливо обстоюючи власні творчі засади, Зеров водночас володіє великою перевагою саме філософського поета: більш відстороненим, широким і тверезим поглядом. Ті пристрасті, що примушують опонентів “переходити на особистості”, вдаватися то до брутальної лайки, то до ідеологічного, політичного тиску — для нього незмірно далекі. Якщо і з’являється суто емоційний сплеск — він погамований або іронією, включаючи суди і самоіронію, або високою ремінісценцією (наприклад, з євангельського “Моління про чашу”), або епіграфом, що задає додаткові стилістично-сміслові тони, а головне — іншим розумінням, здатністю бачити за одиничним фактом — процес, закономірність. Його “самоозначення” (назва одного з сонетів) завжди відносно спокійне, правдиве, нещадне до себе, іронічно-поблажливе до опонентів і водночас непоступливе. Свідчення цього — весь цикл “Ars poetica”, більшість “Сонетоїдів” і та частина “Олександрійських віршів”, що також навіяна перебігом літературної сучасності.

“Лабораторний” характер поетичної творчості неокласиків (а Зерову це закидали найчастіше, причому — з його “подачі”!) не слід перебільшувати. Насправді це адекватний поетичному хистові спосіб самовираження, де строгі форми, “прекрасна ясність” стилю, численні “луни” з інших авторів і епох, надособовий узагальнений характер думки становлять

¹ Шерех Ю. Не для дітей. — С. 122, 123.

власне поетову стихію. Саме в цій поетичній системі цілком органічним є, наприклад, порівняння зміни негоди на ясність — із “сонетною антитезою” (“Параду”, III сонет).

Із погляду загальної типології української ФЛ ХХ століття неокласики становлять певну опозицію до поетів “міфософської” лінії. Водночас треба наголосити і на моментах спільності. Це те, що І. Дзюба визначив стосовно поезії М. Драй-Хмари, як “елементи близькості до сюрреалізму, елементи “позареалістичної” поетичної мови, мови уяви, підсвідомості й інтуїції...”¹. Отже, тут сходяться навіть такі різноспрямовані творчі засади, оскільки йдеться про кореневу рису ФЛ взагалі: потяг від оманливої видимості до прихованої, неявної суті. Ще виразніше він позначився на поезії української діаспори, докладний розгляд якої, як уже зазначалося, залишено за межами цього посібника.

Румунська дослідниця М. Ласло-Куцюк переконливо довела, що за всього консерватизму смаків Зерова — його “стильове мислення... помітно позначене впливами новочасної поезії”, що його твори є явищем поезії саме ХХ століття, яка увібрала “досвід неоромантизму, символізму, частково навіть експресіонізму і футуризму”². На відміну від Рильського і Драй-Хмари, які стали неокласиками після символістського етапу творчості, — Зеров від самого початку був пропатором саме цього типу творчості. А проте у творах його справді наявний весь досвід модерної поезії: складна взаємодія минулого, сучасного й майбутнього, нова функція мотивів “сну” як матеріалізації підсвідомості, акмеїстичне трактування літературних образів “нарівні з реальністю життя”³ тощо.

Цілком особливі можливості для втілення філософсько-поетичного змісту знайшов М. Зеров у “Елегійних дистихах”. Розлогий рядок чотирьох двовіршів (гекзаметр у кожному першому рядку, пентаметр у другому) надавав особливого

¹ Дзюба І. Він хотів “жити, творити на своїй землі...” // Драй-Хмара М. Вибране. — К.: Дніпро, 1989. — С. 29.

² Ласло-Куцюк Магдаліна. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ століття. — Бухарест: Критеріон, 1980. — С. 109, 122.

³ Там само. — С. 133.

простору думці, навіюючи і відповідний настрій своєю позірною архаїчністю і всечасною красою. Знавцеві і перекладачеві давньогрецької та давньоримської поезії він був гідною винагородою за перекладацькі труди, новим прилученням до кола улюблених поетів, продовженням “бесіди” з ними — і водночас ніби розкривав обійми для думок і почувань новочасного поета, може, навіть для творчого змагання із класиками. Уже перший вірш циклу — роздум про два полярні типи людей: одні живуть “трудно і вбого”, заклопотано і нерадісно, інші — “щасливі, ясні, безтурботні”, ніби відають якусь таємницю безжурного проминання життям. Вічна тема, вічна дилема! Тим першим — бо їх таки більшість — присвячено і другий твір (“Прудко на безвість ідуть наші дні і короткі години...”), що так виразно перегукується з окремими сонетами Зерова. Варіації роздумів про загадки буття становлять зміст і наступних віршів, вивершуючись у дивовижні карби, лише зрідка, у двох віршах із шести, обертаючись до безпосередніх вражень дійсності, ніби демонструючи досконалість і універсальність обраної форми і знову — непротиставленість, сурядність для поета як самого життя, так і піднесеного над ним буттєвого роздуму.

*Тільки і вимовиш “осінь!” — коли, ідучи тротуаром,
Втомлені очі зведеш на облетілий каштан.*

*Так у півсні пролетять наші дні і літа повносили,
І зачорніє в душі старості голе гілля.*

(I, 86)

Мотиви минулості і самотності, позірності і марноти буття, “комплекс Кассандри” і “трагічний образ внутрішнього невільництва” (останні два — у влучних формулюваннях Ю. Шереха), нарешті мотив стоїцизму і нерозкаяності надають поезії Зерова водночас і суто ліричної, і філософської сили. Так, справді ця поезія цурається бурхливих пристрастей — та водночас ті почуття, які живуть у ній — і щирі, і проникливо-глибокі, а узагальнений, надособовий характер і “культурологічний” спосіб втілення лише підкреслюють їх людську природу як загальнолюдську. Абстрагуючи свої переживання

від власної особистості, дедалі вдосконалюючи “своєрідну методу, суть якої полягала у віддаленні, узагальненні, уєпічненні своїх переживань”¹, — Зеров, власне, і сформувався як поет суто філософський.

Отже, напрошується висновок, що неокласицизм для Зерова функціонально є оптимальним засобом реалізації саме його філософсько-поетичного світорозуміння, засобом поетичного втілення “культурологічної” буттєвої парадигми — де нагромаджена людством культура є водночас і “формою”, і “змістом” буття: формою (чи “формулою”, як сонет) “прочитання” і потрактування емпіричної, плинної, буденної дійсності — і змістом головного, небуденного, вищого знання про цілі і сенс існування, про світ і людину, про час і вічність; де достеменне знання минулого, невід’ємність його у складі сучасності — озброюють поета віданням майбутнього, здатністю читати у “книзі буття” ще не розгорнуті сторінки, чий зміст струмує у рядках передчуттям і пророцтвом.

“Як доступитись загадок буття?” — запитує Гільгамеш, вражений смертю друга, Ут-Напіштіма (“Гільгамеш”, цикл “Образи і віки”). Це питання М. Зеров розв’язував у своїй поезії, спираючись на весь культурний набуток людства, дистанціюючи особисте, болюче розумінням своєї належності до спільноти людей, ушляхетнюючи сировий життєвий матеріал традицією в найширшому розумінні, майстерністю, вимогливістю і любов’ю до слова, вірою у здатність поезії робити індивідуальний, “приватний” мислительно-емоційний досвід — надбанням усіх.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Бруховецький В. Микола Зеров: Літ.-критичний нарис. — К.: Рад. письменник, 1988.
2. Драй-Хмара М. Вибране. — К.: Дніпро, 1989.
3. Зеров М. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1990.

¹ Шерех Ю. Не для дітей. — С. 130.

4. Ласло-Куцук Магдалина. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ століття. — Бухарест: Критеріон, 1980.

5. Филипович П. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1989.

6. Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. — [Н.-Й.]: Пролог, 1964.

7. Юрій Клен. Вибране. — К.: Дніпро, 1991.

7. ФІЛОСОФСЬКА ЛІРИКА В УМОВАХ “ЗАБЛОКОВАНОСТІ” (В. МИСИК, І. МУРАТОВ, Л. ПЕРВОМАЙСЬКИЙ, М. БАЖАН)

В українській поезії ХХ ст. ще одна типологічна лінія ФЛ склалася за умов не надто сприятливих для цього жанру: коли традиції та досвід його були значною мірою зігноровані, відкинуті, перервані. Термін Ліни Костенко “заблокованість”¹ влучно характеризує і загальнокультурну ситуацію під диктатом монопольного “творчого” методу”, під ідеологічним пресингом і тією майже наркотичною дією “просто-ти тоталітарного мислення”, про яку говорив у одному з останніх інтерв’ю видатний філософ сучасності М. Мамардашвілі: “Ця повсюдно розлита непомітна отрута діє далєбі ефективніше за грубу цензуру та пряме переслідування. Вона роз’їдає людину зсередини, проникаючи в підкірку мозку”². Поезія В. Мисика, І. Муратова, Л. Первомайського, М. Рильського, М. Бажана склала в підрадянський період магістральну лінію розвитку ФЛ, засвідчивши у цих умовах незникомість жанру, його незнищенність, своєрідну регенерацію з реальних потреб літератури, яка завдяки своїм внутрішнім законам естетичного саморозвитку нездоланно прагне повноти й повноцінності.

Нині творчість цих поетів, осмислена в її цілісності і завершеності, до певної міри вже випробувана часом, може бути поцінована у цій якості більш об’єктивно. Маючи виразний вплив на розвиток сучасної лірики, вона дедалі розгортає, ре-

¹ Див.: Ліна Костенко. Геній в умовах заблокованої культури // Літ. Україна. — 1991. — 26 вересня.

² Мамардашвили М. К. Мысль под запретом (Беседы с А. Эпельбуэн) // Вопросы философии. — 1992. — № 4. — С. 74.

алізує в часі свій лірико-філософський зміст, являє читачам усе нові його глибини,— бо така, власне, специфіка філософської лірики: і “дальнодіюча” актуальність, і несподівана часом актуалізація змісту. (Це яскраво засвідчує, наприклад, творча доля М. Заблоцького — найвизначнішого російського філософського поета радянської доби.)

Слід також достатньо чітко уявляти собі, що згадувана “магістральна лінія” постала саме такою не з волі самих поетів і не за внутрішніми законами літератури, а радше через обставини екстралітературні: поети, про яких тут мовиться, творили в пору вимушеної відсутності в літературі деяких їхніх безпосередніх попередників та сучасників, як О. Олесь, В. Самійленко, В. Свідзинський, П. Филипович, М. Драй-Хмара, Юрій Клен, Б.-І. Антонич та ін. Водночас вони мали можливість відчутти на собі дію процесу часткового повернення літературної спадщини під час “відлиги” 60-х років — і дію нових “заморозків”, для української культури либонь особливо відчутних — тривалого періоду суспільної стагнації.

Для структури лірико-філософського твору є досить типовим підведення видових понять під ширше родове — шляхом масштабних зіставлень, розлогих уподібнень, співвіднесення перехідного з тривким, минушого з вічним, як-от у шіроковідомому, багатьма цитованому вірші В. Мисика “Сучасність” (1964):

*Так, мабуть, і в часи Бояна
Квітчалася пора весняна,
І хмари насували з-за Дніпра,
І пінилась потоками гора...*

Вже у самій інтонації, в апеляції до давніх часів та до незмінних життєвиявів читач отримує певний сигнал, що йдеться про безвідносно важливе, про істини глибинні, сам пошук яких нерідко є полемічним запереченням очевидного. Для цих поезій характерна особлива світобудова: художній час тут тяжіє до вічності, простір — також до максимального розширення; у таких масштабах здобувається небуденна думка:

*І яструби за обрій углибали,
І дзвінко озивалися цимбали,*

*І в пралісах озера голубі
Вдивлялися в небесну дивну ясність.
Все, як тоді. А де ж вона, сучасність?
Вона — в найголовнішому: в тобі¹.*

“В тобі, людино”, — так уточнюється це афористичне закінчення в читачькому сприйнятті. Якщо згадати відоме Франкове твердження, що предметом всієї літератури є “правдивий живий чоловік, людська одиниця і людська громада”², то стосовно філософської лірики це означає поетичне осмислення людини в її родових особливостях. В найпосутніших перипетіях стосунків між “одиницею” і “громадою”, в осягненні і переживанні **кардинальних буттєвих опозицій**. Це життя і смерть (передусім як буття і небуття), свобода і неволя, любов і ненависть, добро і зло. Гуманізм і його протилежність, людяність і її антипод.

У ФЛ відбивається поетичне пізнання і особистісне утвердження справді вічних цінностей людського існування. При цьому масштаб загальнолюдського й вічного увиразнює їхній конкретний зміст: соціально-історичний, світоглядний, моральний. Ознаки доби, епохи, її філософські “запити” і завдання — вже у самому переважанні певної проблематики. Приміром, наша сучасність владно обертає філософську лірику до таких опозицій, як людина і природа, природа і цивілізація, людина і наслідки її діяльності на Землі, людина і майбутнє планети, людина і безмежність Всесвіту.

*Невже я лиш етап в космічних спробах,
Сил випадкових зустріч і злиття,
Недосконалий живородний робот
На послугах у загадки буття?*

¹ Мисик В. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1983. — Т. 1. — С. 125. Далі, цитуючи це видання, том і сторінку зазначаємо в тексті. Цитати за виданням: Мисик В. Серед сонячної повені: Поезії, переклади, прозові твори. — К.: Рад. письменник, 1987 — подаються із зазначенням у тексті сторінки. В разі необхідності перед тим зазначається також прізвище поета (цього та інших).

² Франко І. Твори: В 20 т. — К.: ДВХЛ, 1955. — Т. 16. — С. 44.

*Невже, як ця вгорі зоря остання,
Я згасле світло в темряву несучу,
І це моє даремне запитання
Без відповіді згасне завчасу?
(Л. Первомайський, “Ранковий час прозорості
й спокою...”)¹*

Чуємо у цих питаннях болюче биття допитливого розуму об ті межі, яких сягнув пізнавальний досвід людства, відчуваємо і певну відмінність цього “я” від суто ліричного — тут голосом поета промовляє мисляча людина другої половини двадцятого століття, що викликала на герць “загадки всесвітні” і хоч не отримує ще відповіді на пекучі свої запитання — не має наміру відступитися від них.

Як уже мовилося у I розділі, у традиції ФЛ минулого століття, зосібна російської, дослідники вбачають переважання позасуб’єктних форм вираження авторської свідомості, коли ліричне “я” замінювалося на більш відсторонене і узагальнююче “ти”, “ми”, “ви” — у значенні “кожен”, “будь-хто”. Щоправда, це більшою мірою характеризує російську, ніж українську лірико-філософську класику: в І. Франка чи Лесі Українки соціально-філософський, морально-філософський зміст втілюється переважно через особистий досвід та індивідуальне переживання. Інша річ, що й тут поет розглядає людину, а отже й себе, як “точку прикладання загальних закономірностей”.

Наша доба з її зрослим усвідомленням особистісної унікальності людини, суверенності та самодостатності людського життя ще більше змістила цю структурну ознаку філософської лірики: тепер у ній дедалі частіше промовляє авторське “я”, але в іншій якості, ніж, скажімо, в ліриці морально-психологічного змісту: більш узагальнене й репрезентативне, воно співвіднесе не з родовими рисами людини і з проблемами загальнолюдськими. Наочно виявлено це, наприклад, у “Слові до живих” І. Муратова (“Я до вас не прийду, мене вбито...”) — палкому заклинанні від імені жертв Моабіту, Треблінки, всіх фашистсь-

¹ Первомайський Л. Твори: В 7 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 1. — С. 400. Далі, посилаючись на це видання, том і сторінку вказуємо в тексті.

ких катівень. Тут сам цей прийом, що дістав широке застосування у прогресивному гуманістичному мистецтві у світли страшного досвіду другої світової війни, має філософсько-етичний зміст: пам'ять як моральний обов'язок і застереження:

... Кричу, сповіщаю,
Потойбічною пам'яттю мщу:
Не прощав, не простив, не прощаю,
Не дозволю простить,
Не прощу!¹

Виникає питання, кому ж, власне, належить цей голос, сповнений пристрасті й болю? Це голос "сірого попелу-диму", що залишився по тисячах жертв. Знаменний і перегук із "Чабаном" В. Мисика, з віршами Л. Первомайського "Майданек", "Попіл", з пізньою лірикою О. Твардовського. Та ж тема обов'язку і боргу живих перед загиблими набуває іншого, але не менш виразного лірико-філософського вираження, як-от у Первомайського:

А попіл, попіл, попіл б'є у груди,
Гарячий, сивий — і нема остуди,
Нема йому ні забуття, ні сну,
Сягає він на трави і на листя,
Як попередження чи передвістя, —
Невже не чуєш ти ту вість страшну?..

(I, 406)

Звернімо увагу, як підсилює, поглиблює цей образ ремінісценція, хоч і не акцентована, з видатного твору світової літератури: попіл Клааса так стукав у серце його сина Тіля Уленшпігеля, закликаючи до боротьби і помсти. Це також вельми характерний для філософської лірики засіб конкретизації та увиразнення: своєрідне посилення на загальновідомі й визнані духовні цінності, на загальнокультурний контекст.

Підвищена змістовність лірико-філософського хронотопу пов'язана з прагненням час конкретний, короткий, особистий

¹ Муратов І. Твори: В 4 т. — К.: Дніпро, 1982. — Т. 1. — С. 115. Далі, посилаючись на це видання, том і сторінку зазначаємо в тексті.

злізавити з вічністю, "розгорнути" у перспективі та ретроспективі. Складна і характерна для цього жанру взаємодія часових планів відбувається у вірші І. Муратова "Червень 1941 року", написаному вже в 60-і роки (збірка "Каравани"). Час, означений у заголовку, зображено як умовно-теперішній, але з відомим майбутнім, причому конкретний зміст "майбутнього", все те, що постає уже в самому заголовку, — переведено у підтекст, передовірено читачеві, і йому ж адресовано багатозначну тривогу риторичних начебто запитань. Тим-то ще емоційно-відчутнішим стає цей позатекстовий зміст:

А тополі тихі, не шелеснуть,
А хмарки над ними тануть, чезнуть,
Не порушиє вістря тополеве
Протинає небо полудневе.
Чом же так суворо, а не втічно?
Буряно, бентежно, а не ніжно?
Не дрімотно в тиші, а турботно?
В полі не сновійно, а мертвотно,
І тікає в куряві отара?
Бо десь близько — буря,
Чорна хмара.

(I, 131)

Бачимо тут і таку властивість ФЛ, як наповнення життєво-конкретних реалій, деталей — розширеним, символічним змістом: "буря" і "хмара" позірно конкретні щодо змалюваної картини, але вони ж криють у собі, взаємодіючи із заголовком поезії, її глибший зміст і в цій функції стають символами наступного лихоліття, тяжких випробувань.

Цю лірико-філософську структуру художнього часу можна вважати відкриттям І. Муратова (ідеться про специфічні, власне художні відкриття: вони можуть часом, незалежно одне від одного, виникати в різних митців), тим більше, що поет не залишив його у сфері чистої інтуїції, вдавався до нього вже свідомо:

Йде подорожній. Дням утратив лік.
Це батько мій. Він з каторги утік.
Коли не дійде, — я не народжуся.

(I, 322)

(У цьому прикладі варто відзначити й тему власного родоводу як свідчення життєвих зв'язків, закономірностей, випадковостей.)

Давній спогад, оживлений уявою в усьому чуттєвому багатстві, в усій мальовничій, пластичній реальності, освітлюється наступним досвідом. І в метафоричному зіткненні різних масштабів, вимірів, часових площин набуває вже суто буттєвого змісту, як-от у вірші Л. Первомайського “Старість”:

*До осені не близько. До зими
Ще довга стежка простяглася в житті.
Земля кружляє в змінах світла й тьми.
І серця не вмивали ще слізьми
Кохання, біль і смерть непережиті...*

(I, 405)

І “осінь”, і “зима” тут, окрім номінального значення, виразно віщують ще й про свій ширший, символічний зміст — як одміни в перебігу життєвого циклу. Ще наочніше взаємодія часів постає у вірші Первомайського “Давнє фото” з посвятою Галині Санько (прототипові Варвари Княжич з роману “Дикий мед”). Стара фотографія “оживає”, як оживає часом у кінематографі стоп-кадр, бо авторові достеменно відомо, що буде далі з усіма, хто на ній зображений, і це “знання майбутнього” — не пророцтво, а досвід, той гіркий і повчальний, що вимагає мужності і несе з собою мудрість, дає побачити “невне”, те, що взагалі “за кадром”.

*По спаленій землі не стелиться й спорши,
Та вся вона твоя — і бідна, і широка,
За кадром ти сама на пагорбі стоїш
В пілотці зсунутій і з ФЕДом біля ока.*

(I, 428)

Роль конкретного враження в поетичному втіленні буттєвого, субстанційного змісту надзвичайно велика. Від враження — через спогад — йде подібне розширення змісту у вірші І. Муратова “Іволги”.

*Чуєте, чуєте сповнені туги й краси
Їх материнські, турботливі їх голоси?*

*Просьте наївно, зворушливо: “З бурі та грому
Ти ж повертайся,*

вертайся, додому... додому...

Ждане повернення вибори, вимолі, виболій...”

Як я вас чув, як вас кликав у вирі лихому,

Ніжність моєї околиці, іволги, іволги...

(I, 109)

На прикладі цього вірша можна пересвідчитися й у тій підвищеній контекстуальності лірико-філософського жанру, про яку вже неодноразово мовилося. Взятий осібно, він може сприйматися як твір суто ліричний — водночас для читача, спроможного співвіднести його з усією творчістю поета, з його долею, з “Розчахнутою брамою” — дещо абстрактні на перший погляд поняття “бурі та грому”, “виру лихого” доповнюються спершу конкретним біографічним змістом, далі вбирають у себе досвід покоління, епохи, а разом із цим поглибленням історизму здатні вмістити вже й зміст філософський: людині загалом властиво у найтяжчих випробуваннях черпати силу і стійкість у тому, що формувало її світ, світогляд, живило її духовне становлення, — у тому, що становить її найміцніші прив’язаності, кореневу систему цінностей.

Одміни життєвого циклу, що до них, як бачимо, дуже часто апелює філософська лірика, тим особливо надаються до образного втілення онтологічного змісту, що виразно промовляють до кожної людини, **співмірні** з її власним досвідом, будять у кожного свої спомини — і водночас заохочують до ширшого осмислення пережитого. (І. Муратов: “... кожен спогад — це ще й запитання, і здогад...” — вірш “Хвилини радості і смутку...”.) Розширення сенсу особистого досвіду тут “підтримане” його емоційною наснаженістю, в якій вже є запорака читацької співучасті, співчуття. Адже щемлива неповторність, безповоротність пережитого і водночас його влада над людиною — знайомі кожному.

*Минулого не перебореш.
Тепер минуло чи давно —
Не за плечима і не поруч,
Завжди в тобі живе воно...*

(Л. Первомайський. I, 403)

Але коли самі ці стосунки з минулим, із досвідом стають об'єктом поетичної рефлексії — і зміст, і цінність їхня виростають, сягають обширів загальнолюдського. Спогади з дитинства — чи не найбільш поширена тема у всій сучасній ліриці. Проте осмислення лірико-філософське передбачає відкриття у ній особливих змістових потенцій. Це і безхмарна довірливість дитячого світовідчування, і його неповторна яскравість і свіжість, і органічна моральність оцінок у поєднанні з дитячим максималізмом, категоричністю і щирістю, добротою і жорстокістю заразом. Це і несвідома, але владна наша потреба озиратись на перші життєві уроки — і в пору зрілості, і на схилі віку, що вже саме по собі передбачає осягнення їх у нових вимірах.

*Я до дитинства мов прикутий,
А той невидимий ланцюг —
Смак терну й дички незабутий,
Осінніх вогнищ дивний дух.
Крізь товщу літ у тьмянний просвіт
Дитинство дивиться моє,
І перед ним премудрий досвід
В сльозах навколишки стає.*

(I, 266)

І в того ж І. Муратова подибуємо зовсім інший підхід до теми: “У кожного є згадка особиста, що зберіга дитинства смак і колір...” (з циклу “Живому жити”), де філософський “приціл” майже декларовано з першого слова.

Та якщо в І. Муратова ці спогади відлилися у філософські мініатюри, що приваблюють ще й своїм викінченням лаконізмом,— то Л. Первомайський оживлює їх напрочуд детально, повертаючи їм “смак і колір” в усіх тонах і відтінках (“Карусель”, “Факір”, “Катеринщик”). Одрозуми і не скажеш, що тут переважає: радісно барвистий, достоту живий спомин чи тужливий шем за його незворотністю, гостре відчуття проминальності. Але саме вони, взаємодіючи, несуть змістове надзавдання: вірність пам’яті дитинства — то й вірність собі, всьому людському і беззисковому, то й сила опору життєвим обставинам. Чи не тому не завжди й легко вертатись до того далекого минулого — відповідати перед ним:

*Ні забути вас, ні пригадати,
Іскри, блиски, ритми каруселі...*

(I, 418)

Ще більш епічно, замислено-неквапливо малює світ дитячих спогадів В. Мисик. Це поет, якому, подібно до пізнього М. Рильського, особливо притаманний суто філософський темперамент: хоч би які в глибині нуртували пристрасті — зовні панує замислена стриманість, спокій печальний і мудрий, надособистісне осмислення свого досвіду. І тоді спогад дитинства “мимохить” уміщує в собі роздум про життя і його сенс. Тим-то й торкає поет цю здатність дуже обережно, часом ніби й не торкає зовсім (“Діти”, “Ранок (з щоденника)”), або з тією ж осторогою випробовує по-різному одну й ту саму картинку, деталь (вірш “Черепочок” — і поема “Санька”). Але тим очевидніша поетична місткість цих спогадів, що виводять кінець кінцем до висновків-узагальнень:

*... як ріка з струмочка,
Вся та музика, що повнить світ,
Починається з дитячих літ,
Із полив'яного черепочка.*

(I, 223)

Наведені приклади достатньо свідчать про жанрову своєрідність ФЛ, про специфічність її художньої структури. Адже ті ж такі спогади, попри всю їхню змістовно-поетичну значимість,— коли задум належить до сфери буттєвих роздумів,— є водночас засобом чуттєвої конкретизації, образного доведення певної думки, тези, тієї чи іншої істини. “У чистому вигляді” вона ліриці супротивна через свою раціональну природу, через свою “абстрактність” з погляду поезії. Саме тому шляхи і засоби поетичного її втілення становлять спеціальний інтерес при вивченні лірико-філософської творчості.

Певна річ, такий погляд вимагає деяких застережень: ризиковано доводити його до логічної межі, до двоступеневого уявлення про сам творчий процес: ідея, думка — і образне її “оформлення”. Синкретичність творчого акту, нероздільність у ньому цих моментів безсумнівні. Проте для віднайдення

критерію жанру і його стійких структурних ознак виникає потреба їх умовно виокремлювати — шляхом цілісного аналізу, метою якого є новий синтез. Ось тоді і спогади, про які тут мовилося, постають як частина індивідуального життєвого досвіду в його незамінності для митця, в його винятковому значенні світоглядних засад і ціннісних орієнтацій.

Поняття життєвого досвіду мислиться тут широко, воно, наприклад, вбирає в себе як вагому частину і досвід **власне творчий**. І українська ФЛ може це переконливо засвідчити: теми творчості, поезії, поета посіли в ній важливе місце. Творчості як діяння, як найвищої чи найяскравішої форми самореалізації людини, “опредмечування” її кращих, суто людських рис і здібностей, нарешті як заперечення марноти скороминущого людського існування і безслідного зникнення по смерті. Тим більше, що нелегко встановити чітку межу між поезією в найширшому розумінні — як творчим злетом всіх душевних сил, постійним духовним самоутвердженням людини — і поезією у вузькому, власному значенні слова.

“Уроки поезії” — одна з кращих книг Л. Первомайського, де він віддав цій темі щедрю данину, присвятивши більшість творів цій достоту таємничій стихії, її “субстанції незримій”, її “єству”.

Це не означає, що “вірші про вірші” мало не автоматично потрапляють до категорії лірико-філософських. Адже і Л. Первомайський писав про поезію, про поетів ще до “Уроків поезії” та “Древа пізнання”, і то були мужні і багатодумні строфи про високе покликання поетичного слова. Та тільки у цих збірках роздуми ті сягнули нового рівня, і втілення дістали настільки довершене й повне, що відкрили в своїй беззастережній правді аж ніби деяку жорстокість:

*Стережіться, поети, глибинного слова,
Для якого не треба блискучих прикрас.
Гіркота його вічна і ніжність раптова
Мають силу цілющу і спляють нас.*

(I, 364)

Тільки глибоко вистражданий досвід може “загуснути” в такі афористичні образні формули:

*Вірш починається не з великої літери,
А з великого болю, якого й не зміриш...*

(I, 364)

*Душа поезії — не рима,
Не брязкальце для диваків.
Її субстанція незрима
Палахкотить поміж рядків.*

(I, 365)

Творчість усвідомлено як виснажливу працю — горіння — боротьбу, в якій “довершеність метою мріє”. Її суворий кодекс, коштовний тягар покликання і лицарська вірність йому відбилися у віршах “Сервантес в Алжирі”, “Мертва книга”, “Незмовчний світ”, “Поезія”, “Уроки поезії”. Переважають у Первомайського медитації над **власним** творчим досвідом, осмисленим у широких діалектичних зв’язках.

Натомість В. Мисик, схильний взагалі свої роздуми більшою мірою **об’єктивізувати**, у втіленні цієї теми найчастіше обирає інший шлях, оповідаючи глибокі змістом притчі або своєрідні філософські новели про уславлених поетів: “Рудакі”, “Хайям”, “Гафіз”, “Климентій”, “Кітс”. Ось його Рудакі у вірші “Нуг” (1958) —

*Перебираючи небало струни,
Вдивляється над головою шаха
Кудись у далечинь.*

(I, 86)

І хоч буде покараний, осліплений за те, що сміє “дивитись вище голови державця” — висока гідність надає йому величчю, в порівнянні з якою пихата бундючність можновладців кумедна й жалюгідна. Рудакі Мисика — своєрідний антипод героя поезії Первомайського “Скальд”. Тут маємо теж образ розгалужений, деталізований, що укрит собою філософський задум вірша щільно, без отих характерних прозирань, просвічувань прихованого сенсу. І все-таки думка прочитується дуже чітко — в образі голодного полоненого скальда і його володаря, напівдикого завойовника. То думка про знецінену холопством, приневолену пісню — думка, зрештою, вельми смілива як на час і обставини, коли її висловлено. Самозрада бранця-скальда безповоротна, ганебна і — марна.

*Як блискають жовті очі, коли на найвищій нуті
Скальд закликає до згоди каганові підданці,
І схиляється, і цілує срібними підківками підкуті,
З загнутими носами володареві сан'янці.*

*Каган розплющує очі й усміхається ласкаво.
Дати співцеві кумису. Він сам його пригощає.
І мислить собі потиху — бачність найперша справа,
Наказу його зранку повісить задля всякого случаю.*

(I, 379)

Цікаво, що в повісті В. Мисика “Повстання в Гармі”, недрукованої за життя автора, є епізод, співзвучний “Скальдові”: перед Усманом, проводирем повстання, переможцем, постає “двірський співець каратегінського хакіма, вивезений ним із самої Бухари, подарований хакімові еміром”¹. З його поведження, з його пісні видно, що він уже до краю розбещений своїм прислужництвом, що він співатиме так само солодко і тим, хто переможе і скарає Усмана... Але у повісті цей епізод, поза такими аналогіями, зовні “дорівнює собі”, фіксує певний момент у розвитку сюжету. Натомість у згаданому вірші Мисика “Нуг” подібну (за розстановкою персонажів — протилежну) ситуацію укрупнено й узагальнено.

Первомайський, моделюючи ситуацію “Скальда”, ще підсилює узагальненість і умовність (адже скальдам взагалі-то не доводилося співати перед завойовниками-кочівниками), компенсуючи це безліччю напрочуд живих реалістичних деталей. Вмотивуванням цієї незвичайної суміші південно-східної та скандинавської екзотики могла бути й “перманентна” актуальність ситуації в тоталітарній державі, в літературі, де монополю панував єдиний творчий метод і де одні “скальди” одержували високі нагороди, а інші потрапляли за ґрати.

Тема “співець і влада”, “митець і сильні світу сього” загалом багата на філософсько-поетичні можливості: достатньо пригадати “Арїон” Пушкіна, “Давню казку” Лесі Українки або сповнені невимовної муки рядки Некрасова: “... Не торговал я

¹ Мисик В. Повстання в Гармі // Сузір'я. — Вип. 27. — К.: Дніпро, 1988. — С. 164.

лирой, но, бывало, Когда грозил неумолимый рок, У лиры звук неверный исторгала Моя рука...”¹.

Але й поза цим конфліктом тема творчості невимушено набуває філософського підтексту, стає приводом і вмістом розмови про ширші, буттєві проблеми. Прикладом цього є вірш І. Муратова “Восени мені віршами пишеться краще...”. Тут опозиція “прози тверезої” і “віршів” символізує суперечливу діалектику щоденного обов'язку — і святкового злету в “надбуденне”, “хмільне”.

Полемічний від самого заголовку і його вірш “Творча лабораторія” (“Я віршів не пишу. З усіх боків Диктують їх мені то вечір, то світанок...”) — **самий плин життя** проголошено тут наймогутнішим творчим імпульсом, і зокрема — життя природи.

Природа, що так глибоко входить у духовний світ сучасника разом з усіма глобальними екологічними турботами, так владно включає людину у свій нескінченний колообіг, у свої одвічні метаморфози — у філософській ліриці максимально одухотворена. Ще у збірці “Спомин про блискавку”, перегукуючись із “поетичною натурфілософією” М. Заболотького, прозвучали проникливі рядки Первомайського “про душу трави і про очі води”. Тож закономірно, що часто саме у природі і джерела творчості, і перший поштовх до неї:

*... А надійде смеркання невчасне —
Понад обрієм синій льодок
Заяскріє на мить і погасне,
Наче вірша невловний рядок.*

(I, 430)

І якщо загалом ключові (наскрізні, повторювані, домінантні) образи ФЛ значною мірою походять із сфери узагальнених, абстрактних понять (докладно про це — у 9 розділі), то українська ФЛ відзначається тим, що особливо часто бере їх із сфери природи: блискавка, сад, ліс, деревце-дерево-дерево (очевидно, варіації міфологічного “світового дерева”), образ

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1948. — Т. 2. — С. 261.

перевалу, вершини, полин із його життєдайною і цілющою гіркотою, дуб як означення стійкості і витривалості... Спільними для всіх трьох поетів філософськими символами стають і невіддільні від природного світу пісня, шлях.

*Упаду серед сивого шляху
і лежатиму так горілиць,
Наче вслід задивлюсь тому птаху,
Що мигтить між летючих зірниць;*

*Наче ледь усміхнуся хмаринці,
Що вітрильце легке напина,
На курнім негостиннім гостинці,
За яким не моя далина.*

(І. Муратов. I, 313)

Вже в самому цьому доборі спільних ключових образів виразно проглядає той зв'язок української філософської лірики з фольклорною традицією, який становить, очевидно, її примітну типологічну рису. І виявляється вона, певна річ, не лише у поетиці, у явних фольклорних ремінісценціях, а й у загальній орієнтованості на народний досвід, трудову етику, споконвічні моральні уявлення. Тобто тут максимально (чи оптимально) виявляє себе закономірність, що типові, соціально значимі явища, які утриваються естетичною свідомістю, апріорно тяжіють до фольклорної художньої стихії. Колективна народна свідомість постає як готова — і випробувана — система цінностей, її естетика — як безвідносно прекрасне, а поет, надто філософський — як могутнє джерело її генерування і щоразу **нового вироблення** (не лише відтворення) в кожному конкретному контексті. З цього погляду цікаві і слушні міркування про відкриті В. Мисиком у фольклорі “потужні ресурси філософського мислення”, зокрема про відлуння в його поезіях думи “Втеча трьох братів із Азова” містить передмова М. Ільницького до двотомника поета¹.

Оця влада фольклорної традиції може виявити себе по-різному і на різних рівнях, від найбільш зовнішнього, аж тро-

¹ Ільницький М. Всесвіт у краплині // Мисик В. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1983. — Т.1. — С. 13 — 16.

хи демонстративного (І. Муратов: “А добре це у спадщині фольклорній — Про камінь, що на серці від журби...”) до де-що більш безпосереднього (він же: “Пригадалася пісня прадавня: “Сизий голуб водицю з криниченьки п’є...”) і нарешті — з невимушеністю глибокої вкоріненості в цій стихії і природного наповнення її онтологічним, екзистенційним змістом (до певної міри в ній уже закодованим), як-от у вірші І. Муратова “На руїнах” із диптиха “Визволення”:

*Вирубали зайти садок,
Яблуні та вишні — упень...
Де той соловей між гілок?*

Межи пнями — анітєлень.

*.....
За туман, за сон-береги —
Гук визвольний, серце — услід...
Дай мені, о горе, снаги —
Виплекати ще раз мій цвіт.*

(I, 288)

Опору в народному досвіді, народній мудрості знаходить ФЛ і тоді, коли постає перед поетом таємнича межа, невідома пільма небуття, питання про смерть. Постає часто ще й як максимальне загострення питань про сенс життя, як стихійний протест, як переживання нерозв’язного конфлікту між могутністю людського духу, думки, розуму — і невідворотністю фізичного зникнення.

*І раптом згасає негасне,
Стає своїм часом негасне,
Немовби незнане, неждане,
Незваною старістю дане.
І як ти йому без розпуки
Потиснеш простягнуті руки?
І як ти йому серед ночі
Поглянеш у Війові очі?
Звертайся тоді до несхильних
До прадідів наших двоожильних,
Що лан перед смертю орали
Й на свіжій ріллі помирали.*

(І. Муратов. I, 357)

Ця тема, здавна традиційна у ФЛ,— її своєрідний “пробний камінь”. Бо хоч, власне, не тема сама по собі, а спосіб її розв’язання, масштаб осмислення є показником жанру, проте кардинальна опозиція “живе — мертво”, “життя — смерть” завжди схилиє до постановки її в категоріях найширшого буттєвого змісту.

І. Муратов та Л. Первомайський, надто в останніх книгах, виявляють особливо багато спільного у підході до цієї теми, водночас залишаючись глибоко самобутніми і творчо незалежними. А з іншого боку — іншими гранями Л. Первомайський у філософсько-поетичному розв’язанні цієї теми виразно перегукується з пізнім М. Бажаном.

Проблема традиції у ФЛ (традиції як фольклорної, так і літературної) звертає нас іще до цілої низки питань. Серед них на окрему розмову заслуговує велика питома вага “культурологічних” образів та ремінісценцій у лірико-філософському жанрі, нове осмислення, а часом і різке переосмислення сюжетів та образів міфологічних, біблійних, настійне повернення до Фауста, Гамлета, Дон Жуана, Дон Кіхота. Ці достоту вічні образи виявляють щоразу свою невичерпність та незглибимість, дивовижну “розімкненість” своєї структури для все нових змістових відтінків, смислових обертонів.

*Його й вином не спокусить.
Всі люди сплять, а він не спить —
Читає, поки здасться,
Що в світі мало щастя,
Що треба їхати з тепла,
Туди, де вітер, дощ і мла,
І бачити в уяві
Не вітряки трухляві,
А велетнів, що сотні літ
Під себе гнуть наш бідний світ...*

(В. Мисик. І, 78 — 79)

Зрештою, даремно критика 20-х років кепкувала, що В. Мисика “без найменших вагань” могли б “усиновити” неокласики¹. Річ не в тому, що перші публікації поета особливо

¹ Савченко Я. [Рец. на кн.: Мисик В. Трави / Б-ка журн. “Вапліте”, 1927. — 46 с.] // Життя й революція. — 1927. — № 10 — 11. — С. 176.

прихильно зустріли М. Зеров, П. Филипович, М. Рильський, а в тому, що спільне з цими культурними діячами коло ідей та почувань зумовлювало і в молодого поета сприйняття світової культури та літератури як контексту і власної творчості, і рідної літератури загалом.

Щоправда, у цитуванні наведений вірш В. Мисика “Товстуні” дещо втрачає: зникає тонка іронічність, значущий підтекст: думка про два полярні, несумісні типи життєрозуміння, антитеза нетлінних вищих цінностей і самовдоволеного та самодостатнього “емпіричного” буття. Тільки в контексті вірша цей зміст виявляє себе достатньою мірою. Але не найповнішою! Для цього потрібно пройти всі “щаблі” контекстів¹: цикл, збірка, вся творчість поета в цілому. Тому, наприклад, уже в Л. Первомайського — інакший, “свій” Дон Кіхот (“Алонсо Добрий”). Іноді ремінісценція, пов’язана з таким прообразом, може бути побіжною, нерозгорнутою, недеталізованою. Але асоціативний зблиск самого того прообразу, породжуваний нею, збагачує вірш, додатково поглиблює зміст. Як-от у В. Базилевського (“Клоунада”): немає тут прямої згадки про Дон Кіхота з Ламанчі — та достатньо й легко натяку на нього:

*Не лути в барабан кулаками,
Як блаженний, не лізть на шаблі.
Я і сам воював з вітряками,
Я лежав, як і ти, на землі².*

Загалом питання про “культурологічну” образність у ФЛ заслуговує на пильнішу увагу: міфологічні, історичні, культурні паралелі та стильові ремінісценції дослідники вважають додатковим до основних структурних ознак аргументом при визначенні ФЛ³ (хоч спеціально як властивість жанру їх іще не досліджувано). У тому постійному пошукові співмірності

¹ Див.: Еткинд Е. Разговор о стихах. — М.: Дет лит., 1970. — С. 25 — 56.

² Базилевський В. Колодязь. — К.: Рад. письменник, 1988. — С. 101.

³ Стивак Р. Русская философская лирика. — С. 118.

вічного з минушим, проминальним, який становить один з головних “сюжетів” ФЛ,— ці образи є далекі не “оздоблювальними” (попри всі підозри та закиди такого штибу) — вони “працюють”, несуть вагоме навантаження і є у цій своїй ролі та функції достоту незамінними. Амплітуда творчих варіантів при цьому дуже велика: від версії-варіації (“Гамлет” Л. Первомайського) — до підкреслено-різкого переосмислення (“Плач Ярославни” В. Мисика). В такий спосіб саме ФЛ найактивніше взаємодіє з “фондом спадкоємності” світової літератури — хоч за межами власне ФЛ ще залишається цілий масив “ерудиційної” “інтелектуальної” поезії; стосовно цієї останньої звичний для радянської критики закид щодо “вторинності” та “книжності” не був цілком безпідставний. Художньо перетворені і вивершені в невмирущі образи, загальнолюдські моральні та філософські проблеми набувають у цій подобі такої ж переконливості і впливовості, як і талановито віднайдені чуттєво-пластичні поетичні “еквіваленти” означених проблем та ідей. Д. Самойлов у передмові до циклу “Беатріче” у своїй останній прижиттєвій збірці висловив давнє переконання про належність вічних образів до “знакової системи культури”: “Культура нагромаджує образи, поняття і досвід почуттів”; посилення на ці стали значення становить саму суть культурної традиції, “поза якою не існує розвинена поезія” — і саме на цій підставі поет обстоює також відносну свободу в поведженні з цим запасом¹.

Потужний шар “культурологічної” образності у свій спосіб доводить, що ФЛ — не монолог, а своєрідний, згармонізований високими надзавданнями жанру, полілог множинних авторських свідомостей, обернених як до сучасності, так і до класики, а разом і до “зустрічної” свідомості читача, готового і здатного приймати сигнал-знак, покликатися, в свою чергу, на його усталене значення, співставляти з новою “версією”.

Звичайно, існують різні з цього погляду типи лірико-філософської творчості: Б.-І. Антоничеві пряме “посилання” на класику властиве меншою мірою, В. Свідзинському — ще меншою. Найбільш активне, цілеспрямоване аж до мимовільної

¹ Самойлов Д. Горсть. — М.: Сов. писатель, 1989. — С. 7.

демонстративності застосування така образність дістала свого часу у творчості “неокласиків”. І є підстави думати, що якби не той нещадний розгром, якого зазнали чільні представники “п’ятірного грона” та не наступне “вилучення” їх з літератури на тривалий час — їхній унікальний для української літератури поетичний досвід мав би важливі наслідки, зокрема й для ФЛ — для її розвитку та характеру. Звичайно, естафету прийняли М. Рильський, М. Бажан, Л. Первомайський, В. Мисик — ті, кому було особливо близьке коло ідей та почувань цих поетів і культурних діячів, але подальша відсутність їх самих — невідшкодовна. Той самий М. Зеров, зокрема, із його “виваженою концепцією світової культури” та визнанням “певної автономності духовного розвитку людства”, із його баченням “внутрішньої рівноваги і самозбалансованості цієї сфери дійсності”¹ — залишив, як можна було бачити з попереднього розділу, і поетичне втілення цих своїх культурософських ідей.

Можна сказати, що вся ця специфічна образність (образність “другого ступеня”) найкоротшим шляхом виводить лірико-філософський твір у сферу загальнолюдських ідеалів та вартостей. Парадокс, однак, полягає в тому, що найкоротший шлях далекі не є найлегшим: ні для читача, ні для самого поета, якщо він не “брила духовності”, як той же М. Зеров. Неважко помітити, що в поезії ХХ ст. звернення до цієї образності стимулюють гранично напружені соціально-історичні ситуації, які схиляють шукати опертя у філософії та культурі, у стійкості людських підставових цінностей.

І цими ж обставинами активізується та утривалюється такий жанровий різновид філософської лірики, як **притча**. Здатність її “підняти” значне ідейно-філософське навантаження блискуче доведена вже класиками (достатньо згадати в Івана Франка — “Притчу про життя”, “Притчу про красу”, “Було се три дні перед моїм шлюбом...” та ін.), оскільки на українському ґрунті притча взагалі дістала можливість для широкого застосування².

¹ Брюховецький В. Микола Зеров. — С. 186.

² Див.: Зеров М. Байка і притча в українській літературі ХІХ — ХХ в. — К.: Літ. і мистецтво, 1931.

Ф. Бекон розглядав притчу як явище “параболічної поезії”, вважаючи параболу синонімічною міфів, легенд, притчі, а всі ці форми — вельми вдалим для втілення згустків людського досвіду у чуттєво-виразній і впливовій формі¹. Гегель у своїй “Естетиці” підкреслив стосовно притчі її властивість надавати подіям “із сфери звичайного життя” — “вищого і більш загального сенсу”, зокрема ж відзначив “якнайширшу всезагальність” євангельських притч². У сучасній поезії дослідники констатують не лише власне притчі як такі, а й широкое використання “елементів притчевості” у творах інших жанрів — наприклад у баладах І. Драча, сонетах В. Симоненка та Д. Павличка³.

Проте констатація, на жаль, аж ніяк не є поясненням, а воно виявляється надзвичайно цікавим, бо стверджує антиномічну інтенціональну протиставленість притчі щодо так званої “ідеологеми” з її жорсткою, категоричною однозначністю. З цього постає, що тисячолітня впливовість притчі заснована на її здатності пробуджувати і спрямовувати свідомість (але спрямовувати лише в тому розумінні, що, ховаючи в собі певний символічний зміст, вона задає свідомості рух у напрямі його з’ясування), викликати в адресатові своєрідну “переміну ума” як здатність несподівано по-новому, неупереджено поглянути на речі. А отже — відчуті і власну неправоту (момент “упізнання” себе у притчі)⁴, і каяття. У такому разі слід визнати, що наповнення притчі значним буттєвісним змістом (традиційно це здебільшого морально-етичний зміст) робить її чи не оптимальним філософсько-поетичним жанром принаймні для того типу творів, які прагнуть, з’ясувавши певну істину, активно впливати на свідомість читача — власне здійснити оту “переміну ума”.

¹ Бекон Ф. О достоинстве и приумножении наук // Соч.: В 2 т. — М.: Прогресс, 1978. — Т. 1. — С. 176.

² Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1969. — Т. 2. — С. 100 — 101.

³ Див.: Салига Т. Коріння і крона притчі // Поезія. — 1987. — № 2. — С. 132 — 138.

⁴ Див.: Мухелишвили Л. Н., Шрейдер Ю. А. Притча как средство инициации живого знания // Филос. науки. — 1989. — № 9.

Є в природі ФЛ, як ми бачили, певна “рушійна суперечність”, вона ж — і творча складність, яку не завжди і не кожен поет здолає (і в тих, про яких тут ідеться, також траплялися показові і повчальні невдачі). Суть її така. Думка, що лежить в основі твору (за Л. Первомайським — “невипадкова, В залізо вкута мисль...”), має бути висловлена **непрямо**, явлена в суто поетичних, емоційно-пластичних еквівалентах — і водночас має чітко читатися в усій своїй глибині і значущості. Отож у притчі ця суперечність розв’язується оптимально. Варто перечитати у В. Мисика такі твори, як “Чорнотроп”, “Брати”, “Совість”, “Калиновий сік”, “Шах і селянин”, “Учений і перевізник” “Індійська казка”, “Художник”, — щоб побачити не лише напрочуд широкі та різноманітні виражально-зображальні можливості притчі, а й те, що сама ця форма передбачає гармонійне поєднання, внутрішню рівновагу образності і думки, зображення і сентенції (часто позатекстової).

Виразно демонструє це і “Притча про правду” Л. Первомайського. Притчами є в нього “Жовтий бусел”, “Двоє”, “Спіноза” — напівлегендарна, напіванекдотична повчальна історія з життя уславленого філософа. І, безперечно, — “Прозріння” з підзаголовком “Апокриф” і присвятою “Пам’яті Каменяра”. Прозріння — метафора важкого, болісного пізнання, тих сліз і крові, що ними оплачене подолання душевної сліпоті. Нарешті, це — безповоротність обраного шляху, відданість прозрілого правді життя в усій її жорстокості і красі. І розгорнута реалізація метафори тим виразніша, що приведена у відповідність з усім задумом і стилістичним тоном. Те, що побачив герой, прозрівши, — ще й тонка стилізація під давнє малярство з його відмінним від сучасного уявленням про перспективу, час і простір. Краєвиди, подібні до цього, можна побачити на картинах Альбрехта Альтдорфера, Брейгеля-Старшого. Відповідно до цього з бездоганим почуттям міри архаїзовано і лексику, тобто витримано принцип наскрізної співмірності, вельми важливий у лірико-філософському творі, де все — доцільне і точне, як сама та думка, на яку працює кожна деталь — аж до форми терцин, однієї з улюблених Франкових строфічних форм. А от у філософській поезії І. Муратова жанр притчі майже не мав застосування, хо-

ча “Качиний монолог”, у якому ознаки притчі виявлені досить чітко, або вірш “Крізь веселку пролетіла сіра птиця...” свідчать, що такі можливості в поета були. Цей “ефект відсутності” цікавий з двох причин. По-перше, він говорить про **виразно індивідуальні варіанти лірико-філософських систем, поетично-філософських світів**, по-друге, заперечує, спростовує уявлення про ФЛ як жанр обтяжливо-регламентований, “технічно” важкий. “Важкість” її не в цьому: сам тип такого поета формується і гартується багатьма чинниками. Тут і закладена в природі поетичного обдарування схильність до узагальнюючого мислення, до буттєвих універсалій, і світоглядне та творче змужніння як запорука розвитку та реалізації такого хисту, й особлива внутрішня зосередженість як передумова інтелектуалізації, філософського поглиблення поетичного задуму. Тут і багатий життєвий та творчий досвід, здатний забезпечити у філософській ліриці образну, чуттєву конкретизацію думки, і висока культура, розвинена національна свідомість, помножена на широту гуманістичних обріїв митця.

Не випадково автори визнаної філософської лірики часто є водночас і видатними майстрами художнього перекладу, і прозаїками, і драматургами — митцями широкого творчого діапазону і самовідданими трудівниками в літературі. Характерно, що цей лірико-філософський тип обдарування виразно виявляє себе і в інших жанрах. Передусім у поемах, але й не тільки в них. Наприклад, щойно по виході роману Л. Первомайського “Дикий мед” критика відзначала особливу значущість і виразність “його лірико-філософської стихії”¹, а для драм І. Муратова характерні “злободенність проблематики, використання умовних форм, прагнення до філософського узагальнення”².

І нарешті ще одне. Яскравий спалах творчості тих поетів, про яких тут ішлося, в 60-і роки, їхні визначні здобутки в царині ФЛ саме в цей період теж мають щонайменше два ваго-

мих пояснення. З одного боку, як представники приблизно одного літературного покоління, вони в цей час перебували в зеніті своєї творчої зрілості, у всеозброєнні життєвого і мистецького досвіду. З іншого — це знаменна доба значних суспільних зрушень, так званої “відлиги”, звільнення від хибних і поверхових концепцій щодо стосунків особистості і суспільства. Морально-психологічні та соціально-філософські аспекти цих процесів і формували ту актуальну проблематику, яка поставила перед літературою філософські запити та завдання. Поезія відгукнулася на них з особливою активністю. Але якщо у творчості одних поетів це проявилось просто як нові злети і звершення, — в інших посилило чи породило філософічність творчості саме як відгук на запити часу. А саме тих митців, яким притаманний був філософський тип художнього мислення з усіма його згаданими передумовами, цей час остаточно сформував як поетів філософських.

Поети, про яких тут мовилося, знайшли в собі, в своєму хисті, у своїй творчості, перебуваючи в умовах ідеологізованої літератури, досить жорстко заданого “епістемічного індексу”, — можливість певного вивільнення і більше того — донесення цього вивільнення до читача, а отже і його, читача, певного вивільнення також. У ФЛ цієї доби можна бачити чимало прикладів того, як автор розраховує, сподівається на сприйнятливість, обізнаність, освіченість читача, на його “зустрічний рух”, його творчу активність у сприйнятті, тобто фактично — співтворчість. Адже, наприклад, самостійно “вгадавши” в героєві поезії Первомайського “Вілла Арчетрі” — Галілея, читач уже не спиниться на цьому і видобуде для себе з конкретних реалій та прихованої іронічності філософську зернину цієї поезії. То думка про життя і певні вигоди в ньому, куплені ціною зречення, ціною відмови від свого вищого знання. Немиле життя і знецінені вигоди...

Цю можливість і надавав, і реалізував лірико-філософський жанр із закладеною в ньому колізією “людина — її мислення — почування — буття”. У межах цієї колізії поет доставляв можливість, зосередившись на своєму буттєвому роздумі як на особистісно-надособовому і самоцінному, витворити “текст-нішу”, “текст-сховок”, вільний або майже вільний від

¹ Дзюба І. Новые постижения и инерция старого: Заметки об украинской прозе // Лит. Грузия. — 1964. — № 10. — С. 77.

² Льницький М. Художній літопис часу // Муратов І. Твори: В 4 т. — Т. 1. — С. 18.

влади соціальної тотальності; відчути самоцінність у собі, ви-несеному на рубіж небуття або у “просвіт буття”. Для цього потрібні великі особисті ресурси: треба знехтувати своєю при-лученістю до тотальної Ідеї, до колективної Волі. І тут, як уза-галі в ФЛ, важить не тільки результат, а й саме духовне зусил-ля, витрачене на його досягнення.

Для поглиблення характеристики розглядуваної тут типо-логічної лінії в українській ФЛ далі пропонується ще інди-відуально-творчий, монографічний аспект. За матеріал обрано поезію Миколи Бажана, також надто мало ще осмислену саме як ФЛ. Справжнє обличчя цього поета було достатньою мірою приховане (цей факт знаходить своє пояснення у запропоно-ваній М. Жулинським концепції “масок”, якими, по суті, ряту-валися митці тоталітарної доби). Стосовно Бажана подибуємо несподіване підтвердження цього у рядках його перекладу “Смерті поета” Р. М. Рільке. Ці рядки — своєрідний епіграф до подальших міркувань.

*Ті люди, що живим поета знали,
не відали, яким єдиним він
зі світом був: його лицем ставали
ці води, гори, ниви цих долин.*

*О, лик його — то весь безмежний
світ,
що марно горнеться до нього нині...¹*

Серед примітних ознак усієї творчості Миколи Бажана — його схильність до ліро-епосу, до розлогого змалювання і не-квапливо-грунтового осмислювання дійсності, до начебто спрямованої геть від вимірів суто інтимних та камерних об’ек-тивованої розповіді, наснаженої проте глибинною жагою по-тужного ліризму.

Інше питання — чи тільки сам характер поетичного хисту так уперто схилив Бажан до жанру поеми, до монументально вивершених поетичних циклів, чи були на те ще якісь причи-

¹ Бажан М. П. Твори: В 4 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 2. — С. 520. Далі цитується за цим виданням, том і сторінка зазначаються в тексті.

ни, як-от культивування в усій поезії 30 — 40-х років саме ліро-епосу, переважно в “монументальних” формах. Зрештою, вирішальним тут є характер дотичності таких загальнолітера-турних обставин та індивідуальних нахилів митця. Адже та ж монументальність вочевидь властива не лише великим цик-лам, як “Сталінградський зошит”, “Англійські враження” чи “Італійські зустрічі”, а й, наприклад, триптихові “Будівлі” — і то не лише через “архітектурність” задуму, а й завдяки винят-ковій конструктивно-творчій енергії втілення. Тож тяжіння до епічного укрупнення поетичного задуму в жанрі, у формі, у стилі, у максимальній об’єктивації героя-оповідача, як-от у поемах “Політ крізь бурю” чи “Нічні роздуми старого майста-ра”, нарешті засвоєння поезією форм навіть суто епічних, як повісті-розділи поеми “Безсмертя”, “Бориславські оповідан-ня” або “Чотири оповідання про надію” — це риси вочевидь досить органічні для самої природи Бажанового хисту, і, без-сумнівно, є рація у твердженні, що жанри поеми та “своєрідно розробленого віршового оповідання” взагалі залишалися про-тягом життя його звичними та улюбленими формами¹.

Однак не менш послідовний Бажан у своїй прихильності до форми поетичного циклу, яка гармонізує різноспрямовані, ба-гато в чому протилежні спрямування епосу й лірики. Навряд чи справедливо в цьому зв’язку тлумачити цикл у Бажана як “своєрідну фрагментарну поему, поему без з’єднувальних фа-бульних ланок”² або розцінювати цикл тільки як “буфер” на шляху від лірики до поеми³. Адже і після названих поем одне з вершинних явищ Бажанової творчості, “Нічні концерти”, — знову цикл!

Тут набирають сили інші закони, домінує вже лірична стихія, і це виявляється у більшій суверенності окремого вір-ша, хоч у системі циклу як цілого, як “метатексту” він і постає функціональною частиною.

¹ Див.: Новиченко Л. На магістралях часу // Бажан М. Твори: В 4 т. — Т. 1. — С. 14.

² Там само. — С. 24.

³ Голованівський С. Шлях до поеми // Про Миколу Бажана. — К.: Рад. письменник, 1984. — С. 70.

Більша, порівняно з поемою, розкутість ліричного самовияву в циклі вочевидь продовжує вабити Бажана і після значущих звершень у ліро-епічній формі і, отже, має бути належно врахована у спробах визначити загальну спрямованість його поетичних шукань.

Утвердилася думка, що схильність до циклічності “як певна закономірність індивідуального стилю М. Бажана” сформувалася в поета на кінець 30-х — початок 40-х років¹. Та можливо, що вже й у зверненні до форми вінка сонетів (“Розмайзілля”, 1926) можна бачити вияв того ж потягу до епічної місткості, до ширшого оvidу, а водночас — до свободи всередині цього простору. Очевидно, у тяжінні до циклізації в Бажана, як і в М. Заболоцького, П. Антокольського, Л. Первомайського, проявилися загальні риси розвитку радянської поезії, а разом і глибинне відновлення зв'язку з класичною традицією, де форми ліричного циклу та книги поезій неухильно набирали також змістовної значущості².

У творчості Бажана останніх років є низка поезій з усіма ознаками циклу, — хоч сам автор їх не виокремив. З огляду на сам характер цих віршів можна припустити навіть, що й навмисне, свідомо “приховав”, “розчинив” серед інших творів — чи то бажаючи дещо приглушити їхнє звучання, чи то у певності, що особлива художня єдність цих творів достатньо прозиратиме й так, не потребуючи акцентування. І що саме так, ніби позначені невидимим “піанісимо” свого звучання, вони й прозвучать належно, як задумано.

Ці неповних два десятки поезій (якщо точно — 18, а з урахуванням того, що “Пам'яті друга”, перший твір у цьому ряду, — диптих, — 19) становлять основну частину розділу “Вірші останніх років” у першому томі чотиритомника 1984 р.

¹ Див.: Голубєва З. С. Микола Бажан: Нарис творчості. — К.: Дніпро, 1984. — С. 75.

² Див., зокрема: Коган А. С. Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению (на материале русской поэзии первой половины XIX века). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1988. Див. також: Голомб Л. Г. Поэтическое творчество Ивана Франко начала XX в. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1967. — С. 10.

(цей том ще встиг укласти сам поет) і передують завершальному циклові “Нічні концерти” — як і в збірці “Карби” (1978), де було розпочато оцей “неявний” цикл, що дописувався згодом упродовж усіх останніх років поетового життя.

“Нічні концерти”, що ними завершується перший том, знову виразно нагадують про тяжіння Бажана до подібних поетичних побудов і ніби додатково підтверджують здогад, що й поезії від “Пам'яті друга” аж до “Фонтану” та “Подзвону конвалії” — також великий ліричний цикл. Треба наголосити на слові “ліричний”, щоб підкреслити зважений і рішучий відхід поета від звичної своєї ліроепічності (з цього погляду ті ж “Нічні концерти” — явище цілком іншої природи, його герої знову об'єктивують ліричне переживання). І тоді залишається додати, що розглядувані тут поезії всі належать (отже, це може бути ще один аргумент на користь “неявного” циклу) до особливого явища ліричного роду: до лірики філософської.

В усякому разі, з погляду теоретиків “не має значення, чи створений цикл автором, а чи укладений конгломерат дослідником для зручності інтерпретування тієї чи іншої грані творчості поета”¹, такий цикл “може бути результатом як творчих зусиль поета, так і власного внутрішнього контекстного зв'язку окремих віршів одне з одним”² (що вельми характерно для лірики: світ окремого вірша ніби розімкнений у світ інших, а це передумова для виникнення естетично значимих контекстів). Нарешті цикл із породжуваними часом у ньому “об'єктами” інших жанрів є позбавлена догматичної визначеності “жанрова потенція”, явище незавершеної, відкритої жанрової генези. Отже, підхід до низки творів, про які тут ідеться, як до циклу — цілком правомірний. Тим більше, що йдеться про поета, до циклізації вельми схильного. Усі ж додаткові підстави,

¹ Фоменко И. В. Лирический цикл как метатекст // Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. — Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1979. — С. 112.

² Дарвин М. Н. К проблеме цикла в типологическом изучении лирики // Типологический анализ литературного произведения. — Кемерово: КГУ, 1982. — С. 32, 33.

що будуть з'ясовані далі, правитимуть саме за додаткові аргументи.

Час навести бодай один вірш із цього циклу, що давав би достатнє уявлення про його поетичну атмосферу, про той особливий тонус думки й почуття, який тут панує. Це може бути “Спалах сузір’я” — тим більше, що саме він розпочинає продовження циклу після книги “Карби”.

*Осілля ніч. Раптовий зорепад.
Трасуючої зірки рикошети,
Вогнисті бризки з вихора пляд,
Пекучий прах розбитої комети.
То знищення і виникнення вир
Над нами безконечно кружеляє,
Загрозиливо стрясають небокраєм
Страшні, безшумні спалахи сузір’я.
Це зорепад чи це пересторога?
Велично й плавно зводиться в зеніт
Зоря людей, наш неповторний світ
Життя живого й розуму живого!*

(I, 592)

Світовідчування, світорозуміння людини кінця ХХ століття — планетарне, глобальне, ніби розчахнуте у всесвіт, у холодне безмежжя космосу, де така маленька і така прекрасна в унікальності своїй наша планета, “зоря людей” (прозорий парарафраз тепер загальновідомого словосполучення, пущеного у світ Антуаном де Сент-Екзюпері — “Земля людей”). Все це явлене тут, у невеличкім вірші, у трьох катренах, злютованих на кшталт тригранного кристалу.

“Знищення і виникнення вир” — Бажанова поетична формула безупинності і неперервності життєвого колообігу, як у Антонича “незнищенність матерії”. “Знищення і виникнення” — один із виявів особливого потягу поета до “противенств” (“На противенств пекучому курцшлюзі Тріпоче мислі вольто-

¹ Див.: *Исупов К. Г.* О жанровой природе стихотворного цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк: Изд-во Донецк. ун-та, 1977. — С. 164.

ва дуга...” — до тих буттєвих опозицій, тих антиномій, що є суттєвою ознакою ФЛ, самої поетики її, надаючи віршеві особливої напруги контрастного зіткнення полярних понять, енергії їхнього протистояння, взаємотяжіння і взаємовідштовхування.

Як високі взірці лірико-філософської творчості і як логічне вивершення творчого шляху Бажана ці поезії в контексті всього доробку автора дають можливість простежити саму генезу ФЛ, з’ясувати деякі присутні питання її теорії. Стає очевидною належність цих творів і самого автора до магістральної лінії української ФЛ радянської доби, до її визначального типу, — отже, відкривається можливість дальшого з’ясування типології ФЛ. “Прощальна” лірика Бажана належить до класичного типу такої поезії: коли автор, маючи природжену схильність до буттєвої, екзистенційної та онтологічної проблематики, кінець кінцем приходить у всеозброєнні великого життєвого і духовного досвіду до “оптимального” поетичного втілення її.

Про філософічність творчості Бажана мовилося здавна: ще у зв’язку з такими творами, як “Розмова сердець”, “Гофманова ніч”, “Число”, “Смерть Гамлета”. Вже 1929 року Я. Савченко відзначав як прикмету Бажанового хисту далекосяжну, сміливу й гостру думку, підкреслював, що це “поет передусім інтелектуальний, поет сконденсованої мислі, сильного й активного думання”, а в “Розмові сердець” убачав цікаву соціально-філософську концепцію¹. Згодом П. Тичина у статті “Ніч перед боєм” так визначив цю особливість поета: “внутрішня динаміка, динаміка мислі, любов до напруження думки...”². На жаль, не бракувало й непорозумінь: незрідка поетова схильність до самої постановки буттєвих проблем сприймалася як ознака ідейної хисткості, як данина “книжності” та “інтелігентщини”.

Зрештою, сам Бажан мимохить розпалював ці пристрасті, — поетичною культурою, що вирізняла його з-поміж літературних новобранців і проявлялася як усвідомлена духовна спад-

¹ *Савченко Яків.* Мертве і живе в українській поезії // Життя й революція. — 1929. — № 2. — С. 131.

² Літературна газета. — 1935. — 24 квітня.

коємність стосовно всього мистецького набутку минулих віків, як перегук, хай часто й полемічний, з попередниками і то не лише близькими, а й далекими в часі та просторі. З. С. Голубева простежує красномовні коливання критичних оцінок хоч би й тієї ж “Гофманової ночі”: скільки упереджень і догматизму проглядає в деяких міркуваннях...¹

Бажан у цьому розумінні репрезентує той тип поета, якому властиве переконане уявлення про принципову непротиставленість життєвого досвіду у його, сказати б, емпіричному варіанті, як безпосередньо пережитого й побаченого — і того досвіду духовного, що набувається осягненням знання “чужого”, вже втіленого в цінностях культури. Але скільки разів дорікали за це Бажанові, скільки картали за те, що “джерелом натхнення для поета була не жива дійсність, а книжні враження і викликані ними емоції”². “Книжне” трактувалося як “штучне і надумане”, а імперативний тон подібних міркувань схилив поета — та й хіба ж його одного? — сприймати їх за істину в останній інстанції. Тим-то й сам Бажан у певний момент, скажімо, доводив, що весь творчий шлях вельми близького йому Антокольського — це шлях переоцінки і долання “книжкового знання дійсності”, шлях, на якому відбувається відмова від літературних асоціацій, усвідомлюється необхідність “продертися крізь лаштунки театру й сторінки книг, щоб вийти на безмежний бурхливий простір дійсності...”.

Але якраз реальність — і творчий шлях Антокольського, і шлях самого Бажана — засвідчує, що суперечність тут уявна і діалектика складніша і тонша. Про що поет, зрештою, наче мимовільно і не в злагоді з самим собою, і говорить у тій же статті: “... Насправді творчі процеси, які сповнили біографію поета, не прямим вододілом поділені, значно складніше сплетені, і часом починалися з таких відтінків та нюансів, що їх важко спостерігати зорові навіть уважного дослідника” (III, 371).

І все ж, попри все оце розуміння, всупереч власним засадам, Бажан тут намагався довести (Антокольському? собі?

читачеві?), що “світ книги й лаштунків — небезпечний світ”, який загрожує втечею від життя. Але чи не надто очевидно, що теза ця не так у його дусі, як у дусі часу, коли це писано і може бути не зайвим нагадуванням, які драматичні бували ті духовні обставини.

Ця полеміка з самим собою, незумисна і ніби самим поетом не зауважена, мала продовження й у творчості, де він здебільшого все-таки виявляв непоступливість. Свідчать-бо про це не лише його кращі твори, як “Уманські спогади”, “Політ крізь бурю”, “Чотири оповідання про надію”, а й невтомна перекладацька праця, де таке промовисте саме вже коло імен: Руставелі та Гурамішвілі, Тагор, Данте, Гайне, Гельдерлін, Рільке, Пауль Целан... Тобто поети, що для них характерні універсалізм мислення, сприйняття і явищ дійсності, і проблем у найширших буттєвих вимірах.

Серед центральних тем циклу, про який тут мовиться, — тема пам’яті, самого феномена пам’яті як обтяжливої і водночас прекрасної і дорогоцінної, достоту людської властивості, як основи досвіду і самого людського “я”. Ще на підходах до циклу, у вірші “Давно — як давно!..”, присвяченому Ніколаю Тихонову, Бажан уже окреслив одну з визначальних граней цієї теми, сказавши з пристрасною точністю саме про тягар і владу пам’яті немолодої людини:

Ти знаєш,—

я знаю це —

знаєш

ті журні самотні хвилини,

Коли йдеш по погару років,

по полю, поритому вирвами,

Коли наступаєш на спогади,

наче ступаєш на міни,

Коли, над могилами ставши,

хитаєшся, як над прірвами.

(I, 581)

Саме у зверненнях до вже оплаканих друзів, у настійній душевній потребі звірятися їм, у неможливості примирення із втратою — тема пам’яті, спогадів міцніла і ширшала.

¹ Голубева З. С. Микола Бажан. — С. 34.

² Крижанівський С. Микола Бажан. — К.: Рад. письменник, 1954. — С. 11.

*З нір, і шпарин, і розколин свідомості
вони проростають крізь мене лезами,
різкими, як жар, і, як сніг, тверезими
в своїй самовпевненій незникомості.
Їх не розвіять літами й тривогами,
бурями розпачу не розполохати.
Над всіма моїми долинними,
закуреними дорогами
кружно підносяться спогади,
стрімко громадаються спогади...*

(Триптих Симонові Чиковані, 1973; I, 491)

Писав колись і молодий Бажан про пам'ять, вочевидь захоплюючись самою енергією мислення:

... І в сайдаках сердець зотліли стріли згадок...
(“Кров полонянок”, 1927; I, 74)

Тепер, через півстоліття, під пильним зором мудрого досвіду, здатного до самоспоглядання дещо відстороненого (“Пильніше й глибше вдуматися в себе...”; “... У себе вслухайся з увагою пильнішою...”) — інакшими постали і природа пам'яті, і її вартість. І навіть сам її ландшафт, схожий чимось на місячний.

*У спогадів на дні, як в зяючому кратері,
Бушує попіл, виє тишина...*
(I, 588)

Вічне зачудування силою, яскравістю найдорожчих спогадувань у цьому “Пролозі до спогадів” постає як надзвичайно багатий емоційно образ того нездійсненого зусилля, яке остаточно надасть давнім і таким живим згадкам повноти життя, “блиску раптового”, остаточно їх оживить.

І тут відбувається суттєве саме для ФЛ осягнення того суспільного і ще ширше — вселюдського виміру, який заховано в особистому досвіді й пам'яті: ретроспективно у ньому постає універсальний зв'язок часткового із цілим, окремого із загальним, прояснюється “лик надії — строгий лик доби”. Саме в цьому полягає гуманістичний сенс усіх зусиль та змагань людської пам'яті. “За кроком крок” (так зветься вірш) вертатися назад “по життєвій путі”, вертатися в минуле — це важка й виснажлива

робота душі. Але суворий і мужній цей вірш веде не лише “по далечі минулих літ назад” — одночасно і всупереч відбувається інший рух: долання, і сходження, і утвердження, і катарсис.

*Крізь пережите все, і крізь віджите все,
Крізь далеч дум і діл, крізь радощі й жалі,
Крізь літ красу і жах, крізь навісні вітри,
Крізь дим, і чад, і жар на спаленій землі.
Крізь вибухів вали, повергнуті згори.*

(I, 600)

Пам'ять — як доля, життєвий шлях людини — як часточка доби, риси спільності з епохою, виразно прокреслені наче поверх малюнка особистих спогадів. Так утверджується неперебутня і безсумнівна цінність “окремої” пам'яті, тим-то й немає для людини примирення із забуттям. “Невже безслідно згубиться? Невже...” — це жест непокори, оскарження, опору.

*Немов німий спінець, що нишком наближається,
Спиняє забуття мене на схилі днів...*

(I, 596)

Пам'ять і забуття — теж вічні антагоністи, одне з “противенств”. Рішуче прагнення душі вберегти набуток минулого черпає свою силу саме в переконанні про цінність того набутку. Тому забуття — антипод пам'яті, спогадів, зловорожий вияв ентропійних сил. Але сама загроза забуття, як і цей опір, надають образам пам'яті просвітлених рис, і вже вона постає не лише як обтяжлива душевна робота — вже вона являє й цілющі, добротворчі свої властивості.

*Леліє він, він мріє, він не згас,
Цвітіння тихий світ, невитоптаний слід
Переїдених стежок і пережитих літ,
Що пам'яттю тепер освячений для нас.*

(“Чебрець, і верес, і вологий мох...”; I, 594)

Такою є пам'ять спільна, розділена з близькою людиною. Такою вона вливається

*... До живодайного, як молодість, напою,
Настою споминів, і радості, й жалю,
Яким я жадібно зболілу душу гою.*

Поетична влада й привабливість лірики філософської полягає ще й у неостаточному й неаксіоматичному характері тих істин, які вона видобуває зусиллям емоційно наснаженої думки. Поетичний буттєвий роздум криє в собі драматизм суперечностей, бентежить некінцевістю здобутих відповідей.

*... І дбало, до дрібниць,
На все життя, а може, навіть далі
Я пам'ятатиму, невгаслий світе мій,
Твоє тепло, і пахоці, і тайни.
Світись, мій світе, променись, теплий
І в час прощання, в час такий звичайний.*

(I, 594)

Дивовижним теплом перейняті ці рядки, рівним теплом зрілої життєлюбності. Вони перегукуються з іншими — за законами ліричного циклу таких перегуків тут виникає безліч: “... Бо кожен наш розпач, і кожен наш біль, Пригаснувши, стане теплом” (I, 596).

У складній поліфонії циклу є й перегуки, засновані не на співзвуччі, а на дисонансі. Такий дисонанс у мелодію пам'яті вносить поезія “Шепіт” — але не руйнує її, а додатково збагачує. Дорожити пам'яттю, прагнути захистити її від зазіхань забуття,— та знати про неї водночас і зовсім інше:

*... збагни,
Що з пам'яті, з її грузької глибини
Не повертається нічого, анічого,
Крім запізнілої мінливої луни.
Непевний відгомін давно примовклих гомонів,
Перелетілих тіней тиха тінь,
Мигливий відблиск перетлілих променів,
Летючий попіл згаслих палахтінь...*

(I, 597)

У такій подобі весь цей набуток — тільки тягар і зайвина.

Отже, лише коли все це вщухне, коли вже не долинає звідтіля жоден відгомін і шепіт — “Тоді проймешся ввесь нечуваною тишею. І стане вічністю цієї тиші мить”. У плин ліричних медитацій циклу поет відпускає вільно змагатися ці різні уявлення про пам'ять — виникає знаний у ФЛ додатко-

вий смисловий ефект “прирошення змісту”. Очевидна особливість цитованих поезій — їхня безпосередня дотичність до філософії екзистенції, буття як існування, саме це так виразно поглиблює аутентичне переживання драматизму буття.

Усупереч невідворотним нападам обтяжливої, гіркої пам'яті — своєрідного “синоніма” безповоротності і втрат, усупереч виснажливим вертанням “По далечі минулих літ назад” — у циклі домінує уявлення про пам'ять як благо, як набуток (“... те усе, що зібрали в серцях,— Це сутне багатство серцець”). Така пам'ять — “синонім” самого життя, осмисленого, одухотвореного. І переживання побіжної миті вона збагачує неймовірно, постаючи у своїй могутній здатності саму цю мить зупинити, розширити, наповнити давно пережитим, явивши у близькому — далеке, у явному — неявне, давноминуле, освітивши спогад духовним зором пізнішого досвіду. Так постає у поезії “Шипшини білий цвіт (Пам'яті Всеволода Іванова)” сама робота пам'яті, її дія, і навіть сам “механізм”, заснований на відомій особливості свідомості творчої, в найширшому розумінні поетичної — на асоціативності. Розквітий куш шипшини, дарунок друга, врочистою красою нагадує собор. Разом з другом відвідано колись “славетний храм на Нерлі”, разом захоплювались тоді його досконалою красою.

*... Той білосніжний храм, те сяєво соборне,
Що зводилось в своїй прекрасній простоті.
Воно було мов цвіт, мов білий цвіт шипшини...*

(I, 598)

Довершеність і поривність цього витвору, відбитого в вечірньому небі, в прозорій воді, “відбилася” ще й в образі друга, в спогаді про нього, про його вдачу і долю — обшири спогаду дедалі ширшають, окрилюючи і збагачуючи думку, природно переливаючись у завершальні акорди вірша:

*В могутті образів і гордості високої
Навшир розкрився нам слов'янський світлий світ,
І супокоем став колючий наш неспокій,
І сяєв білий храм. Шипшини білий цвіт.*

Повернення до джерела спогадів відбулося так природно і, попри всю емоційну наснаженість вірша,— так логічно. Га-

даю, що певна логізованість побудови здебільшого має в Бажана принциповий характер як органічна властивість його хисту і як ще одна передумова цього яскравого сплеску лірико-філософських імпульсів у пізній творчості. Чи не тому його ліричне саморозкриття за всієї своєї конкретності водночас надзвичайно узагальнене, синтезоване, непобутове? Чи не тому в цих поезіях він сягає того надособистісного рівня поетичного мислення, який навіть у ліриці філософській частіше виявляється як **спрямування** духовних зусиль, аніж як їхне здійснення?

Інші передумови цього філософсько-поетичного циклу Бажана влучно схарактеризував Є. Адельгейм, ще тоді, коли аналізований цикл не був і розпочатий: розглядаючи “Чотири оповідання про надію”, критик наголосив на властивому Бажанові опануванні складної діалектики духовного життя людини, здатності проникати думкою навіть у процеси ірраціональні, в катаклізми людської свідомості.

“... Бажан здобув чималий досвід скрупульозного аналізу таких душевних порухів, що найважче піддаються будь-якому аналізу. Поет з його величезним і до певної міри раціоналістичним інтересом до свідомості в процесі цього аналізу неминуче змушений був звернутися до тих явищ психічної діяльності, що найменше в рамки свідомого укладаються”¹.

*Я йду, й мовчу, і тепло марю снами.
Я на долонях тиші розтаю,—
Кристалік, зведений блаженними руками
Над свій приділ і над журбу свою...*

(“На луг лягло благословіння снігу”; I, 590 — 591)

*Споминів, жалоців, роздумів тіні
Деся поза мною проходять услід...*

(“Тишина”; I, 593)

І характерно, що саме в цьому вірші відбувається на перший погляд непомітне — невідчутне через свою природність і таке характерне для ФЛ “відсторонення” від ліричного “я” до того “ти”, що в ньому, як ми вже бачили й на прикладах з

інших поетів, є відтінок значень “не тільки я”, “будь-хто”, “кожен”, “взагалі людина як така”...

*Деся поза мною проходять услід
В маренні марнім, в безмовному плині
Плавного руху повільних сновид.
Ні, із задуми і стежки своєї
Ти не звертай, тільки глибше зітхни,
Входячи на безконечні алеї
В вічність простягнутої тишини.*

Уявляється, що так і задумано: щоб у цьому величавому спокої зимового лісу, подібного до білого собору (ще один промовистий перегук — за законами ліричного циклу!), не одразу збагнув читач, що йдеться тут про небуття. А збагнувши, замислився над незвичним розв’язанням теми, що здавна більше схиляла до колориту похмурого, тьмяного, темного і не асоціювалася з просвітленою, достоту гармонійною тишею зимових алей. Так, маємо тут несподіваний, в нашій поезії напевно унікальний результат синтезу двох начал: глибокого ліризму — і пізнавальної зацікавленості в собі як об’єкті, а не традиційному ліричному суб’єкті. Подивляючись з дивовижної невимушеності, з якою втілено у вірші “Тишина” цей складний емоційно-поняттєвий комплекс,— варто повернутися до початків циклу, до поезії “Пильніше й глибше вдуматися в себе...”. Напевно ж, тільки в наш безпрецедентно складний вік могли бути написані ці строфи, сповнені зачудування перед таким витвором природи, як людський мозок. Тут подолано всі колишні численні невдачі, всю марноту зусиль так званої “наукової поезії” (Рене Гіль, М. Зенкевич, В. Брюсов¹) — “перекласти” на поетичну мову результати власне пізнавальної діяльності. Тут поетично злиті чималий досвід самопізнання людини і невичерпність самої загадки її свідомості.

*Тріумфи, біди, перемоги, болі,
Піднесення, тривоги, втрати всі,
Любов і ніжність, і суворість волі,
І все життя у творчості й красі.*

¹ Див.: Ларцев В. Г. В. Я. Брюсов и научная поэзия: (К 90-летию со дня рождения В. Я. Брюсова). — Самарканд: Изд-во Самарк. ун-та, 1963.

*Хвилястий трепет корок і підкорок,
Мигливий код вмикань і відмикань.
Ще глибше в себе, задивившись, глянь,—
А потім що? А потім... Бідний Йорик!*

(І, 588)

І ця шекспірівська ремінісценція у фіналі, відблиск “високої трагедії” (але водночас і ремінісценція з самого Бажана — “Смерть Гамлета”), і оця нотка іронії, не те що гіркої, а найгіркішої — вони також “дують” цей вірш. Бо як же то людині з висоти сьогоднішнього знання про себе і про світ — знову повертатися до тієї ж незбагненої своєї минулості, свого неминучого зникнення. Не тільки згадка про Гамлета наприкінці вірша надає йому якоїсь особливої лункості: поетична традиція резонує тут з винятковою потужністю. Перегук виникає, якщо порівняти, ну хоч би з Державіним (“Я телом в прахе истлеваю, Умом громам повелеваю, Я царь — я раб — я червь — я бог!”)¹, якщо ж дещо далі вглиб часу — із застереженнями давнього українського поета ієромонаха Віталія (“Прейдет скорий бег житія твоего!”), відозвами та ламентациями Григорія Сковороди...

Мужнє та мудре додання страху смерті — гуманістичний набуток філософської лірики, здійснюваний для людей. Адже не для кожного досягне це духовне зусилля, яке здійснюється у справжньому єднанні людського “Я” з людським родом.

Світова поезія багато разів виходила на цю важку, “граничну” тему: прощання з життям і прощання з померлою людиною. Колосальна амплітуда думок і почувань, безумовне додання, опанування важкої теми вже хоч би й здатністю, випередивши долю, поетично пережити свій кінець, як Ахматова у віршах 1922 року:

*Чтоб в страшной пустоте мое осталось тело,
Чтобы в последний раз душа моя горела
Земным бессилием, летя в рассветной мгле,
И дикой жалостью к оставленной земле².*

¹ Державін Г. Р. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1957. — С. 116.

² Ахматова А. Сочинения: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1986. — Т. 1. — С. 164.

Стосунки поета з цією темою можуть бути дуже різні: лірика Пастернака, приміром, не знає її у “відкритому” вигляді, натомість у перекладах, зокрема з того ж Рільке, що його так цінував і з такою віддачею перекладав і Бажан, — Пастернак склав свою данину темі небуття. Існує навіть припущення, що саме в такий спосіб “він як поет внутрішньо звільнявся від цієї теми”¹.

На Заході існує респектабельна наука танатологія, з погляду якої “танатофобія” — страх смерті — є атрибутивною властивістю людини й основним її переживанням. Онтологізуючи страх смерті, ця наука ґрунтується на фетишистській свідомості, що бере подобу людини, натуралістично-предметну форму її буття за єдину і вичерпну людську сутність. За такого підходу ігнорується все позаіндивідуальне, неєгоцентричне, не береться до уваги, що в житті і окремої людини, і соціуму навіть горе, страждання, сум відіграють не лише негативну, а й певну позитивну роль — як роль “інтегративну”, як спонуку до життя більш усвідомленого, відповідального, невід’ємного від існуючих гуманістичних і, зокрема, морально-етичних цінностей. Мислителі різних часів, різних спрямувань думки неодноразово виявлялися однодумцями в тому, що смерть, якщо мати на увазі не лише біологічний аспект, є суттєвим ціннісним поняттям, яке має бути співвіднесене з іншими цінностями людського життя, передусім моральними, має посісти в ієрархії вартостей цілком певне місце².

Необхідність осмислення самих категорій життя і смерті як невід’ємна духовна потреба людини найвиразніше проявилася в тому, що в літературі та мистецтві від найдавніших часів склалася розгалужена традиція такого осмислення. З погляду цього сукупного художнього досвіду “протиставлення “життя — смерть” — найвищий, граничний рівень образного узагаль-

¹ Альфонсов В. Пoesия Бориса Пастернака. — Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1990. — С. 106.

² Див. також: Калчев І. Етюди за Смерттю. — София: Наука и искусство, 1985; Сабиров В. Ш. Этический анализ проблем жизни и смерти. — М.: Знание, 1987; Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия. — М.: Мол. гвардия, 1982; Рішар Ж.-П. Смерть та її постаті // Слово. Знак. Дискурс. Антoлогія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 1996. — С. 166 — 179.

нення. Він несе в собі філософський, етичний, естетичний зміст”, здатність вираження кінцевої суті явищ, співвіднесеність з уявленнями про щастя й нещастя, добро і зло, світло й пітьму, прогрес і регрес тощо¹.

Отже, бачимо, що ця достота кардинальна буттєва опозиція певним чином концентрує в собі всі інші, про які вже мовилося і які були тут означені Бажановим словом “противенства”.

В українській поезії останніх десятиліть є хоч і не надто численні, але високі, сильні взірці ліричного осягнення цієї теми, яка може іноді сприйматися як безсумнівна ознака належності твору до ФЛ, якби не та незаперечна істина, що філософським твір робить не задум, а спосіб, характер його художнього втілення².

Серед вершинних здобутків нашої поезії на цьому терені — вірші Л. Первомайського останніх літ, і не випадково так захоплювала Бажана втілена в них “мудра і мужня снага”. У статті “Уроки поета”, датованій 1974 роком, він особливо відзначив “ці поривчасті, сміливі, непокірні строфи таких віршів, як “Ніч у серпні”, “Уроки поезії”, терцини, присвячені Камеляреві,— таких віршів, у кратері яких жаріє не тільки передчуття, а й непохливе знання неминучого: “Уже твій шлях”, “Немов по замінованому полю”, “Палає вогнище” і мало не прикінцеве видіння — “Останній подих мій”. Прикінцеве видіння. Прикінцеві думи про життя і смерть. Прийшов невдовзі час — і він втілює своє розуміння життя і смерті, свої прикінцеві видіння і думи у строфи інакшого звучання, інакшої пластики,— але те, що полонило його в Первомайського суголосністю життерозуміння, постає тим виразніше на тлі відмінного поетичного світобачення. І спільне це — не що інше, як ота “мужня і мудра снага”.

¹ Лейтес Н. С. О художественной функции противопоставления “жизнь — смерть” (“живое — мертвое”) в литературе нового времени (на материале немецкой литературы) // Поэтика литературы и фольклора. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1980. — С. 49, 51.

² Див.: Спивак Р. Русская философская лирика. — С. 9. Див. також: Мельник Я. Чому душа боляща? // Прапор. — 1980. — № 3. — С. 121 — 125; Таран Л. Два кольори буття // Вітчизна. — 1990. — № 6. — С. 154 — 160.

Яке кружіння всесвіту п'янюче!
Гойдають хвилі човен голови.
Прислухайся,— ввіходить неминуче.
Зведись. Гукни. Мовчання розірви.
Воно крізь тьму вдивляється незряче
В оцю одну з найзвичніших подій...

(І, 584)

Надзвичайно суттєво, що цей вірш — друга частина диптиха “Пам'яті друга” з присвятою “На могилу Юрія Смолича”. І якщо перша частина — відвідини другої оселі й упевнене, всупереч усьому, затяте заперечення його віднині безповоротної, непоправної відсутності, то роздум про власну зустріч із неминучим, відсторонений з першого слова отим займенником другої особи (“Ти сів схопившись...”) — логічне продовження. Порівняно невеличкий вірш є підкреслено строгою, стриманою оповіддю про майбутнє розлучення з життям, як воно уявляється у своїй майже прозаїчній буденності. Ця децю зумисна інтонація, децю вдавана безсторонність лише раз ніби розколюється посеред твору запитаннями (запитальна інтонація вочевидь ніяк не може бути безсторонньою: в ній неминуче є зацікавленість, незгода, небайдужість, опір): “Іще чекати, томлячись так нудно? Чи в нурт впірнути, скорений судьбі?..”. І далі, вже ніби приборкана, повернута в береги, ця інтонація насамкінець вибухає знову — і знову запитанням, яке чомусь важко назвати риторичним, хоч це напевне так. Тут, наприкінці твору, те “мовчання скупчене й чуже”, що оточує людину, коли вона раптово прокинулася, вже постає в зовсім іншій подобі: “Безмежне, передвічне безгоміння”. І далі:

Невже йому і в цю конечну мить,
В мить остаточного твого прозріння,
Крім небуття, більш нічого явить?

(І, 585)

Запитальні конструкції — досить примітна риса в поезиці ФЛ. Запитальна інтонація, часом розгублена чи навіть розпачлива, частіше настійна й вимоглива, раз по раз виникає тут, врівноважуючи своєю експресією оту холоднувату відстороненість переживання об'єктивованого і знаменуючи водночас

вже згадувану некінцевість питомих істин та самоцінність самого процесу їхнього здобування. (Згадаймо знову в того ж Первомайського: “Невже я лиш етап в космічних спробах, Сил випадкових зустріч і злиття...”)

Узятий окремо, цей безконечно інтимний твір прозвучав би незрівнянно більш похмуро і гірко, а тут **крізь нього** ніби струмують інші, непоступливо-вперті інтонації першої частини:

*Я потривоожу тишину зятяту,
Переступлю заказану межу
І, як звичайно, входячи в кімнату,
Я “зрастуйте!” господарю скажу.*

Коли розгорнути далі весь цикл як контекст — струмів цих виявиться ще значно більше. Нагадаю вже цитоване: “Світись, мій світе, променись, теплий І в час прощання, час такий звичайний” або — “І мовчазливо добреду до краю Крізь білу, добру, вічну тишину”. І цей самий, останній вірш (“На луг лягло благословіння снігу...”) ще по особливому перетинається з II частиною “Пам’яті друга”: “В п’янливому, сповільненому смерку Кружіння серця. О солодка млость!” “Кружіння всесвіту” — “кружіння серця”, життєва круговерть, природний колооберт, “крутіж”, наскрізний зв’язок усього з усім, єдине коло — або, може, спіраль (“В незнане ввинчуй мисль, як вихори спіральні” — вірш “Лампочка вдалині”, звідти ж і слово “крутіж”). І ще: отой “білий собор” зимового лісу з вірша “Тишина”: “Млостью солодкою запаморочень Нишком колише мене тишина”. Доводиться таки повторити вже цитоване закінчення цього вірша: “... тільки глибше зітхни, Входячи на безконечні алеї В вічність простягнутої тишини”.

І отак чимдалі розвіюється морок, мертво безгоміння озвучується:

*Мелодія в’ється, як світла тропа,—
По ній в білосніжні простори уяви
Повільно й вгамовано серце вступа.*

Некваплива, вгамована мелодія домінує в усьому циклі, хоч контрапункт його складний, а глибинний драматизм безсумнівний. Але навіть у “Шепоті” з отією спробою заперечити пам’ять, покинути її на “пустирищі старості” — однаково

перемагає світла мелодія, вона й допомагає неухильно зустріти неминуче:

*Так мало треба для зростання радості —
Тепла й роси в блакитному ковші.
Напийся, і зведись, і твердо й радо стій
Перед останнім істином душі.*

Ніби в ключі всього циклу стоять “спокійні ритми прагнень і замислень” (“Одужання”), “спокійна печаль” (“Хай спечені уста я ще раз притулю”...) і навіть “добре страждання” (“Подзвін конвалії”). Парадоксальне, оксиморонне словосполучення взагалі стає ніби свідченням тих невидимих зусиль, які покладено на опанування і “впокорення” змістової стихії циклу (“Дружина мовчки скрикне і заплаче...”, “Беззвучні стогони при згадуванні втрат...”).

Для поезики циклу в цілому характерна та особливість, що її можна визначити психологічним терміном “синестезія” (“разом-відчування”) — одночасне відчування за допомогою різних органів чуття, той вияв взаємодії аналізаторів, коли збудження, що виникло в одному, ніби іррадіює в інший і в результаті виникає неподільний, відчуттєво багатий комплекс, гостра зображувальність, пластичність, що компенсує відчутний елемент раціональності та логічності. Це Бажанова “методологія” поетичного втілення буттєвого розмислу.

Було б нерозважливо твердити категорично, що поет, здавна опановуючи цю “методологію”, до певної міри володіючи нею від самих своїх початків, — у такий спосіб урівноважував свою епічну оповідність, свою схильність до силогізму, до раціональних побудов, свою, нарешті, емоційну стриманість. Але до певної міри все це так і є. А з іншого боку, до “синестезії” схилили само Бажанове розуміння поезії як слова “синкретичного”, як могутнього синтезу інших мистецтв, і нарешті — енциклопедична освіченість, багатство поетичного світорозуміння, додатково живлене високою культурою сприймання і музики, і малярства, і скульптури, і архітектури.

Ось приклад ще з “Англійських вражень”, характерний взірець у такий спосіб відданого враження слухового, в якому, одначе, звук постає ще й як образ зоровий.

*І тиша. Лиш трепет незвучного дзвону
Сіріє, як тінь, в висоті...*

(“У Стратфорді на Ейвоні”; I, 321)

Розгалуженість, витонченість сприйняття й уяви матеріалізують у відчуттєво багаті пластичні образи не лише спогади (де є реальна відчуттєва основа, хай навіть вона вкрита патиною часу), а й оті складні процеси духовного життя, сам “склад” рефлексії, медитації, нарешті й невловні, здавалося б, враження та відчуття, що належать до сфери несвідомого, підсвідомого, ірраціонального. Нагадаємо знову початок “Прологу до спогадів”: “У спогадів на дні, як в зяючому кратері, Бушує попіл, виє тишина...”.

Яскраві приклади синестезії можна знайти і в інших поетів, приміром, у молодого Антонича,— проте вона цілком іншої природи. Це радше захоплення, “захлинання” могутністю, потужністю живого життя, це зухвале бажання без утрат перенести в поезію “біос” як “хаос” і “космос”. Саме звідси в Антонича “празелень звуків”, “пейзаж мелодій”, “краєвиди співу”. Велична, урочиста, аж трохи зловісна містерія народження нового дня тут постає як “музика”, що “світлом дзвонить”; вдаряє струм речей найглибший в стіни пісні” (149); “рослини моляться, шаліє кожен колір” (196). “Екстатична” природа цієї згущеної відчуттєвості очевидна, особливо в порівнянні з наведеними прикладами Бажана: Антонич привносить у зображуваний світ свою невтомність, свої “зриви”:

*Горлянки соловейків плещуть, мов гобої,
у димі пахоців, в чаду лілейних куряв,
аж спів змінився в запах, мов за ворожбою,
розплився в квітний пил...*

(197)

Хіба що виразне домінування музичної основи в обох поетів є спільною.

Стихія музики відіграє в Бажана винятково велику роль, про це вже чимало слушного сказано дослідниками його творчості¹. Варто підкреслити, що це стосується не лише творів,

¹ Макаров Анатолій. Музика революції // Про Миколу Бажана. — К.: Рад. письменник, 1984. — С. 238 — 246.

де безпосередньо мовиться про мистецтво музики: так, наприклад, у тому ж вірші “Пильніше й глибше вдуматися в себе...” Н. Костенко відзначає “моцартівську тему творчого життя як діяння і його нетлінності...”¹.

Залишається, либонь, підсумувати, що в поетичному світі Бажана, в його поетичній концепції буття музика як вищий прояв гармонії, краси, досконалості набуває розуміння, близьке до того, яке вона набула у Блока, в Заболоцького. (Тема “Бажан — Заболоцький” заслуговує на окрему розмову, і річ не в нечисленних опосередкованих контактах, як відгук Заболоцького про вірш “Садівник”² або його досконалий переклад “Англійських вражень”, а в глибинній типологічній подібності деяких важливих граней світовідчуження, особливо на тлі цілком неподібних доль і “соціальних ролей” двох поетів.)

В українській поезії “музичність” Бажана найбільше нагадується до аналогії з молодим Тичиною та з Антоничем, для яких джерелом потужної звучності світу було могутнє музичне начало самої світобудови — всесвіту, космосу. Але неповторне звучання всіх “мелодій” “псалм”, “концертів”, “акордів” Антонича визначене шаленою боротьбою питомої гармонії і наявної дисгармонії, “енгармонійності”, дисонансу. Це пік процесу борінь і шукань, і його партитура частіше звучить, приміром, як “енгармонійний скрегіт арфи серця”. А розв’язання, примирення, гармонійне злиття — ще безконечно далеке чи й досяжне...

У циклі, що став достоту прощальним, Бажан розв’язує дещо специфічне завдання “інструментувати” поглиблений буттєвий роздум, схопити “незмовчний світ” особливо проникливим зором, якому відкрито і явне, і потаємне, і суще, і мислиме, і навіть немислиме... Тут знову звуковий, музичний образ сплітається із зоровим уявленням, враження розши-

¹ Костенко Н. В. Поетика Миколи Бажана (1941 — 1977). — К.: Вид-во при Київ. ун-ті, 1978. — С. 213.

² Див.: Ростовцева И. И. Николай Заболоцкий. — С. 87, 88. Див. також: Хемлин М. Н. А. Заболоцкий и украинская поэзия // Мастерство перевода — 1985. Сб. 13. — М.: Сов. писатель, 1990. — С. 403 — 406. Проте автор цієї розвідки обмежився лише аспектом безпосередніх контактів.

рюється розумінням, роздумом, здогадом, спогадом, іррадіює в цілому спектрі відчуттів. “Напоєний мжичкою музики сад” з “Першого снігу” — лише один із виявів такого всепроникного сприйняття.

*... Співзвуччя колишуться, сплівшись, як трави,
Мелодія в'ється, як світла тропа,—
По ній в білосніжні простори уяви
Повільно й вгамовано серце вступа.*

І не лише в “безпосередньо” озвучених строфах явлено нам виняткову музичність Бажана, а й у вишуканому звукописі, що також “підважує” часто образи найскладніші. В іншому регістрі вони б неминуче набули холоднуватої умоглядності, оці “споминів, жалощів, роздумів тіні...”. Але й вони “матеріалізуються”, наскільки це взагалі можливо, “В маренні марнім, в безмовному плінні Плавного руху повільних сновид...”. Якою живою стає згадка про далеку юність — віртуозно озвучена, аж до дзеркального обертання слів “літа, тіла” довкола невидимої осі, напоєна пахощами, що мають також і смак, і колір, і відчутті на дотик!

*... Духмяним запахом любові, літа, тіла
І гіркуватим запахом суніць,
Оцих розсипаних між теплих трав коралів!*

(I, 594)

Саме після цього йде обіцянка пам'ятати “невгаслий світ” “на все життя, а може, навіть далі...”.

Щедро озвучений прощальний цикл має досить визначений живописний колорит, де переважають барви ясні й акварельно прозорі (біле, зелене, лілове, блакитне, сіре, “золото вечірнього морозу”, сині тіні). Багатство відтінків білого — від переважання зимових пейзажів, і звідти ж чітка графічність багатьох замальовок. Але в тім-то й особливість циклу, що про його “музику” чи “живопис” не можна говорити в їхній окремішності, як і про особливе “освітлення” — це щось подібне до “світломузики”: постійна гра світла і тіней, мерехтіння видив і дум. “Мигтливий відблиск перетлілих променів, Летючий попіл згаслих палахтінь...”. У цьому ж вірші (“Шепіт”) — “Перелетілих тіней тиха тінь...” і поряд, в іншо-

му — “Тінь од тіні” (“В собі, як в келії...”). “Тихоплинне проміння” у “Шипшини білому цвіті”, а в наступному, “За кроком крок”, зовсім інакше освітлення: “Крізь мене ринуть дні, як відсвіт блискавиць...”. І там же: “О очі спогадів, світить, як блискіт свіч...”. “Мигтливий танець” і “обличчя сяйва” у “Фонтані”, де стільки і світла, і музики, “сяйва і чуда”. Світлові рефлекси й одміни у злагоді з мелодійним ладом, з глибоким нуртуванням мелодій-тем творять ту особливу “органну” повнозвучність і всю фактуру циклу, в якому все — легке, одухотворено-прозоре і водночас переконливо-життєве. “Духовна потуга” — ось домінанта всього циклу, його “коренева система”.

*Та й зараз ви, пісні мого народу,
Як сяйво й кисень гоїте недуги,
Зливаючи людину і природу
В гармонію духовної потуги.*

(“Одужання”; I, 595)

І весь цикл урешті постає як вияв творчої енергії опору силам зла, забуття, руйнування, трагізмові дійсності, її ентропійній інерції. В такий спосіб досягнуто тут високої міри внутрішньої свободи, і навіть хаос небуття художньо долається поетичним космосом гідності, сталості й цілісності, високого спокою, надособового роздуму. В останніх поезіях Бажан вочевидь здійснював заклик Ф. Гельдерліна, так натхненно ним перекладеного, з “Гімну людству” — “... верстати Духом визначену путь”.

Непопулярність, м'яко кажучи, “метафізичної” тематики в літературі тієї доби, коли творили В. Мисик, Л. Первомайський, І. Муратов, М. Рильський, М. Бажан, примушує думати про нереалізовані ними можливості філософсько-поетичного хисту і водночас подивляти з їхньої відданості цій лінії творчості всупереч усім табу, всупереч суворій філософській та світоглядній дієті, всупереч перерваності самої традиції найбільш органічно-національної ФЛ, тісно пов'язаної з міфопоетичною свідомістю. Коли І. Муратов дещо демонстративно, з викликом давав деяким творам такі назви, як “Філо-

софська елегія”, “Філософські мініатюри”, коли Л. Первомайський включив до збірки “Древо пізнання” поезії про смерть, про небуття (“Спідометр”, “Срібний автобус”) — це були свідомі зусилля, спрямовані на збереження в літературі лірико-філософської гілки. Тепер можна нарікати на певну раціоналістичність їхньої творчості, на збідненість суто інтуїтивної частини філософсько-поетичного спектра тощо — не забуваймо лише, що саме зусиллями цих поетів традиція жанру не перервалася.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Бажан М. П. Твори: В 4 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 1, 2.
2. Голубєва З. С. Микола Бажан: Нарис творчості. — К.: Дніпро, 1984.
3. Історія української літератури: — У 2 т. — К.: Наук. думка, 1985.
4. Ліна Костенко. Геній в умовах заблокованості культури // Літ. Україна. — 1991. — 26 вересня.
5. Мамардашвілі М. К. Мысль под запретом // Вопросы философии. — 1992. — № 3, 4.
6. Мисик В. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1983.
7. Мисик В. Серед сонячної повені. — К., 1987.
8. Муратов І. Твори: В 4 т. — К.: Дніпро, 1982. — Т. 1.
9. Первомайський Л. Твори: В 7 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 1.
10. Салига Т. Продовження. Літ.-критичні студії. — Львів: Каменяр, 1991.
11. Моренець В. Слово, що випало з мовчання філософів // Григорів М. Сади Марії. — К.: Світовид, 1997.

8. ПРОБЛЕМА АВТЕНТИЧНОГО БУТТЯ (В. СТУС)

Основу для епітета “філософська” у словосполученні “філософська лірика”, як уже можна було бачити, становить “філософія” у тому широкому, вільному розумінні, дещо “секуляризованому” і навіть опобутовленому, в якому М. Мамардашвілі називав її “свідомістю вголос”, у якому “філософом” є чи не кожна людина, якщо тільки власні її нахили та життєві обставини були сприятливі для розвитку начала особистісного. В цьому розумінні справедливим є твердження: якщо людина — особистість, то в неї є “своя філософія” — своя ієрархія цінностей, усвідомлені життєві пріоритети, моральні орієнтири.

Здатність до буттєвісного масштабу мислення далєбі не конче пов’язана із освітнім цензом — радше із життєвим досвідом та здатністю до його узагальнюючого осмислення (за Монтенем, прекрасними людьми є філософи і селяни, а все зло — від напівосвіченості). Результат постає як життєсприймання не фрагментарно-ситуативне, мозаїчно-строкате, а стихійно-системне, отже — стихійно-філософічне. Для такого типу особистісної, “ненаукової” філософії, для певного її рівня закономірним і необхідним стає питання: як треба, як належить жити мені як людині? А вже звідси цілком неминуче — чи так я живу? І що слід робити, щоб узгодити уявлення про належне життя — із своїм життям, яким воно є? Що цьому перешкоджає в мені і довкола? І чи в змозі я, людина, здолати ці перешкоди? Таке коло питань становить проблематику автентичного буття, відзначену дослідниками ФЛ серед ха-

рактерних змістових ознак жанру¹. Ця проблематика великою мірою характерна і для української ФЛ, тому важливим є бодай пунктирне окреслення тієї духовної традиції, яку генетично успадкував В. Стус.

Наявність проблематики автентичного буття можна спостерегти ще в давній українській поезії: це пов'язано як із естетичним характером філософування, характерним для тієї доби, так і, з іншого боку, з онтологізацією людської повсякденної трудової діяльності, живленою одухотвореністю та поетичністю хліборобської праці як споконвічної, життєдайної, тісно сполученої з життям природи. Світ, за Сковородою, постійно “ловить” людину: занурює в побут, примушує дбати про хліб насущний, спокушає благами і добробутом, зіштовхує з іншими людьми і з їхніми часом відмінними життєвими установками. Розрізнати необхідне і зайве, істинне і хибне, праведне і грішне, здійснювати той чи інший вибір потрібно повсякчас, поки “довліє днів злоба його”. Не можна втекти від життя в усій його складності, від **нерозв'язно-подвійної, емпірико-трансцендентної природи самої людини** — ні в життєву метушню, ні в абсолютну споглядальну духовність, — не порушивши при цьому найважливіших зв'язків між людиною і світом.

Серед мотивів поезії Івана Величковського (XVII ст.) дослідники підкреслюють заклик до життєвої активності, до реалізації “віри” в “ділах”. Цей мотив, “актуальний і прогресивний у тодішніх українських умовах”², набув значного поширення: можна згадати похвалу панам Балабанам “за дїлныи sprawy”, виголошену Тарасієм Земкою у вірші 1627 р. Очевидно, тут конкретно-історичну актуальність підкріплено вже певним досвідом оцінки способу життя і у вимірі позачасовому. Саме про це — і діалог Величковського “Бесѣда челоуѣка з Богом”:

¹ Див.: Дауѣтите-Пакерене В. В. Литовская философская лирика. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Вильнюс, 1988. — С. 26 — 28.

² Колосова В. П., Крעותень В. І. До питання про життя і творчість Івана Величковського // Величковський І. Твори. — К.: Наук. думка, 1972. — С. 31.

*Должна птица обѣма крилами лѣтати,
должен челоуѣк вѣру и дѣла стяжати*¹.

Великий досвід філософсько-поетичного осмислення цієї проблеми залишив Григорій Сковорода — досвід тим авторитетніший, що здобутий у власних пошуках життєвого “оптимуму”, підтверджений згідністю із власним “modus vivendi”. Як писав про Сковороду Л. Махновець, “його ніколи не вабило “лакомство нещасне” світу сього. Він зневажав багатство, розкоші, надмірності. Улюбленим його афоризмом-девизом були слова, що потрібне — нетрудне, а трудне — непотрібне”². В іншій монографії “подвижницьке життя Сковороди, основною домінантою якого було очищення від всілякої скверни й ушляхетнення духу” виводиться із староруської традиції самітництва, із унікального схрещення античних традицій із старослов'янськими. При цьому автори наголошують, що “це було самітництво покликання, а не самітництво ущемленості”³. Фактично, настанови і самонастанови Сковороди акумулюють досвід людей, що, попри всі відмінності сповідуваних доктрин, *уступають на шлях свідомого, усвідомленого життя, де начало духовне має безумовну перевагу над усім “приземним”* (це одне з ключових понять Б.-І. Антонича), над усім ницим, корисливим, марнотним, що має, проте, підступну здагність обсновувати людину невидимими путами, гасити або тлумити всі вищі поривання. Свобода для Сковороди — це передусім духовна свобода від тих осоружних пут.

Сковорода окреслив і ті життєві орієнтири, те спрямування розуму, волі, всього духовного ества людини, які допомагають втілити цей ідеал (“... Це в розум може взять, хто небо відчува!”⁴). Для здійснення цього життєвого заміру потрібен

¹ Величковський І. Твори. — С. 90.

² Махновець Л. Григорій Сковорода: Біографія. — К.: Наук. думка, 1972. — С. 252.

³ Драч І. Ф., Кримський С. Б., Попович М. В. Григорій Сковорода: Біографічна повість. — К.: Молодь, 1984. — С. 144, 132.

⁴ Поезії Г. Сковороди, перекладені чи змодернізовані В. Шевчуком, В. Маслюком, М. Зеровим, цит. за виданням: Антологія української поезії: У 6 т. — К.: Дніпро, 1984. — Т. 1 (стор. зазначається в тексті). Звернення

спокій (“О спокою наш коханий! Де тебе знайти в наш час?..”), потрібна тиша (“... А я буду собі тихо коротати милий вік...” — ця настанова виразно відлунує у “тиші” і “мовчанні” В. Свідзинського), потрібна “совість, як чистий кришталь”, далі — “зрівноважений дух, мудра розсудливість” та “веселість ясна” (“Похвала бідності”). Треба відкинути всі примарні, химерні цінності, весь той “дур”, що морочить людей у велелюдних містах. Звідси вже один лише крок до апології життя на лоні природи, у злитті і злагоді з нею, до оскарження і заперечення того способу життя, що його витворюють омани.

*В город не піду багатий, у полях я буду жись,
Вік свій буду коротати там, де тихо час біжить.*

(333)

Наш мимовільний, неусвідомлений “хроноснобізм” стосовно давньої поезії часом не дає вловити важливі смислові нюанси подібних “наївних” відозв. Тим часом Сковорода, як і видатний білоруський поет-просвітитель М. Гусовський (“Пісня про зубра”, 1522 р.), з проникливістю й тривогою відчув, що може означати для людини розрив одвічних зв’язків із природою. Серед інших, недостатньо “вчитаних” ідей у Сковороди, як і у Гусовського, — близький до античного ідеал *екогармонії*. Сягнувши цієї мудрості, людина відкриває *відносну вартість часу* — залежно від того, чим він заповнений. Сковорода:

*Краще чистий рік один, аніж десять брудних,
Краще десять плідних літ, ніж безплідний весь вік.*

(337)

Вивільнитися від примарних цілей означає зовсім інакше оцінити незрівнянну перевагу бути цілком звичайною людиною, самоцінною у своїй звичайності. І ще одну важливу на-

до цих перекладів, а не до оригіналів у цьому разі виправдане тим, що це та форма, у якій зміст більш сприйнятний для сучасної свідомості і, отже, продовжує жити і впливати як певна духовна традиція. Аналогічними міркуваннями керувався й автор найновішої монографії про Сковороду. Див.: *Барабаш Ю.* “Знаю человека...”: Григорій Сковорода: Пoesія. Філософія. Життя. — М.: Худож. лит., 1989. — С. 3.

станову сформульовано в “Афабуляції” до “Байки про Козлятко і Вовка-флейтиста”: не треба, говорячи попросту, братися не за свою справу, спокушатися недосяжною метою, марнославно зазіхати на те, на що не маєш підстав:

*Не багатьох нас створила для муз наша мати природа.
Хочеш щасливо пробуть — доли віддайся своїй.*

(342)

Суттєвим є те, що Сковорода не лише не абсолютизує вченість, а й закликає до своєрідного “опрощення”. І це не розчарування, не знецінення освіченості, у якій він сягнув мало кому приступних висот: ідеться лише про її місце в ієрархії цінностей. **Поперед неї** стають внутрішня гармонія, реалізація істинних можливостей **природної** людини. Один із парадоксів Сковороди полягає в тому, що започаткована ним лінія філософсько-поетичної медитації не знайшла безпосереднього продовження і згодом **відновлювалася** в літературі досить-таки кружним шляхом, у той час, як його колосальний вплив на всю наступну духовність — це **вплив насамперед самої особистості**, винятково цілісної і незалежної. Лише в другу чергу цей вплив здійснювався також і через творчу спадщину. Для загалу людського надзвичайно багато важить сам прецедент, сама можливість існування таких людей — не підвладних нашим канонам, ритуалам, розподілам ролей. “Диваки” — знизує плечима обиватель, підсвідомо відчуваючи їхню красу і велич, найпотаємнішим куточком душі здогадуючись — завдяки їм! — про багатство можливостей, що були закладені (і благополучно загинули) і в ньому...

Прояви цього впливу Сковороди знаходимо і в російській поезії ХХ ст. (М. Заболоцький, А. Тарковський). Що ж до української поезії, то тут “ген” Сковороди, який багато важить і в самій українській ментальності, простежується дуже виразно. Справа навіть не в численних апеляціях до філософа-поета — мова про нескасовну присутність Сковороди у складі національної духовності. Тим-то поети вчувають у шумі дощу “флейту Сковороди самого” (В. Мисик), з ним асоціюється передчуття весни, як у ранньому вірші М. Драй-Хмари:

... вийде в поле віл під 'яремний,
і я помандрую, як Скворода¹.

І Василь Стус свої “Двоє слів читачеві” 1969 р., де є визнання: “Якби було краще жити, я б віршів не писав, а — робив би коло землі” — закінчив словами: “Один з найкращих друзів — Скворода”². Цей особливий, поширений на самий спосіб життя як іще один “твір” митця, вплив Сквороди визначив в українській ФЛ велику питому вагу проблеми автентичного буття, узгодженості слова і діла. Зрештою, хіба не відлунує у наведених словах поета про те, що робив би він за кращого життя — сквородинська ідея “сродної праці”? Шевченкове “та й списую Сквороду” — знак неперервної духовної естафети, раз по раз підживлюваної історичними обставинами, що посилювали “драму автентичності” як заповідане прагнення сягнути цього ідеалу і водночас — неможливість, перешкоди як зовнішнього, так і внутрішнього характеру. Доля самого Шевченка тут, зрештою, вельми показова. Як мовив про це С. Єфремов у статті 1909 року “Шевченко за ґратами”: “... Десять найкращих літ, коли чоловік був саме в розцвіті сили й хисту свого і міг дати колосальні зразки художньої творчості, мусив він поневірятись по пустині й волочити кайдани нікому, здавалось, не потрібного життя, затаївши в душі не виплакані сльози й ненароджені твори свої”³.

У незгоді з тими обставинами, з добою може опинитися навіть поет такої лагідної вдачі, талант такий “гармонізуючий”, схильний до “замиреної колізії”, як В. Свідзинський. Серед його поезій, що концентрують проблематику автентичного буття, особливо вирізняється вірш “У рідній моїй стороні...” — як граничним загостренням дилеми “належного, бажаного і “сущого”, так і своїм погамованим, стримуваним, а проте однаково відчутним драматизмом (у розділі 5-у про цей твір уже йшлося, але у більш загальному плані).

¹ Драй-Хмара М. Вибране. — К.: Дніпро, 1989. — С. 43.

² Стус В. Твори: В 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1, кн. 1. — С. 42.

³ Єфремов С. Шевченко: Збірка. — К.: Вік, 1914. — С. 118.

У рідній моїй стороні
Не маю я рідного дому,
Ні саду — щоб діяти те,
Що миле й відрадне мені...

(229)

Це відторгненість людини від “співмірного” їй способу життя, це насильство, наруга. “Ні саду...” — а сад у Свідзинського є та частина всесвіту, в якій людина втілює себе, опредмечує своє буття в світі й утримує його навіть по своєму зникненні. Глибокої зачаєної печалі сповнена детальна картина того буття, яке “не є”, але яке було би людині саме “по мірці”, відповідало б її вдачі і нахилам. Натомість воно віддає в умовно-способових формах:

... Зібрав би я в гарну сім'ю
Дерева,
і квіти, і скелі,
І плем'я, чий голос — пісні,
Любило б оселю мою.
Я слухав би джеркіт струмка,
Я б міг зупинити в долині
Потік і розводити риб
У круглій водоймі ставка.

Скінчивши спокійні труди,
Я йшов би спочити на берег,
І верби вітали б мене —
Задумані сестри води...

(229 — 230)

Наступні строфи малюють життя, яким насправді живе людина, що витворила в уяві той злагоджений і гармонійний світ, всі дієслова тут — у дійсному способі, а проте — яка ж невтішна ця дійсність!

Живу я в чужому дому
На біднім веретищі міста;
Лиш насип я бачу з вікна
Та обрій у вічнім диму...

Далі маємо один із численних взірців виняткової цнотливості і шляхетності цього поета: “пряма” скарга для нього є

незручною, аж ніби неприродною. Він ніби мимовільно переводить погляд: у полі зору опиняються близькі, але все-таки інші об'єкти; втім, виявляється, що саме так і можна найкраще висловити цей біль, і сум, і невтоленність.

*Два дерева стоять у дворі,
Два друга самотніх, два в'язні;
Немає під ними трави,
Не видно їм блиску зорі!*

*Лиш вітер крилом громовим
Над ними ударить порою,
Пробудить то шум у гіллі,
То мрію у серці моім.*

Цей досконалий і глибокий твір позначений 1939 роком: люди здебільшого жили, як жилося, належало думати, що живуть вони в найкращий спосіб, у найкращій країні (ще довго спливатимуть у пам'яті, немов уламки якогось затонулого колоса, оті формули найоптимістичнішого оптимізму: “Молодым везде у нас дорога, старикам везде у нас почет”, “Мы рождены, чтоб сказку сделать былью”, і, мабуть, цілком неперевершене: “... А вместо сердца пламенный мотор!”). Можливо, десь у глибині душі ті вічно, завчено радісні люди взагалі дивувалися з того, що живі: стількох знайомих та рідних поглинули шалені хвилі репресій, розправ... І тільки невинуватий дивак (себто — Поет) міг так щиро і гірко, так невтішно шкодувати за домом у саду, за прибережними вербами та джеркотом струмка... О, ті донкіхоти, як потребує їх кожна епоха! Щоби не розуміти і не цінувати, щоб у найкращому випадку зверхньо підсміюватися з диваків, щоби нащадки ронили сльозу над їхнім запізнілим життям! Але ж саме вони нагадують нам, часто цілком безуспішно: чи так живеш, як хотів, як мусив, як мріяв. Або, як мовив колись Віталій Коротич у своїй чи не найкращій збірці:

*Не нарікай.
Ти все придумав сам.
Не нарікай.
Ти міг інакше жити.
Твоїх надій сумні дереворити —*

*твій переляк, твій невігойний страх,
твоя біда і в ній закутий страх
з тобою простуватимуть до кону.
Ти — мов каріатида без балкона —
нічого не тримаєш на плечах.
Що ж — можна й так...¹*

Основним джерелом драматизму здебільшого все-таки ставали перешкоди зовнішні, але шляхетність поезії виявляла себе ще й у тому, що перед лицем перешкод історичних чи соціальних людина передусім підвищувала вимогливість до себе самої, і саме вимогливість до себе як до людини. Красномовні приклади подає, зокрема, поезія В. Мисика. З виданням творів, недрукованих за життя автора, коло його лірико-філософських роздумів для читачів помітно розширилося. Сенсожиттєва проблематика, взагалі притаманна поетові, постала в нових осмисленнях. Так, у віршах “Аркуші”, “Старий портрет” втілено думку, що людина пише свій “портрет”, своє справжнє “лице” самим своїм життям — “На аркуші обличчя, чистім зроду”².

Мисикову “модель” цієї лірико-філософської проблеми (життя у злагоді, у відповідності з собою, із своєю системою цінностей) містять вірші “Коло” та “Я знаю: там ще моляться тополі...”. Так, є життя “у любому колі” або ще — “у рідному тісному колі”; жити в ньому, у його “незворушному спокої” і не спокушати “непевну долю” — затишно і надійно. Але людину нездоланно вабить інше:

*... справжнє небо
І справжній світ перед собою,
І справжній шлях — нехай і дикий,
Нехай без краю,
Коли я тільки тут великий,
Де я борюсь і змагаю,
Де гину — і перемагаю!³*

¹ Коротич В. Щоденник. — К.: Рад. письменник, 1973. — С. 49.

² Мисик В. Серед сонячної повені: Поезії, переклади, прозові твори. — К.: Рад. письменник, 1987. — С. 55.

³ Мисик В. Серед сонячної повені. — С. 32.

І нерозв'язність дилеми посилюється тим, що життя “у колі” лише тоді вповні являє свою приналежність, як людина вже поза ним:

*Хоч близько ти, душі моєї краю,
Ти будеш тільки снитися мені,
Бо те, що є в тобі найкраще,— знаю:
Це туга по тобі на чужині¹.*

І нарешті у вірші “Шлях” ці два полярні способи життя перетинаються в короткій зустрічі — і одна людина простує далі, своїм шляхом, а друга, як їй і належить, залишається.

*Рушає валка, а старий ще довго
Не йде на тік, неначе з тих розмов
Якийсь неспокій уселився в нього².*

На рівні екстралітературному, стосовно до індивідуальності, особистості поета тут могли би стати у пригоді поняття “спосіб життя”, “життєвий шлях”, “стиль життя”. Взяті за опорні, ці філософсько-соціологічні поняття, безперечно, мають прямий стосунок до проблеми автентичного буття — але як до суто філософської проблеми. Нам же йдеться про поезію, і тут, на наше переконання, коректніше покластися на її власні свідчення, по змозі не віддаляючись від них на периферію “життєвого матеріалу” та “творчої історії”. Тому що ліричний герой **нетотожний з автором** — це у ФЛ показник передусім **іншої міри узагальнення**. Як приватна особа поет не має де дітися від своїх обставин, людських слабкостей, від свого роздратування чи зубного болю. Як поет, а надто як філософський поет, він мусить усе це здолати, вивищитись думкою над усім і над собою, — постійно цього прагне і врешті домагається — судити про життя як про долю і про себе як людину взагалі.

Але, з іншого боку, ми, звичайно ж, не можемо цілковито абстрагуватися від поета як конкретної людини, оскільки йдеться про **узгодженість** її власного життя із сповідуваним ідеалом, а зрештою і про ту ціну, якою оплачено досягнуту чи

¹ Там само. — С. 33.

² Там само. — С. 47.

недосягнуту узгодженість. Бо, як писала Аріядна Шум у своїй передмові до поезій Степана Сапеляка, “Поет має свою філософію життя і філософію поезії. Ці дві його філософії ідуть в парі. Поет визнає лиш тих поетів, життя яких віддзеркалює їхню поезію і навпаки. Бути поетом — це велика відповідальність, каже Сапеляк. З моментом, як в житті поет відрікається своїх ідеалів, він перестає бути поетом. Великі ті, що витримують до кінця: Шевченко, Стус”¹.

Саме то поезії В. Стуса звертає нас лірико-філософська проблематика автентичності, оскільки його поезія постала як граничне втілення цієї проблематики: вже не як драма, а як висока трагедія. Навіть сам шлях її до читачів — як, утім, і шлях самого поета до свого народу, до рідної землі, що прийняла його прах, — є тому більше ніж промовистим свідченням. Про універсальне значення Стусового досвіду, про величезні моральні уроки, які всім нам належить із нього “вичитати”, проникливо говорить у своїх статтях про поета М. Коцюбинська: “За іронією долі, в аспірантурі керівником Стуса був Микола Шамота. Так, так, саме той Шамота, душитель літератури, головний адепт злочинного диктату догми. Якби Стус міг утриматися під таким керівництвом, то йому стелилася б доля, подібна до долі тих, з ким починав він свій шлях у науку (...) Але він не міг і не хотів цього. Досягши зрілості думки, духу й сумління, він ту дорогу “стер”...”²

Нині вже видана багата епістолярна спадщина поета; з його листів до рідних добре видно, що вибір здійснено, що вороття немає, що людина справді цілком, цілковито свідомо обраного шляху³.

Уже з самого початку означена проблематика постає в поета у своїй органічній сполученості з долею України, її народу, із драмою національної історії, як-от у ранніх віршах 1963 року:

¹ Шум Аріядна. Поезія Степана Сапеляка // Сапеляк С. Без шаблі і Вітчизни. — Торонто: Вид. Дослідного ін-ту “Україніка”, 1989. — С. 9.

² Коцюбинська М. Новітні палімпсести (Кілька думок про феномен Василя Стуса) // Філософська і соціологічна думка. — 1990. — № 2. — С. 101.

³ Див.: Стус В. Твори: В 4 т. 6 кн. — Львів: Просвіта, 1997. — Т. 6, додатковий, кн. 1.

*Сто років як сконала Січ.
Сибір. І соловецькі келії,
і глуха облягає ніч
пекельний край і крик пекельний...¹*

З іншого боку — постає проблема власного життєтворення, у характерній запитальній формі:

*Як вибухнути, щоб горіть?
Як прохопитись чорнокриллям
Під сонцем божевільно-білим?
Як бути? Як знебути? Як жити?*

(I, 1, 100)

Тобто ця проблематика саме в такому її спрямуванні виявляється як первісно поетові притаманна: прихід до неї, її становлення і усталення знаходяться десь поза межами власне творчого життя, у творчості ж маємо лише її розпросторення та поглиблення, наповнення життєвим і духовним досвідом, екзистенційну ідентифікацію із собою як повноважною частинкою цього народу, яка відчуває покликання і обов'язок бути його речником. Готовність до кінця виконати це призначення надає ліричному героєві В. Стуса, надто у зрілий період, трагічного стоїцизму. Це також відзначила М. Коцюбинська: “У багатьох визначальних моментах Стусові близька екзистенціалістська філософія життя, зокрема ідея “трагічного стоїцизму” (“Усе... гаразд. Я певен трагічного оптимізму, що світ — опроти мене — є собі, я ж — є собі — опроти нього”). Недаремно зарубіжні критики зближують його філософське світовідчуття, матеріалізоване в поезії, з ідеями екзистенціалізму, зокрема Гайдеггера, Сартра, особливо Габрієля Марселя з його поняттям “Буття в ситуації”, протиставленням “людини маси” як сукупності функцій — “особистісному

¹ Стус В. Твори: В 4 т. 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т.1, кн. 1. — С. 90. Далі, цитуючи це видання, том, книгу і сторінку зазначаємо в тексті. Збірка “Палімпсести” цитується за виданням: Стус В. Дорога болю: Поезії. — К.: Рад. письменник, 1990; сторінка зазначається в тексті. Це пов'язано з тим, що на час підготовки посібника до друку 3-й том “Творів” В. Стуса ще не виданий.

началу”, протиставлення людини, яка творить саму себе, — “змертвілому світові”¹.

Але тут необхідне одне уточнення. Трагічний стоїцизм як певна філософська парадигма далєбі не був уперше віднайдений Стусом у екзистенціалістів. Завдяки загальному духові цієї філософії, незрівнянно ближчої за філософію класичну до “партикулярного” буття, завдяки загальній прийнятності багатьох її ідей для “самотньої” свідомості — Стусове власне відчуття і розуміння сенсожиттєвих істин лише діставало тут авторитетне підтвердження. Загалом же ця ідея зріла в ньому самому порядком неминучої реакції на систему, з якою людина його типу жодним чином не може порозумітися, потерпітися, співіснувати. Саме про це говорив, захищаючи Стуса, й академік Сахаров у своєму зверненні до Мадридської наради для перевірки Гельсінських угод, до голів держав — учасниць Гельсінського акту: “Так життя людини ламається до краю, як відплата за елементарну порядність і неконформізм, за вірність своїм переконанням, своєму “Я”².

І нарешті трагічний стоїцизм Стуса у певному розумінні є “генетичний”, спадковий, — з огляду на досвід національної історії, так емоційно ним осмислюваний і так особистісно переживаний. Згадаймо, що рисами трагічного стоїцизму Ліна Костенко з великою художньою переконливістю наділила свою Марусю Чурай, що цими рисами, вже по-інакшому, але не менш переконливо обдарований автобіографічний герой романів Івана Багряного. Загалом же — це той рівень самоусвідомлення і життєвого самовираження, де національне виразно змикається із загальнолюдським і конкретно-історичне із сучасним: недаремно з цими героями найбільше духовно споріднена Міріам із драми Лесі Українки “Одержима”.

Коли М. Жулинський пише, що “Стус вирощує поезію філософського наповнення, дещо відсторонену від практичної тверезості, від зазіхань побуту”³ — то тут криється мож-

¹ Коцюбинська М. Новітні палімпсести. — С. 101.

² Цит. за: Вітчизна. — 1990. — № 3. — С. 13.

³ Жулинський М. Из забуття в безсмертя: (Сторінки призабутої спадщини). — К.: Дніпро, 1990. — С. 418.

лівість певних непорозумінь. Від “практичної тверезості” відсторонена поезія взагалі як така, бо то її антипод. Що ж до побуту, то від нього навряд чи й можливо відсторонитися, проте в кожного своє “наповнення” цього поняття. Ймовірно, що малася на увазі та неспівмірність і несумісність двох логік, яку формулює філософ і політолог С. Грабовський: “З погляду панівних ідеологем “великого суб’єкта”, поведінка учасників Опору абсолютно абсурдна, їхні ідеали й прагнення небуттеві, однак із позиції людини Опору настільки ж абсурдним є саме існування “великого суб’єкта”¹.

Нарешті “побут” Стуса має риси віртуальності: він живе поза межами відторгнутої ним суспільної реальності — за власним вибором, не тому навіть, що й вона відторгає його. Тому “побут” Стуса — це “край”, більше віртуальний, ніж реальний, незалежно від місцезнаходження, а ще — природний світ і всесвіт, природа, жива і одухотворена.

Сила людини Опору — лише у ній самій. Тому конфлікти внутрішні постають як загрозливі і нищівні: тут небезпека опертя катастрофічна. Але в початковому рядку “Утекти б од себе геть світ за очі...” — незлагоді із собою хіба не є лише один із виявів незлагоді із світом, неузгодженості “непідпорядкованої” людини із тією даністю, в яку вона “закинута” самим фактом свого буття?

*Тож проривайся — в поле, до води,
до гір, до зір, до молодого сміху.*

*Тож проривайся — крізь людську зловтіху,
пересуди, і осуди, й суди.*

*Нехай тобі замає більший світ
і більша ніч замає над світами.*

(I, 1, 99)

Остаточний внутрішній вибір ускладнює стосунки з минулим: воно — за межею, за тим рубежем. З одного боку, вабить і гріє, іноді покріплює, додає сили, часом у ньому можна “виспокоїтися”; з другого — вже відчужене, втрачене: об ту незворотність часом розбивається сама спроба навідати його:

¹ Грабовський С. Чи є порятунок для пострадянської філософії? // Су-часність. — 1996. — № 2. — С. 87.

*Давні стежки переорано,
дороги дитинства
засаджено кукурудзою.
І навіть мама
з недовірою позирає на тебе —
це ти чи ні?*

(I, 1, 188)

У минулому залишився ще й прообраз тієї самореалізації, яка була б — за можливості іншого, вільного вибору (“якби було краще жити”...). Про це — “Останній лист Довженка”. Як і цикли “Костомаров у Саратові”, “Трени М. Г. Чернишевського”, як вірш “За читанням Ясунарі Кавабати” це — суто лірико-філософська об’єктивізація пекуче-особистого, надто “ліричного”, видобування в ньому філософського “кореня”. Невимовна гіркота цього твору — не від того, що доводиться “їх” просити, а від наболілої туги за “краєм” і непоправності всієї долі (“Пустіть мене до мене...”).

Отже, тут назріває дуже відповідальний, проте неминучий висновок: “невгнута чесність” Стуса (визначення Ю. Шереха) засвідчує автентичність його життєвої і творчої поведінки, проте — у сфері життєвого вибору, продиктованого незалежними від нього і неприйнятними для нього обставинами. Але ж вірші засвідчують, наскільки він був готовий до всього, що чекало попереду, наскільки свідомий свого неминучого, здавалося б, єдиного майбутнього. Уперше він був заарештований 1972 року. А за чотири роки до цього — ніби вже стояв на порозі своїх випробувань: “Що тебе клясти, моя доле?” І покріплював себе, націлював, наказував — собі:

*Ні, вистояти. Вистояти. Ні —
стояти. Тільки тут. У цьому полі,
що наче льон. І власної неволі
спізнати тут, на рідній чужині.*

(I, 1, 185)

І вже у “Палімпсестах” — остаточно:

*Геть за минулим спалено мости.
Попереду ясна тріпоче ватра.
Крізь неї, мов крізь себе, треба йти.*

(90)

Надмір екзистенційного переживання долі, екзистенційного долання життєвого шляху, переходження того “стернистого поля” відбувся на такій самоспалювальній межі, що логіка творчості зажадала, заради якнайповнішого — вже не для себе — осягнення, принципово іншого творчого самовияву: підкреслено “беземоційного”, демонстративно-умоглядного, охолодженого інтелектуально-конструктивним підходом. Так з’явилися поміж віршів, достоту писаних кров’ю, білі вірші, як “Тагил. Зима...”, і верлібри, як “Вдається чи ні...”, “Чоловік підійшов до меморіалу...”, “Я знав майже напевно...”, “Напередодні свята...”, “Еволюція поета...”, мініатюри початку 1971 року. Вони не лише свідчать про широту можливостей поета. Вони є спробою самопорятунку чи самоопанування, але в межах творчості, розв’язуючи колізії долі майже як шахові задачі або математичні рівняння (“Три скелети сидять за кавою...”, як приклад).

У збірці “Веселий цвинтар” цей “розумовий” струмінь дужчий, у останній книзі “Птах душі”, доля якої залишається невідомою, — наскільки можна судити з авторських характеристик, — домінує назагал “прозове”, “сумно-спокійне” начало. Але той Стус, який нарешті відкрився співвітчизникам, найперше вражає все-таки емоційною інтенсивністю поетичного життєпізнання.

Стус розробляє з однаковою необхідністю обидва різновиди ФЛ: і той, що прихильно і щедро відкриває іншим свої шукання істини і сенсу, — і той другий, де думка ширяє собі, поглинута тим пошуком настільки, що вже наче й не потребує нічиєї співучасті і співрозуміння. Тут надзвичайно високі як інтелектуальна напруга, так і екзистенційне переживання процесу осмислювання буття.

*... Вигойдуй у леті захоплення душу простору,
У соннім ширянні тримайся і ранку не клич.*

(142)

У вірші “Гойдається вечора зламана віть...” дано весь овид змученої, але несхибної душі, весь обшир духовного ества людини, що виконує своє призначення, свідомо його.

Тут колосальна амплітуда почувань, перехоплена контрапунктом графічно чіткої заголовної деталі, містить усе пережите, завмирає над хвилиною відносного, бодай якогось-то спокою:

*Удай, що обтято дорогу. Що спить
душа, розколошкана в смертнім аркані
високих наближень. На серця екрані
гойдається вечора зламана віть.*

(135)

Тут переривчастий плин думок, відданий системою переносів, аж до розірваних надвоє — на два рядки слів, вмістив у себе і всесвіт, і невідступну молитовну думу про свій народ, і минуле, і майбутнє. Тут усе пережито ще раз наново, від “покути самотності” і зачаєного скрику (в дужках!) “Господи, дай мені жить!” до самоопанування, стоїчної атараксії (“нестраждальності”) і готовності: “Сподоб мене, Боже, високого краху!..”

Давно готовий, переживши все багатократно в уяві як dokonаний обов’язок і як звільнення, він вітає “певний день” розлучання із світом:

*Благослови мене, мій певний дню,
початись там, де щойно закінчився,
закінчуватись там, куди повік
тобі наказано путі-дороги.
Немилосердний дню — благослови.*

(174)

Тема вітчизни, “краю” — початково притаманна поетові. Це, як мовив М. Ільницький, “космос його душі, альфа й омега його почувань”. Ось в одному з ранніх зошитів, де є ще дуже наївний і загальниковий сонет “Україні” і згодом теж досить риторичний вірш “Україно! О Україно!”, і перед тим — “О українська тополя” — раптом, трохи відмінним і квалітивним почерком на сторінці, де половина залишилася чистою, записана одна строфа — і це вже справжній, майбутній Стус:

*Осінь крилами в груди б’є
о Країно моя осіння!*

*Чом забракло мені уміння
звеселити серце твоє?¹*

Є підстави датувати цю строфу осінню 1962 року...

У зрілій творчості поета образ України набув виняткової ваги, стрижневого значення. Тепер це образ “рідної чужини”, мука любові-ненависті до землі, якою живеш, якій офіруєш життя, заради якої приймаєш усі муки: “... О, най святиться край проклятий мій...”. Були ще поети, домінанту творчості яких становила любов до батьківщини, але навряд чи ще в когось та любов поставала таким нерозв’язним вузлом суперечностей, так запікалася кривавим болінням, так єднала пристрасть і тверезість. Найвищу пристрасть і найхолоднішу тверезість. Можна сказати, що **самопізнання національного характеру і національної історії** сягнули тут нового рівня. “Де ж ти є? А де ж ти є? А де ж ти є?” — розпачливе волення звернене і до себе, і до свого народу, і до своєї України. Вона була для нього всім — і метою, і джерелом стійкості, і мірилом справжності.

*Вітчизно, Матере, Жоно!
Недоля ця, коли б не ти,
мене б косою підкосила...*

(155)

Тому і найважче бувало, коли могло видатись, що підтято навіть цей зв’язок (“Докучило! Нема мені вітчизни...”).

Задовго до нинішнього нашого пробудження з летаргії безпам’ятства, до відродження історичної пам’яті — Стус читав національну історію так, що й сьогодні вражає його варіація “За літописом Самовидця”. Задовго до перших нинішніх ще нечисленних паростків національної самокритики, яка протистоїть національному самозамилуванню і самовдоволенню, як звільнення протистоїть неволі,— він суцільним болем прорік:

*... а спробуй, відшукай людину
на всю велику Україну.*

¹ Відділ рукописів Інституту літератури НАН України. — Ф. 170, з. 14, арк. 23 зв.

*Мигочуть тіні з-за плеча.
Безмовні тіні...*

(167)

Часом уся сила тієї любові-ненависті — у самому лише звертанні, у низці означень:

*А Ти — відтята, стята, нежива,
відторгнута, чужа, сумна, ворожа...*

(180)

І вона ж — “розпропаща”, і “путь охлялої вітчизни” знакують “осмалені хрести”... Сказати, що він не ідеалізував свою найбільшу, всепоглинаючу любов — то не так, бо такої сили почуття просто неможливе без ідеалізації; але тоді ще однією загадкою поета є те, як він умів, обожнюючи та ідеалізуючи, бачити водночас усе з нещадною ясністю і гостротою:

*... яким війнуло холодом на мене
в цій вичужній вітчизні, отут,
де край мені здавався серцем серця,
а стогін крові — обрій знакував!*

(152)

Але це тільки одна грань пізнання, від цієї докірливості немає навіть відстані до завжди приявної тут же святобливості, молитовного захоплення. “... Як постав ув очах моїх край, / наче стовп осіяний...”. Тільки від нього сподівався якщо не благословення, підтримки, то бодай сили стояти до кінця:

*На всерозхресті люті і жаху,
на всепрозрінні смертного скрику
дай, Україно, гордого шляху,
дай, Україно, гордого лику.*

(142)

Наскрізна антитеза “краю” і “чужини” постала б у поета вже із надмірною, нерозв’язною гостротою,— якби не те, що час від часу її буває “знято” всеперемагаючою силою любові:

*На колимськім морозі калина
зацвітає рудими слізьми.
Неосяжна осонцена днина,*

*і собором дзвінком Україна
написалась на мурах тюрми...*

(161)

Надлюдська сила почуття йде у парі з тверезою й чіткою думкою, із здатністю до містких узагальнень, з відстороненістю погляду на себе, долю, шлях,— а це вже властивість майже унікальна.

*Тепер провидь у маячні:
десь Україна — там,
уся — в антоновім вогні,
на докір всім світам.
До неї ти від неї йдеш,
в горбаті засвіти...*

(159 — 160)

“До неї ти від неї йдеш...” — якби так написав сучасний поет, скажімо, про Івана Мазепу — це було б саме філософсько-поетичним осмисленням складної постаті і доби. Але вже це тепер було б не дивно. А от **філософсько-поетична самооцінка в епохальному масштабі** — “на всерозхресті” того ще не до кінця перейденого шляху — це найпевніша ознака поета достоту філософського. Гострота кардинальних буттєвих питань підсилювалася самою реальністю: ще ми, наївні, думали, що гріємося в променях “відлиги”, а насправді вона переломилася вже в середині шістдесятих. На кожного такого, як Стус, уже було заведено “досьє, велике, як майбутнє”, починалися арешти. У вірші “Не можу я без посмішки Івана...” (йшлося про І. Світличного) ті питання вже поставали з гостротою, що віщувала неминучість зіткнення:

*Чи людська добрість — тільки доти добрість,
поки без сил, без мужності, без прав
запомогти, зарадити, вступитись,
стражденного в нещасті прихистить
і зважиться боротися, щоб жити,
і зважиться померти, аби жити?..*

(I, 1, 94)

Довкола благополучно існувало інше життєрозуміння, “мудрість” його полягала саме у вмінні пристосуватися, “не

висовуватися”, виживати (і непогано!) за будь-яку ціну. Нехай би собі,— але ж як завжди найжачується вся “потовч-потороччя”, як хижо вишкіряється, наразившись на невиправний ідеалізм донкіхотів! Як прагне повернути на свою віру, як настійно вчить жити по-своєму. Тим-то серед них “Сказатись легше, аніж бути собою...”. Тут також існує “перманентний”, **нерозв’язний конфлікт, продовжуваний, відновлюваний у кожному новому зіткненні полярних життєрозумінь**. Одному дуже залежить на тому, аби “навчити”, повернути, другому — зберегти вірність собі і “не набратися скверни”. І як на початку Стус проголошував:

*Блажен, хто не навчився жить,
блажен, хто зна — любить,—(I, 1, 68)*

так і в кінці дякував долі,

*що жив, любив і не на брався скверни,
ненависті, прокльону, каяття.*

(133)

Все крутішим ставало сходження, пристраснішим — блання, моління:

*... ти любов’ю мене, наче амфору,
доливай, довіряй добру... —*

аж поки довелося просити... протилежного:

*Господи, гніву пречистого
благаю — не май за зле... —(110)*

аж поки вони з’єдналися, ці полюси:

*Мені постав ти в доброті і гніві,
мій недобутий віче...*

(90)

Уже згодом, по той бік усіх своїх випробувань, пересвідчувався, що все було ніби наперед вирішене і цілком неунікненне:

*... передчуття біди в твій слід ступало
і начування бігло наперед.*

... це все — одне прощання понадмірне —

з Вітчизною, зі світом, із життям.

(152, 153)

Визрівало ясне і мужнє розуміння безповоротності:

*Ти тут доверишися, моя самото,
моя чужино безберега,
розлуко-незустріче, вічна мето,
красуне, князівно, сердего.*

(177)

Тяжкі випробування підточували фізичні сили, але дивовижним чином лише зміцнювали дух.

*Так і стояти нам. Так і стояти.
Аби сусідувала ліпота
і світ притужний. Хай синіє лезо
утрат нестерпних — о порі молінь...*

(105)

М. Ільницький спостеріг і таку промовисту “суперечність” поезії Стуса: попри те, що, з волі обставин, необхідна для будь-якої творчості внутрішня зосередженість була “розкішшою винятковою, рідкісною” — він таки був у процесі творення “наодинці з собою”, вільний від обставин і оточення, відкритий цілому світові¹. Ця здатність винятковими зусиллями волі та духу ніби усунути з-перед очей настирливі і, здавалося б, нездоланні перешкоди, вберегти від найбрутальніших зазіхань свій внутрішній світ — вже багато промовляє і про масштаб особистості, і про її “кшталт”.

Самотність як поетична “тема” Стуса, зрештою, вимагає ще деяких уточнень: це далєбі не відлюдність, не брак рідних по духу. Але кардинальні проблеми свого буття людина таки розв’язує сам на сам із собою, вирішальний вибір робить — сама, “на береженку самоти” природно чується і в найсуворіші свої хвилини, й у вирішальні, зламні моменти, і в “зоряні” миті. Коли ж самотність постала як самота ув’язнення,— то була найгірша її подоба, та сама вона — вже добре знайома, знана (“... Самоти згорьовані хорали / геть мені дорогу замели...”).

¹ Див.: Ільницький М. Палімпсести Василя Стуса // Вітчизна. — 1990. — № 3. — С. 14.

Цикл “Костомаров у Саратові”, “дистанціювавши” пекуче особисте у часі та “інших” персонажах, але будши якнайгостріше сполученим із суперособистим і суперсучасним, став своєрідним “горнилом”, де безповоротно гартувалося і виважено формулювалося все те, що вже ставало і переконанням, і керунком до дії, і пророцтвом подальшої долі:

*Еси ти сам — з собою врівень,
один на сотні поколінь
високим гнівом богорівен,
хай, може, не ріка, а ринь,
важка занадто. Крик стоустий,
молінь столобих ти рука.
Ступай — майбутньому назустріч,
і хай хода твоя легка
легкою буде. І не треба
жалких жалінь. І — задарма.*

*Тюрма не доросте до неба:
ще землю їстиме тюрма.*

(I, 1, 85)

Від певного часу все подальше було вже відоме: знаючи себе, його можна передбачити.

*Довіку не буде із мене раба,
душа поневажить полони.
Йй радісно вмерти, бо світ цей сліпий,
бо суще не любить живого...*

(158, 159)

Перед лицем тих усіх випробувань виявилось, що потрібно — лише — залишатися собою:

*щоб був я завжди такий,
яким мене мати вродила
і благословила в світи...*

(110)

Усвідомлена нерозв’язність конфлікту породжувала відчуття безвиході, позбавляла майбутнього:

*Заглядаю в завтра — тьма і тьмуца
тьма. І тьмуца тьма. І тьмуца тьма...*

(I, 1, 196)

Та коли вибір уже зроблено — людина вивільняється так, як може ніколи й не сподівалася вивільнитися:

*Ні страху, ні болю, ні вагання
перед смертю...*

(I, 1, 196)

І тепер вільна, справді вже цілком готова перейти своє “стернисте поле”, стоїть відкрито (“я ж — є собі — опроти нього”):

*Здрастуй, бідо моя чорна,
здрастуй, страсна моя путь.*

(82)

Рокований, фатальний рубіж перейдено з повним його усвідомленням: “... і настає година грізна, / і сурми долъ в сто горл ревуть...”.

Очищене стражданням, ество людини, що не ухилилася від того тягара покликання, від того хреста і тієї Голгофи, вивисується понад всі можливості, які вона в собі знала. Як титанічний і самотній герой доби романтизму — вона стоїть (“опроти світу”!), всевідаюча і вже остаточно безстрашна.

*Із тих затятих здвоєних ночей
на півнебес зажеврило б іржання
чи сиваша, чи привида. Тримайся
за тим іржанням ярим — в смерть...*

(95)

“Нехай-но і помру...” — це вимовлено так безконечно просто, інтонація така далека від найменшого, навіть підсвідомого лукавства, — бо злеті духу дозволяють інакше побачити все, і себе також.

*Ота зоря — вістунка твого шляху,
хреста і долі...*

(97)

Обравши цей шлях, треба повсякчас добувати сили, повсякчас покріплювати себе, щоби йти ним:

*Спасенної тримайся криги,
пречистої тримайся туги,*

*шаленої тримайся муки
і так існує, бо це — життя.*

(168)

Але останнє твердження можливе лише в контексті його новотворів, оплачених власними муками: “смертеіснування й життєсмерть”. Поняття “життя”, “живий” він наділяє тим максимальним змістом, який примушує сумніватися у справжності наявного життя, себе — живого.

*Хто єси? Живий чи мрець? Чи, може,
і живий, і мрець?..*

(I, 1, 193)

*То все не так. Бо ти не ти,
і не живий. А тільки згадка
минулих літ...*

(I, 1, 181)

*І те — померти, а чи жити —
однаковісінько, їй-богу ж,
однаково... —*

страшна парадоксальність цієї заяви прояснюється в узагальненні, здобутому справді ціною життя: в самоототожненні із своїм етносом, у “немислимості” себе поза ним:

*... однаково. Чи ти, чи ті,
а померемо на чужині,
шукавши отчого порогу.*

І саме право на варіацію Шевченкового “Мені однаково...”, тут, як притаманно цьому поетові, здобує, вибороте, досягнути ціною, яка нікому не видасться замала.

Аналогія Стус — Шевченко спершу постала як промовистий збіг: обидва загинули в однаковому віці, у 47 років. А далі почала ширитися, чимраз доводячи свою невипадковість, свою правду. За всіх відмінностей — скільки справді різуче подібного, зокрема — в тій лінії поводження перед лицем нестерпних обставин. І вже тепер, перечитуючи “Журнал” Шевченка, мимоволі щоразу проводиш цю аналогію. “Все несправимое горе, все роды унижения и поругания прошли, как будто не касаясь меня... Мне кажется, что я точно тот же, что был и десять лет тому на-

зд”¹. І тоді ж таки, 20 червня 1857 року, ще таке: “И я от глубины души благодарю моего Всемогущего Создателя, что он не допустил ужасному опыту коснуться своими железными когтями моих убеждений, моих младенчески светлых верований”².

Численні шевченківські ремінісценції в Стуса промовисті вже й самою винятковою різноманітністю свого зринання у фактурі, у вільному диханні його віршів. Так відлункоє, так природно влітається, спливає лише те “чуже”, що вже достоту стало “своїм”. Чи не тому основу спорідненості поезії Шевченка і Стуса Є. Сверстюк вивів із спільного визначального принципу: “У фальшивому світі — ні слова фальшу”, з того, зрештою, що “ХХ вік повів хресними “Тарасовими шляхами” багатьох поетів — і тих, що тяглись до страшної гори, і тих, що її сахались”³.

Концептуальний характер Стусових перегуків із Шевченком виразно продемонстрував М. Ільницький, порівнявши два вірші: “Весь ранок сонце світить справа...” і знамениту Кобзареву “Долю”. І виснував із того порівняння: “Шевченко, пишучи “Долю”, повертався на волю, Стус, пишучи свій вірш, прощався з нею. Але дорога обох була зв’язана з думками про вічність, про добро і зло, про славу, бо ж без них не існує ні поезії, ні поета, хіба що в Стуса ці поняття зняті зовсім з високого п’єдесталу урочистості”⁴. Найголовніше те, що й спільне, і відмінне тут засвідчують шевченківську традицію не лише у творчості, — доцільно у таких випадках саме життя поета ставити в один ряд з іншими його творами.

А життя розділилося на далеке — любе та рідне і близьке — осоружне. Там — “ладо, ластівка, дружина”, тут — “поділено світ на квадрати, / і в душу вгризаються грати...”. Там — любий син (“... Ти, перед ким я чую безпробинну / свою провину...”), старенькі батьки, сестра, тут —

¹ Шевченко Т. Твори: У 5 т. — К.: Дніпро, 1971. — Т. 5. — С. 24.

² Там само.

³ Сверстюк Є. Висока з’ява // Літ. Україна. — 1991. — 10 січня.

⁴ Ільницький М. Палімпсести Василя Стуса. — С. 15.

*Сніги і стужа, вітри й морози.
Гудки і крики. Чорні прокльони.
Собачий гавкіт. Крик паровоза.
І закмашини. І заквагони.*

(141)

Немов струмом ударяють вірші, де ці два світи перетинаються безпосередньо, у межах єдиного переживання (“горді Славутів кручі” — і “безокрай чужинний”). Тоді поезії постають як унікальні, “граничні” взірці ФЛ, для якої характерне загалом певне погамування емоційної стихії. Щоправда, вже можна було бачити, що емоційний тонус української ФЛ дещо вищий за “типовий”, “середній”, а в поезії Антонича або тим паче Стуса — значно вищий.

Інша річ, що у Стуса цей струмінь підвищеної емоційної напруги хоч і головний, а проте не єдиний. Запаморочливі стилістичні перепади (“Хіба що пам’ять: тут лупили шкіру / живцем із мене...”) дивовижним чином не порушують стильової єдності, надмічної цілісної поезії, які стали вмістом здобутого і вистражданого життєрозуміння.

І є ще одне. Важко про це говорити. Література “із шухляд”, із “спецхронів”, із “тамвидаву”, здавалося б, стільки вже оповіла про те, як здобувалися “визнання”, “щирі сердні каяття” та свідчення про “спільників”. Як одна людина, наділена владою, виявляє ту владу над іншою, не захищеною нічим, окрім своєї правоти і моральної переваги, але ж таки — живою людиною, із плоті і крові!...

*Усевитончуваний зойк,
крик крику, крику крик.
Задосить. Спекайся морок,
хоч як до них і звик.
Ці груди болю, біль грудей,
застрашених страждань —
нема їм жодних панацей,
все поглинає хлань...*

(99)

Це те, про що як ніхто в українській літературі оповів Іван Багряний у романі “Сад Гетсиманський”: пекельні кола тортур — і боротьба в самій людині. “Десь глибокий тваринний

інстинкт, перед лицем можливої смерті, якою може закінчитися ця чергова тортура, ця процедура з “підписуванням” протоколу, вимагав капітуляції, повної й безумовної... Швидше!.. Але інший інстинкт, шляхетніший і могутніший, був горою. Почуття підлого переляку й жадоби жити (за всяку ціну жити!) змагалося з почуттям честі, з почуттям самозбереження важливішого, аніж збереження фізичне”¹. Людина виняткового почуття власної гідності, виняткової стриманості і витримки — Стус навіть муки свої відсторонював, “об’єктивізував”,— як у вірші, що йому він дав назву “За читанням Ясунарі Кавабати”:

*Розпросторся, душе моя,
на чотири татамі,
і не кулься од нагая,
і не крийся руками...*

(144)

Але шляхетна його натура бунтувалася саме проти приниження людської гідності — не його власної лише, а взагалі людської. Тим самим справджувався підлий розрахунок його нищих і цинічних мучителів. І розуміння того ввергало у жаль і відчай, знову не за себе: за людину, за людей.

*... не стерпів Бог — з-перед очей тікає,
аби не бачити нелюдських кривд,
диявольських тортур і окрутенства...*

(153)

Подібно до автора “Саду Гетсиманського”, він бачить усю нелюдську природу системи і всю закономірність потворних перетворень,— хоч віддає це в інакший спосіб, за допомогою фантастично-хімерного, але й по-своєму патетичного образу:

*В краю потворнім є потворний бог —
почвар володар і владика люті
скаженої — йому нема віради
за цю єдину: все троцити в пень,
і нівечити, і помалу неба
додолу попускати, аби світ*

*безнебим став. Вітчизною шалених
катованих катів...*

(154)

У випробуваннях і муках уже перейдено межу, яка достоту змінює і саму людину, і її сприйняття світу; за якою по-інакшому оцінюється геть усе:

*Задзюркотіла вічна мерзлота,
прийшла весна — запади́ста, химерна.
Та ні душі, ні волі вже не верне:
не та бо воля, і душа не та.*

Тепер “космічна музика струмка” звучить як відгук всесвіту, біля неї можна змаліти “до крем’яха”, ніби омитись у прозорій воді. І “перебути” — “Урочу нажидаючи годину, / коли себе утратиш...”. І світ відкривається таким, у якому не важко і не шкода розтанути. Не зникнути, лише перетворитись, озватись “голосом струмка...”

Найінтимніші одкровення цієї поезії: “домовляння” із світом про посмертне майбутнє, прозирання найглибших таїн. Інакше, ніж у будь-кого: із свого досвіду, із свого духовного гарту:

*... Лиши світам
безсиле спромагання надлетіти
до вічності, щоб свій спинити глин.
Коли діточа пучка молитовна
затвердне зіркою. Здревілий дух
постане ув огромі пороженчі.
І скрем’яніє на зорю сльоза.
Бринить крило метелика прозоре
забутим співом.*

Жди себе.

Колись.

(156)

Вже навикнувши думати про смерть спокійно і навіть — радо (“... смерть тобі солодша і миліша / за всі надії...”), вже не раз просивши “Наблизь мене, Боже, і в смерть угорни...” — він спромагається на ще одну самонастанову: “І все ж — життя, не смерть боготвори”...

Говорячи про пізню лірику М. Бажана (розділ 7), ми згадували принагідно наукоподібну онтологізацію страху смерті у понятті танатофобії. Поезії Бажана своєрідно оскаржили її істинність. Поезія ж Стуса — спростувала кожним словом, кожним рядком.

Про який страх смерті взагалі мова, коли вірш і починається, і закінчується словами “Як хочеться вмерти!” — і весь пронизаний цим рефреном, і весь пройнятий жагою звільнення — небуття — “безімення”:

*Голодна, як проруб,
тропа вертикальна.
Не видертись нею
ні кроком, ні оком,
ні рухом, ні духом,
ні тілом зболілим,
ні горлом, скривілим
од крику.
Владико,
піднось мене вгору,
бо хочу померти...*

(145)

Тоді вже більше не стоїть на заваді “це невиситиме пожадання життя” (148): людина вивищилася і над ним. Вона стає майже незацікавленим глядачем власної драми:

*Ти близишся, моя черго?
Ідуть когорти. Йдуть когорти.
А ти все ждеш. А ждеш — кого ти?
А начуваєшся — чого?*

(150)

І останній акт уже теж пережито в уяві сповна, залишається зовсім небагато — ще пережити його в дійсності:

*І зайнялась мені зоря
і обняла півнеба
громовим гуком Кобзаря
і сурмами поGREба.*

(155)

Тим-то у “Палімпсестах”, уже справді на своїй Голгофі, поет судив про життя і смерть, ніби виважуючи їх так безсторонньо, як тільки може бути приступно людині.

*... Тепер
я годен мовити, що поборяю смерть.*

(91)

Месіанізм — річ винятково ризикована, в ньому закладені і еретичне зухвальство, і блюзнірство, і небезпека непереконливості та котурнів. Це — взагалі. У цьому ж випадку ця тема визріває з глибин ситуації та способу її переживання і що, можливо, найсуттєвіше: в читача ці асоціації виникають раніше, ніж він їх почне зустрічати в поета, “наш прихід і наш ісход / під тягарем хреста” формулюють у словах образ, що давно уже виник у “надтексті”. В цьому розумінні жодною несподіванкою не є ні закінчення одного вірша — “... а Бог шепече спрагло: Аз воздам!”, ні початок іншого:

*Вельможний сон мене здолав,
і тут нараз почув я:
Господній голос пролунав:
мій сину! Алілуйя!*

(117)

Відчуваючи величезну відповідальність цих аналогій, поет удається і до розподібнення — як до самовиправдання:

*Ця Богом послана Голгофа
впаде у наділ, не до зір...*

(124)

Біблійні образи у Стуса присутні у більш “згорнутому” вияві, ніж у багатьох поетів, що до них зверталися. Але, звичайно ж, з усією необхідністю, постає тут Гетсиманський сад — виняткової сили образне узагальнення душевного стану “сина людського” перед найтяжчим випробуванням. Іван Багрянний теж не випадково у своєму романі зробив цей образ заголовним і ключовим. “... Андрій прислухався... Петровський розповідав про муки Христа, очевидно, шукаючи в стоїцизмі й безмежній вірі основоположника вчення про братерство й любов моральної сили для себе. Він тихо й скорботно розповідав

про те, як Христос, приречений на розп'яття, молився про чашу, обливаючись потом від скорби й душевної муки... Молився про силу душевну, щоб тую чашу змогли випити до дна... Він розповідав про сад Гетсиманський... І Кулінич, і Петровський знали все це з давен-давен, знали напам'ять, але щось в тій трагічній легенді — легенді про вірність і про зраду — було неспізнане до самих глибин, а тому вічно нове, вічно вабляче й приковує людські душі, як бездонна криниця, сповнена якоїсь неспізнаної тайни...¹

Б. Пастернак, здавалося б, лише переповів у “Віршах Юрія Живаго” євангельський епізод — а цей вірш став окрасою не лише його поезії. Бувши конгеніальним першоджерелом, він підтверджує “бездонність” і “неспізнану тайну” того першоджерела².

У Стуса маємо від першого рядка (“Йди з-перед очей, відрядо...”) досить вільний парафраз цієї теми — та достатньо вже самої згадки про Гетсиманський сад, щоби весь емоційний комплекс вірша доповнювався ще його, того саду, аурую:

*Дзюркоче вода нагірня,
як проповідь марноти.
Зірко моя вечірня, доле моя
безмірна, дорога моя
стозірна — і сам — проти себе — ти...*

(197)

Інші ремінісценції з цим євангельським епізодом залягають на значній глибині: їх можна там вичитати, але важче довести, якщо інший читач не погодиться з їхньою наявністю:

*Не поспішай. Схились до того ння,
котрий на пагорбі, як гриб, чорніє,
і пригадай, збагнувши наманя,
як тихо довгий вік твій струменіс,
як упокорилася течія
твоїх бажань, твоїх волань забутих.*

(169)

¹ Багрянний І. Сад Гетсиманський // Дніпро. — 1990. — № 6. — С. 62.

² Докладніше про це: Соловей Е. С. “Гетсиманський сад” у “Віршах Юрія Живаго” // Слово і час. — 1990. — № 2. — С. 43 — 47.

Справді-бо: можна додати в тій схилений постаті на пагорбі — моління про чашу... “Страсті по Вітчизні” — така збірка ввижалася поетові; у листі до М. Коцюбинської він жалкував, що назвав колимську книгу віршів інакше...

Триває, навіть у цих умовах “антижиття”, пізнання і кристалізація сенсожиттєвих істин, триває поляризація несумісних життерозумінь, міцніє переконання, що “суше не любить живого” (159).

*О не дивуй, о не дивуй мені —
моє життя для тебе незбагненне...*

(98)

*Невже ти народився, чоловіче,
щоб зазирати в келію мою?
Невже твоє життя тебе не кличе?..*

(102)

Цей останній вірш примушує замислитися над тим, як зарковано навіть у нас, відлучуваних від церкви і від Бога, ті карби християнського гуманізму, що передали нам, напевно, прашури. Нелегко буває любити навіть ближнього, не те, що ворога, але ж можливо, що й оце шляхетне й щире співчуття до надто, здавалося б, чужої, ворожої істоти — вияв тієї заповіданої нам любові:

*Ти все стоїш в моїй тяжкій скорботі,
твоїм нещастям серце пройнялось
моє недуже. Ти ж — за мене вдвоє
нещасніший. Я сам. А ти лиш тіль...*

(102)

Величезне філософсько-поетичне навантаження у Стуса незмінно несе художній топос: змушений відірватися від вітчизни, якою і для якої жив, — місце свого недобровільного знаходження він завжди бачить і переживає відповідно.

*Гора за горою.
Гора за горою.
Не видно вітчизни.
Світанок — не бризне —*

(95)

такий він, пейзаж неволі, — безжално чіткий і лаконічний.

... і зашморг дороги
голубить волосся.

(96)

Неволя — неприродний, болісний, нестерпний для людини стан, диявольський винахід, знаряддя, щоби примусити страждати.

*І перша птаха різала крилом
обрус небес, морозний і зелений.
Чаділи верби, і шаліли клени.
О рвись до них — крізь трати — напролом!*

(93)

Тепер уже навіть пори року, їхнє настання і зміни переживаються більше уявою, спогадом:

*Реве повесіння в оглухлім яру,
це вербне чадіння, оце розгоміння,
оце мерехтіння й журавликів “кру”...*

Сни, спогади, видіння, візії, марення — стають і способом переживання того відібраного разом з волею природного життя, і способом додумування своїх найважливіших дум. Нічна сюрреалістична вивільненість і зашифровує, і водночас прояснює їхній зміст. А переживання їх — таке ж інтенсивне, як і переживання достеменної дійсності. Ба ні — яскравіше й потужніше, бо тут тепер зосереджене все найважливіше і найдорожче. Ці візії і спогади часом тішать і винагороджують, але частіше сповнені тривоги та болю (“Оце моє видіння — всіх ночей / намарне збавлення...”, 176).

Посеред “пречистої туги” і “шаленої муки” цілком по-особливому звучать, бринять кілька поезій: “Той спогад: вечір, вітер і печаль...”, “Вона лежить, як зібгана вода...”, “Вбери-но білу сукню...”. Ще в поезіях 60-х років Аріядна Шум зауважила “делікатно замарковану еротику”, “еротику вищого рівня, людини, яка відчуває свою живучість і красу світу”¹. Тепер, збагачений своїм досвідом, він сприймає земну любов як один із найвищих проявів життя і побожно схиляється перед її красою і шалом.

¹ Шум А. Поезія Василя Стуса. — С. 6.

Найважче було тоді, коли залишався безборонний — просто людиною, що їй випав отакий тяжкий жереб, коли вірш кінчався гірким зітханням “О доле-доленько моя!”, коли та доля (наскрізна тема, вирішувана у шевченківській традиції і навіть інтонації) поставала вже просто як недоля:

*Недоле, нишком догоряй
і не кажи про те нікому.*

(111)

“Скучив за степом, скучив за лугом...” у другому розділі збірки “Палімпсести” — чи не єдина у Стуса неприхована скарга — але ж яка пронизлива й щира! Момент цілковитої безнадії, коли “Жодного просвіту, жодної шпари...” (137).

*Невже тобі живцем у землю лізти,
коли недолі — не перемогти?*

Поетика Стуса — це поетика максимальної творчої ощадливості, поетика творчого максималізму. Залишається лише найважливіше, найбезсумнівніше, образ переростає в символ та й символ укрупнюється до максимуму:

*Тоді згадай: десь за стома морями,
десь на крайсвіті мати є твоя
і ламле руки, ставши коло брами.
А позад неї — вічна течія.*

(148)

Стус — митець дуже сучасний у своїй поетиці, у своїх художніх шуканнях. Але він поет міцного і певного ґрунту, відчуття традиції не губиться поза всіма тими шуканнями, і найочевидніший її прояв — фольклорна стихія, часто прикликувана, як і в Свідзинського, до розв’язання саме філософської проблематики.

*Уперед піду — вогню не мину,
а назад піду — загину.
Два вогні горять, з вітром гомонять,
а в високім небі два сонця стоять.*

(106)

І пригадується тут, що його улюблена пісня була “Ой на горі вогонь горить...”. Чи не про неї він згадував і там: “... а пісня підноситься віща й щемка”?..

А оце подвоєння (два вогні, два сонця або іншим разом — “здвоєні ночі”, “І зорі подвійні, і місяць подвійний блукає...”) має у своїй основі ще й характер світовідчування, його максимальну інтенсивність, його активну природу.

У розділі 5, у зв’язку з Б.-І. Антоничем, уже мовилося про специфічну рису поезики української ФЛ: своєрідні гіперболи, утворювані подвоєнням понять. Наводилися приклади з Антонича, Бажана, Стуса. Проте саме для Стуса ця особливість найхарактерніша. Постійне звертання до цього засобу виразності відбило суттєві риси поета і його ліричного героя: особливу зосередженість на своїх заповітних думках і прагненнях, поринання у них, граничну сконденсованість ідей, дошукування суті і долання опору навколишніх обставин. Нарешті — необхідність знаходити все у собі самому — силу, снагу, віру, певність. І в потребі самозбереження, найперше — духовного — самозаглиблюватися, усамітнюватися, тікати в себе¹.

*Немає світу. Я існую сам.
Довкола вистигла земна товща
Я магма магми. Голос болю.
Що ж ти надбав, свою шукавши долю,
о волоконце з вічного корча?..*

(139)

*Я в серці серця. В серці серця. В серці,
пополотнілий, шлю тобі привіт.*

(126)

Потреба надії на немарність своїх зусиль, на продовження — у заповіті синові:

*Складний мій шлях. Тобі ж долати вись.
Я зникну, але ти ставай до кола.
Прости мені, що пусто все і голо.
Пробач мені, що ми не спромоглись...*

(126)

Але в найтяжчі і найгірші хвилини з ним залишається віра, що на його боці “добро і правда віку”, що та “страсна путь”, яка йому “напростувалася” — то його єдина дорога.

¹ Див.: Коцюбинська М. Стусове “самособоюнаповнення”. (Із роздумів над поезією Василя Стуса) // Сучасність. — 1995. — № 6.

*...і врочить порив: не спиняйся, йди.
То — шлях правдивий. Ти — його предтеча.*

(127)

Бо хоч які безоглядні ті жертвовність і самозречення, а прагнеться серцю знати, чи не марне це все і що там далі, після нього, в наступному, майбутньому, уже без нього житті:

*... а чи підуть крізь сто твоїх смертей
тобі услід? А чи твою подобу
збагнуть — бодай в кінці життя?
Чи серцем не вжахнуться од ознобу
на цих всебідах? О, коли б знаття...*

(147)

Уже сьогодні є небезпека, що деякі рядки поета буде розтиражовано цитуванням до втрати ними первісного змісту — і все ж вони існують такі, як написалися долею, кров’ю, життям:

*Благословляю твою сваволю,
дорого далі, дорого болю.*

(141)

Поетична популярність — явище загалом досить непевне і неоднозначне; навіть зараз, коли Стус, нарешті, видається на батьківщині, а перед тим широко друкований у періодиці, коли завершується робота по збиранню його спадщини і здійснюється значно повніше видання, — залишається актуальною гіркота закиду Марка Царинника, що своєрідний культ поета та ореол мучеництва, як і у випадку Василя Симоненка, живлений більше обставинами життя і самим фактом смерті, аніж глибиною осягнення його доробку¹. Але неспростовним залишається і те, що у випадку Стуса маємо максимальну узгодженість “ореолу”, легенди і реальної людини, слова і діла, самонастанови і всієї лінії життєвої поведінки та творчої позиції.

Своєрідно резюмують усе сказане тут з приводу філософсько-поетичної проблематики автентичного буття слова Юрія Шереха із його передмови до першого, закордонного ви-

¹ Carynyuk M. Poetry and Politics // Studia Ucrainica. — 1988. — № 9.

дання “Палімпсестів”: “Чи був би Стус щасливий в іншому суспільстві, поза колючими дротами малої й великої зон? Мабуть, ні. Звичайно, він не був би запроторений до “виправно-трудових колоній”, ніхто не конфіскував би його поезій, не наглядали б кожний його крок. Але досконалих суспільств нема, і поетове серце кровоточило б на кожну особисту людську і національну несправедливість і будувало б пекло для самого себе. Така вже Стусова вдача, така, можливо, й місія поета, кожного справжнього поета”².

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Льницький М.* Палімпсести Василя Стуса // Вітчизна — 1990. — № 3.
2. *Коцюбинська М.* Новітні палімпсести / Кілька думок про феномен Василя Стуса // Філософська і соціологічна думка. — 1990. — № 2.
3. *Сапеляк С.* Тривалий рваний зойк. — К.: Рад. письменник, 1991.
4. *Стус В.* Дорога болю. — К.: Рад. письменник, 1990.
5. *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. — Т. 1, кн. 1, 2. — Львів: Просвіта, 1994; Т. 6, додатковий, кн. 1, 2. — Львів: Просвіта, 1997.
6. *Шевельов Ю.* Трунок і трутизна. Передмова // Стус В. Палімпсести. [Б. м.]: Сучасність, 1986. — С. 17 — 58; те саме — у кн.: Шевельов Ю. Третя сторожа. — К.: Дніпро, 1993.
7. *Грабовський С.* Чи є порятунком для пострадянської філософії // Сучасність. — 1996. — № 2.
8. “Пам’яті поета”. Василеві Стусу — 60. Каталог книжкової виставки. — К.: Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, 1998.

¹ *Шерех Юрій.* Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. — К.: Дніпро, 1993. — С. 264.

9. ПОЕТИКА ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ

Окремий розділ, присвячений проблемам поетики, у структурі нашого посібника може видатись не цілком умотивованим: адже в попередніх розділах питанням поетики також приділялося чимало уваги. Це і філософсько-поетичний потенціал літературних (і ширше — культурологічних) ремінісценцій та образів, і новітній “міфологізм” української ФЛ, і художня функціональність парадоксальних та оксиморонних висловлювань, своєрідного гіперболізму “подвоєних” понять, і поетика параболічності, притчевості у ФЛ, і підвищена контекстуальність лірико-філософського твору.

Отже, необхідні додаткові пояснення з цього приводу. На наше переконання, **специфіка ФЛ як своєрідного жанроутворення, зрештою, специфіка всього філософського мета-жанру найбільш посутньо і очевидно виявляється саме на рівні поетики.** Більше того: пошукований “модус переходу” буттєвої поетичної думки у явище власне поетичне, художнє віднаходиться також саме у сфері поетики, у сфері одиничного поетичного дискурсу з його унікальністю і водночас — з його своєрідними законами та закономірностями, які дослідник завжди в змозі принаймні констатувати. Коли Г. Сердобінцева вирізняє серед стійких типологічних ознак філософської прози “єдність жанрового змісту і жанрової форми”, внутрішню взаємозалежність складників, параболічність і, як наслідок, наявність “внутрішньої” (“відкритої”) композиції¹; коли Ю. Суровцев додає критерій художньої філософіч-

¹ *Сердобінцева Г. М.* Современная художественно-философская проза: Учебное пособие к спецкурсу. — М.: МОПИ им. В. И. Ленина, 1984. — С. 5.

ності у самій “домінанті предметно-стильової структури твору”¹ — усе це знову потверджує результативність і “надійність” саме поетологічних студій.

Тому, на наше переконання, подальше дослідження ФЛ повинно відбуватися у двох напрямках: умовно кажучи — “вшир” і “вглиб”. Перший передбачає освоєння самого “поля” ФЛ, самого поетичного матеріалу, своєрідне “картографування”, зокрема, національної філософсько-поетичної традиції в усьому обсязі й осмислення її змістового набутку, духовно-інтелектуальної своєрідності. Другий, невіддільний від першого, “взаємно необхідний” із ним — заглиблення в естетичну специфіку, у фактуру, у “плоть” цього лірико-філософського набутку, дослідження його поетики як найпродуктивніший шлях розбудови теорії ФЛ. У час руйнування методологічних догм, інтеграції зусиль науковців, яких раніше розділяли ідеологічні бар’єри та забобони, такі завдання видаються реальнішими, ніж будь-коли. Тим паче, що дослідження поетики завжди давало вченому бодай відносну свободу: маючи перед собою естетично повноцінний твір як текст і як найбільш безсумнівну даність, сумлінний дослідник уникав багатьох лихих спокус.

Щоправда, широкий фронт сучасних студій поетики літературного твору аж ніяк не можна назвати “єдиним фронтом”, різнобій думок і підходів може викликати навіть певну розгубленість. Очевидно, слід прийняти як факт, що на сьогодні існує безліч визначень поетики, але не вдається вичерпно об’єднати їх в одне, яке б усіх задовольняло. І справді: “наука, що вивчає поезію як мистецтво”²; “мистецтво слова” — точний еквівалент поетики”³; “поетика... має бути естетикою словесної художньої творчості”⁴; “вчення про склад і стрій тво-

¹ Суровцев Ю. В 70-е и сегодня: Очерки теории и практики современного литературного процесса. — М.: Сов. писатель, 1985. — С. 366.

² Жирмунський В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. — С. 15.

³ Шаталов С. Е. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. — М.: Просвещение, 1969. — С. 11.

⁴ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит., 1986. — С. 29.

ру”...¹ І так далі — кількість дефініцій можна значно збільшити, та відшукати “спільний знаменник” це далєбі не допоможе. Є спроби врахувати все, що має бути включене до поняття поетики (В. Виноградов², Г. Клочек³), є поділ на “наукову теорію словесної творчості” і “систему робочих принципів” окремого автора⁴, є, нарешті, вже дуже велика кількість праць, де слово “поетика” винесене у заголовок, хоча при цьому не завжди пропонується своє визначення заголовного поняття, тим паче, що в супрязі з ним може виступати що завгодно, від імені окремого письменника до “слова”, “жанру”, “стилю”, “назв”, “перекладу”, “фольклору”, “режисури”, “архітектури”, “телевізійного театру”, і навіть “російської зими”, і навіть “доброти” тощо. В одній радіопередачі мовилося про “поетику інженерної думки” — чом би й ні? Ситуація ускладнюється тим, що в цьому випадку збігаються назва наукової галузі і назва об’єкта вивчення. Професор О. В. Чичерін ще у першому виданні своєї праці “Ідеї і стиль” нарікав на “страшенну убогість і недодуманість нашої філологічної термінології”⁵ — становище з “поетикою” і сьогодні може засвідчити, що все “статус-кво”. Звичайно “розмитість” цього терміна — надбання вже нашого сторіччя. Нормативно-описова поетика від Арістотеля до Буало та й пізніше вкладала в нього цілком певний, чітко окреслений

¹ Поэтика одного произведения: Сб. статей. — Самарканд, 1977. — С. 3.

² Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — С. 184.

³ Див.: Клочек Г. Д. Поэтика Бориса Олейника. — К.: Рад. письменник, 1989. Його ж: Методология системных исследований индивидуальной поэтики и поэтики отдельного литературного произведения. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — К., 1989.

⁴ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М.: Наука, 1977. — С. 3.

⁵ Чичерин А. В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. — М.: Сов. писатель, 1965. — С. 7, 286. Див. також: Мейлах Б. С. Терминология в изучении художественной литературы: новая ситуация и исконные проблемы // Современная литературная критика. — М.: Наука, 1985. — С. 59 — 80.

зміст — так було і в Україні¹. Саме звідти беруть початок живучі понині “метафізичні” підходи до поетики літературного твору, описовість. Загалом описово-систематизуючий підхід також може мати сенс: тоді, коли становить попередню, підготовчу стадію на шляху до узагальнення й синтезу.

З огляду на теперішнє розуміння художньої практики, нормативність можна було би проголосити чистою нісенітницею, якби не те, що час від часу вона запановувала як естетичний закон — надто ж на стадії відживання і “самозахисту” такої естетичної системи.

Обстоюючи системність поетики ФЛ, ми тут ґрунтуємося на тому, що вже сама початкова розробка матеріалу української ФЛ (переважно ХХ ст.) явила, змусила зауважити цілу низку її суттєвих особливостей. Це і своєрідність поетичного узагальнення як “укрупнення” думки, й особливості суб’єктивної організації лірико-філософського твору, шляхи об’єктивації, “відсторонення” поетичного розмислу-переживання та й самого традиційного ліричного героя, і рухливе, але із своїми певними константами, співвідношення “раціо” та “емоціо”, і велика питома вага та певні виражальні функції фольклорної стихії, і особливості часової та просторової організації. Із широкого кола подібних особливостей (сам перелік їх тут не вичерпано) у цьому розділі розглянуто лише чотири: “ключові” образи, запитальні конструкції, антитеза та афористичність у системі поетики ФЛ. Вибір їх продиктований як належністю до першорядних або принаймні вагомих особливостей поетики жанру, так і тим, що творчість поетів, розглянутих у попередніх розділах, дає великий і вдячний матеріал для цих конкретних поетологічних студій.

Якщо все-таки ризикнути бодай у робочому порядку сформулювати своє визначення поетики і прийняти, що це **художність твору як система певних творчих принципів**, — то означені локальні завдання вводять дослідження у сферу

¹ Див.: Сивокін Г. М. Давні українські поетики. — Х.: Вид-во Харк. ун-ту, 1960; Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII — першої половини XVIII століття та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. — К.: Наук. думка, 1983.

цілісності, закономірності, організованості, структурності, системності. Не уникнути тут і поняття “художньої форми” — певна річ, пам’ятаючи про всю умовність розчленування живої та динамічної цілісності твору на “зміст” і “форму” і взагалі про те, що аналіз є лише шлях до синтезу, що синтез — мета аналізу. Всі наймодерніші естетичні та літературознавчі новації не скасували сформульовану Гегелем сутність форми і змісту як філософських категорій, і саме в поезії ця сутність проявляється найяскравіше. “Таким чином, форма є зміст, а у своїй розвинутій визначеності вона закон явища”. І далі: “зміст є не що інше, як перехід форми у зміст, а форма є не що інше, як перехід змісту у форму”¹.

Отже, говорячи про форму як таку — про форму змісту, змістовну форму, — передбачаємо закономірність, організованість, цілісність, структурність, системність розглядуваних явищ, оскільки кожне з них виступає компонентом поетики як системи. При цьому нас найбільше цікавить **поетика ФЛ**, але водночас не можна проминути і поетики того чи іншого митця, і поетики літературної доби тощо.

Певна річ, подібне завдання не може бути виконане в царині якоїсь “окремої” поетики, як історична або, приміром, функціональна: це завдання саме загальної поетики як поетики передовсім структуральної. Можливості кожного із цих типів поетик мають бути враховані і використані; отже, для пізнання феномена художності тут так само необхідний певний синтез.

Ключові образи

“Ключові” образи (наскрізні, домінантні, повторювані) виступають одним з очевидних показників цієї системності ФЛ, на якій тут неодноразово наголошувалося як на важливому методологічному принципі, як на основі, підставі того “прирошення змісту”, його “самозростання”, яким позначене взагалі художнє слово, надто ж слово поетичне і, зокрема, у системі ФЛ.

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1973. — Т. 4. — С. 388, 389.

Разом з тим варто зауважити, що такі образи становлять характерну особливість творів філософського метажанру взагалі: багатьма авторами відзначено як їхню ідейно-змістовну, так і композиційну роль, наприклад у філософських романах. Учасники “круглого столу” “Сучасний роман — сучасність у романі” зауважили, що у творах Ю. Трифонова, Ю. Бондарева, Ч. Айтматова настійні мотиви, лейтмотивні образи-символи, “улюблені образи” стають формою “стильової філософізації”, “концентрацією філософсько-морального сенсу”¹.

Не випадково про ключові образи (приймемо це означення як найбільш лапідарне і найбільш образне з наведеного ряду) так чи інакше мова заходить майже в усіх працях, присвячених філософській поезії,— то принагідно, то більш ґрунтовно. Н. Мазепа у своїй монографії “Поэзия мысли” відзначає подібні образи в П. Антокольського: гроза і блискавка як символи натхнення, творчої думки, двобій, боротьба як поетичне означення самого акту творення².

Цікаві міркування про реальну біографічну основу одного з наскрізних образів К. Ваншенкіна, образу багать (“костров”) містить монографія Ол. Михайлова про поета³. У своїй давній монографії про В. Луговського автор посібника також здійснював спостереження над деякими наскрізними образами в цього поета⁴.

Наскрізні образи — стійкий показник не лише сучасної, а й класичної філософської поезії. За спостереженнями Р. Співак, у віршах Баратинського, як і в поезіїлюбомудрів, такі образи не тільки повторюються, а й чітко поляризуються: на емоційні та “розумові”, розмислові. У ФЛ Пушкіна вони, вивершуючись безпосередньо до опозиції двох полярних світовідношень (позаособові вічні цінності — й емпіричне буття), утворюють своєрідний “кістяк проблематики”.

¹ Вопр. лит. — 1981. — № 9. — С. 14, 15.

² Мазепа Н. Цит. праця. — С. 88, 89.

³ Михайлов Ал. Константин Ваншенкин: Очерк поэзии. — М.: Худож. лит., 1979. — С. 183.

⁴ Соловей Э. Поэтический мир В. Луговского: Очерк творчества. — М.: Сов. писатель, 1977. — С. 171 — 176.

Цікавими є і розбіжності, що виникають між дослідниками у питанні про “ключові” образи. О. Павловський, відзначаючи змістовну присутність цих образів для поета філософського типу, мову щодо них веде лише в розділі про Л. Мартинова у зв’язку з багатозначним мартиновським образом-символом: це старовинне судно, “ладья”. Заболоцький, судячи з усього, для О. Павловського є одним із тих поетів, у котрих образні доміанти такого типу віднаходяться хіба що не в явно окресленому, а “ніби в розпорошеному, незібраному вигляді”¹. В той же час І. Ростовцева характеризує такі образи в Заболоцького як цілком приявні: це і “ліхтар” у його стійкому філософсько-поетичному значенні (світло етичного “змісту”: світло душі і розуму), це й епітет “сліпий”, початково як визначення природи нерозумної, не одухотвореної людиною; а згодом, із зростанням етичних вимог до життя, виявилось, що цей епітет цілком може бути пристосований “і до природи самої людини..., і до продуктів її розуму, творчості...”² (тут буквально запрошується аналогія з розширювальними значеннями епітета “темний” у В. Свідзинського). Так само, за спостереженнями І. Ростовцевої, у поетичному світі Заболоцького ключове значення має поняття і образ глибини (а в зв’язку з ним — і дієслово “піднятися”); невіддільним від цього поетичного світу є епітет “живий” — у всьому багатстві значень, посилених тенденцією до генералізації, до максимального узагальнення. І нарешті сам образ думки у творах поета³.

Найсуттєвіше щодо природи ключових образів полягає, очевидно, у тому, що незалежно, чи взяті вони із сфери понять узагальнених, абстрактних, а чи з предметної, буденної конкретики,— але кожен для поета “входить до кола найдорожчих його етичних цінностей”⁴.

Засвідчити це можуть, приміром, повторювані, багатоступеневі щодо свого значеннєвого наповнення образи в Антони-

¹ Павловський А. Цит. праця. — С. 85.

² Ростовцева И. Цит. праця. — С. 266.

³ Ростовцева И. Цит. праця. — С. 212 — 214, 182.

⁴ Там само. — С. 211.

ча: “веретено”, “пісня”, “думка” або у Свідзинського — “сад”, “сонце”, “день”, “мисль”.

Зрештою, конкретні спостереження лише тоді ведуть до важливих узагальнень, коли спираються на уявлення, скажімо, про “художні системи, позначені підвищеною зосередженістю ліричного мислення, такою, що тяжіє до поєднання небагатьох улюблених поетичних тем. Такому поєднанню, природно, сприяє ланцюжок наскрізних, опорних образів; вони організують складну систему поетичних сполучень (“сопряжений”), яка дозволяє говорити про композицію ліричної творчості загалом”¹. У цих випадках, завдяки наскрізним образам, зв’язки виникають не лише у творах, а й поза творами, у зоні їхньої взаємодії. Саме ключові образи значною мірою і створюють, і підтримують ту “стабільність контексту утверджуваних значень”², яка становить одну з головних можливостей розпізнавання і виокремлення ФЛ як жанру.

Натомість уже спроба С. Руссової аналізувати “лейтобрази” та “лейтмотиви” у таких філософських поетів, як Заболоцький і Тарковський, поставила її як дослідника в складне становище: “мотиви” більшою мірою еволюціонують, а тому одразу ж виводять на наступні рівні дослідження, не даючи змоги достатньо окреслити отой “кістяк проблематики”, ту, за словами Р. Співак, опорну “образну мережу”³. Ключові образи набагато показовіші у своїй сталості, у сполученні своїх змістових планів (конкретного, узагальненого та символічного), у своїй контекстуальності — тобто саме в наскрізній ролі. (До речі, на стор. 13 свого автореферату С. Руссова порівнює елегії обох досліджуваних поетів уже саме з погляду подібності “ключових образів”). Надзвичайно цікавим є підтвердження літературознавчого розуміння ролі та функції ключових образів, зокрема їх розширено-символічних значень, яке

¹ Грехнев В. А. Слово и большой лирический контекст в поэзии пушкинской поры (Жуковский, Тютчев) // А. С. Пушкин: Статьи и материалы: Учен. зап. Горьк. ун-та, 1971. — Вып. 115. — С. 5.

² Дауэтите-Пакерене В. В. Литовская лирика. — С. 14 — 15.

³ Руссова С. Н. Философская поэзия Н. А. Заболоцкого и А. А. Тарковского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1990. — С. 11.

подає із своєї точки зору лінгвістика — тим більше, що йдеться про поетичні символи І. Франка: “Розкриття нової сфери денотації символічного знаку-образу вимагає пізнавальних зусиль розуму, прояву активної асоціації і роботи уяви, фантазії читача”¹. Крізь своєрідну призму такого образу, що має в естетичній системі поета підвищену змістову вагу і філософське забарвлення — часом особливо унаочнюється його зв’язок із національною філософсько-поетичною традицією. Так, традиційний образ призахідного сонця в російського поета М. Рубцова (образ, який поетична традиція “наділила” асоціацією із згасаючим життям) — прокреслює зв’язок між творами поета нашої доби — і “Вмираючим Тассом” Батюшкова, “Пам’яті В. А. Жуковського” Тютчева, елегіями Буніна².

Ключовий образ здатний конденсувати в собі найважливіші життєві засади поета, його найвагоміші ціннісні орієнтації. Так, у пізній ліриці О. Твардовського “итог” — одне з ключових понять, а його реальне поетичне осмислення та наповнення виразно засвідчує саме ціннісний вимір життєвого підсумку: не “куди прийшов?”, а “з чим прийшов?”. У сучасного філософського поета ключові образи, а радше навіть ключові поняття саме й окреслюють як осердя філософської проблематики, так і моральні імперативи: Л. Аннінський подає приклад **прочитання** етичного кодексу такого поета, як В. Корнілов за цими поняттями-орієнтирами, починаючи від назви збірки “Надія”, яка водночас є “ключовим поняттям корніловської етики” і перебуває “в складному співвідношенні з такими поняттями, як доля, обов’язок і свобода”³. У колі цих понять вищепно і точно характеризується поетова “гіпотеза буття”: “До-

¹ Ключковский Б. Г. Поэтические символы в произведениях Ивана Франко как образы мировой литературы // Иван Франко и мировая культура: Тезисы докладов междунар. симпозиума. — К.: Наук. думка, 1986. — С. 203.

² Див.: Ефремова И. Л. Проблема жизни и смерти в лирике Николая Рубцова // Жанрово-стилевые проблемы советской литературы: Сб. науч. тр. — Калинин: КГУ, 1985. — С. 56 — 62.

³ Аннинский Л. “Пред волею и бедой”. — Новый мир. — 1988. — № 2. — С. 241.

ля у Корнілова дістає людину, вона споріднена давнім фатумом, роком, вона поза особистістю, і від особистості залежить — витримати долю чи намарне намагатися уникнути її. Витримати не означає скоритися, а саме витримати. Тут смиренність паче пихи. Тут свобода, либонь, важча за несвободу. Тут обов'язок важчий за зовнішню зобов'язаність¹.

Отже, цілком очевидно, що у творчості філософського поета ключові образи — це своєрідні “концепти” буття і що **реконструкція світорозуміння такого поета на основі цих образів матиме високу міру достовірності.**

З іншого боку — своєрідне “самоповторення” як певна “замкненість стилістичної системи”, усталеність тих понять, образів та мотивів, на яких особливо зосереджені уява, думка, чуття, — своєрідний “кругообіг образів” — зустрічаються в різних поетів і мають різну природу, про що слушно говорить М. Коцюбинська у своїй монографії². Нас натомість цікавлять роль та функції ключових образів саме у ФЛ.

І, нарешті, ще одне необхідне застереження чи уточнення: наше поняття “ключового образу” — цілком іншого порядку, ніж у поширених нині статистичних, кількісних дослідженнях із застосуванням ЕОМ³.

У колі ключових понять та образів філософського поета, особливо ж — у колі тих, що є спільними для поетів однієї доби чи, тим паче, однієї національної поетичної традиції, досить виразно окреслюється те, що останнім часом визначають термінами “ментальність”, “менталітет” — той тип духовності, який є кінцевим наслідком біосоціогенезу конкретної людської спільноти, передовсім — етносу і співвідносний з поняттям національного характеру, але є і об'ємнішим, і глибшим, хоч у потрактуванні його різними вченими ще бракує єдності і навіть доводиться нарікати

¹ Аннинский Л. “Пред волею и бедой”. — Новый мир. — 1998. — № 2. — С. 241.

² Коцюбинська М. Етюди про поезику Шевченка. — К.: Рад. письменник, 1990. — С. 149 — 168.

³ Див.: Баевский В. С. Тематические и ключевые слова в языке русской поэзии первой половины XIX в.: Обзор работ Г. Хетсо за 1973 — 1985 гг. // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1986. — Т. 45. — № 5. — С. 452 — 457.

на “відсутність систематичної дефініції основного поняття”¹. Тут можна послатися на відзначені вже у II розділі спільні для різних поетів **філософсько-поетичні символи** (дуб, полин, пісня, шлях), сполучені водночас із **фольклорною традицією**, на відзначені білоруським дослідником образи річки, лісу, зерна, колосу, жита як опорні об'єкти національної світобудови².

З огляду на все сказане зрозумілою є та висока міра потреби самого поета у своїх улюблених образах, що спричиняється до їхньої “зустрічі”, сполучення, як у рядках Л. Первомайського:

*Бо ти не пам'ятаєш, зелен дубе,
Про блискавку, яка тебе спалила.*

(I, 415)

Тут ніби зійшлися разом і всі його дерева, і всі блискавки, блискавиці та “спомини про блискавку”... А в поезії І. Муратова, наприклад, такі ж не випадкові і так само наділені розширювальними номінативними повноваженнями часті образи птахів: тут іволга, вальдшнеп, качка, крук, тинь птаха, пташенята, нарешті просто — “птаство”:

*Ой скільки ж тих синичок, снігурів,
Голодного й найденого птаства,
Над білим головіттям яворів
І в нетрях, де смерекові пасма.*

*Коли б мені на березі тамтін
З усіх утіх — одну лишили втіху,
Я б вічно був серед птахів живим,
Як цей ось ліс,*

від їх плачу і сміху.

(I, 312)

(Звернімо увагу, як тактовно, стримано, лише натяком, висловлено тут ту думку про небуття, яку, по суті, закладено в основу твору.)

¹ Мейер Ф. История литературы и история менталитета // Обществ. науки за рубежом. Сер. 7, Литературоведение: РЖ. — 1990. — № 3. — С. 58 — 60. Ref. op.: Meyer F. Literary history and the history of mentalities: Reflections on the problems a. possibilities of interdisciplinary corp // Poetics. — Amsterdam, 1989. — № 19. — P. 85 — 92.

² Див.: Бельский А. И. Человек и природа в современной белорусской поэзии. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Минск, 1991. — С. 13 — 16.

У Л. Первомайського в такому ж багатстві значень і водночас у стійкості філософського змісту зустрічаємо образи блискавки, саду, лісу, деревця — дерева — древа, мотив сходження, долання височини, образ перевалу, вершини.

Отже, для української ФЛ особливо характерні **ключові образи із сфери природи**; деякі з них є спільними для багатьох поетів, а їхні джерела, наскільки вдається це простежити, фольклору і давньої літератури. Одним із таких образів, одночасно універсальних і конкретних, індивідуально-авторських і загальних, повною мірою наділених також і рисами “опорного об’єкта національної світобудови”, є в українській ФЛ **образ саду**. Простеживши його філософсько-поетичні модифікації у поезії В. Свідзинського (і, до певної міри, в інших поетів), автор сподівається максимально конкретизувати, підтвердити викладені тут загальнотеоретичні міркування щодо природи ключових образів.

У широких поетичних панорамах Свідзинського на зразок вірша “Там, на рідній межі...” сад присутній як означення достеменно обжитої людьми частини тих овидів. Сад — “ближній план” реальності, найзатишніша її частина; дальній план протистоїть цій стабільності і надійності як щось менш відоме і менш дружнє, прихильне. Таке якісне розрізнення планів характерне для віршів “До нашого саду Унадився дятел...”, “Вранці іній як сніг...”. Тоді “Сад холодний, пустий” постає як наслідок своєї рідної експансії того “дального плану”, тимчасом як сад зігрітий сонцем для “сонцепоклонника” Свідзинського — “знак” і мірило гармонії, ладу: “... В саду ласкавий мир...”. Таким чином, “сонячний сад”, “дивний сад” стає і основою порівнянь:

*Коли ти була зо мною, ладо моє,
Усе було до ладу,
Як сонце в саду,
А тепер розладнався світ, ладо моє...*

(88)

“Яснота” випогодженої днини переживається знову ж таки через сад і сонце: “Упростріль сонце протинає клен...”. Сад означає людині природний циклічний відлік часу. “Різьбою пагілок нових Сад молодіє по весні...” — цей весняний образок-медитація має своїм художнім локусом сад, **відбувається**

завдяки саду. Людське житло, оселя тут — лише складова частина саду (“Коли паморозь — сад глибокий, В саду світліє вікно...”; “... По садах золотіють вікна...”); це віддалено нагадує антитезу космічної, вселенської безпритульності — і Гетсиманського саду у поетичній версії Б. Пастернака:

*Простор вселенной был необитаем
И только сад был местом для житья¹.*

Множина “саду” — “сади” — як утвердження антиентропійних сил, розпросторення обжитої і олюдної частини світу (“Як гомонять сади нагірні! Їх ранній вітер побудив...”). Адже саме **відсутність саду** (вірш “У рідній моїй стороні”, про який у розділі 5 була мова) максимально підтверджує і унаочнює в цього поета драму недосяжності автентичного буття. “Старезний сад” — це й місце дії найкращих, найтепліших спогадів дитинства (“Старезний сад стоїть, бувало...”). Таке виняткове місце саду в ієрархії життєвих цінностей поета великою мірою визначилося ще в дитинстві, як про те свідчать і спогади його брата Вадима Євтимійовича: “Наша господа з великим фруктовим садом і заливною лукою, темний ліс, що починався далі й пролягав у таємничу для нас дальину — ось той терен, де розгорталися найцікавіші події нашого дитинства”².

“У саду мого дитинства...” — так розпочинається напівказкова-напівпритчева поетична ретроспекція-повчання про безповоротність “ісходу” з рідної домівки в житейські мандри. “В ключі” цієї теми, надзвичайно суттєвої для поета, неодмінно стоїть сад як жива істота, покинута, зраджена, але вірна і незлобива:

*Прийшов до саду, де був хлопчиком.
В паморозній тиші вечора
Усі дерева сколихнулися.
— Де ти так довго-довго був?..*

(169)

Навіть куточок **лише** подібний до того саду дитинства викликає глибоко наснажений емоційний роздум про пережи-

¹ Пастернак Б. Избранное: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1985. — Т. 1. — С. 420.

² Свідзинський Вадим. Спогади про брата // Слово і час. — 1990. — № 10. — С. 46.

життя, переповнений елегійно-сповідальною настроєністю, що врешті вивершується таки в апеляцію до того, з літ дитинства, саду: “О саде мій, учителю прихильний! Як рано я з тобою розлучивсь...”. Непоправність тієї розлуки дістає суто філософське пояснення-виправдання:

... Навіщо ти тривожив сонний дух мій,
Будив бажання відновити те,
Що на землі відновлення не знає?..

(224)

Повернення немає, воно неможливе, бо незворотний час, бо людина, очевидно, неминуче принесла б із собою тягар свого досвіду, помилок і розчарувань. “... Не хочу я ронити сльози там, Де ти вінчав мене небесним щастям...”. Але понад цю смиренність і розсудливість, понад втому й зневіру у фіналі бере гору палке бажання, що в ньому вся сила неохололої прив’язаності і любові:

Та в час, коли я помирати стану,
Явись мені, коханий саде мій!
.....
Щоб милою відрадою дитинства
Осяяти останню мить мою.

(225)

І достоту іконописна мадонна Свідзинського (вірш 1933 року “Мати”), благословенна і смутна, — також виписана на тлі саду, і це найкраще тло для світлого образу материнства, “радіості світа”. На тлі саду постає образ матері і в іншому прекрасному вірші: “І час далекий, і земля далека...”.

Сад у Свідзинського — мов своєрідний “інтеграл”, до якого тяжіє навіть одне дерево:

Сад не сад — одне деревце,
Жмут молодого гілля...

(152)

Цю “інтегруючу” місткість одного з ключових своїх образів поет іноді ніби мимовільно демонструє: рядок, у якому є “сад”, поглиблюється і розпросторожується емоційно, мальовничо, змістовно:

В надручайний сад тої, що люблю я,
Входить сонце!

(227)

Стосовно української ФЛ образ саду може бути виразним підтвердженням системного характеру не лише творчості філософського поета, а й цілої національної філософсько-поетичної традиції (за всієї співвідносності з традицією світовою, в яку перша входить на основі системних зв’язків іншого, наступного порядку). Образ саду в межах цієї традиції має багатий ореол чи ауру, широкий асоціативний спектр: адже ще у давній поезії, особливо в тій її частині, що репрезентує пишний, “квітучий” стиль бароковий, — цей образ, за твердженням В. І. Кречотня, є одним із ключових. Наводячи приклади з Даміана Наливайка, Олександра Митури та ін., дослідник продемонстрував функціонування докола “саду” як образного ядра численних похідних образів (коренів, дерев, паростей-“літорослів”, квітів, овочів, птахів та їхнього щибету)¹. І попри те, що “сад” як образ набув такої яскравої предметності — він легко надавався в тих же поетів до умовного, абстрактно-переносного вживання: Митрофан Довгалецький назвав “Садом поетичним” свій трактат з поетики, реалізувавши цю алегорію і в його побудові². Очевидно, що “сад” як слово і як поняття належить до тих, котрі з часом накопичують у собі змістовий та поетичний потенціал. Той потенціал, що, за В. Гумбольдтом, О. Потебнею, М. Бахтіним, можна активізувати, вивільнити. “Життя слова — в переході з вуст до вуст, з одного контексту в інший контекст, від одного соціального колективу до іншого, від одного покоління до іншого покоління. При цьому слово не забуває свого шляху і не може до кінця звільнитися від влади тих конкретних контекстів, у які воно входило”³.

“Сад божественных пѣсней...” Сковороди, безперечно, цю ауру образу ще більше закріпив. І звичайно ж — “Вечір” Шев-

¹ Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. — К.: Наук. думка, 1978. — С. 10.

² Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний). — К.: Мистецтво, 1973.

³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Худож. лит., 1972. — С. 346.

ченка, більше знаний всіма за першим рядком “Садок вишневий коло хати...” — як своєрідний “оптимум” людського існування. Узагальнююча і “моделююча” природа такого, здавалося б, конкретного Шевченкового образу виразніше проступає, якщо враховувати, де і за яких обставин написано цей нині хрестоматійний вірш: це “1947 р. Петербург, у цитаделі”. “Нескаламучений спокій ясної ідилії”, як спостеріг ще 1909 року С. Єфремов, контрастно протистоїть тюремним мурам і всій життєвій катастрофі поета як ідеальний світообраз¹.

Тим-то цілком конкретні “сади” в різних поетів криють у собі “пам’ять” самого образу, збагачуючи його і часто виводячи на цілком “мимовільне” поетичне розширення чи узагальнення, як у наступному прикладі з В. Мисика:

... садок —

*Мов захмелів, не хоче й шелестіти
Чи наслухає, як листочки-діти
Перебивають росяний танок.
Яка свіжись! Неначе в думі тій:
“Воздобні комиші, довольні води!”*

(І, 24)

М. Петровський у нарисі про “поетичні сади Максима Рильського” також наголосив на традиційності образу саду в українській поезії: до численних його варіацій долучається і “парадоксальність” саду М. Рильського: майже сільського саду, який, проте, виходить на міську вулицю².

Кожен такий поетичний “сад” — неповторний, як і кожний реальний сад; включений у річище традиції, він виразніше виявляє свої світоглядні смисли — від саду Л. Первомайського (“Дощем промитий, вітром битий...”) до “Вікна у сад” Ірини Жиленко.

Образ, а точніше сам лише “знак” саду наявний і в поезії В. Стуса: навіть у моторошній сюрреалістичній картині, де омріяний і коханий “край” постає як “цвинтар душ / на білім цвинтарі народу” — навіть тут він безсмертно і весняно

¹ Єфремов С. Шевченко: Збірка. — К.: Вік, 1914. — С. 115.

² Див.: Петровський М. Городу и миру: Киевские очерки. — К.: Рад. письменник, 1990. — С. 265 — 286.

буває, безсумнівно мічений Шевченковим “садком вишневим”:

*Над вишнями літає хрущ.
Весна. І сонце. І зело.
Стоять сади, немов кульбаби.*

(167)

Варта особливої уваги сама природа змістовності таких образів, що, як зауважив М. Ільницький стосовно іншого ключового образу Стуса — образу України, постають найчастіше не з безпосереднього враження чи спостереження, а із спогаду, видіння, сповіді “на тлі іншої реальності”¹: зрештою, “сад дитинства” Свідзинського чи “Сад пам’яті” Мисика із посмертної книги “Серед сонячної повені” — такої ж природи.

Висока “моделююча” здатність ключових поетичних образів у ФЛ доповнюється ще їхньою здатністю вбирати в себе саме сенсожиттєві значення, окреслювати опорні моменти поетичного світопізнання і самопізнання.

Запитальні конструкції

Було б украй помилковим уявлення про філософську лірику як поезію тільки підсумків, афористичних висновків, відповідей. Дуже часто це поезія саме запитань, надто ж — у нашому сторіччі.

Важко погодитися з В. Дауїотіте-Пакерене щодо “домінанти утвердження” як специфічної риси ФЛ. Навіть якщо прийняти це як особливість саме литовської ФЛ,— то дослідниця принаймні суперечить собі, коли, характеризуючи поезію В. Мачярніса, веде відлік “осмисленого буття” з запитання “Чому світ, і людина, і все це?”, бачить у цьому підтвердження “характерної для філософської лірики запитальної ситуації людини”². Так чи інакше щодо української лірико-філософської традиції, особливо у її розвиненому, зрілому етапі, є більше підстав говорити про “домінанту запитування”.

¹ Ільницький М. Палімпсести Василя Стуса. — С. 15.

² Дауїотіте-Пакерене В. В. Литовская философская лирика. — С. 47, 25.

У поезіях Лесі Українки, як уже зазначалося, запитальні конструкції посилюють характерну інтонацію роздуму вголос, знаменують сприйняття цілого життєвого плину як полілогу, диспуту, як титанічної духовної роботи осмислення, осягнення. Це — **спосіб думання**, яким ФЛ послуговується максимально, бо пошук, домагання питомих істин буття — не менш важливий за самі істини, бо істини ті мають некінцевий характер, бо в межах кожного окремого життя потреба їх постає наново і постає як запитання:

*Як научить байдужих почувати?
Як розбудити розум, що заснув?
Як час вернуть, що марне проминув?*

(I, 225)

Численні запитальні зачини поезій Лесі Українки — у всіх на пам'яті: “Де поділися ви, голоснії слова...”, “Де тії струни...”, “Хто вам сказав...”, “Хто дасть моїм словам...”, “Хто дасть моїм очам потоки сліз?..”, “Чого то часами...”, “Чи тільки ж блискавицями...”. У вірші “Угорі так ясно сяють зорі...” запитання, запитання є домінуючою формою роздуму-медитації, своєрідного нереалізованого, недосягнутого діалогу з морською стихією, яка, проте, дає поживу роздумові, дає йому образну форму — символічно-містку, виразно-багатозначну, придатну для граничних узагальнень, для універсалізації. Новий каскад запитань наприкінці знову засвідчує цю незбагненну для людського розуму доцільність змагання стихій, — здогади, сумніви, подих вічності, плин життя поза людиною, її свідомістю і досвідом:

*Хоч тремтить ся темрява безмежна,
але хто збагне її тремтіння?
Чи то жгах їй лоно протинає
за невічну і недовгу владу?
Чи то тільки заздрощі несуть
на життя, на рух, на силу моря?
Чи то лютість нею б'є запекла
на ту біль, на зорі, на проміння?
Чи то радість хижга, зловорожа,
за свої всі темні перемоги?..*

(I, 315)

Змістовну виразність, “ударність” запитальної конструкції можна бачити й на прикладі вірша “Ось уночі пробудились думки...”: фіналом цієї виняткової за драматизмом духовно-інтелектуальної колізії (змагання віри — і скептичної думки) є **запитання**; отже — це відкритий фінал: “Думка питає: “І віра та щира?” (1, 351).

Нерозв'язність кардинальних питань буття, неспроможність людської свідомості домогтися відповіді постають як лихо і зло в “Елегіях” В. Самійленка:

*Скільки минуло вже часу, відколи питаються люде,
Нащо створився наш світ, нащо і ми живемо?
Як і від чого все стало, куди наостанку ми дійдем?
Розум ні один людський ще не сказав нам того¹.*

І в диптиху “Думи Буття” II вірш, “Свідомість”, має своїм зачином, знову ж таки, ті невідступні “прокляті” запитання:

*Чи реально я існую?
Що таке моя свідомість?
Як погодити єдиність
З існуванням душ без ліку?²*

Щоправда, тут запропоновано і відповідь, власне — поетову “індивідуальну гіпотезу” світобудови, але ж у подібних інтелектуальних колізіях **відповіді є усвідомлено-відносними, безвідносними ж залишаються лише запитання**.

“Питання питань” — призначення людини, наявність чи відсутність вищої мети у самій появі на світ. Шевченкове “Нащо нас мати привела?” стало епіграфом до “Балади зі знаком питання” в молодого І. Драча: питання залишилося таким же настійним, час не “зняв” його, не пом'якшив його гостроту. Але час додає і нові питання. Як мовив про того ж Драча Д. Павличко у передмові до Вибраних творів поета — “може, вперше в світовій філософській ліриці Іван Драч поставив питання, чи правомірний взагалі розвиток наукової думки, якщо його наслідки використовуються для винаходів знарядь масо-

¹ Самійленко В. Твори. — С. 59.

² Там само. — С. 103.

вого вбивства, чи не подібний людський розум до змії, що сама себе жалить і гине від свого трійла”¹. І справді: постали ситуації та проблеми, “запитальність” яких досягла якоїсь критичної щільності, катастрофічної множинності та варіативності.

*Хто вона? Зона? Епоха? Доля? Смерть?
Так, я вже знаю хто — Чорнобильська Мадонна!
Тебе вкрутила в чорну круговерть
Чи вилонила з молодого лона?*²

Людина, збентежена непізнаністю навколишнього світу — це людина в “запитальній позиції”, чи “запитальній ситуації”:

*Тисяча питаннів падає нам на уста,
тисяча шляхів навхрест лягає нам під ноги,
тисяча зірок свої вказує нам дороги,
тисяча вогнів палає, й далі темінь пуста.*

(Б.-І. Антонич. 89)

Найперше в запитаннях знаходять вияв тривога і занепокоєння непевних, перехідних часів, що, як писав той же Антонич, “змаганнями вантажні та грізні”. Намагання збагнути невідомість майбутнього максимально конкретизує цю “запитальну ситуацію”, дещо заземлює, наближає до буденності, — а проте не знімає і ширшого, буттєвісного сенсу запитів:

*Похмурі дні, суворі дні,
що гіркотою налили пісні,
тривожними питаннями лягають на уста...*

*Гарячкою попалені шепочуть губи:
що буде?*

(Б.-І. Антонич. “Гімн перед світанням”, 308)

А вже одвічні, суто філософські проблеми буття — найприродніше постають початково як запитання: “Невже ж? Невже, кохана, нам не вічно жити? І де межа життя проходить в попіл смерті?” (Антонич. 354).

¹ Павличко Д. На рівні вічних партитур // Драч І. Лист до калини: Поезії, поеми. — К.: Веселка, 1990. — С. 8.

² Драч І. Лист до калини. — С. 276.

М. Гайдеггер доходив висновку, що у м’якій суворості й суворій доброті свого допущення буття суцього як такого загалом філософія стає запитуванням...”¹. І про це ж з усією властивою йому пристрасстю говорив у своїй “Сповіді” Л. Толстой: “Я запитую: навіщо бути цій сутності? Що вийде з того, що вона є і буде?.. І філософія не тільки не відповідає, а сама тільки це й запитує. І якщо вона — істинна філософія, то вся її праця тільки в тому й полягає, щоб ясно поставити це запитання”². З погляду сучасної гносеології також “запитання є формою мислення, в якій припускається певна інформація одного роду і поставлено вимогу інформації іншого роду”³. Покійний протоієрей Олександр Мень у Недільній моральній проповіді по телебаченню 27 листопада 1989 року стверджував, що вічні питання є свідченням людського “дару духовності”.

Стрімкий поворот до загальнолюдських цінностей, а отже, й до одвічних буттєвих запитань відбувається на наших очах протягом останніх років. Одним із характерних виявів цих процесів були, ще на початку їх, відповіді А. Вознесенського читачам його поеми “Ров”: “Гадаю, що саме забуття вічних запитань, якими завжди переймалася людина, позбавляє її людяності. Камінь, рослини, тварини не мають запитань. Лише людину мучать запитання про сенс життя і смерті, про загадку короткочасності існування”⁴.

Сьогодні ці думки вже сприймаються належним чином. Та Л. Первомайському, наприклад, випало утверджувати їх у час, що якраз і був апогеєм, якщо вдатись до слів того ж Вознесенського, “забуття філософії і саме філософії запитань”. Потрібно було бачити значно далі, зрештою, просто мати достатньо мужності йти обраним шляхом, щоби вбачити сенс

¹ Хайдеггер М. О сущности истины // Филос. науки. — 1989. — № 4. — С. 103.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — М.: Изд. Т-ва И. Д. Сыгина, 1913. — Т. 11. — С. 24.

³ Петров Ю. А. Анализ скрытых предпосылок вопроса и его значение // Филос. науки. — 1989. — № 5. — С. 53. Див. також: Берков В. Ф. Вопрос как форма мысли. — [Минск]: Изд-во БГУ, [1972].

⁴ Сов. культура. — 1986. — 9 жовтня.

власної творчості саме в постановці тих одвічних запитань. У листі до О. Борщаговського (з приводу роботи над “Диким медом”) Первомайський писав: “... Я намагаюся говорити про предмети важливі й основні в житті кожної людини, ставити запитання, які не перший день вимагають відповіді...”¹. До цього варто долучити ще одну строфу з уже цитованого вірша “Ранковий час прозорості й спокою...”:

*Невже я тільки порошина темна
У вихорі скороминущих літ?
Яка і звідки сила потаємна
На мить мене покликкала у світ?..*

Так б’ється непогамовний розум людський об іще неприступні нам “загадки всесвітні”. З невідступних, болючих, прямих запитань складається і згадуваний уже вірш “Попіл”. Кожна секстина кінчається запитанням, поставленим з усією пристрасстю вболівання, осуду і надії:

*Чого ж той попіл спокою не має,
Навіщо будить сльози і жалі?*

*Чи горя на землі і так не досить?
Чого ж бо він своїм мовчанням просить
У цих будов, садів і ліхтарів?
Чи не простіш було б йому забути
Про дим і вирування крові люте,
Якщо вогонь давно вже одгорів?..*

(І, 405)

І їх не можна назвати риторичними, ці запитання, — в них є сподівання на відповідь, настійна вимога відповіді. Вони підкреслюють і ту особливу зверненість до читача, що відзначає ФЛ. Але слід наголосити, що у своєму граничному вираженні ці характерні запитальні конструкції ФЛ, які позірно є формальною, а насправді — суто змістовною рисою її, тяжіють саме до “риторичності” в тому розумінні, що є запитанням без надії на відповідь.

¹ Строки автобіографії (Із писем Леоніда Первомайського) // Вопр. лит. — 1980. — № 8. — С. 196, 197.

Знаменний парадокс: у сфері цих буттєвісних запитань “риторичними” часом виглядають саме відповіді — коли вони “притягнуті” для завершеності, “симетричності” мислительної побудови. Ось приклад. У вінку сонетів І. Калинця “Сковорода” (збірка “Світогляд Святовита”) запитальні конструкції відіграють дуже важливу змістовну роль. Окрім запитань “всередині” творів, значна частина цих сонетів і закінчується запитанням. За законами вінка сонетів наступний твір починається у цьому випадку тим же запитанням, яким закінчується попередній, а отже, вони переходять і в “магістрал”, складений із перших рядків вінка. Але раціональність побудови, сконструйованість, закладена у самій формі вінка сонетів, “задана” цією формою, виявила себе саме в суто раціональному “доповненні” запитань — відповідями. Та якщо пафос запитань — у самому їхньому змісті (в них-бо резонує думка Сквороди!), то пафос “відповідей” в останньому рядку і магістралу, і всього вінка — суто “голосовий”, форсований, декламаційний, декларативний. І до того ж — це один з випадків, коли глибокий вплив Калинцевого вчителя, Антонича, стає надто очевидним, проявляючись на “вербальному” рівні.

*...Як висловити блудний сон
І як вповісти про нетлінне?
Який буття святий резон
По всій вселенній зореплинній?
Хто ми і що судилось нам?
До надр! У суще! Вглиб! До дна!¹*

Отже, виходить, що запитання без відповіді, навіть без надії на відповідь у системі поетики ФЛ є більш філософським, філософськи змістовнішим. Тютчевське “Откуда, как разлад возник?” — усвідомлення фундаментального розриву між людиною і природою — один із варіантів такого запитання.

Але розрив, “розлад” підстерігає людину і на інших шляхах: він може виникнути між особистістю і людською

¹ Калинець І. Невольничка муза: Вірші 1973 — 1981 років. — Балтимор — Торонто, 1991. — С. 79.

спільнотою, між людиною і добою. М. Зеров у збірці “Камена” вмістив свій цикл “Культуртрегери”, що був мужнім викликом історичному безпам’ятству та культурному нігілізмові, оскаржував фатальний розрив такого необхідного зв’язку часів. Запитування постає і тут як найприродніший, найбезпосередніший вияв поетової зажури, розгубленості і незгоди.

*Чи ж людська споминка така слаба?
Чи то його, минулих літ остаток,
Пожерти мусила нова доба?*

(I, 34)

Так, це риторичні запитання, особливо якщо врахувати ту суспільну атмосферу, якою вони спричинені і в якій їм судилося прозвучати вперше. Але, можливо, йдеться про інше, непобутове призначення “запитання як форми думки”! Сама постановка запитання вже може бути dokonаною дією: воно існує, бентежить, стає фактом свідомості, обіцяє пошук істини, рух у напрямі до неї.

Антитеза

*На противенств пекучому курциллозі
Тріпоче мислі вольтова дуга...*

М. Бажан

Ретроспектива літературного розвитку дає змогу побачити дивовижну універсальність антитези як “засобу виразності”. Вона знаходила застосування в різних естетичних системах: її потребував і дуалізм ієрархічної середньовічної свідомості, і класичне уявлення про полярність людської природи. Надзвичайно широко, можливо, гранично широко застосовувалася антитеза в поезії романтизму, — але й надалі залишилася не лише чинною, художньо продуктивною, а й часто вживаною, зокрема в поезії ФЛ. Варто з’ясувати причини такого стійкого тяжіння лірико-філософського жанру до антитези, її функції в системі поезики ФЛ.

Антитезис у знаменитій гегелівській “тріаді” протистоїть “тезисові” як його заперечення і становить необхідний момент

у процесі діалектичного розвитку, на шляху до заперечення заперечення, зняття протилежностей — до синтезу, нового якісного стану.

Але тут слід іще раз нагадати про **непряму, а часом і досить складно опосередковану співвідносність філософської поезії із власне філософією**, про дещо, сказати б, метафоричний характер означення “філософська” у словосполученні “філософська лірика”. Вони співвідносні лише (і тільки!) тією мірою, якою співмірні наукове і художнє пізнання, теоретичне знання — і “знання” зовсім інше, здобуте на шляхах емоційно-інтуїтивного осягнення.

Та все ж, і зважаючи на це, неможливо досліджувати проблеми ФЛ, повністю “абстрагуючись” від філософії як такої — хоч, як можна було пересвідчитися у розділі 1, саме так це здебільшого і робиться. А таке явище, як антитеза з її генетичною приналежністю до філософської рефлексії, з її важливими змістовно-виражальними функціями — настійно вимагає підключення певного філософського контексту.

Антитетичний прийом (чи метод — залежно від масштабу застосування) відіграв визначну роль в історії філософії, зокрема в багатовіковій боротьбі ідеалізму та матеріалізму, особливо ж — в утвердженні діалектики. Суть його полягає в розрізненні і протиставленні протилежностей: матеріального й ідеального, суб’єктивного і об’єктивного тощо. При цьому визнання єдності протилежностей залишається, але для антитези важить не так сама єдність, як відмінність усередині її, боротьба протилежностей. Антитетичний спосіб мислення становить, наприклад, універсальну форму філософування Л. Фейербаха, зумовлює специфіку його методу (у жодного з його попередників цей спосіб не дістав такого всебічного розвитку). Яскравий вияв антитетика знайшла у **формі** філософських праць Фейербаха, у побудові текстів аж до конструкції окремих фраз: змістовний бік тут “переважає форму, виклад афористичний, а не систематичний”¹. Можна сказати, що саме антитетика витворила “своєрідний стиль його праць,

¹ Очерки по философии Л. Фейербаха. — К.: Наук. думка, 1982. — С. 58.

у якому назовні проявляються енергія думки і бойовий темперамент німецького філософа”¹.

Очевидно — не лише з філософської, а навіть і з побутової точки зору, що антитеза є виявом **суперечності**: антитеза спростовує певну тезу або, вже як стилістична фігура, просто контрастно зіставляє певні явища, які суперечать одне одному, перебувають у стосунку суперечності.

Здатність красного письменства фіксувати й осмислювати суперечності набуває великої ваги на тому терені, що визначається як “захисна” й оздоровча робота літератури”². Антигуманні тенденції та поняття, чужі стосовно людини сили (нею ж, людиною, і створені), хаос, руйнівні емоції, моральний релятивізм, нарешті просто незрозумілі явища мають бути осягнуті як такі, що суперечать підставовим, загальнолюдським цінностям — такою є **сфера утворення актуальних антитез сучасності**. Нині це набуло ваги для самого способу мислення — не лише філософського, а й політичного, громадянського, навіть для буденної свідомості.

Але з погляду ФЛ як жанру нас найперше цікавлять ті суперечності, що є **сутнісними** для явищ природного і суспільного життя. Тут єдність протилежностей, “актуалізованих” у суперечність, становить саме явище, а боротьба цих протилежностей є, як стверджував у радянський час підручник з діалектичного матеріалізму, джерелом усякого розвитку. Нарешті саме “людське пізнання” характеризується діалектичною суперечливістю. “Все це багатство суперечно пізнаваної об’єктивності і суб’єктивності і становить грандіозну патетичну картину буття”³.

Тривала практика збіднення, згладжування, “скасування” цих живлющих суперечностей самої дійсності завдавала мистецтву непоправної шкоди: результатом були і “теорія безконфліктності”, і “лакування дійсності”, і “рожеві” герої “без

¹ Там само. — С. 64.

² Дзюба І. В обороні людини й народу // Авторитет: Література і критика в час перебудови. — К.: Рад. письменник. — 1989. — С. 243.

³ Там само. — С. 244.

страху і докору”, без тіні того **сумніву**, з якого зароджується далекоюсяжна думка — спонука до дії.

Нехить до аналізу суперечностей, втрата смаку до них була згубною і для ФЛ: адже тут **буттєві опозиції** (життя — смерть, добро — зло, свобода — неволя, любов — ненависть, ілюзія — реальність) не тільки відіграють роль сюжетотворну: **саме завдяки їм втілюється буттєва концепція твору, реалізується наявна в кожного філософського поета “індивідуальна гіпотеза буття”**.

Тому філософській ліриці, на загал, було надзвичайно важко вижити за цих умов підозріливого й невдоволеного ставлення до суперечностей. Зате, будши рисою кореневою, становлячи “нерв”, “пружину” лірико-філософського твору, — буттєві суперечності тут знаходили чи не єдиний прихисток, оскільки закони жанру виявляють значний опір спробам профанації, а “несуперечлива” поетична свідомість з цими законами просто несумісна. Цим, до речі, вичерпно пояснюється і вкрай упереджене ставлення вульгарно-соціологічної критики саме до такого типу творчості: достатньо для прикладу переглянути відгуки на прижиттєві видання В. Свідзинського: “елементи ірраціонального світосприймання”, “ідеалістична філософія авторова”¹, “відірваність од великих злободенних тем”². А йдеться наразі про поета, світорозуміння якого тяжіло радше до “замиреної колізії”³, аніж до максимального загострення й оголення драматичних суперечностей буття.

Звичайно, антитеза не є прерогативою виключно філософської поезії. Застосування антитетичної експресії в художньому мисленні можна спостерегти вже у фольклорі та давній літературі. Зіткнення протилежностей, напруга їхнього взаємозабезпечення часто лежать в основі прислів’їв, а згодом і книжних афоризмів. Іван Вишенський контрастно зіставляє розкіш панського життя — з крайньою нуждою та безправ’ям підданих (“Писание к утекшим от православное веры еписко-

¹ Життя й революція. — 1928. — Кн. X. — С. 94, 95.

² Рад. Україна. — 1941. — № 1. — С. 103.

³ Дзюба І. “Засвітився сам од себе” // Свідзинський В. Медобір: Поезії. — [Мюнхен]: Сучасність, 1975. — С. 172.

пом”); ієромонах Віталій, як відзначає перший його дослідник, І. Франко, “не без поетичної пластики супротиставить... праведне, аскетичне життя світовому, розкішному: не подібне одне до одного, як Вавилон в значенні Апокаліпсиса св. Івана, город розкоші, розпусти і зопсуття, і Сіон, город небесний...”; у такому ж сенсі, за Франком, вживає давній віршописець протиставлення коротких життєвих радощів і вічних мук за гробом¹.

Отже, ФЛ також від самого свого зародження послуговується закладеними в антитезі виражальними можливостями — як послуговуються ними й інші роди та жанри. Скажімо, в соціально-аналітичній або психологічній прозі антитеза стає знаряддям заглиблення у природу зображуваних явищ. Франко-прозаїк, наприклад, застосовуючи антитетичні зіставлення, враховував і досвід “золаїстів”, які надавали великого значення контрастному змалюванню моралі двох світів, двох протилежних соціальних станів.

Антитеза, як це промовисто доводить набуток ФЛ, далєбі не просто художній прийом, що фіксує контрастність певних явищ, понять, характерів, ситуацій. Стосовно до ФЛ доцільніше говорити про **антитетичність як принцип світосприймання**, як світоглядний гносеологічний феномен, що надає творові і ширше — творчості філософського поета особливої принади контрастів та несподіваностей, захоплюючих перепадів “думки-почування”.

Власне, маємо тут справу з одним із універсальних законів мистецтва, що його досліджував ще Л. С. Виготський: протилежні плани твору і протилежні ряди почувань у рецепції об’єднуються в акті **катарсису**. Катарсис як глибоке перетворення охоплює цілковито особистість реципієнта, дає вихід “безвихідним” пристрастям або погамовує їх.

Якщо пристати на пропозицію авторів статті “Антитеза” в “Лермонтовській енциклопедії” — розрізнати **кілька рівнів антитези** у творчості поета, — то визначальними все ж є антитези “філософсько-поетичного типу” і ті, котрі іменуються

¹ Див.: Франко І. Забутий український віршописець // Збір. творів: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 31. — С. 161, 163, 164.

“сюжетоутворюючими опозиціями” ФЛ і відносяться до найвищого, граничного рівня образного узагальнення: добро — зло, життя — смерть, дух (душа) — тіло, мить — вічність.

Антитези інших рівнів або ж ізоморфні цим першим, навіть певною мірою дублюють їх, або є їхньою конкретною реалізацією (антитези образів та мотивів, жанрів, антитези стилістичні), або ж стосуються не стільки лірики, скільки ліро-епічних та прозових творів (антитези персонажів).

Неодноразово відзначені дослідниками та перекладачами могутні філософські струми поезії німецького бароко, зосібна у творах поетів Тридцятилітньої війни. Вони, як зауважив і Є. Винокуров, “ставили й розв’язували найважливіші питання буття”, тим-то читача у цих віршах вражає “зіткнення гігантських антитез: війни і миру, життя і смерті, часу і вічності, добра і зла”¹.

Деякі літератури, як німецька, іспанська, виявляють особливо стійку зацікавленість, особливе тяжіння до художнього осмислення буття у масштабах кардинальних опозицій. Стосовно, зокрема, німецької літератури причини цього полягають “не тільки в суперечностях історії Німеччини, а й в особливій схильності німецької художньої думки до філософської проблематики”².

Найвищою мірою характерна і для творчості Гете та **полярність**, яку промовисто втілено навіть у опозиціях персонажів: Фауст — Мефістофель, Віслінген — Гец, Карлос — Клавіго, Тассо — Антоніо, Прометей — Епіметій і т. ін. Широкий зміст цих опозицій не вичерпується полярністю у сфері етичній, протипорством добра і зла: він сягає проблеми походження і самого сенсу зла. Нарешті, на думку Гете, сам розвиток, у процесі якого виникають усі явища, є наслідок універсального закону полярності, що лежить в основі буття. “Ідея полярності — ядро філософської думки Гете”³, з нею ж

¹ Винокуров Е. Аргументы. — М.: Современник, 1984. — С. 150. Див. також: Из немецкой поэзии. Век X — век XX. — М.: Худож. лит., 1979.

² Лейтес Н. С. О художественной функции противопоставления “живое — смерть” (“живое — мертвое”) в литературе нового времени. — С. 52.

³ Кессель Л. М. Гете и “Западно-восточный диван”. — М.: Наука, 1973. — С. 103.

пов'язане “становлення”, одне з найуживаніших слів його лексикону, семантично споріднене також із “прагненням”, “твердим рішенням” безнастанно прагнути все далі. Гете вважав, що ідею полярності прекрасно втілює образ дихання: “сістола” — стиснення і “діастола” — розширення, вивільнення. У самій їхній нероздільності, у тому, що за першою незмінно йде друга, він убачав невичерпне джерело оптимізму.

Контрастне зіставлення певних світових полярностей, таке характерне для поезії романтизму — в основі тієї антитетичності, яка буквально проймає поезію Лермонтова. “Край родной” — “страна далекая” — це є одна з таких антитез: саме вона вже у першій строфі знаменитого “Паруса” включає заголовний образ у контекст глобального протиставлення:

*Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...*

І далі — пошуки щастя — і відмова від нього, як і протилежність бурі і спокою, знову і знову ставлять “Парус” у смисловий простір глобальної дилеми¹.

У поезиці видатних митців певна антитеза може набувати ключового, концептуального значення. Так, з приводу антитези “плакати — сміятися”, яка буквально проймає всю Шевченкову поезію, М. Коцюбинська зауважує: “Поет гостро відчуває правду обох цих станів як єдність протилежностей, як життєву істину. Ця антитеза-єдність плекає не один образ Шевченка: “лихо сміється”, “сміються сльозами”...”².

Якнайбезпосередніше пов'язана антитеза із світоглядними особливостями поезії Тютчева. Можна сказати, що антитеза тут є проявом у стилі, в поезиці тієї закономірності поетичного осмислюваного об'єкта, що цей об'єкт так чи інакше виявляє свою внутрішню суперечливість. Осінь і весна, теперішнє і минуле, рух і спокій, як і антитези внутрішнього й зовнішнього, конкретно-психологічного і природного становлять

¹ Маркович В. М. Стихотворение М. Ю. Лермонтова “Парус” // Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. — С. 126.

² Коцюбинська М. Етюди про поезію Шевченка. — С. 158.

“сюжети” тютчевських поезій, де можна спостерегти також і цілком оригінальне використання антитези — в ролі аргумента подібності¹. Мاستься на увазі те, що Тютчев не абсолютизує внутрішню суперечливість явищ, а робить її підставою для їхнього зближення, їхнім “спільним знаменником”. Але до цього ще буде нагода повернутися. В кожному разі Тютчев як один із найвидатніших представників лірико-філософської творчості засвідчує велику роль антитези в “метафізичному” поетичному мисленні, її значну питому вагу і розмаїті функції, починаючи з композиційної, оскільки справді антитеза “так часто намертво скріплює тютчевські строфи”². В антитезі Тютчев віртуозно закріплює інакомовний сенс, що проступає, виразно просвічується крізь зображальну фактуру зовнішнього явища — і саме це надає зображуваному статус ціннісно-завершеної події. Так, у вірші “Фонтан” протиставлення “неба” і “пыли огнецветной” являє собою конкретне втілення антитези “верха” і “низу” — постійного компонента тютчевського “світообразу”, що приховує, зокрема, стійке значення бажаної, питомої і — вимушеної долі людини. “Верх” загалом у цій романтичній системі — критерій справжнього, “низ” — несправжнього, неістинного буття. Аналогічний зміст має тут і така корелятивна пара, як “зовнішнє — внутрішнє”.

Досвід Тютчева засвідчує особливу поетичну виразність двічі розгорнутої антитези: спочатку у сфері природного, конкретного, предметно-відчуттєвого — потім у сфері абстрактного, психологічного, субстанціального і навіть трансцендентного (той же “Фонтан” або вірш “Поток сгустился и тускнеет...”). Але цікаво, що не менш успішно застосовує поет і зворотний шлях:

*Когда в кругу убийственных забот
Нам все мерзит — и жизнь, как камней гряда,
Лежит на нас, — вдруг знает Бог откуда*

¹ Див.: Иванов Б. П. Стихотворение-троп как тип художественного целого (На материале произведений Ф. И. Тютчева). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1988.

² Королева Н. В. Ф. Тютчев. Silenium! // Поэтический строй русской лирики. — Л.: Наука, 1973. — С. 151.

*Нам на душу отрадное дохнет,
Минувшим нас обвеет и обнимет
И страшный груз минутно приподнимет.*

*Так иногда осенью порой,
Когда поля уж пусты, рожи голы,
Бледнее небо, пасмурнее доли,
Вдруг ветер подует, теплый и сырой,
Опавший лист погонит пред собою
И душу нам обдаст как бы весною...¹*

Очевидно, найперше сила поетичної антитези проявляється в її “моделюючій” здатності: визначивши присутні життєві опозиції, розвівши і протиставивши їх, поет означає тим самим найсуттєвіші контури світобудови.

*Високі до неба є сходи,
глибокі є безвісті тьми...*

(310)

Так проголошує у вірші “Примари” Б.-І. Антонич — і ліричний топос окреслюється як суто буттєвісний. У такому випадку і дослідник поета неодмінно повинен враховувати ці координати, виходити з цієї “просторової орієнтації глибини і висоти”². Антоничеві імпульси поетичного життєпізнання у своєму апогеї виразно тяжіють саме до антитетичного моделювання:

*Є два світи: один круг нас, а другий —
це ми; між ними вічна боротьба
лягає на життя клеймом напруги.*

(66)

Це — перша з двох заключних терцин сонета “Романтизм”: сама форма сонета тісно пов’язана із гегелівською тріадою “теза — антитеза — синтез”. Здебільшого останні шість рядків сонета буває віддано саме третьому компонентові —

¹ Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. — Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1987. — С. 155.

² Рубчак Б. Поетичне бачення замлі: три слов’янські варіанти // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича. — Львів: Каменярь, 1989. — С. 279.

але, як бачимо й на цьому прикладі,— необов’язково. Для антитези — і як стилістичної фігури, і як означення будь-якого змістовно-виразного контрасту, зрештою, теж не є обов’язковим “розв’язання”, “зняття”. Більше того, антитеза “нерозв’язана”, ніби “зупинена” в моменті зіткнення полюсів чи хисткої рівноваги, безумовно, виразніша і, не побоїмося сказати,— ефектніша:

*Іскри летять із ковальського горна,
палахкотять і згасають за мить.
Не розділити білого з чорним,
чорного з білим не примирить...¹*

Ця строфа В. Базилевського викликає асоціацію із знаменитим китайським символом “їнь — янь”, бувши від нього цілком незалежною, лише заторкнувши ту ж саму споконвічну нестійку рівновагу першопочатків.

Але у глибинах філософсько-поетичної рефлексії, котра вдається до антитези, часто можна натрапити в тому чи іншому вигляді і третій елемент тріади. За приклад візьмемо чудовий вірш В. Свідзинського “Як гомонять сади нагірні!” — натхненне уславлення цієї контрастної суперечливості світу, з якої складається його принадність і багатство. Маємо тут торжество поетичної діалектики: суперечності неминучі, нероздільні, зрештою — необхідні. Протилежності, полюси ділять світ навпіл, і ціле можливе тільки як суперечлива єдність тих протилежностей і як їхнє протистояння водночас. Уже у другій строфі це явлено з першого слова, яким є достоту тютчевське “півнеба” (“Полнеба обхватила тень, Лиш там, на западе бродит сиянье...”):

*Півнеба осінь прилягла,
Півнеба — в володінні літа.
Там — дикість бурі,
подих зла,
Тут — мир і злагода розлита.*

*І я неначе на грані
Якогось краю чарівного,*

¹ Базилевський В. Колодязь. — К.: Рад. письменник, 1988. — С. 11.

*Де вільно бавитись весні
При домі вересня сумного,
Де жар і холод, блиск і мла
Живуть край себе в супокою,
Як на рослині два стебла,
Одною плекані рукою.*

(217, 218)

Зауважимо і запам'ятаємо цей синтезуючий хід думки в останньому рядку...

Цікаво, що в поетичному описові чи роздумі, який має висхідний розвиток, антонімічні пари понять відповідають більш високому рівневі: спершу може йти просто називання, перелік об'єктів, явищ несупротивних, сурядних. Перехід до переліку опозиційних пар знаменує сходження на іншу, як правило, буттєву точку огляду, а чергування опозиційних та неопозиційних — надає природності, незумисності:

*Бачив він голод і мор, землетруси й пожежі,
Чув, як гуркочуть у полі ординські копита,
Стежлив, як падають притємом дзвіниці і вежі
Й іскра жере ожереді титимого жита.*

*Бачив вельможство й убозтво, сирітство й каліцтво,
Хирність і вірність — ні слова неправди не вирік...*

(Л. Первомайський. "Літописець", I, 456)

Багатоманітність творчого застосування антитези в поезії нашої доби можна розглянути на прикладі творчості будь-кого з філософських поетів. Це може бути хоч би й Ігор Муратов, тим більше що саме як філософська лірика його поетична творчість не "прочитана" достатньою мірою.

Зустрінемо тут і таку знану у поетичній традиції антитезу дня і ночі — як двох полярних іпостасей життя, двох типів світовідчування. При цьому в Муратова маємо розгалужену персоналізацію обох, здійснювану навіть не в одному стилістичному ключі: в образі ночі є виразне "зниження" (яке у свій спосіб поглиблює антитезу):

*Стомилась ніч,
і кречке, і волає,
Щоб день її змінив...*

Далі, щойно починає реалізуватися покладена в основу задуму антитеза — вірш набуває енергії і динамічності:

*Геть, геть від тасмниць,
До правди щирої, до ярих полуниць —
Від гниляків, морочних ягід пільми!*

Це ще тільки спрямування того протиставлення, його "вектор" — другу половину його втілює друга строфа; піднесене, торжествуюче, переможне звучання саме з антитези видобуто, нею живлене, і протиставний сполучник у складі анафори найперше про це свідчить:

*А день вже тут,
А день вже за ворітьми,
В обіймах дерзновенних верховіть,
Злотокопитно цокає і має
Полотнищем зорі,
й присонячно сурмить,
І вірять, що кінця йому немає.*

(I, 315)

У світовідчуванні, світобудові І. Муратова виразно прокреслюється грань, межа, де сходяться, перетинаються суперечності, протилежності:

*Напровесні стою на перехресті
Зневіри й мрій, де знов незнаний світ...*

(I, 297)

Це "перехрестя" існує далєбі не лише в душевному, емоційному світі людини, його можна надібати і довкола себе:

*На кордоні вигону і гаю
Просіки трагічна свіжина...*

Вірш, розпочатий цими рядками, далі виростає в антитезу загоєної землі — і пам'яті:

*Лугове безжурне покоління
Виткне за стеблом нове стебло,
Й тільки десь в землі старе коріння
Думатиме: "Лісом я було".*

(I, 301)

Суттєвою є для поета постійна (і настійна, невідступна) антитеза оманливої видимості — і справжньої, істинної суті (вірші “Крізь веселку пролетіла сіра птиця...”, “Світив би місяцю і далі...” та ін.). На цьому напрямі поетичної рефлексії відкривається початкова парадоксальність, уявна несумісність понять — перш ніж з’ясується, що саме ці парадоксальні сполучення і наближають нас до істини, і відкривають сутнісне в явищах.

*Лопухи цвітуть... Не в'яжеться?
Лопухи... Невже цвітуть?
Забуляли і не скаржаться
На свою плебейську суть...*

(I, 377)

Але якщо тут відчуваємо поетову лагідну іронію, то загалом плін життя часто постає в нього як неблаганно жорстоке зіткнення суперечностей, як несумісність багатьох життєвиявів — джерело драматизму і навіть трагізму буття:

*У щибеті пташиних небувальщин
Ловлю міраж захоплень і страхіть:
Деся кружеля в любовнім леті вальдшнеп,
І хтось у нього цілиться в цю мить...*

(I, 350)

Тож не дивно, що парадоксальне, оксиморонне словосполучення стає помітною особливістю поезики, і не лише в І. Муратова — в багатьох сучасних поетів. Він, зокрема, вподобав оксиморон Ю. Смолича “прекрасні катастрофи” як дуже влучний для означення шаленої суперечливості доби:

*Чого я жду? Яких новин навальних,
Яких іще прекрасних катастроф...*

(I, 210)

Прагнення сягнути буттєвого виміру поетичної думки несе в собі власну суперечливість: між абстрактним та конкретним, загальним та частковим, раціональним та емоційним. Тож на рівні поезики це знаходить вияв не лише в оксиморонних сполученнях, а й у прямому запереченні означенням означуваного (як “неповторне повторення”), у ствердженні одного понят-

тя через друге — його протилежність. Здебільшого це надає поетичному висловлюванню особливого тону: тут і піднесеність, і напруга думки та емоції, інвективність та пристрасність тону:

*Ще не падають зорі,
й не сніться ще ночі беззоряні,
Й таємниці старої землі
бережуть зелені горби...
О, таким же, таким
будь навів,
неповторне повторення,
І мани,
і оманой,
і вічним минуце роби!*

(I, 141)

І. Муратов — майстер філософсько-поетичної мініатюри. Тут початкова асоціація (селищні багаття схожі на маленькі вулкани) реалізується в антитезу цих “іграшкових” вулканів — і тих справжніх, що постають як образ світових тривог і катаклізмів, руйнують, унеможливають позірну ідилію.

*Маленькі кратери багать,
Слухняні селищні вулкани,
Яскраві, мов тутешні канни,—
Інтимна дачна благодать,
До катаклізмів непричетна...
А десь дримає хижка Етна
І справжні кратери димлять.*

(I, 317)

Справжнє — несправжнє, позірне, уявне, оманливе — це також одна з наскрізних лірико-філософських антитез.

Не слід, однак, думати, що антитестика у ФЛ — якийсь гарант успіху: у доробку того ж І. Муратова, як і в Л. Первомайського, В. Мисика, є досить показові, навіть “красномовні” невдачі, які свідчать і про заховані в антитестичному прийомі небезпеки (власне, саме тоді, коли це **лише прийом!**). Вірші І. Муратова “Революції нашої молодість вічна”, “Героїчна елегія” якраз і засвідчують, що подібний задум може не дістати художньо пе-

реконливого втілення. Можливо, це говорить іще й про те, що навіть кращі поети зазнавали негативного впливу отієї практики оцінювати твір саме за його задум...

*Я не вірю, що можна за мить насолоди
В наші дні безоглядно на плаху піти...*

Це початок вірша І. Муратова, що також ґрунтується на суто умоглядній, якщо не взагалі хибній опозиції. Надмір позірної і, головне, “демонстративної” діалектики став згубним і для задуму триптиху “Перевтілення”. “Добро і Зло в тривозі важу...” — вже в цьому рядку можна відчутти “перебір” умоглядності, від якої не вирятуює і “тривога”. Холоднуваті антитези і на їхній основі розумові, силогістичні конструкції далися взнаки в окремих віршах навіть такого істинно філософського поета, як В. Мисик (“Краса”, “Подруги”, “Діти плачуть”). А що вже казати про явну девальвацію антитетичності в авторів, для яких вона саме зовнішній прийом — про численні вірші, цикли, збірки, де на всі лади варіюються “Любов і ненависть”, “Земне й небесне”, “Мить і вічність”, “Контрасти”, “Антитези”, “Зустрічний рух”, “Полюси”!.. Хіба що тільки “Антонімів” та “Антиномій” ще не було в цьому наборі. Напевно, в основі імітації — слабкосила або й зовсім відсутня та буттєва думка, що має лише “вигранюватися” в антитезах. “Думка митця перевіряє себе і самовизначається, зважуючи “за” і “проти”, виявляючи суперечності і шукаючи їхнього розв’язання”, — слушно зауважив автор передмови у збірці дочасно померлого Олексія Прасолова, поета з яскравим, органічно-філософським хистом. — “День і ніч, земля і небо, загибель і відродження, світла одухотвореність кохання і темні глибини хоті, єдність із навколишньою дійсністю й окремішність від неї — кризь ці одвічні колізії буття пробивається допитлива думка митця”¹.

Але цікаво, що сама по собі контрастність у поезії може мати й дещо іншу природу: не стільки суто філософську, скільки похідну від пристрасності морального максималізму.

¹ Скобелев В. Поэтический мир Алексея Прасолова // Прасолов А. Осенний свет. — Воронеж: Центр.-Черноз. кн. изд-во, 1976. — С. 15.

Світоглядна цілісність такого поета тяжіє до крайніх проявів буття, надихана гуманним пориванням віднайти і визначити чіткі межі поміж добром і злом. Це переконливо продемонстрував В. Моренець у своєму начерку поезії В. Симоненка, означивши і самі джерела такого роду контрастності. З одного боку, вона успадкована від поетичних попередників саме як моральний максималізм, що проявляється у нетерпляче прямій оцінці явищ. З іншого — це прикмета тієї поетичної плеяди, до якої належав В. Симоненко, — з їхнім прагненням “перш за все накреслити основи, окреслити свої позиції, твердь і світло, що перетворюватимуться на художній все-світ”¹, — тобто це власне початок поетичної світобудови, здійснюваний передовсім на терені інвективної, громадянсько-публіцистичної поезії, покликаної до життя духовною ситуацією 60-х років. Показово, що цю особливість, гостроту і “палючість” антитез великою мірою успадкував В. Стус: як спостеріг М. Ільницький, полярність у нього “знаходить свою конкретизацію в образній мові, де протилежності поставлені поряд як рівновартісні і нероздільні”².

Тим часом безпрецедентне загострення буттєвих суперечностей та колізій, яким позначений кінець ХХ століття, спричинилося не лише до нової актуалізації одвічних, екзистенційних антитез, а й почасти до різких зрушень та зламів у художній свідомості: адже коли виявляється застарілим традиційне уявлення, що людина смертна, — зате безсмертне людство, то це наразі аж ніяк не означає, що суперечність розв’язано, — навпаки. І достоту нове розуміння того, яким проблематичним є нині виживання самого людства, постає вже як антитеза до тієї антитези, колишньої, скасованої новою реальністю.

У нових якостях, у нових співвідношеннях і стосунках виступають здавна відомі, традиційні антитетичні пари у вірші В. Базилевського “Втомився зір...”: під тиском безприкладних конфліктів та суперечностей нашого часу ті антитези перетасовані нетрадиційно і парадоксально:

¹ Моренець В. На відстані серця. — К.: Рад. письменник, 1986. — С. 94.

² Ільницький М. Палімпсести Василя Стуса. — С. 14.

*Втомився зір ловити чорне й біле,
втомився слух від крику і литавр.
Душа усе залежніша від тіла,
а тіло все підвладніше літам.*

*Чим ближче до крутого перевалу,
тим ночі неспокійніші і дні.
Вже стільки сатанинського металу,
що страшно і самому сатані.*

*Він в роздумі, він сам з собою в картині
гуля і прикидає спроквола:
а може, вже й боротися не варто
з добром, що сліпо тягнеться до зла?¹*

У такій ситуації і самий по собі **парадокс** — не колишня така собі “гра ума”, а вірогідний відбиток самої дійсності. Як писав той же Базилевський:

*Нема парадоксів Ейніштейна —
лише парадокси буття².*

Взаємозамінюваність складників антитези робить дилему достоту нерозв’язною, робить примарною надію на “зняття” суперечності, не залишає місця і для спасенних альтернатив:

*Вийшов у степ за глухий чорторий,
вступився в неба зоряні гасла.
Світе прекрасний, невже ти страшний?
Світе страшний, невже ти прекрасний?³*

Цікаво, що подібні роздуми, потребуючи освоєння, входять у загальну свідомість ніби шляхом поступового кількісного нагромадження: вже досить давно була в Є. Гуцала новела, що звалася “Таке страшне, таке солодке життя”...

У того ж В. Базилевського можемо бачити, як парадокси узвичаюються, постають не лише у сфері розмислу (“Чом тобі ближче те, що далеко?”), а в конкретнішій, предметнішій ре-

¹ Базилевський В. Колодязь. — С. 87.

² Там само. — С. 195.

³ Там само. — С. 70.

альності: “Ось ближній ліс, який зовється Дальнім...” — але в такій “грі слів” уже небезпечно межують з “прийомом”.

Концентрація, “згущення” буттєвих суперечностей посилюють у ФЛ потяг до лапідарності, до відточеного, карбованого висловлювання. Так, М. Бажан дає у вірші “Осіньна ніч. Раптовий зорепад...” гранично стислу поетичну “формулу” космосу:

*... То знищення і виникнення вир
Над нами безконечно кружеляє.
Загрозливо стрясають небокраєм
Страшні, безшумні спалахи сузір’я.*

(I, 592)

В одному рядку вмістилася ця антитеза, що увібрала в себе і “музику сфер”, і безконечність всесвіту — безконечність часу і простору, яку так важливо осягнути людській свідомості.

Але це антитеза макрокосму, а на землі, у життєвому плінні і вирі, переплетеність, навіть переплутаність численних “противенств” може знаходити вияв у своєрідних подвійних, “здвоєних” антитезах:

*Сонце улякло багряно,
небо насупилось грізно.
Горе відвідало — рано.
Щастя навідалось — пізно¹.*

Характерно, що і в цього поета антитетичність виявляє свої властивості (поглиблювати думку, подавати її в діалектичному протиставленні протилежностей, у емоційній динаміці суперечностей) не лише у ФЛ, а й у формі ліро-епічної, стаючи ніби “речником” філософської проблематики твору. Так, у поемі В. Базилевського “Після карнавалу” духовне сум’яття Голя при від’їзді з Росії віддане саме в цей спосіб:

*І знову Європа — багата, убога.
Рятує дорога.
Врятує дорога?
Під цокіт копит, перемову коліс
чомусь розсміятися раптом до сліз*

¹ Базилевський В. Колодязь. — С. 163.

й не зразу,
не зразу збагнути причину:
чим далі — тим ближче вона — батьківщина.
Тікав ти від неї,
від себе тікав,
намислив багато,
та мало сказав¹.

Або там же — рефрен:

... сміхосльози,
сльозосміх,
ані рідних, ні чужих.

(До речі, подібний за типом утворення “антитетичний” неологізм є в І. Муратова: “міноромажор”).

Загалом же поетична антитеза тяжіє до реалізації у стислих і чітких, “симетричних” строфічних формах. Зокрема — у **восьмивірші**, де перший катрен здебільшого втілює тезу, другий — антитезу. Їхнє протистояння та й сама наявність їхня можуть бути більш чи менш очевидними, але силове поле цієї лапідарної і водночас місткої форми “тримається” саме на них. Стійку прихильність до цієї позірно невибагливої форми зберігає лише той, хто по-справжньому опанував її, хто володіє нею досконало. Тоді можна, скажімо, цю опору антитезу “розвести” в крайні точки восьмивірша:

Конваліє, дзвоник весни,
амброзія знахаря-травня.
Ти — юності страчені сни,
життя ненасить стародавня.

Отак би й брести навмання,
щоб чар твій, щоб зелень ця буйна.
Та шепче прокляте знання:
конвалія — квітка отруйна².

Природно, що поети такого типу люблять також аналогічно до восьмивірша, ще концентрованішу у своїй двоч-

¹ Базилевський В. Колодязь. — С. 184.

² Там само. — С. 155.

ленності форму катрена: “Летючі катрени” та “Інкустації” Ліни Костенко ще раз яскраво засвідчили особливу мобільність і місткість цього явища, де “відкрита” жанрова генеза і здатність “зупинити мить” чи не парадоксально поєднані з довершеністю, викінченістю формально-змістовою.

Теза й антитеза можуть виступати як діалог двох голосів, двох позицій:

— Ніколи глянути вгору,
час — мов летить на крилі.
— Любий, щоб глянути вгору,
ми й живемо на землі¹.

Для строфи як завершеної, самостійної лірико-філософської форми характерне максимальне нагромадження антонімічних пар:

То вечоріє, то світає,
кому зима, кому весна.
І шумовиння пекла й раю
несе нестримна бистрина².

Таку схильність В. Базилевського до антитез Л. Новиченко пов’язав із “діалектичною неодновимірністю ліричного переживання як прикметною рисою його поезії”³. І підсумував, що “ця елегантна відточеність роботящої думки ніде не суперечить ширості і сердечності, властивим його слову”⁴. Погоджуючись у цілому, все ж зауважимо, що іноді, зрідка — таки суперечить. Приміром, вірш “Смак неволі”, побудований на антитезі свободи й несвободи. Образне втілення думки не лише не містить якогось відкриття — навпаки, видається надто знайомим, вторинним: птах, випущений із клітки, лякається забутої свободи і воліє залишитися. Тим-то заключні рядки віддунюють дидактичність:

¹ Базилевський В. Колодязь. — С. 178.

² Там само. — С. 179.

³ Новиченко Л. Незамінність слова. — Вітчизна. — 1988. — № 5. — С. 168.

⁴ Там само. — С. 169.

*То ціна дармового тепла —
страх падіння й невпевнені крила.
Надто пізно свобода прийшла,
несвобода до рабства привчила*¹.

Що ж, лірика філософська, обертаючись у колі “вічних” тем, допускає і навіть широко послуговується такими, начебто зумисне “неоригінальними” рішеннями, — але все залежить від способу втілення, від сили особистісного осягнення проблемної буттєвої колізії, від наснаженості особистим переживанням. І знову доводиться повторити, що антитеза тут, за всієї її ефектності — далекі не універсальна “відмичка”, не гарант успіху і не панацея. Більше того, видається (зокрема і з наведених спостережень), що в час поглиблення філософичності мистецтва, активної філософізації не лише художньої, а навіть і буденної, “партикулярної” свідомості оця безсумнівна художня виразність антитези та антитетичності має бути дещо уточнена й скоригована. І тут знову слід повернутися до більш загального плану міркувань.

Ще Фіхте, визначивши суть антитетичного методу, протиставив йому метод синтетичний: він “полягає якраз у тому, що в протилежностях шукається та ознака, в якій вони рівні одна одній”².

Пригадаймо тепер і тютчевське використання антитези “в ролі аргумента подібності”, його методу розгортання “подібності за антитезою”, пригадаймо і цитований вірш В. Свідзинського, особливо ж його “синтезуюче” закінчення (“... як на рослині два стебла, одною плекані рукою”) — чи не наводять вони на думку, що саме ФЛ, якнайширше послуговуючись ефектною виразністю антитез, десь водночас “відчувала” їхню обмеженість і некінцевість? Та й не лише ФЛ; можна спостерегти аналогічний “здогад” у генетично близьких до неї “Дослідах” Монтеня — хоча тлумачити це можна по-різному: “Гармонійна рівновага душі і тіла, моральної сили і фізичних потягів, цей спадок ренесансного світовідчужання, незмінно

¹ Базилевський В. Колодязь. — С. 75.

² Фіхте И. Г. Изб. соч. — Спб., 1916. — С. 89.

присутній у міркуваннях Монтеня про добро і зло, блаженство і страждання, життя і смерть”¹.

Категоричність антитези часом кладе межу пізнавальним зусиллям — закріплюючи полярність понять як остаточно й нездоланну; чи не надто часто у побуті ми говоримо: “третього не дано”, чи не лінуємося шукати “третє”, надто покладаючись на неспростовність протиставлень? А ось красномовне свідчення, що стосується власне філософії: А. Тахо-Годі, говорячи про вірність О. Ф. Лосєва, видатного вченого нашої доби, класичній філософській ідеї “всєдності”, зауважує, що проявлялося це насамперед “у рішучому запереченні бруталного, прямолінійного протиставлення ідеалізму та матеріалізму”². Таке протиставлення, як знаємо, практикувалося аж надто широко, але для розвитку філософської думки було не вельми сприятливим. Саме воно, регламентуючи думку і самє знання, бувши витвором “принципово безрелігійної свідомості”, спричинялося до тієї “подвійної свідомості”, яка, за В. Кормером, на тривалий час стала “гносеологічною нормою” для сучасної інтелігенції. “Тому антиномізм чистого, атеїстичного розуму є загальнолюдським тією мірою, якою людство втрачає релігійні джерела і переходить на позиції так званого наукового знання”³. “Так званого” — тому що антитеза — чи антиномія — теж не є тут нерозв’язною, нездоланною: адже такий видатний вчений-фізіолог, як І. П. Павлов, був глибоко віруючою людиною і це аж ніяк не зашкодило його відкриттям.

Реальна складність життя змушує і в наявних, достеменно існуючих антитезах, цілком їх визнаючи, схилитися одначе до котрогось із полюсів. Так, Д. С. Лихачов нагадує, що антиномічним є і національний характер: “Кожній позитивній вла-

¹ Жирмунская Н. Человек в микромире афоризма // Размышления и максимы французских моралистов XVI — XVIII веков. — Л.: Худож. лит., 1987. — С. 8.

² Див.: Тахо-Годи А. Алексей Федорович Лосев // Лит. газета. — 1988. — 12 жовтня.

³ Кормер В. Ф. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура // Вопросы философии. — 1989. — № 9. — С. 73.

стивості протистоїть своя протилежна негативна риса: відкритості — замкнутість, щедрості — захланність, любові до свободи — рабська покора і т. п. Ми судимо, проте, про будь-який національний тип передусім за його позитивними рисами”¹.

Безпосередньо в літературі це проявляється часом як специфічні труднощі художнього осмислення тієї чи іншої теми, проблеми. Іноді це на додачу пов’язано з певною альтернативністю до вже існуючого художнього досвіду. Пошлюся на міркування критика: “Очевидно, всі найзначніші твори про війну завжди були пов’язані з відчуттям грані між великим і нищим, між високим за змістом і сповненим абсурду, торжеством і печаллю, трагізмом і комізмом. Війна гранично оголює зазначені етичні та естетичні начатки і загострює суперечності між ними. Душа ж людська на шляху збереження цілісності, долаючи власний розпад, у муках шукає точки дотичності цих начатків. Тому перед мистецтвом про війну завжди стоїть завдання відчуття грані, що розділяє і водночас зв’язує між собою суперечності (підкреслення моє. — Е. С.)”².

Висловлені міркування не мають на меті якесь зазіхання на антитезу: в усіх своїх проявах, від мислительно-філософської операції до стилістичної фігури вона не потребує ні оскаржень, ні захисту. Йдеться, можливо, лише про перегляд нашого усталеного уявлення — в час, коли такого перегляду потребують багато усталених уявлень. А втім, поезія і тут, як часто буває, попереджала: що, крім чорного та білого, існує ще багато кольорів та безліч відтінків, що жодна схема не охоплює всього багатства явищ, а тому, скажімо, антитеза компромісу та безкомпромисності може існувати принаймні не тільки за усталеного розподілу знаків (перше з мінусом, друге з плюсом). Антитеза ж часом схиляє саме до **однозначності трактування**, і відзначена ефектність її криє небезпеку нерозважливості, осуду чи суду швидкого і неправедного. Втім, ось досить давні вірші Новелли Матвеевої: писані на світанку “за-

¹ Лихачев Д. Россия // Лит. газета. — 1988. — 12 жовтня.

² Поздняков А. Путь к поэту: О творчестве Юрия Кузнецова // Литература в школе. — 1987. — № 2. — С. 15.

стою”, вони, як тепер здається, — саме про це, про “антитетичну” позицію, про рішення, вчинки і саме світосприймання в координатах антитез:

Терпение

*Сорвётся эффектнее, чем устоять,
Разбить романтичнее, чем уберечь,
Отречься приятнее, чем настоять,
А самая легкая вещь — умереть.*

*Мне тоже — нет-нет и захочется прочь:
В какую-то бурю, в какую-то ночь,
И хлопнуть какими-то эдак дверьми
С каким-нибудь “Эх!” или “Дьявол возьми!”*

*Во тьме, в неподвижности, где ни огня:
Ни шороха, ни дуновенья окрест,
Как выручил, — Боже! — как спас бы меня
Стремительный, гневный, отчаянный жест!*

*Но в том-то и дело, что дело не в том.
И я заклинаю судьбу:
— Огради*

*От бурь эту бедную рошу и дом:
Пусть буря останется только в груди¹.*

Тобто, існує не тільки та “неодновимірність ліричного переживання”, що втілюється у антитезі, — існує неодновимірність самої антитези, альтернатива її розв’язання у “гнівному жесті” — і зняття у мудрій терплячості примирення, прийняття реально існуючих протилежностей. Це теж непоступливість, але іншої природи, без хрюкання дверима, без гасел “все і негайно”. Все це вельми актуально для нашого часу, тим-то й філософи застерігають від перебільшення, а тим паче — ідеологічного загострення суперечливості світу, — вона і без того велика. Відмінність не повинна розвиватися в протилежність, змагання — в суперництво, боротьбу протилежностей, боротьба — в конфлікт, суперечність — в антагонізм, антагонізм — у

¹ Матвеева Н. Душа вещей. — М.: Сов. писатель, 1966. — С. 38, 39.

катастрофу. Проте людина, попри весь історичний досвід людства, чомусь-таки тяжіє до повторення цих помилок.

Типологія антитези у ФЛ, як бачимо, — досить широка проблема, що не зводиться лише до питань поетики, хоч і повинна розроблятися насамперед у цій сфері, на цьому рівні. Саме така розробка її дозволяє наочно побачити зусилля поетів, спрямовані на те, щоби розсунути межі людського мислення, пізнання, відкрити йому нові обрії.

Афористичність

Якщо подумки “переглянути” віршовані рядки, які найміцніше зберігає наша пам’ять, то виявиться, що вони здебільшого **афористичні**: “Так, я буду крізь сльози сміятись, Серед лиха співати пісні, Без надії таки сподіватись...”. Або: “У щастя людського два рівні є крила: Троянди й виноград, красиве і корисне”. Або ще: “Можна все на світі вибирати, сину, Вибрати не можна тільки Батьківщину”.

Контрастні поняття зливаються тут у карбоване висловлювання, вивершуючи і вичерпно формулюючи образну думку, часто подаючи в такий спосіб певний **результат поетичного життєпізнання**. Що ж являє собою ця афористичність філософської поезії в системі її поетики?

“Афористичність” тут — похідне не від власне “афоризму” з його самостійністю та логіко-синтаксичною завершеністю, а радше від “афористики” як розгалуженого виду мистецтва слова, в якому всі конкретні жанрові різновиди (гнома, сентенція, максима, хрія, парадокс та ін.) однаково тяжіють до особливої словесно-сислової згущеності, концентрованості вислову аж до “кристалізації”. У лірико-філософських творах найнаочнішим утіленням цієї тенденції виступає “кода” вірша:

*А если это так, то что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?*¹

¹ *Заболоцкий Н.* Избр. произведения: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1972. — Т. 1. — С. 292.

Очевидна ефектність подібного фіналу може створити помилкове враження про дещо декоративну, “зовнішню” функцію. Тим часом афористичність глибоко органічна для поезії такого плану, пов’язана із самою природою лірико-філософської творчості¹. Поетизація пізнання сутностей, “моменту істини” і самих зусиль, спрямованих на здобування тієї істини, нарешті більш чи менш свідоме прагнення активно залучити і читача в цей процес — схиляють саме до такого ладу мовлення. Афористичність закріплює, майже “матеріалізує” хід і результат цих зусиль у особливо, підвищено ваговитому слові, надає йому подоби “формули”:

*Як важко все життя до себе йти,
Дивитись в небо, чашею пролите,—
Спинятися, наводити мости
І за собою зразу ж їх палити.*

*Як добре знати, що тебе веде
Твій власний шлях — єдиний із можливих,
Що легші є, але нема ніде
Таких упертих і таких щасливих.*

(Л. Первомайський. I, 445)

Схильність до висловлювання афористичного властива **поезії взагалі**, і природним буде припущення, що в ліриці філософській вона лише виступає в найнаочнішому вигляді. Але враження, що саме тут вона найдоречніша, органічна та функціональна, ще варто перевірити.

Існує, отже, і широка сфера “нефілософської” поетичної афористики, заснованої на логічному умовиводі, на категоричному утвердженні або запереченні якоїсь істини (або ж, як у прикладі з М. Заблоцького, — на доскіпливому пошукові її, у формі риторично-запитальній), істини часом загальновідомої, навіть тривіальної, часто — морально-побутового плану, але в такому вираженні наче оновлюваної, відкриваної наново:

¹ Про “декоративну”, “інкрустуючу” функцію афористичних висловів у творах давньоруських віршувальників див.: *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII в. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. — С. 185.

... Тех, котрым ничего не надо
Только можно в мире пожалеть.
... Кто любил — уж тот любить не может,
Кто сгорел — того не подождешь¹.

“Нефілософська” афористика властива, зокрема, ліриці медитативній, заснована на більш очевидному зв'язку понять, узятих із різних смислових рядів, іноді за допомогою поєднання двоякого, як у закінченні балади В. Сосюра “Євген”:

В любові є повстання,
В повстанні є любов².

У такій подобі афористичного вислову досить виразно чути моралізаторську нотку, чітко прозирає форсування тону, декларування, “проголошення” істини (на відміну від того зусилля добування її, про яке мовилося):

Тільки той життя достойн,
Хто кохає рідний край³.

В такої афористичності, що її тут умовно означимо як медитативну⁴, — широке коло об'єктів висловлювання; деякі з них близькі до філософських, принаймні стосуються тем достатньо масштабних, загальнозначимих. І достатньо абстрактних з погляду **ліричного роду** — в цьому розумінні афористичне формулювання художньо дещо компенсує загальність думки, проблеми:

Нам слід пам'ятливими бути:
Простити — не значить забути,
А добрість — не є сліпота.

(І. Муратов, I, 76)

Особливо слід відзначити “ситуативність” перетворення деяких поетичних висловлювань, що початково не претенду-

¹ *Есенин С.* Собр. соч.: В 5 т. — М.: Худож. лит., 1966. — Т. 2. — С. 73, 82.

² *Сосюра В.* Твори: В 4 т. — К.: Дніпро, 1986. — Т. 1. — С. 231.

³ Там само. — С. 162.

⁴ Про критерії розрізнення лірики філософської і медитативної йшлося у розділі 1.

ють на таке сприймання, на те, щоб їх сприймали як “крилаті слова” (польськ. *złota myśl*). Коли в подібному виразі вхоплено якусь животрепетну проблему, “передбачено” тривалу, іноді зростаючу в часі актуальність — тоді він дістає “крила”¹. Зайве доводити, що й сама вербально-смилова та поетична виразність висловлювання у таких випадках також відіграє суттєву роль. Так, у ранньому вірші П. Тичини “І Белий, і Блок...” (1919) слова: “... Любити свій край не є злочин, Коли це для всіх!”² — виявили достоту афористичну місткість у міру суспільного усвідомлення гостроти, неоднозначності, діалектичності, ачєї і драматизму самої проблеми: патріотизму справжнього й уявного, наявність цілого спектра цієї проблематики в багатонаціональній державі — аж до необхідності розрізнити інтернаціоналізм істинний і “псевдо”.

Соціально-політична актуальність, лапідарність і демократизм окремих висловів робили їх афористичними саме і наперед для свого часу. “За всіх скажу, за всіх переболію...” — це було настільки точним вираженням продиктованого доброю осмислення місії поета, що слідом за автором цих слів їх не просто повторив ще молодший сучасник, а й виніс на обкладинку своєї першої книжки: це була збірка Олекси Влизька “За всіх скажу” (1927).

Але водночас сприйняття окремих рядків поета, зокрема й П. Тичини, як афористичних, могло виникати не лише незумисно, найбільш природним шляхом, — воно могло до певної міри культивуватися критикою і бути серйозним симптомом надмірної ідеологізації, політизації як поетичної творчості, так і критики. У цьому розумінні частота цитування, настійність втовкмачування в масову свідомість окремих віршованих рядків, що їх наводить, наприклад, В. Заханевич у

¹ Є спроби (оскільки є й потреба) визначити, розмежувати, систематизувати такі явища, як крилаті вислови. Див., напр.: Ключковський Б. Г. Афористичні висловлювання в поезії Івана Франка // Українське літературознавство. — 1988. — Вип. 50. На жаль, автор не виявив достатньої послідовності у дотриманні ним же запропонованої систематизації.

² *Тичина П.* Збір. творів: У 12 т. — К.: Наук. думка, 1983. — Т. 1. — С. 91.

статті про афористичність мови П. Тичини (“Чуття єдиної родини”, “Аркодужне перевисання до народів”, “Мости дружби”, “Міжнародна дружба діє” тощо), свідчать принаймні не тільки про їхню “надзвичайну місткість і глибину думки, експресивність, образну свіжість”¹... Характерно, що таке втручання у самий процес читацького сприйняття, певний тиск офіційної критики ніколи не минають без шкоди для поетичної репутації. І хоч В. Заханевич, слідом за цитованим у його статті А. Іщуком, вважає слова П. Тичини “Не той тепер Миргород, Хорол-річка не та” лише стислим і влучним висловленням тих “величезних змін”, “які сталися в нашому житті за роки п’ятирічок”, — насправді в самому усному побутуванні цього словосполучення та деяких інших, як, приміром, “Комунізму далі видні...”, — часто вловлювався той іронічний, навіть саркастичний відтінок, що був і реакцією на “шкільну”, “хрестоматійну” версію поетової творчості, на його творчу еволюцію в 30 — 50-і роки, і результатом співвіднесення віршів із дійсністю².

Інша річ, що всупереч цим обставинам поет залишив і твори, гідні його таланту, яким, зокрема, властива філософського змісту афористичність. “Усе міняється, оновлюється, рветься...” — цей рефрен із “Похорону друга” не випадково захоплював О. І. Білецького як взірць філософсько-поетичної діалектики, втілення “вічно торжествуючої життєвої сили”³.

Афористичному вислову притаманне зазіхання на істину, близьку до абсолютної. Тим часом похибки, властиві тій чи іншій добі, попри все прагнення філософської поезії піднятися над тимчасовим та ілюзорним, — іноді найхарактернішим чином закарбовуються саме в афористичному мовленні. Загальновідомо, що період суспільної стагнації 70-х років був

¹ Заханевич В. М. Афористичність мови П. Тичини // Укр. літературознавство. — Вип. 47. — 1986. — С. 80.

² Закономірно, що саме сприйняття поета і його творчої долі стало в результаті предметом доволі гострої дискусії на сторінках газет “Літературна Україна” та “Культура і життя”. Див.: Тельнюк С. Народові є чим гордитися: 3 приводу однієї дискусії // Літ. Україна. — 1988. — 6 жовтня.

³ Цит. за вказ. статтею В. Заханевича. — С. 79.

позначений розривом зв’язку часів, посиленням “агресивної безпам’ятності”, знеціненням і забуттям минулого в усій його справжній складності. І навіть поет, що всім змістом і духом своєї творчості опирався цьому і саме в такому спротиві здобував творчу силу, — навіть Леонід Первомайський утілював афористичній формі це вкрай небезпечно хибне уявлення, здатне породжувати сумнозвісні “білі плями”:

*І пил віків, і сон старовини,
І вмерлої минувшини омані, —
Яким вабливим видом вони
Спливають, коли слушний час настане!*

*Скорившись застарілій сліпоті,
Нелегко в русі днів збагнути сутне.
Вклякають над минувшиною ті,
Хто віри позбувається в майбутне.*

(І, 401)

Нині, коли в громадській свідомості відновлюється достоту діалектичне розуміння сенсу і ролі минулого, історичної пам’яті, коли відбувається регенерація суспільної історичної самосвідомості, можна коректніше судити про те, наскільки драматичним є саме виникнення такої поетичної “філософемі” — і до того ж у творчості поета, справедливо визнаного одним з найзначніших та найсамобутніших філософських ліриків радянського часу. Мова ж далекі не про кон’юнктурну відданість “злові дня” та дозволеному способу мислення — мова саме про оману, симптоматичну для конкретної доби. Достатньо драматичною є сама наявність цього вірша у збірнику “Древо пізнання”, серед таких одухотворюючих пам’ять поезій, як “Ду Фу”, “Франсуа Війон”, “Давне фото”...

Ймовірно, що початковий імпульс був дещо іншим і поет хотів застерегти від реальної небезпеки малоплідних замилювань патріархальщиною, наївних неоруссоїстських та небезневинних пассеїстичних тенденцій (такі застереження й нині зберігають свою актуальність!). Втім, усе це лише припущення. Однак закономірною постає та незумисна “полеміка”, що існує незалежно від чиєїсь волі між цим віршем — і строфами поетів 80-х років:

... Минуле — не уламки погребальства.
В нім витоки сьогоднішнього дня.
Земля не пробає вже недбальства,
Лінивості і нехіті знання¹.

... І тихо озвалося сутне,
чуття сколихнувши до дна:
нічого не варте майбутнє,
яке про минуле не зна².

Підвищена схильність до афористичної мови з волі багатьох обставин закріпилася в українській поетичній традиції. Серед них — активна взаємодія книжної поезії з фольклором, особливо з малими його жанрами; прищеплений читачам іще давніми рукописними збірниками, “лектурою наших предків” (І. Франко) смак до афористичного мовленнєвого ладу; тривала розробка епіграматичної форми, взагалі віршованої мініатюри (докладніше про це йшлося у розділі 3). Не просто короткі, а й крихітні, дво- чи трирядкові, як у “Діоптрі” ієромонаха Віталія, вірші, безумовно, навіть самим своїм виглядом обіцяли вже афористичне висловлення:

Коли ворог устигає у твоїм гонінні,
Устигай, любий брате, в доброму терпінні.

*

Ти на слово ворогу не звірайсь ніколи,
Бо дійде кінця твоє життєбіжне коло³.

(Переклав із старослов'янської Валерій Шевчук)

Характерно, що саме на такі взірці орієнтувався Франко у збірнику “Мій Измарagd” — і це не стилізація, а свідоме прагнення зробити більш очевидною глибоку і суттєву традицію, що живить новочасну філософську лірику.

Гадаю, що в цьому зв'язку дещо інакшим за своєю природою постає “рубаят” Дмитра Павличка: не стільки “щеплення”

¹ Чернілевський С. Рушник землі. — К.: Рад. письменник, 1984. — С. 114.

² Базилевський В. Колодязь. — С. 87.

³ Антологія української поезії: В 6 т. — Т. 1. — С. 97.

до стовбура сучасної української поезії тієї екзотичної східної форми, скільки повернення через неї до споконвічних генетичних джерел: через “Паренетікон” та “Строфи” у згаданому збірнику І. Франка — до афористичності моральних сентенцій українських поетів кінця XVI — початку XVII століть¹. Щодо “Летючих катренів” та “Інкустацій” Ліни Костенко цей зв'язок постає ще неспростовніше.

Перевагу стислого вислову вславив ще Григорій Сковорода — від зворотного: “Не красна долготою, но красна добротою как песнь, так і жизнь!” І ще раніше Касіян Сакович у “Върше на жалосный погреб...” дає взірці афористичної лапідарності — не тільки у висловлюванні розгорнутому, що обіймає життєвий шлях, як те коло з поверненням до висхідної точки:

Човек, як т'нь, сон, трава, як цв'т увядаєт,
Наг ся родить, наг сходить, все ся тут зостаєт...²,

але й у гранично стислому, подібному до пущеної з тятиви стріли: “... на смерть н'єт л'карства...”.

Середньовічна поезія тяжіла до афористичності цілком закономірно, оскільки віддавала перевагу вічному перед тимчасовим і загальному перед індивідуальним. З одного боку, це вело до символічної, емблематичної семантики, з іншого — до відчутно іронічного формулювання явищ характерних, до невтішного на загал уявлення про природу людини, от як у двовіршах Ангелуса Сілезіуса, німецького поета XVII ст.:

Ты, грешник, сетуєшь на то, что пал Адам?!
Не пал бы первым он — ты б это сделал сам³.

(Пер. Л. Гінзбурга)

Особливо схиляє до афористичних формулювань традиційна строфіка: у романсах і редондільях, лірах і десімах мексиканської поетеси Хуани Інєс де ла Крус (1651 — 1695)

¹ Пор.: Аминов Азим. Жанр рубайи и советская лирико-философская поэзия. — Душанбе: Дониш, 1988. — С. 105 — 111.

² Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. — К.: Наук. думка, 1978. — С. 326.

³ Немецкая поэзия XVII века. — М.: Худож. лит., 1976. — С. 146.

“строфа здебільшого завершується афоризмом, що підсумовує наявне в ній міркування”, — таким чином воно й набуває “характеру філософського узагальнення”¹:

*Для непорочных душ познанье —
как сильноедействующий яд;
увь, чем больше люди знают,
тем больше знать они хотят*².

(Пер. І. Чижегової)

Ретроспективний погляд на поезію наступних епох виявляє нестійку кон’юнктуру афористичного висловлювання в системі поетики філософської лірики, однак із переважанням позитивного ставлення, навіть пієтету. Підкреслено афористичні, приміром, російські любомудри — але в цьому з очевидністю проступають властиві їм розбіжності між літературною теорією і практикою. Є. Маймін слушно пов’язує афористичний стиль А. Хом’якова “з його водночас поетичним і догматичним методом”³ — конкретно це знайшло вияв у прямолінійній алегоричності, риторичності любомудрів. У всякому разі, про новий суспільний запит на філософську афористику не менш красномовно свідчить публікація В. Одоєвського в альманасі “Мнемозина” (1824, № 2): “Афоризми різних письменників, із сучасного німецького любомудрія”. Аналогічні стимули, очевидно, спричинилися згодом і до появи афоризмів В. Шурата.

Поширеність, популярність афоризму в Росії першої третини ХІХ ст. сприяє тому, що й сам він як явище стає предметом поетичної рефлексії:

*Что наконец поймет надменный ум
На высоте всех опытов и дум,
Что? — точный смысл народной поговорки*⁴.

¹ Чижегова І. Мексиканский феникс // Крус Хуана Инес де ла. Десятая муза. — М.: Худож. лит., 1973. — С. 20.

² Там само. — С. 74.

³ Маймин Е. Русская философская поэзия: Поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев. — М.: Наука. — 1976. — С. 75.

⁴ Баратынский Е. Стихотворения и поэмы. — М.: Худож. лит., 1971. — С. 179.

Показово, що саме фольклорна афористика виступає в такого визначного філософського поета, як Баратынский, мірилом, критерієм коректності “досвідів і дум”, які, виявляється, зводяться до неї в кінцевому рахунку¹. Поезії Баратынского часто завершуються узагальнюючим афоризмом:

*Невластны мы в самих себе
И, в молодые наши леты,
Даем поспешные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе*².

При цьому знаменною є відзначена дослідником еволюція завершального “пуанта” у віршах Баратынского: “... В серйозних, зрілих творах поета характер “point” значно змінюється. Це вже не ефектне “вістря”, а вузол, що стягує думку всього вірша, висновок, радше точний, аніж яскравий, часом дуже широкий, що претендує на висловлення якихось загальних життєвих уроків”³.

Та вже в ліриці Тютчева виражальні можливості афористичного вислову осмислені принципово інакше. Оце вже згадуване знамените “Silentium!” з його широковідомим рядком “Мысль изреченная есть ложь” саме не зводиться до цієї багатозначної фрази, і не випадково місце її — далекі не в кінці вірша. За всієї, здавалось би, переконаності поета, за всієї категоричності твердження — воно зберігає “недоконаний вид”, не в граматичному, а в логіко-семантичному розумінні: весь вірш — своєрідне протиборство з цією достоту жажливою істиною, процес її логіко-емоційного освоєння. А тому й сама афористичність цього рядка — інакшої природи: в ній більше від парадоксу, вона зберігає приголомшливу незбагненність висловленого в ній відкриття, спонукає тлумачити його.

¹ На авторитет народної афористики спиралися і українські полемісти; напр., в “Палінодії...” З. Копистенського: “Злого птаха (як посполите мовят) злое ест яйце...” Особливу змістовність прислів’я автор підкреслює й тим, що далі тлумачить, інтерпретує його: “... не каждый еднак его знает из лускои, але аж з того, што под лускою”.

² Баратынский Е. Стихотворения и поэмы. — С. 105.

³ Альми І. Л. Метод и стиль лирики Е. А. Баратынского // Русская литература. — 1968. — № 1. — С. 98.

У практиці поезії новітнього часу — і насамперед у філософській ліриці — ставлення до афористичного вислову включає всю амплітуду невисловлених, та все ж наявних оцінок, від апологетичної до нігілістичної. Є підстави стверджувати, що **філософського поета нині афористичність і вабить, і відлякує**. Вабить самою можливістю карбованого формулювання узагальненої думки, завершеною форми, яка саме цією викінченістю стає адекватною значному змістові і він набуває в такому втіленні особливої переконливості. Але й відштовхує — неминучим присмаком моралізаторства, незаперечності, нормативності, що підриває довіру, порушує бажану рівність філософського поета з читачем-співбесідником у спільному пошукові істини.

Афоризм у такій ситуації виглядає чимось не лише “готовим”, а й “позиченим” (Вол. Корнілов: “... Это я прочел не у Монтеня, Это я в своем нашел мозгу”). Отже, схоже, що сучасний поет дещо упереджений проти афоризму (далі ми це ще побачимо), оскільки побоюється явної дидактики.

Загалом певний дидактизм красного письменства — його споконвічна властивість: у давніх літературах переважають твори “учительні”. Є думка, що й самим своїм походженням мистецтво слова завдячує людській потребі вчити і вчитись, засвоювати й передавати певний досвід, а до того ж удосконалювати й зберігати форми цієї передачі¹. Якщо афористичність, найбезпосередніша з таких форм, становить один з полюсів, то другий, очевидно, полягає в інтенсивній і різнобічній, “всепоглинаючій” дії на реципієнта, коли він не отримує певну істину у “готовому” вигляді, а має сам її здобути, пірнувши у глибини твору “аж до дна” (І. Франко), пройшовши весь шлях асоціацій і синтезу, переживши всі інтелектуальні та емоційні колізії на цьому шляху.

Щоправда, слід враховувати й такий варіант, коли афористичне мовлення невласливе поетові з якихось інших, суто індивідуальних причин. Чи не правда, приклад В. Свідзинського

¹ Див. про це: *Кораблев А. А.* Ученичество как принцип читательского восприятия (На материале романа М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1989. — С. 8, 9.

кого достатньо свідчить, як складно витворити типологію філософсько-поетичної творчості, оскільки кожний поетичний світ достоту унікальний. Свідзинський — самотній міфотворець і поет-мислитель — не потребує афоризму в силу самого характеру свого до краю “беззискового” замисленого споглядання. Чи не єдиний раз подибуємо в нього закінчення вірша з висхідним ходом думки-почування, з енергійно-узагальнюючим порівнянням абстрактного з конкретним, з “остаточністю” думки, що структурою своєю і характером враження на читача наближається до типу афористичних закінчень в інших поетів:

... Далеко він, той вечір, і не встане
Сіяти знов над світом молодим;
Ні паростком не похитне малим,
Ні зглибока ув очі не погляне.

Навіщо ж він, як марево, як мрево,
Весь вік стоїть у спогаді моїм?
О пам'яте! Ти мов розкішне древо,
Поставлене над горбиком німим.

(118, 119)

Схоже, що одним з “антиподів” афористичної мініатюри у філософській ліриці є й жанр **притчі**: в ній певна промовиста історія викладена так, щоби тлумачення-висновок можна було передовірити читачеві. То не означає, що притчі геть невласливий “сформульований” висновок — і звичайно ж, коли він є, то орієнтований на “резюмуючу” афористичність, однак подібний варіант малотиповий, надто ж у сучасних поетів. Так, у збірнику Д. Павличка “Поєми та притчі” тільки одна з чотирнадцяти притч, “Притча про вдячність”, закінчується демонстративно-прямим “резюме”:

... Він вибувся у храмі з постолів,
І випрямивсь, і серцем зяяснів,
Ця притча каже: кинь, що не твоє,
Бо від насильних дяк душа гниє¹.

¹ Павличко Д. Поєми та притчі. — К.: Дніпро, 1986. — С. 183.

У розділі 7 уже порівнювалися під цим кутом зору поезії І. Муратова та В. Мисика: перший, тяжіючи до афористичності, майже не вдається до притчі, другий, навпаки, репрезентує її максимально, покладаючись на переконливість істини, лише “закладеної” в певній “історії”. І тільки в сонеті, де за всіма канонами заключні рядки мають синтезувати розвиток поетичної думки, В. Мисик стає також афористичним:

*... Давно засохли клени й верби вутлі,
Давно вже видихлось вино у бутлі,
А він, як став, так і тепер стоїть,
Готовий захистити од бурі й грому —
І довести, що в обширі земному
Не все підладне бистрині століть.*

(І, 121)

Старий платан уособлює тут безсмертя поета і його творінь — а подібне уособлення відчутно тяжіє до карбованої афористичності.

Та все ж оту досить помітну поляризацію притчі й афористичної філософської мініатюри не варто тлумачити як несумісність. Радше в їхній “нестійкій рівновазі” засвідчено весь простір для лірико-філософської творчості, для вияву в ній індивідуальності митця. Можна послатися й на поетів, у яких обидві тенденції мирно співіснують, взаємно відтінюючи й доповнюючи одна одну: В. Симоненко, Ліна Костенко, Л. Первомайський, Д. Павличко. В кожного з них знайдемо підтвердження “демократизму” притчі: довіра й рівноправність із читачем, а не сама лише наочність морального уроку. Та проте не менш “демократичним” є й афористичне мовлення: його відчутні фольклорні витоки, його філософська “публіцистичність” і далі зберігають свою привабливість — якщо тільки не педалюються, не профануються, якщо, зрештою, не імітуються. А застереження проти подібних імітацій, що начебто знецінюють афористичне висловлювання взагалі, — тільки своєрідний наслідок отого неоднозначного ставлення до афористичності, її нестійкої кон’юнктури.

Є, приміром, у російського поета К. Ваншенкіна вірш, де досить дошкульно схарактеризовано бундючну “глибокодумність”:

*... Еле слышный мысли всплеск,
Плод случайных наблюдений,
Афоризмов ложных блеск,
Приблизительность суждений...¹*

І це непоодиноким випадком, коли афоризм як такий опи- няється ніби під якоюсь підозрою. Себто його справжнє при- значення і виняткові можливості наче виявляють якусь “амор- тизацію” — не тільки форми, а й невіддільного від неї змісту. Захоплюючись неперебутньою силою афористичної фольк- лорної лірики, І. Муратов невесело іронізував з марноти зу- сить сучасних йому “афористів”:

*Хтось же та й придумав
І на люди виніс:
Поки сонце зійде,
Роса очі виїсть.
Мабуть бідоласі,
Щоб сказати **навечно**,
Узнаки далася
Не роса лірична,
Не ота срібляста,
Що по віршах бродить,
Афоризми сіє,
Сіє та не родить.
А ота, що з ночі
Хижо випадала,
Наймитові очі
В полі виїдала.*

(І, 334)

І ще в нього ж таки:

*Вже на зубах нав'язло,
вже терто й перетерто
Гучні крилаті фрази
і афоризми світу...*

(І, 289)

Нелегке визнання для поета, чия творчість, одна з яскравих сторінок української філософської лірики, позначена вираз- ною схильністю до афористичного мовлення.

¹ Ваншенкин К. Собр. соч.: В 3 т. — М.: Худож. лит., 1984. — Т. 2. — С. 125.

Із знаком “мінус” поставав афоризм і у вірші Василя Барки “Поет і сили темного царства”, присвяченому Тодосеві Осьмачці:

*... А сили царства тьми: тузи з іржавими статтями
і афоризмами, як горобці на смітнику, нудними;
і сірі змії з промітними навуками,
майстрами підступів мережаних, що ними
заткали найсолодшу голубизну над квітками...¹*

Не менш показовим був колись подібний випад і в Юрія Андруховича — за тим ввижалася властива всьому його поколінню недовіра до загальновідомих істин, не оплачених зусиллям особистого життєпізнання і душевного досвіду, а також і прагнення наново осмислити призначення поезії та обов’язок поета:

*Кому від цього стало легше,
що ти рядки заримував?
Це небо, чисте і лелече,
тобі народ порятував...*

*А що несеш йому натомість —
словесну манну? настрої? біль?
Поему? повість? Може, совість?
Чи афоризма вбогу сіль?..²*

Але пристрасність поетичної інвективи глибинно сполучена із законами діалектики: своєрідне “заперечення заперечення” добираємо в тому, що наступна, заключна строфа впливається в афористичний вигук:

*Як древо хлібне й небо срібне
потрібен світові пророк!..*

Нині недовірливо позирають на афористичність не лише поети, а й критики: рецензуючи першу збірку С. Чернілевського, який прийняв у спадок не тільки громадянський пафос Василя Симоненка, але відчутною мірою і його поетичний стиль,— М. Рябчук не втримався від характерного застере-

¹ “Дзвін”. — 1990. — № 9. — С. 11.

² Андрухович Ю. Небо і площі. — К.: Молодь, 1985. — С. 29.

ження: численні афоризми молодого поета видалися йому вразливими “під скептичним поглядом”¹.

І ось тут відкривається можливість цікавих спостережень над самою “контекстуальністю” сприйняття афористичного висловлення, причому контекст мається на увазі якнайширший, себто він включає в себе як суспільні умонастрої читачів, так і невіддільні від них запити і смаки. На тлі дещо “філологічної”, вишукано-інакомовної молоді української поезії початку 80-х років критик оцінив ламентациї С. Чернілевського як надміру публіцистичні та риторичні, добачив у них умоглядні сентенції та логізовані схеми, що здатні “завести у хаші схоластики”. Тобто в тодішній літературно-суспільній ситуації афористичність як достоту “пряма мова” поезії була начебто “не на часі”, та й попит на неї теж підупав. Але минуло кілька років, що суттєво змінили саме наше сприйняття публіцистичного слова та загостреної суспільної думки — і почали значно безпосередніше, без жодного скепсису сприйматися афористичні інвективи з тієї ж збірки Чернілевського “Рушник землі”:

*Усе в природі тягнеться до слова,
Немов тумани тягнуться до дня.
І річ не в тім, наскільки гарна мова,
А річ у тім, наскільки не брехня².*

Доволі рідкісне для часу появи цих віршів, але сповнене значних суспільно-політичних передчуттів прагнення опоетизувати громадянський душевний жест, майстерно злити, за словом критика В. Дяченка, “політично насущне з філософсько-етичним”³ досягається в творчості С. Чернілевського найчастіше саме засобами афористичного мовлення як найбільш адекватного і його емоційному тону, і низькому больовому порогові, і мірі суспільної стурбованості. Це тоді — у 1984 році! — прочитали ми в нього (не згодом, коли нараз “порозумнішали!”):

¹ Прапор. — 1986. — № 3. — С. 153.

² Чернілевський С. Рушник землі. — С. 131.

³ Прапор. — 1986. — № 3. — С. 161.

*Не біймось називатися народом —
історія нам страху не простить*¹.

“Шлях філософської думки від афоризму до силогізму” Г. Гачев визначив як **своєрідний вектор розвитку лірико-філософської рефлексії**². Звичайно, силогізм у поезії рідко з’являється, бо “малопоетична”: міркування, логіка, раціональність. Але поезія в змозі долати цю перешкоду, пропускаячи деякі ланки логічного ланцюжка, роблячи їх такими, що **лише маються на увазі**, і зберігаючи ту загальну значущість тону, яка вирізняє мовлення саме афористичне. Все це відкрито ще давніми віршувальниками:

*... Кто бовѣм за ойчизну не хочет вмирати,
Тот потом зъ ойчизною мусить погибати*³.
(Касіян Сакович. “Вірш на жалосний погреб...”)

Структурна різноманітність афористичного висловлювання в сучасній філософській ліриці увібрала в себе чимало що з багатющого досвіду афористики, нагромадженого за цілі віки⁴. Так, у рядках І. Муратова “Усе нікчемне пнеться у безсмертні, все блудогрішне лізе у святі” — відбито характерну парадоксальність такого жанру, як максима: “несподіване співположення протилежностей”⁵, таке укохане ще французькими моралістами.

Зрештою, як можна бачити з наведених прикладів, загальна напруга афористичного поля досягається чи не найбільше за рахунок тієї контрастності, полярності, антиномічності зіштовхуваних разом понять, яка надзвичайно багато важить у структурі лірико-філософських творів: це і є **ті рушійні кардинальні буттєві опозиції**, які, за всієї абстрактності, набули

¹ Чернілевський С. Рушник землі. — С. 46.

² Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. — М., 1968. — С. 176 і далі.

³ Українська поезія: Кінець XVI — початок XVII ст. — С. 325.

⁴ Див.: Федоренко Н. Т. Меткость слова: Афористика как жанр словесного искусства. — М.: Современник, 1975.

⁵ Жирмунская Н. Человек в микромире афоризма // Размышления и афоризмы французских моралистов XVI — XVIII веков. — С. 13.

яскравого образного втілення, наприклад, у прощальній ліриці М. Бажана.

Афористично сформульоване висловлювання, особливо коли воно винесене в закінчення вірша, дає змогу наче підсилити звучання і в цьому розумінні подібне до повнозвучного фінального акорду. Градація, кільцева рима, що співзвучністю сусідніх, серединних рядків посилює “очікування” завершальної, найбільше значимої частини висловлювання, — також підпорядковані цій меті. Іноді римуються і три рядки підряд — відповідно ще більше зростає крутизна висхідного руху, логіко-сміслова та емоційна “ударність” завершальних слів, як от у мініатюрі І. Муратова “Звичайного вечора, року 1969-го”:

*На екрані — дельфіни,
З гучномовця — гобой...
... Що там з вами, Афіни?
Що з тобою, Ханой?
Заберу ваші болі,
Ваші крики німі...
Хилить вітер тополі...
Ще офір недоволі:
Ще катюги на волі,
Ще пророки в тюрмі.*

(І, 321)

Можна, втім, нагадати і промовисті приклади іншого роду, коли вірш **починається** з афоризму, який одразу задає високий, по-особливому “поважний” тон, що зберігається до кінця. Це хоч би й цитований вище вірш Л. Первомайського: в його напруженому афористичному полі **власне афоризмом** виступає перший заголовний рядок: “Як важко все життя до себе йти...”. Це й широковідомий вірш М. Заблоцького:

*Не позволяй душе лениться!
Чтоб воду в ступе не толочь,
Душа обязана трудиться
И день и ночь, и день и ночь*¹.

¹ Заблоцкий Н. Избр. произведения: В 2 т. — Т. 1. — С. 347.

Така строфа могла би бути саме афористичною “кодою”, тим завершальним акордом, а проте вона — початкова. Але річ у тім, що саме цей вірш — заключний, останній твір одного з найвизначніших філософських поетів нашої доби. Тобто він увесь цілком є своєрідним афористичним завершенням того художнього цілого, яким є вся творчість поета, що прийшов у підсумку своїх пошуків та “метаморфоз” до високої простоти висловлення поетичної думки. І думка ця, як притаманно філософській ліриці, — про вічне та вселюдське.

* * *

Вище мовилося про “невисловлені” ланки логічного міркування, про “випущені” зв’язки, на місці яких зростає напруга читацької творчої активності. Так от, у сучасній поезії “невисловленим” може бути вже й афоризм як такий (ясна річ, із числа широковідомих): дається взнаки подальше зростання “культурного шару”, розширення кола асоціацій внутрішньо-літературних, книжних. Виразний приклад маємо у вірші М. Бажана “Перекладаючи Гурамішвілі” із книжки “Карби”. Поет перекладає “Давітіані”, оселившись на цей час у горах Грузії; його навідує “милий юний олень” і допомагає осягнути сенс “навкружного життя, лісів, річок, узгір”, провіщає світанок, який переходить у “світання вірша”... Тут безсумнівний (хоч і не лежить на поверхні) тонко зауважений іншим поетом натяк на знамениті слова Гете: “Хто хоче зрозуміти митця, має вирушити в його країну”¹.

Свої резерви поетичної виразності виявляє і перекладання, варіювання, “обігрування” відомого афоризму, як у вірші Л. Первомайського “Воронеж” із посмертної книжки “Вчора і завтра”:

... І що тужити, ворожити,
Чекати світла й теплоти,
Коли тобі життя прожити —
Як поле бою перейти.

(І, 459)

¹ Див.: Павличко Д. Карби // Про Миколу Бажана. — К.: Рад. письменник, 1984. — С. 84, 85.

Або у В. Стуса:

... Хай життя — одне стернисте поле,
але перейти — не помину.

(38)

Подібний перифраз часто буває і полемічним, забарвленим іронією чи скепсисом: об’єктом його є не так сам по собі конкретний вислів, як знову ж таки властива кожному афоризмові претензія на істину безвідносну. Тим-то в різних поетів зустрічаємо перифраз-опротестування вислову “Життя коротке, мистецтво вічне” (Ars longa, vita brevis est), що відкриває “Афоризми” Гіппократа. І. Франко не змінив смислового спрямування цього афоризму, лише підкреслив наявне в ньому протиставлення і дещо “продовжив” у напрямі початкового змісту:

Життя коротке, та безмежна штука
І незглибиме творче ремесло.

Цілком своєрідно обійшовся з давнім афоризмом Антонич — зливши воедино втілену в ньому антиномію, розв’язавши це “рівняння” перенесенням другої частини в першу:

Вже вмієш зорі на слова міняти,
вже висловиш вогонь душі
страдальний —
наприкінці на досвід став багатий:
життя трудне мистецтво ненавчальне.

(“Три строфи з записника”)

“Трудне мистецтво”! — і свідомо ускладнена синтаксична будова останнього рядка, і неологізм “ненавчальне” (таке, якого не можна до кінця опанувати) в лад із думкою примушують уповільнитися, замислитися...

Варіація цієї ж “формули” у вірші “Міста й музи” з книжки Антонича “Ротації”:

... Життя, щонайтрудніше із мистецтв.

А натомість у В. Стуса перифраз все того ж давнього афоризму забарвили гірка іронія й сарказм:

Кульгавий день відходить, бо печерний
ікластий лютий смерк не западе,

*допоки аж останній самоїд
не з'їсть себе самого і помре
із філософським виразом. Мовляв,
життя коротке, а — забракло м'яса.*

(55)

Всі ці приклади — лише індивідуально-творчі вияви характерної тенденції в поезії ХХ ст. Певна девальвація слова, зокрема й поетичного, драматичні розходження між метою і засобами, проголошуваними ідеалами і реальним їхнім утіленням увійшли у досвід і свідомість нашої доби, викликавши недовіру до всього, що “надто добре сказано”, глибинно спричинившись до бажання зруйнувати стару поетику — навіть якщо й нема що запропонувати натомість. Тим-то й філософічність сучасної поезії здебільшого підкреслено прозаїчна, “буденна”: таким постає, зокрема, вже згадуваний вище В. Корнілов, проникливо витлумачений у цій якості критиком Л. Аннінським саме крізь призму такого “показника” буттєвої лірики, як афоризм. Весь лад цього поета, на думку критика, такий, що афористичність йому невласлива (майже невласлива), або ж вона якась прихована, таємна: надто вже антипатетичною, позірно прозаїзованою є його філософічність. “Неначе забракло сил шукати слово, забракло бажання влучити словом у точку. Корніловська точність не афористична, це точність іншого психологічного типу: тут прямота факту, прямота останньої, простоти правди, що впирається в невимовність”¹.

Та афоризм у вірші далєбі не скасований! Надто вже велика магія карбованого слова, надто западає він у пам'ять і, що найважливіше, — в душу, вивишуючи її. Тільки тепер ще більше, ніж будь-коли, від нього вимагається, аби був не такою собі оздобою-блискіткою, а справжньою блискавкою, щоб слово освітлювалося правдивим спалахом думки. Ще більше утверджується той структурний тип афористичного висловлювання, до складу якого входить **полеміка**: ствердження певної думки тут відбувається через спростування іншої:

¹ Аннінський Л. “Пред волею и бедой”. — Новый мир. — 1988. — № 2. — С. 239.

*О, тяжко їти, коли знаєш — нема вороття!
Але піднімалися, йшли, невблаганні й уперті.
Боятися смерті не значить — любити життя.
Любов до життя нам велить не боятися смерті¹.*

Отже, думка, сформульована в афоризмі, не конче має бути “ідеологемою”, але для того має не лише нагадувати істини, здавна добре відомі, а в ідеалі має містити **нове знання** про світ і всесвіт, про буття, любов і ненависть, добро і зло, про правду, справедливість, творчість, одне слово — про людину! Отакі нові шаблі життєпізнання знаходимо сьогодні, зокрема, в “Летючих катренах” Ліни Костенко, що знову вияс-кравлюють давню для нашої літератури традицію віршованої мініатюри — “кристалика” досвіду й думки, а водночас вбирають у себе реалії сучасності, осмислені у буттєвому масштабі:

*Не так страшна та річка Лета
не так цензура та гірка
як самознищення поета
брехнею власного рядка.*

*

*Кричали “біс”
пишались зробленим
Прогрес любили над усе
Летить лелека над Чорнобилем
нікому діток не несе².*

Якщо ж наразі те нове знання гірке і невтішне — що ж, однаково немає на те іншої ради, як мужньо осмислювати минуле й сучасне, в пізнанні здобуваючи очищення і в діянні — по-кату, щоби сягнути нових духовних овидів.

¹ Голованівський С. Поезії. — К.: Дніпро, 1990. — С. 187.

² Костенко Л. Вибране. — К.: Дніпро, 1989. — С. 263, 264.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — М.: Наука, 1977.
2. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит., 1986.
3. *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977.
4. *Клочек Г. Д.* Методология современных исследований индивидуальной поэтики и поэтики отдельного литературного произведения. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — К., 1989.
5. *Клочек Г. Д.* Поэтика Бориса Олійника. — К.: Рад. письменник, 1989.
6. *Кормер В. Ф.* Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура // Вопросы философии. — 1989. — № 9.
7. *Коцюбинська М.* Етюди про поезику Шевченка. — К.: Рад. письменник, 1990.
8. *Мусатов В.* К проблеме современной философской лирики: аспект традиций // Современное литературное развитие и проблема преемственности. — Л.: Изд-во ЛГПИ им. Герцена, 1977. — С. 77 — 126.
9. *Поэтика: 36 статей.* — К.: Наук. думка, 1992.

10. ВИСНОВКИ

Наявність у ліричному творі узагальненої поетичної думки про універсальні закони буття дає вагомі підстави для виокремлення як предмета дослідження не лише філософської лірики, а й філософсько-поетичної традиції в загальному русі літератури. У своєму розвитку ця традиція здебільшого мінлива, дискретна, але рівночасно їй притаманні і стійкість, і системна єдність. В українській поезії ця лінія розвитку постає як історично і національно своєрідний інваріант відповідної традиції світової. Характер її в новочасній літературі зумовлений глибинним генетичним зв'язком із фольклором та давньою книжною поезією. Величезним є вплив Г. Сковороди, оскільки в ньому ці процеси фокусуються і як досвід, і як завершений тип філософа-поета, що здійснив ідеал автентичного буття.

Подальше переважання тенденції редукувати надмірну ускладненість змісту і форми зумовлене як потужним впливом народнопоетичної творчості, так і засвоєнням духовної спадщини Т. Шевченка. Сам тип національної культури як народної, заповіданий Шевченком, виявився вирішальним для подальшого розвитку української ФЛ. Усвідомлення драматизму національної історії, ускладненість культурного розвитку визначили акценти в онтологічній та екзистенційній проблематиці. Разом з тим, у поезії Шевченка започатковано художній синтез світових образів (Біблії насамперед), що надав лірико-філософській традиції нової якості, розімкнув її в європейський та світовий контекст і далі дістав продовження у творах І. Франка та Лесі Українки. Самобутнє відгалуження

лірико-філософської творчості репрезентує поезія В. Самійленка.

Трансформації ФЛ у ХХ ст. пов'язані з переосмисленням давніших і виникненням нових буттєвих колізій.

У цілісній динамічній системі національної літератури така підсистема, як філософсько-поетична традиція, несе на собі відбиток загальнолітературних процесів, але має і специфічні риси, пов'язані з духовним та моральним тонутом тієї чи іншої доби, своєрідним переломленням у поетичній свідомості відповідної часові “картини світу”, із зміною етично-філософських та соціально-філософських пріоритетів тощо. В цілому поступальний характер цього розвитку ускладнений деякими обставинами, як розрив із традиціями давньої літератури, певне звуження кола поетичної обсервації з одночасним усвідомленням його неповноти в умовах переслідування українського художнього слова.

Своєрідність української філософської поезії ХХ ст. визначається наявністю в її складі виразних типологічних ліній, що перебувають у стосунках опозиції і взаємодоповнення. Це міфософська, міфопоетична лінія, глибоко органічна і закоріненна у слов'янській та власне українській міфології (Б.-І. Антонич, В. Свідзинський), а з іншого боку, лінія “неокласична”, або культурологічна (Леся Українка, молодий М. Рильський, М. Зеров), яка становила опір вимушеній дефенсивності поезії, цілої літератури й уможлиблювала її інтегрування в літературу світову. Обидві ці лінії своєрідно продовжуються (часом синтезуються) у творчості як поетів діаспори (це тема спеціального дослідження), так і тих, що в умовах “заблокованої культури” та унітарної ідеології вирятовували саму можливість існування жанру (Л. Первомайський, В. Мисик, М. Бажан та ін.). Ця магістральна в підрядянський період лінія розвитку ФЛ також становить осібний типологічний ряд.

Українську філософсько-поетичну традицію характеризує глибинний вплив фольклорної стихії, який є засобом кодифікації, збереження і актуалізації народного морального досвіду, найбільш життєвої і водночас надпобутової мудрості як “буття в істині”.

Українська ФЛ постає як національно та історично своєрідний інваріант світової лірико-філософської традиції, в якому виразно явлене як універсальне (означені вище стійкі структурні риси), так і особливе (яскраві прояви міфопоетизму як засобу світопізнання, тісний зв'язок з фольклором та з класичною поезією, а звідси демократизм і “класичність” форми, порівняно високий емоційний тонус, що виступає невід'ємною рисою духовних шукань, буттєво-ціннісне переживання як пошукованої істини, так і самого пошуку).

Уже саме окреслення контурів цієї традиції і заглиблення в її матеріал проявило такі її риси, як глибинний, генетичний зв'язок із своїми джерелами, з народнопоетичною творчістю та давньою книжною поезією. Щодо другої, якщо врахувати вкрай несприятливі історичні обставини, тривалу відсутність значного масиву давньої поезії не тільки в читачькому, а й у науковому обігу — такий зв'язок повинен розцінюватися як прояв надзвичайно тривкої “пам'яті жанру”. Очевидно, саме ця потужна “пам'ять” визначила і переважання **класичності** в українській ФЛ, що також має аналогі у світовій поезії. Тривке, позачасове, вічне, універсальне закономірно тяжіє до сталих і ошадливих засобів висловлювання. Водночас це поєднується із теж традиційною для ФЛ деканонізацією поетики: все інерційне, самодостатньо-консервативне суперечить насамперед визначальним змістовим характеристикам (прагненню дійти до суті, зруйнувати оманливу видимість). Саме цим зумовлюється і мобільність, незастиглість поетики.

На рівні поетики взагалі найвиразніше простежується природа художньої, поетичної філософичності, “модус переходу” буттєвої думки-переживання у лірико-філософську якість. Дослідження таких рис поетики ФЛ, як антитетичність та афористичність, як ключові образи та запитальні конструкції, зі свого боку впевнює у можливості і доцільності жанрового судження про ФЛ.

Обстоюючи тезу про суттєву відмінність поетичного філософування від власне філософії, вбачаємо, однак, значну залежність розвитку ФЛ від рівня філософської культури (етно-

су, соціуму, доби). Очевидно також, що ФЛ має значний “компенсаторний” потенціал і по-своєму відгукується як на розквіт, так і на занепад науки філософії. Перервний і ускладнений характер розвитку української ФЛ у ХХ ст., протягом тривалого часу досить несприятливі умови для її не лише розвитку, а й виживання — і водночас такі її здобутки, як лірика В. Свідзинського, М. Зерова, Л. Первомайського, І. Муратова, В. Мисика, доводять це неспростовно.

Для української ФЛ характерна широка творча амплітуда за самим **способом** поетичного буттєвого розуму: від найбезпосереднішого, спонтанного, дитинно-самодостатнього (В. Свідзинський) до свідомо співвіднесеного самим поетом з усією традицією, опертою на культурний набуток людства (М. Зеров, М. Бажан, Л. Первомайський). У надзвичайно самобутнього Б.-І. Антонича можна бачити майже парадоксальне поєднання цих полюсів. У цілому літературні образи та ремінісценції, культурологічні асоціації у ФЛ відіграють роль хоч і “другої”, але достеменної реальності і набувають виняткової моделюючої здатності.

Якщо загалом для ФЛ характерне особливе співвідношення гносеологічного, психологічного та аксіологічного аспектів, то такі підсистеми, як національна філософсько-поетична традиція або творчість окремого поета, дають свої варіанти цих співвідношень.

Зокрема, для української ФЛ характерний дещо підвищений “емоціоналізм” (відзначений дослідниками і як особливість національної філософії) — хоча водночас є й лінія раціонально-логістична (М. Зеров, І. Муратов, Л. Первомайський).

Основні універсалії української ФЛ, на які в ній зорієнтований індивід у пошуках екзистенційних опор та автентичного буття, — ті ж самі, що й у світовій лірико-філософській традиції: життя і смерть, свобода і неволя, добро і зло, теми пам’яті, часу, краси, правди, вірності. Але поетичне наповнення їх може набувати і виразно національного забарвлення, що пов’язане як із генезою, спадком, традицією, так і з пріоритетами та акцентами, продиктованими історичним буттям етно-

су (як, наприклад, соціально-історична, а врешті, й філософська “заримованість” долі і волі в українській поезії).

Теоретично обґрунтований розгляд української ФЛ, здійснений у нашому курсі, дає змогу суттєво скоригувати існуюче уявлення про національну поетичну традицію, її обсяг, склад і характер.

У рефератах, курсових та дипломних роботах на основі курсу “Українська філософська лірика” студенти дістають можливість поглибленої розробки окремих питань, самотійної наукової праці у цій цікавій і перспективній ділянці літературознавства.

ЗМІСТ

Кілька вступних пояснень	4
1. Філософська лірика як теоретична проблема	8
2. Ранні етапи розвитку філософсько-поетичної традиції у світовій літературі	39
3. До джерел української філософської лірики	68
4. Українська філософсько-поетична традиція як інваріант традиції світової (Шевченко — Франко — Леся Українка)	91
5. Типологія української філософської лірики XX ст. Міфософська типологічна лінія (Б.- І. Антонич, В. Свідзинський)	115
6. Парадигма буття в поезії неокласиків (Микола Зеров)	183
7. Філософська лірика в умовах “заблокованості” (В. Мисик, І. Муратов, Л. Первомайський, М. Бажан)	204
8. Проблема автентичного буття (В. Стус)	253
9. Поетика філософської лірики	291
10. Висновки	361

Навчальне видання

СОЛОВЕЙ-ГОНЧАРИК

Елеонора Степанівна

Українська філософська лірика

Навчальний посібник із спецкурсу

Навчальний посібник

для студентів вищих навчальних закладів

Допущено Міністерством освіти України

Відповідальний за випуск А. Савчук

Художник обкладинки С. Чуєв

Художньо-технічний редактор А. Ливень

Комп'ютерний набір В. Стрикун

Коректори Н. Дроботун, Г. Колінько

Підписано до друку 12.04/98. Формат 84x108/32. Папір офсетний №1.
Гарнітура Таймс. Друк офсетний. Умов. друк. арк. 19,58. Обл.-вид. арк.
19,12. Наклад 2000 пр. Вид. №14. Зам. 98.

МП “Юніверс”

252021, Київ-21, вул. М. Грушевського, 34/1.

ВАТ Білоцерківська книжкова фабрика.
256400, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.

21.00

Соловей, Елеонора.

С60 Українська філософська лірика : Навч. посібник із спецкурсу. — К. : Юніверс, 1998. — 368 с. — (Трансформація гуманіт. освіти в Україні). — Бібліогр. в кінці розд.

ISBN 966-7305-04-X

Посібник висвітлює цілий комплекс теоретичних та історико-літературних проблем, пов'язаних з явищем філософської лірики. Систематичний розгляд української філософсько-поетичної традиції у найяскравіших проявах дає змогу з'ясувати як універсальні, так і національні її особливості. Найбільшу увагу приділено українській філософській ліриці ХХ століття (В. Свідзинський, Б.-І. Антонич, М. Зеров, М. Бажан, В. Мисик, В. Стус та інші).

ББК 83.34УКР.я73

НБ ПНУС



758724

2100