

Людмила Кісельова

ЛОГОДИЦЕЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ: ТИЧИНА, СВДІЗІНСЬКИЙ, ОСЬМАЧКА

Логос – це водночас і об’єктивно даний зміст, що його розум має «усвідомлювати», і сама ця «звітуюча» діяльність розуму, і, зрештою, наскрізна смислова впорядкованість буття та свідомості; це протилежність усьому несвідомому та безсловесному, безмовному та безвідповідальному в світі та людині

С. Аверинцев

Логодицея дослівно означає поєднання «логосу» та «справедливості», тобто «**виправдання слова**». У який спосіб і навіщо його виправдовувати? Чим зумовлене виникнення дискурсу логодицеї в європейському модернізмі на межі XIX–XX століть? І на якій підставі для окреслення цього феномену в українському літературному процесі обрані саме названі поети – Павло Тичина, Володимир Свідзінський, Тодось Осьмачка?

Аби відповісти на ці запитання, доведеться спершу заторкнутися низку соціокультурних і філософсько-естетичних проблем.

Російський соціолог В. Бачинін вважає, що інтелектуальний простір будь-якої культури визначається провідною релігійно-філософською парадигмою – «нормативною аксіологічною моделлю», що має «імперативну силу для багатьох поколінь мислителів і художників»¹. В. Бачинін вирізняє з-поміж таких парадигм три головні типи, що підлягають відповідно трьом засадничим світоглядним принципам, – теодіцеї, антроподіцеї, демонодіцеї. У центрі уваги автора – дискурс теодіцеї, від доби європейського бароко до російської філософії срібного віку, що відіграла важливу роль в онтологічній та гносеологічній аргументації цього дискурсу. Пара-

¹ Бачинин В. А. Введение в христианскую эстетику / В. А. Бачинин. – СПб. : Библия для всех, 2005. – С. 45.

лельне співіснування двох інших парадигм – символістської демонодіцеї та неоромантичної антроподіцеї – зумовило «надзвичайну інтелектуальну напругу» творчих пошуків на тлі загальної боротьби з ідеями позитивізму¹.

Проте видається незаперечним, що в культурі ХХ століття дедалі важливішою й болючішою ставала проблематика слова, спроможністю якого визначалася не лише доля самої культури, а й майбутнє людства. Ключовою парадигмою літератури доби модернізму можна вважати логодіцею, а рушійною силою різних поетичних течій і напрямів – мономіф рятівного життєдайного Слова².

Щоправда, логодіцею не можна вписати до ряду згаданих релігійно-філософських парадигм: вона здатна сполучатися з різними світоглядними принципами, хоча й оприявнює свій глибинний смисл найповніше в контексті християнської культури.

Філософський термін «логос» корелює з поняттями «слово», «вчення», «розум», «співвимірність», «сутність» і належить Геракліту Ефеському³. На думку М. Туровського, виникнення цього терміна засвідчило перехід від міфологічного світорозуміння (в межах якого наявний первісний хаос перетворюється, впорядковується локальною етнічною традицією) до філософського (заснованого на пошуках вихідного порядку речей, універсальних понять)⁴. Єдиний загальний закон, що визначає закономірності та порядок світоустрою, подальший його розвиток і сенс усіх перетворень (подібно до «Дао» Лао Цзи чи давньоіндійської «Карми»), Геракліт назвав Логосом. Наука про закони людського пізнання, гносеологія, самою назвою своєю вказує на походження: вона народилася внаслідок філософського долучення людини до світового Логосу, який визначає систему уявлень у кожному індивідуальному розумі та зумовлює діалектику загального й одиничного як спосіб пізнання буття.

¹ Там само. – С. 48–49.

² При цьому поетичне слово та його носій, твір і автор взаємодіють у контексті «основного» міфу: поет (молодший син бога і єдиний, кому вдалося подолати смерть у потойбічному просторі) повертається на землю в подібі «рясної множинності»; «він – автор “основного” міфу і його герой-жертва і герой-переможець, суб’єкт і об’єкт тексту...» (Див.: Елизаренкова Т. Я. Древнеиндийская поэтика и её индоевропейские истоки / Т. Я. Елизаренкова, В. Н. Топоров // Литература и культура древней и средневековой Индии / отв. ред. Г. А. Зограф, В. Г. Эрман. – М.: Наука, 1979. – С. 57).

³ Стислий огляд генези та розвитку поняття Логосу див.: Аверинцев С. Софія-Логос. Словник / С. Аверинцев. 2-ге вид. – К.: Дух і літера, 2004. – С. 129–130.

⁴ Туровский М. О зависимости культуры от философии / М. Туровский // Здесь и теперь. – М., 1992. – № 1. – С. 108.

Проте з плином часу до філософського (понятійного) світорозуміння доєдналося міфологічне (імагінативне); на межі ХІХ–ХХ століть панівним напрямом розвитку гносеології стає інтуїтивізм, систему стосунків суб'єкта з усіма істотами та із самим еством світу зумовляє «гносеологічна координація» (Бергсон). Російський релігійний філософ М. О. Лосський, поділяючи вчення Бергсона про «пам'ять-марення», зауважує, що його власний інтуїтивізм відрізняється від бергсонівського розумінням істинного буття: коли для французького філософа воно є ірраціональним, то Лосський вважає найсуттєвішою рисою світобудови «раціональну системність», яку можна спостерігати завдяки інтелектуальній інтуїції»¹. Відтак «**абстрактний Логос світу**» Лосський тлумачить як сукупність принципів-складників абстрактної єдиносутності, котрі «при правильному використанні» призводять до «конкретної єдиносутності»². Про яку «єдиносутність» тут ідеться? Про **Слово, що стало плоттю**, Спаса-Емануїла. Христос – як Бог-Слово, споконвічний універсальний закон Божого «Домобудівництва» – став Логосом християнської культури.

Варто зауважити, що релігійні мислителі початку ХХ століття, наголошуючи на відмінності християнського розуміння Логосу від античного, підкреслювали разом з тим їх спорідненість і спадкоємність. Так, у полеміці з С. Франком, який заперечував будь-яке отождоження «безособової логіко-метафізичної сили» з «особовим християнським Логосом», В. Ерн вказував на те, що його опонент «цілком забуває; 1) вчення про Логос стоїків і 2) вчення про Логос Філона. У перших Логос ототожнюється з Божеством, у другого Логос стає особовим посередником між Абсолютним і світовим. Тому християнський угляд розвивається з такою ж органічністю із античного зерна, як із жолудя дуб»³.

Філософія всеєдності, що стала основою потужного і стрімкого розвитку російської культури «срібного віку», обстоювала ідеальну єдність множинності (зокрема, всіх без винятку духовних здобутків людства), а разом з тим висувала органічний принцип, за яким усі елементи цілісності зберігають власну суверенність і залишаються самоцінними. Це зумовило неунікність «великого діалогу» різних культурних епох, темпоральність (одночасність) різних за часом і

¹ Лосский Н. О. Очерк собственной философии (глава из книги Н. О. Лосского «История русской философии») / Н. О. Лосский // Логос. – М., 1991. – № 1. – С. 125.

² Там само. – С. 126.

³ Эрн В. Борьба за Логос. Опыты философские и критические / В. Эрн. Борьба за Логос. Г. Сковорода. Жизнь и учение // Эрн В. – Мн. : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – С. 76.

походженням світоглядних систем. Логос античності (платонівський «розумний світ», у якому будь-яке «тутешнє» явище має свого «тамтешнього» відповідника, ідеальну сутність) значною мірою актуалізувався в культурі символізму (з її теорією «відповідностей»), у софіології та метафізиці всеєдності. Логос православної онтології апелював до іншого розуміння буття, рівні якого пов'язані не «сутнісно», а «енергійно». Взаємне «воління», діяння, **рух, синергійна динаміка** – ось у чому філософи релігійного відродження вбачали справжні чинники ще не досягнутої світом «усеєдності»¹.

Але тут постало найсуттєвіше і найскладніше питання, відповідь на яке визначила би подальшу долю словесності й мистецтва загалом: чи споріднений Логос із людським словом, а коли так, то в який спосіб вони пов'язані – на енергійному чи на смисловому рівні? «У ширшому сенсі, – писав із цього приводу П. Флоренський, – під словом слід розуміти будь-яке самодіяльне виявлення нашої істоти назовні, оскільки метою такого виявлення ми вважаємо не енергії – фізичні, окультні й інші, котрі зовнішньо враховуються, а смисл, який за їхнім посередництвом увиходить у світ транс-суб'єктивний»². З другого боку, слово людського **мовлення** (як психофізіологічний акт, «тілесна реальність» і живий «організм») є, за Флоренським, «посередником між світом внутрішнім і світом зовнішнім»³. Синергетичне й надособистісне за природою, воно виявляє свою антиномічність у поєднанні сконцентрованої особистості волі «з історично виявленою волею цілого народу»⁴, а разом з тим – із волею «вселенського Логосу»⁵.

Роз'яснюючи власне розуміння словесної «**магії**» (адже магія, тобто чарування, несумісна з християнським світоглядом), Флоренський наголошував, що у цьому понятті він прагнув об'єднати поганство із християнством, бо вони історично роз'єднуються «лише різною духовною висотою»: та й «богослов'я визнає природне одкровення поряд із Божественним»⁶. Слово є магічним саме у зв'язку з чудесною природою одкровення; це «шлюбна зустріч» об'єктив-

¹ Відсутність такого взаємного «воління» пояснюється у християнському богослов'ї існування зла: зло не є природою – це лише хворобливий стан природи, що виходить за межі всеєдності; зрештою це «буття у небутті» (Див.: Лосский Вл. Догматическое богословие / Вл. Лосский // Мистическое богословие / сост. игумена Андроника, М. С. Трубачева, П. В. Флоренский. – К. : Путь к истине, 1991. – С. 304–306).

² Флоренский П. А. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский. – Т. 2. – М. : Правда, 1990. – С. 285.

³ Там само. – С. 252.

⁴ Там само. – С. 263.

⁵ Там само. – С. 163.

⁶ Там само. – С. 279.

ного світу з людиною, «синергія того, хто пізнає, і речі» – тому воно завжди є **більшим за себе**; неможливо ототожнити слово з будь-яким одиничним його втіленням¹. Більше того, існуванням слова зумовлена сама можливість синергії, **«резонансу»** різних «буттєвих потоків, закоріненних у єдиному Бутті»².

Філософія, на думку Флоренського, мимохить стає альтернативою науки, неспроможною без спотворень описати невовимі постійні зміни реальності, бо філософія «є розумною медитацією життя, перетворюваного на плінне слово...»³. Тому першочерговим завданням людини як розумної істоти стає нове осягнення взаємин життя і слова, **філософія імені**, що є, за О. Ф. Лосевим, «діалектикою міфу»; «іменем і словами створений і тримається світ... Іменем і словами живуть народи... Ім'я перемогло світ»⁴.

Таким чином, культурна свідомість зазнає радикальних епістемологічних змін: криза позитивізму призводить до пошуків нової раціональності; відбувається гносеологічна переорієнтація: з ідеї розуміння світу як предмета пізнання (пафос Нового часу) на ідею взаємного розуміння людини і світу. Новою раціональністю ХХ століття стає «гуманітарне мислення», за визначенням В. С. Біблера («фактично описане М. М. Бахтіним»⁵). Воно засновується не тільки на ідеї тотального діалогу (внаслідок перетворення «об'єкта» пізнання на «суб'єкта», що має власний голос, а й на якісно новому сприйнятті слова. Замість новочасної європейської епістемі (слово – знак, замкнений на самому собі) формується епістемологічне поле, де і ренесансне «слово-символ», і класичне «слово-образ» (за М. Фуко) взаємодіють, утворюючи щось на кшталт середньовічної алегорези, яка від буквального значення, через інакомовлення та тропологічну варіативність підносить слово до аналогічного щабля невимовних і неосяжних смислів. Перетворене на «атрибут культури»⁶, слово прагне знову стати її синонімом – ба більше, ключовою

¹ Лосский Вл. Догматическое богословие. – С. 328–330.

² Там само. – С. 286–287.

³ Там само. – С. 130.

⁴ «Філософію імені» О. Ф. Лосева, написану влітку 1923 р., цитуємо за: Тахо-Годи А. А. А. Ф. Лосев – философ имени, числа, мифа / А. А. Тахо-Годи // А. Ф. Лосев и культура ХХ века : Лосевские чтения / сост. Ю. Панасенко. – М. : Наука, 1991. – С. 9.

⁵ На цьому слушно наголошує С. Неретіна, простежуючи витоки культурологічної концепції В. С. Біблера (Див.: Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. История, миф, время, загадка / С. С. Неретина. – М. : Гнозис, 1994. – С. 48–49).

⁶ Початок процесу перетворення слова із символа на знак, «із синоніма культури на один із її атрибутів» дослідники пов'язують з добою пізнього Відродження, а завершення цього процесу – з маньєризмом (Див.: Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров и др. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П. А. Гринцер. – М. : Наследие, 1994. – С. 25–26; 30).

антропологічною характеристикою (інтенцією «конкретної єдиносутності», про яку писав М. О. Лоський).

Поезія при цьому опиняється в найбільш вигідному становищі через свою спорідненість із філософією: так само альтернативна щодо науки, вона «знімає» в собі релігійне начало і здатна примирити міжконфесійні суперечності. Новітня герменевтика, ця «універсальна філософія нашого часу», є подібною до поезії, як стверджує Гадамер, тим, що відкриває «для самої себе ще не виявлений досвід – вищий за мислення на суб'єктивістській основі»¹. І ця риса зумовлена самим дискурсом: метафоричне використання слова «набуває методичної переваги. Коли слово перенесено до царини вжитку, до якої воно від самого початку не належить, то “первісне” його значення виявляється знятим, і мова пропонує нам абстракцію, що сама належить до понятійного аналізу»². Проте в метафоричному дискурсі криється і небезпека замість бажаного наближення віддалитися від усеоб'єднувального Логосу. Таку небезпеку європейська культура доби модернізму гостро відчувала (звідси – розвиток концепту «мовчання»). «У метафоричній творчості при постійному вправлянні у спорідненому сполученні властивостей, процесів, речей світу частими є зловживання: ...безцільне збаламучення смислу логосу речей, символічне заплутування дійсності та фантазії в хаотичний, неохайний, нерозплутуваний клубок. Відбувається ніби певна диверсія, онтологічне шкідництво культури, котра підсвідомо (і свідомо) бажає вічно й одноосібно коронувати собою природне життя, ніколи не даючи йому можливості суттєво перерости, перевищити себе, для чого Життю належить колись-то, ступивши на шлях реалізації релігії, шлях Діла, почати видиратися мало-помалу із символіко-метафоричного павутиння, що його обплутало»³. Пафос «життетворчості» (в контексті якої увиразнюється сутність ноосферної концепції та стає зрозумілою «філософія спільної справи» М. М. Федорова) підривав автономний статус поезії, спричиняючи у самих поетів сумніви в її доцільності, – саме через оцю суб'єктивістську сваволю індивідуальної словесної творчості.

Отже, криза поезії, як і криза філософії, диктувала необхідність логодіцеї – виправдання слова, його нового осмислення й утвер-

¹ Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Гадамер Г.-Г. ; пер. з нім. О. Мокровський. – Т. 1 : Герменевтика 1 : Основи філософської герменевтики. – К. : Юніверс, 2000. – С. 100.

² Там само. – С. 148–149.

³ Семенова С. Г. Тайны Царствия Небесного / С. Г. Семенова. – М. : Школа-Пресс, 1994. – С. 135.

дження у статусі реального «медіатора» – посередника між видимим і невидимим світами. Невипадково Флоренський писав про «передіснування» будь-якого поетичного неологізму «у скарбниці мови», хоча й зауважував, що смислова «первісність» залишається при цьому «чистим принципом» – «таким началом, якого ніколи не було, але яке завжди є»¹.

Модернізм як «певний корпус відповідей на спостережену кризу» (Ф. Джеймсон)² завжди провокує «актуалізацію метафізичних начал художньої творчості»³. Та на межі ХІХ–ХХ століть європейський модернізм був якнайтісніше пов'язаний із «боротьбою за Логос». Особливо яскраво цей процес розгортався в російській літературі, «срібна доба» якої багато в чому завдячувала «золотій добі» російської філософії. «Слово про силу слова, про магію слова срібний вік повторює як заклинання», – слушно зауважує Е. Свенціцька⁴. Своєрідним надзавданням літератури стає виявлення й викривання «наявного стану художнього слова; основні модерністські напрями – різні способи реалізації устремління до іншого слова, що корелює з тим, яке “було спочатку”»⁵.

Якими ж засобами здійснюється поетична логодіця? Насамперед прагнуть виявити «іпостасність» слова, що відповідно змінює структуру ліричного суб'єкта: «Я–ТИ–ВОНО» утворюють особливий тип цілісності (невипадково сучасні дослідники вказують на зв'язок діалогічної концепції Бахтіна, його теорії конвергентного «триаспектного слова» з «догматом про незлитність і неподільність Святої Трійці»⁶). Водночас розширюється розуміння слова у художньому тексті: воно оприявнюється в найнесподіваніший спосіб – як мовчазна інтенція, поетичний «жест», чин; «аура», що виникає довкола подій і персонажів твору. Унаочнюється також зв'язок слова із «суміжними свідомості категоріями», за визначенням О. Ф. Лосева, – насамперед із чуттям, інтуїцією, підсвідомістю, з предметами й образами, числами та музикою: «Ейдос – сутність

¹ Флоренский П. А. У водоразделов мысли. – С. 233; 407.

² Див.: Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. П. Моренець. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 14.

³ Там само. – С. 22.

⁴ Свенцицкая Э. Слово в русской литературе рубежа ХІХ–ХХ вв. (на примере творчества И. Анненского, О. Мандельштама, А. Ремизова) / Э. Свенцицкая // Русская литература. Исследования : сборник научных трудов / вып. ред. М. И. Назаренко. – К. : Киевский университет, 2003. – Вып. ІV. – С. 261.

⁵ Там само. – С. 262.

⁶ Тюпа В. И. Архитектоника эстетического дискурса / В. И. Тюпа // Бахтинология : Исследования, переводы, публикации. К столетию рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895–1995) / сост. ред. К. Г. Исупов. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 215.

предмета; Логос – сутність ейдосу», – пише О. Ф. Лосев¹; «...музика напружується до слова, до Логосу»². Саме в музиці здійснюється діалектичний перехід числа у час, адже вона є «мистецтвом часу, в глибині якого приховується ідеально нерухома фігурність числа і яке зовні розквітає якостями оречевленого руху»³.

Разом з тим слово намагаються звільнити з лексикографічного «полону», вивести зі «словникових холодин», як сказав би Тичина. Воно наближається до «традиційного смислу»⁴ (цим терміном визначають слово фольклору, бо воно апелює до різних щаблів традиції, різних видів і жанрів у їх синкретичній взаємодії; демонструє постійну мінливість значень і алогічність у сталому слововому полі). Внаслідок цього долається небезпечна сваволя авторського суб'єктивізму: слово постає як «пучок» смислів, що «стирчать врізнобіч», за відомим висловом О. Мандельштама. Синхронічний і діахронічний аспекти слова возз'єднуються. Кожна назва пропонує різні шляхи свого тлумачення; кожне ім'я поєднує конкретного носія з тезоіменитим «прообразом»; кожний топонім прочитується як культуронім. Отже, саме максимальна конкретність, документальна точність поетичного мовлення сигналізує про приховані «універсалії», провокує пошуки зв'язків з «абсолютним».

Проекція художнього слова на реальність здійснюється в колі ритуалу – цим зумовлене переважання циклічних форм; анаграма і паліндром, часто вживані модерністами, також є маркерами ритуалізованого тексту (як і тавтології, рефрени, числова символіка, магічні «формули» тощо). «Магія слова» (в якій справді переплітаються поганські та християнські уявлення, архаїчні замовляння і богослужбні символічні структури) стає підґрунтям «літургійної» поетики. Водночас міфологізується постать культурного деміурга як національного втілення Логосу; його слово набуває значення евхаристійного символу (формула «Пушкін – наше все» у росіян і В. Розанов про Пушкіна: «я його їв»). Відповідно можуть виникати історіософська та космогонічна версії такого міфу (як це сталося в Україні).

¹ Тахо-Годи А. А. О. Ф. Лосев – философ имени, числа, мифа. – С. 12.

² Фарбштейн А. А. Музыка как философское откровение (к проблематике ранних работ А. Ф. Лосева по философии музыки) / А. А. Фарбштейн // О. Ф. Лосев и культура XX века. – С. 91.

³ Чит. за: Холопов Ю. Н. О. Ф. Лосев и советская музыкальная наука / Ю. Н. Холопов // О. Ф. Лосев и культура XX века. – С. 98.

⁴ Лексико-граматичною одиницею фольклору є не слово, а «традиційний смисл» – «щоразу інший і разом з тим єдиний» (Червинский П. П. Семантический язык фольклорной традиции / П. П. Червинский. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростов. ун-та, 1989. – С. 26).

Та найперше завдання логодіцеї полягає у тому, щоби повернути скомпрометованому, проминальному, випадковому людському слову його сакральний хронотоп: надати голос часу й вічності, точці та простору, використовуючи музичні, числові й образні засоби «оречевлення руху»; а разом з тим – явити всесвітнє космічне життя як «розкриття й одкровення» предвічного Слова¹. Інакше кажучи, тій думці, що «плазує по землі», мов змія, дати «око голубине», аби «крізь примарну феноменальність життя» споглядати «прекрасну іпостась істини»².

Наведені цитати з книги В. Ерна «Боротьба за Логос» є досить важливими для нашої теми, позаяк стосуються саме українського культурного контексту. Роз'яснюючи необхідність звільнення від «раціоналістичного міражу» і сутність філософського «логізму», Ерн не лише посилається на Сквороду, а й переплітає його слова з власними. Для Ерна саме Скворода є втіленням «логічного» начала, тому своєрідним продовженням «Боротьби за Логос» стала для російського філософа книга «Григорій Савович Скворода. Життя і вчення».

Метафізично обґрунтовуючи феномен Сквороди, Ерн вдається до «зворотнього посилення»: констатує «музичну узгодженість своєрідної й самобутньої мудрості Сквороди з основними прозріннями великих представників логізму»³. Та разом з тим читаємо: «Якщо **формою** реального цілого Сквороди було умоглядне логічне, то **матерією** слугувала груба, своєрідна, стихійна плоть малороса-козака ХVІІІ століття»⁴. Варіюючи, повторюючи на різні лади цю характеристику, Ерн саме козацьким «**тілом**», «**неприборканими краплями козацької крові**» пояснює непримиренні, як на нього, «крайнощі», що їх поєднала особистість Сквороди: «орлині злети думки», «окриленість споглядання», вселенська налаштованість духу – і зовнішня «кострубатість», «відособленість»; переплетіння рис «мудрого праведника» та «свавільного дивака»⁵. Ту саму козацьку «**тілесність**» Ерн убачає у словесному космосі філософа: «Поряд із яскравим, образним поетичним мовленням, що інколи сяє блискавичною красою, – церковнослов'янська захаращеність, облаштована “підлими” слівцями. Простонародне мовлення базарною хаотичністю вдирається до дифірамбічно-захопленого піднесеного тону викладу»⁶.

¹ Эрн В. Борьба за Логос. Опыты философские и критические // Цит. вид. – С. 80.

² Так само. – С. 101.

³ Эрн В. Григорий Саввич Скворода. Жизнь и учение // Цит. вид. – С. 360.

⁴ Там само. – С. 366–367.

⁵ Там само. – С. 366.

⁶ Там само. – С. 367.

Те, що російський дослідник поцінував як наслідок «провінціалізму», впливу «грубого козацького середовища», для українських читачів Ерна могло бути незаперечним свідченням особливої духовно-поетичної традиції. «Контroversійність» Сковороди (і насамперед – поєднання божественного, книжного і всесвітнього з народним та особистісним як «богообразним світиком») зумовлена духом українського бароко. Що ж до літературного значення його творчості, то, можливо, саме образлива для українських культурних діячів позиція Ерна зумовила нову хвилю зацікавлення спадщиною Сковороди. І це, як ми згодом переконаємося, виявилось напрямки пов'язаним із логодичеєю українського модернізму.

Гостра полеміка довкола російського філософського дослідження «логізму» Григорія Сковороди (та й сама ретельно читана в Україні книга Ерна) відбилася в літературі, зокрема й у творчості Тичини¹ (про що детальніше скажемо далі). Полеміка певною мірою сприяла також поширенню філософських поглядів автора «Боротьби за Логос», провокуючи водночас зіставлення культурно-історичних контекстів. Сковорода ставав цікавий не тільки як мислитель: виправдання його слова за доби національного відродження означало виправдання української культури, тому так часто заперечувана **поетичність** творів мандрівного філософа також стала предметом уваги.

При цьому суперечливість, «двоїстість», затемненість слова, так само як і «контroversійність» почуттів, напруженість думки, виявилися суголосними часові. Доречно тут, на пояснення цієї суголосності, зацитувати новітнього дослідника: «Першим українським **ліриком** в істинному сенсі цього поняття став Сковорода. Хоч і які відчутні ще в збірці “Сад божественних пісень” старі впливи, все ж саме разом з нею в українську поезію прийшла й міцно закорінилася засадничо, якісно нова риса – прийшла тема людської особистості як вартісного, самоцінного чинника... Відкрився новий світ, доти сливе незнаний. [...] Світ багатоголосий та багатобарвний, зі своїми контroversіями, нюансами, півтонами, прихованими підтекстами»². Варто лише додати, що словесна «ліствиця» Сковоро-

¹ Л. Ушкалов вважає, що «антизахідні» мотиви «Вітру з України» могли бути навіть саме «славною книжкою Володимира Ерна», якою Тичина, «за свідченням Станіслава Тельнюка», під час роботи над поемою «Сковорода» «широко користувався» (Ушкалов Л. Павло Тичина та світ українського бароко / Л. Ушкалов // Есеї про українське бароко / Л. Ушкалов. – К.: Факт; Наш час, 2006. – С. 242.

² Барабаш Ю. Я. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Ю. Я. Барабаш. – К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2006. – С. 347.

ди (шаблі, що їх виділяє поет у структурі емблеми ¹), барокові концептизм і техніка «поєднання полярностей» ² актуалізувалися не лише в контексті необарокової течії в українській літературі – вони набували нового сенсу саме як засоби логодіцеї, повертаючи слову його багатомірність і всеосяжність.

Утім, маємо тут відчутне відлуння не менш актуальної на межі ХІХ–ХХ століть середньовічної традиції сприйняття **Слова як абсолютної реальності**, в межах якої все набуває чіткої трійстої структури: буквальне-алегоричне-символічне, «ясне-піднесене-прекрасне», «історія-алегорія-тропология» ³. Чи не тому поети початку ХХ століття, найбільшою мірою причетні до відновлення цієї традиції, з гордістю називали себе «**славословами**»? ⁴ Чи не тому Тичина в поемі-симфонії «Сковорода» намагався уславити водночас і свого історичного героя, і новітнього революціонера, й узагальненого ідеального «Поета»? ⁵

Але ж Тичина справді був «**славословом**» ⁶ за самою природою свого генія; був музично настроєний на божественний камертон – об'єктивну присутність неземної «слави» в іменах і речах земного світу. Панегіричні інтонації, екстатичний пафос, «літургійність» його синестезійної поетики, прихований або й оприявнений містеріальний елемент, фольклорно-міфологічне переживання єдності природи й людини – усі ці риси є дуже органічними для поета, котрий у якийсь незбагнений спосіб осягнув і поєднав у собі фольклорні, середньовічні, барокові й авангардно-модерністські ознаки художнього мислення. Цілком слушно зауважує Л. Ушкалов: «...стиль думання поета нагадує ту **всеосяжну алегорезу** “символічного світу” Біблії, що на ній засновуються твори його улюбленця Сковороди» ⁷.

¹ Ушкалов Л. Ідеї та форми української барокової поезії // Цит. вид. – С. 38.

² Там само. – С. 50–51.

³ Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. – С. 133.

⁴ С. Аверинцев наводить слова В'яч. Іванова про Бальмонта: «**Ми обидва славослови**», – коментуючи високопарну, надмірно урочисту, позбавлену романтичної іронії мову поета; він вбачає у цьому «**вираження філософської та естетичної віри в об'єктивну присутність “слави” в речах та довкола речей**» (Аверинцев С. С. Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова / С. С. Аверинцев // Лик и личности России. Эстетика и литературная теория / Вяч. Иванов. – М., 1995. – С. 24).

⁵ Власне тому цей, за словами Л. Ушкалова, «найбільший твір найбільшого українського поета ХХ століття» і викликав такі суперечливі відгуки: від «сонячного клярнетизму» і «Фавста» ХХ століття до «трагічно-ганебної поеми...» (Ушкалов Л. Павло Тичина та світ українського бароко // Цит. вид. – С. 239).

⁶ Ця характеристика, на жаль, сприймається стосовно Тичини лише в негативному значенні: «Тоталітарній державі потрібна була тільки певна кількість приручених славословів» (Гальченко С. А. Між білим і чорним / С. А. Гальченко // Золотий годин. Вибрані твори / Павло Тичина; упоряд., вступ. ст., прим. С. А. Гальченко. – К.: Криниця, 2008. – С. 6).

⁷ Ушкалов Л. Павло Тичина та світ українського бароко. – С. 246.

Визначення «славослов» приховує у собі паронімічну атракцію, особливо відчутну в контексті християнської культури. «Слава» і «Слово» постають як синоніми, метонімії Сина Божого («Спас у Славі» на іконах унаочнює єдність сйва божественної Слави Бога Отця і Бога-Слова, «Світла від Світла», тоді як сам вислів «Слава Господня» «часто є аналогом Бога у численних стародавніх пам'ятках»¹). Візуальним символом цієї «Слави» є золотий колір, на тлі якого (**на самому світлі, тож неодмінно без тіні!**) пишуть ікони. **Золото** церковних бань і хрестів так само символізує Славу і Слово: «це онтологічний символ Божественного Світла, яке наповнює Царство Небесне та у вигляді божественної енергії проливається на світ»².

Отже, блиск і сйиво сакрального золота на землі сприймаються як відлуння небесної Слави, відгомін предвічного Слова... Іконічність³ золота (що сяє – аж горить на сонці, засліплюючи тварний зір) пов'язана також із уявленням про «вогненну природу розуму» й «ототожненням розуму зі світлом»⁴.

Не лише Бог, а й вищі чини небесної ієрархії (престоли, херувими, серафими) постають у вигляді живого вогню. Тож Слово, Логос, є насамперед «вогненною сутністю» («вогонь в одязі слова», як і романтичне уподібнення поета до Прометея, віддзеркалюють цю світоглядну константу). Разом з тим увесь трансцендентний світ у християнській традиції пов'язується з блакиттю. Синім або блакитним кольором в іконографії позначається «янгольський престол», тоді як «земний престол» – зеленим. Отже, іконічна сакральна тріада кольорів, яка символізує **різні «енергетичні рівні» єдиного Слова**, – це вогненно-золотий, блакитний і зелений.

У контексті логодіцеї все це набуває неабиякого значення: адже саме іконічність поетичного слова може засвідчити його зв'язок із Логосом – Тим, Хто є «Творець ікон і Сам ікона», за словами В'яч. Іванова; тому поети початку ХХ століття інколи маніфестують «іконічність» своєї поезії, уподібнюючи словесну творчість до праці «зографа» (іконописця)⁵.

¹ Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – С. 484.

² Лепакін В. Ікона та іконічність / В. Лепакін. – Львів : Свічадо, 2001. – С. 95.

³ Під «іконічністю» розуміємо «внутрішню властивість, здатність предмета, речі, дії, події, явища бути реальною боголюською єдністю» (Лепакін В. Цит. праця. – С. 91).

⁴ Лосев А. Ф. Первозданная сущность / А. Ф. Лосев // Символ. – Париж, 1992. – № 27. – С. 264.

⁵ Див. про це: Киселева Л. А. Христианско-иконографический аспект изучения поэтики Сергея Есенина / Л. А. Киселева // Есенин академический. Актуальные проблемы научного издания / отв. ред. Ю. Л. Прокушев. – М. : Наследие, 1995. – С. 168–180; також більш ґрунтовна розвідка, частково опублікована: Киселєва Л. Русская икона в творчестве Николая Клюева / Л. Киселєва // Православие и культура. – К., 1996. – № 1. – С. 46–65.

Ті поети, твори яких стали основою для роздумів про логодіцею українського модернізму, найбільш різнобічно представляють це культурне явище, демонструючи різні засоби «виправдання» художнього слова, його максимальної онтологізації. Безперечно, тут є і багато спільного, пов'язаного із загальною логікою розвитку образної думки та філософським контекстом доби:

- актуалізація згаданого вище мономіфу рятівного життєдайного Слова¹ та відповідні зміни у структурі ліричного суб'єкта;
- надання слову універсальних ознак (фольклорно-міфологічних і книжних; діалектних, оказіональних і нормативних; ритуально-язичницьких і літургійно-християнських; раціональних та ірраціональних) у їх рівноправній взаємодії;
- намагання оприятити зв'язок «природного» й «божественного» одкровення у словесному просторі (зокрема, перекодувати «культуру» як «природу» і навпаки);
- досягнення ефекту незримості присутності слова у поетичному тексті як смислового «поля», утвореного думками та діями персонажів (тобто «словом» у розумінні «будь-якого виявлення нашої істоти назовні», за висловом Флоренського);
- підсилення й унаочнення «магічності» слова (відчутна ритуалізація тексту та його «відкритість», проекція на реальність).

Разом із тим кожна з обраних нами творчих особистостей є унікальною за масштабами та спрямуванням свого таланту. Це дає змогу сфокусувати увагу на індивідуальних особливостях художнього мислення в контексті нашої теми, на своєрідності стосунків Поета і Слова у взаємопроникному діалозі.

Тому надалі увагу буде зосереджено на окремих аспектах поетичної логодіцеї, без зазіхань на всебічну характеристику цього процесу в поезії названих авторів.

1. «Золотий гомін» Слова і «муза неомузена» Павла Тичини

Я єсть народ, якого Правди сила...

Перше, що вражає у ранній творчості Тичини, – це незрівнянна, неперевершена **іконічність** його поетичного слова, унікальна здатність поета сприймати світ як «богоєдність», природу – як ікону Божу.

¹ Див. прим. 2 на стор. 115.

Хоча поетичне слово завжди має на меті досягти невимовне, показати «видиме невидимого», та в межах християнської культури, особливо у православній традиції, його іконічність означає імпліцитну (або й експліцитну) присутність композиційних, образних, змістових структур культового походження, адже у православному церковному житті «все – ікона, все – іконічне»¹. Можливості словесного відтворення християнського «онтологічного антиномізму» є надзвичайно широкі та добре розроблені; богословська екзегеза «триєдиного» словесного значення навчає у природному вбачати надприродне, в історичному – біблійне, у конкретному – всеосяжне. Нічого статичного у світі не залишається: скрізь виявляється **рух**, прихована борня, скрізь унаочнюється «синергійна динаміка»... Інтерпретація поезії Тичини у цьому контексті допомагає виявити низку відповідних «формульних» значень на різних рівнях структури тексту та краще зрозуміти природу іконічного художнього слова поета.

У тичинівських віршах 1910-х років події Священної Історії, Одкровення, що змінило всесвіт, глибоко переживає **сама природа**; все довкола «думає», у різний спосіб силкується осмислити грандіозні космічні зрушення – і **ця здатність природи сприймати Логос є предвічною** (за «сотворення світу» вже «хоче думать туман»^{2!}).

Ось на землю насувається тінь від густої грозової хмари, вже блискавка пронизує небо, – але ще до того, як пролунає звук грому, поет чує голоси світу природи, що гармонійно єднаються з голосами людського та божественного світів:

– *Господь іде!* – подумав десь полинь.

<...>

– *Господня тінь, – прошепотів полинь (с. 44).*

Фольклорні конотації (відома русалчина загадка «полин чи петрушка», де правильна відповідь є рятівною³) нагадують про сакральну символіку полину. (Хоча він і пов'язаний зі значеннями

¹ Лепакін В. Цит. праця. – С. 6. Зауважимо, що дослідник усі жанри православної церковної словесності розглядає як «словесні ікони», вбачаючи в «іконообразі» квінтесенцію християнського світобачення і світорозуміння; а також простежує взаємовплив іконопису та церковної словесності на конкретних прикладах.

² Із циклу «Сотворіння світу». Див.: Павло Тичина. Золотий гомін. Вибрані твори / Павло Тичина; упоряд., вступ. ст., прим. С. А. Гальченка. – К.: Криниця, 2008. – С. 71 (Надалі, цитуючи твори за цим виданням, вказуємо сторінку в дужках у тексті).

³ «**Полин**» відлякує русалку, тож, якщо вимовити це слово, вона з криком: «Сама ти згинь!» – шезає; а відповідь «петрушка» дозволяє русалці залоскотати жертву: «Ти ж моя душка!» (Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис: У 2 т. / О. Воропай. – Мюнхен: Укр.вид-во, 1966. – Т. 2. – С. 162).

«гіркоти та печалі», проте будь-який різновид цієї рослини в народі вважають за оберіг, а в лікувальній магії особливо цінують так зване «боже дерево» – його вирощують у квітниках, культивують у садах та на городах, використовують у лікарській практиці¹, а інколи навіть кладуть до ікони.) Разом з тим написання з м'яким знаком етимологізує це слово, пов'язує його не просто з рухом, а з імперативом злету: **полинь!** Таким чином, одухотворена чутливість «полину» у вірші «Іще пташки...» є художньо вмотивованою й водночас дуже органічною, безпосередньою.

Вартою уваги є також послідовність дій: «подумав» – «прошепотів»; вимовлене слово, у свою чергу, негайно викликає відповідну зовнішню дію. Зловісна «**тінь**» (несумісна з Божественною природою, тож «Господня тінь» сприймається як оксиморон) сигналізує про щось страшне, протиприродне: «І враз – роздерлась пополам завіса!» Прозора алюзія на момент смерті Христа, коли у храмі навпіл «роздерлася завіса церковна»², цілком узгоджується з візуальним образом потужної блискавки; сполохана земля жахається (як тривога, так і до Бога): «**І дзвонять десь в селі...**». Водночас грозове очищення, жадане оновлення світу символізується у завершальній частині вірша заспокійливим мерехтінням крил птахів, і саме тих, які у Святому Письмі уособлюють Дух:

*І вже тремтять, вже спокій сіють
Сріблясті голуби у небесах.*

Катарсичний ефект цих останніх рядків, цілком несподіваний і надзвичайно сильний, приголомшує і змушує замислитись. Адже, крім довершеної музичної побудови фрази, крім заспокійливого «**вже.., вже...**» після дзвону на сполох; окрім того мимовільного, позасвідомого, ледь чутного «...ах», яким супроводжується погляд угору, замилювання раптовим спокоєм «у небесах», – є у цьому фіналі таємнича сила, випромінювана кожним звуком. Мимохіть придивляєшся до літер, дошукуєш джерел сугестії, та сприймаєш п'ятиразово повторене «с» як анаграму (слов'янська назва цієї літери – «**Слово**», а наступна в абетці літера, «**Покой**», означає «спокій наступного віку», Царство Боже); тож лексема «**спокій**» у Тичини ніби фокусує символічні значення буквених графем. Текст спонукає читача до «синергійної динаміки» сприйняття, бо й сам він постав

¹ Див.: Войтович В. Українська міфологія. – С. 441, а також: Лікарські рослини : енциклопедичний довідник / відп. ред. А. М. Гродзінський. – К. : УРЕ, 1991. – С. 922.

² Матвій. 27:51; Марк. 15:38-39; Лука. 23:45-46.

унаслідок синергії Слова та Поета, який повертає людським словам первісну багатозначність і сутнісну дієвість.

Зокрема, відчутну антиномічність Тичинового слова у наведеному фрагменті увиразнює поєднання **тремтіння** зі **спокоєм**, тоді як **сівба спокою голубами** розкриває безодню міфологічних значень. Тремтіти можна від жаху, а можна й від радості – в будь-якім разі це є виявом сильного збудження, а не спокою: тремтіння означає також ледь помітний рух або ледь чутний уривчастий звук... Крім того, тремтіння корелює із «трепетом» як ознакою «тварного ества» та «священним трепетом» – як переживанням Богоприсутності.

Множинність «сріблястих голубів у небесах» нагадує аналогічний образ із «Золотого гомону»: над «храмом душі», між землею та Вічністю, «у неосяжній високості в'ються / голуби-молитви...» (с. 60). Отже, голуби символізують не лише **присутність Духу**, Космічного Диригента, здатного приборкати й перетворити хаос... Тичинівські «голуби» – це «символічне словесне зображення взаємовідношення між Богом і людиною»¹ (саме у цьому, за церковним ученням, полягає «іконічність молитви»). У «Золотому гомоні» ці «**голуби-молитви**» возз'єднують незліченні покоління «**предків**» і творять **всесвітню музику** – «**акордами** розцвітають». Таким чином, соборна людська душа розпросторюється на весь Усесвіт, перетворює його на «**повнозвучний храм**». Інакше кажучи, **обоже** світ: адже «сівбу» космічної музики в людських душах здійснює Бог, та саме звернені у відповідь до Бога, «пророслі» людські слова («голуби-молитви») творять гармонію божественних «акордів»...

Бог засіває.

Падають

Зерна

Кришталевій музики.

З глибин Вічності падають зерна

В душу.

І там, у храмі душі,

Над яким у неосяжній високості в'ються голуби-молитви,

Там,

У повнозвучнім храмі акордами розцвітають,

Натхненними, як очі предків (с. 60).

Звернімо увагу на символіку простору: зорова симетрія малого людського «**і там**» та величного всесвітнього «**Там**» пов'язує «храм душі» з безмежним «повнозвучним храмом» Вічності, ототожнює

¹ Лепакін В. Цит. праця. – С. 158.

іх. Проте це ототожнення передбачає натхненний порив, блискавичний рух; і «молитва» Києва «за всю Україну» викликає саме такий рух: «буря!.. – блиск! – жах!» (с. 61).

Подібним чином й у вірші «Іще пташки...» блискавка символізує рух, нестримну взаємодію двох динамічних потоків: небесного та земного; згадка про космічну жертву й «роздерту завісу» буття супроводжується «відповіддю» людської душі, **церковним дзвоном**, а «голуби-молитви» як надійні посередники утверджують лад, «спокій сіють... у небесах».

До цього вірша, як і до багатьох інших ранніх поезій Тичини, можна було би долучити розлогий богословський коментар. Зокрема, існує святоотецьке пояснення того «дивного способу страти», що його обрав Христос, – **«аби очистити повітряне єство»**¹. Преподобний Максим Сповідник роз'яснює, що Христос приймає смерть саме в повітрі, а не на землі з метою знищення «ворожих сил», які скупчуються між небом та землею («**тїнь!**»), задля пробиття простору, заповненого демонічними сутностями...² Проте подібні коментарі тут зайві: вірш Тичини є миттєвим, насправду **блискавичним** спалахом двоєдиної реальності, котра не підлягає раціональному тлумаченню; подібно до ікони, він **«проповідує красою», «показує істини-аксіоми, що не потребують доведення»**³. Людина християнської культури, хоча би й заповзятий атеїст, підсвідомо відчує у цьому поетичному тексті глибокий сакральний зміст. Відчує незбагненну єдність і взаємозв'язок усього суцього (мовою ікони – єдність «Неопалимої Купини»: земного, небесного і «духовно-престольного» начал⁴). Та разом з тим, можливо, відчує також «блиск і жах» живого Слова...

Геній Тичини ніби вихоплює слово в самому процесі його постановки із «космічного оркестру», де «музика напружується до Логосу» (Лосєв). Проте композиція текстів і наявність окремих «фор-

¹ Див. докладніше: Диакон Андрей Кураев. Школьное богословие / Диакон Андрей Кураев. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Благовест, 1999. – С. 320–321.

² Там само. – С. 320.

³ Лепяхін В. Цит. праця. – С. 181.

⁴ Традиція зображення «Богородиці Неопалимої Купини» передбачає «унаочнення» співприсутності Діви Марії в усіх трьох світах: образ Пречистої вміщують у центрі трьох просторів, трьох чотирикутників різного кольору (перші два – характерні ромбічні фігури, що утворюють восьмиконечну зірку, а третім є сама дошка ікони). «Різнi фарби на іконі Неопалимої Купини, як-от: зелена для означення фізичного світу, блакитна – для означення світу янгольського, вогненно-червона – для означення сфери престольної, слугували також для розрізнення янгольських ієрархій та властивостей» (Арсеньєв В. О церковном иконописании / В. Арсеньев // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. – М. : Прогресс, 1993. – С. 144).

мул» вказує на зв'язок із літургійною поезією та символікою бого-служіння. Так, поема «В космічному оркестрі» починається, подібно до церковної відправи, з благословіння, а згадані в цьому сакральному зачині «матерія і просторінь, число і міра», «кольори, і тембри, і огонь» є складниками «храмового дійства як синтезу мистецтв», про що докладно писав П. Флоренський в однойменній праці¹. «Огонь, тональність всього світу, огонь і рух, огонь і рух!» (с. 92) – цими словами виділено, виокремлено найвищий онтологічний символ (яким визначається, зокрема, і символіка церковних свічок²). Те, що зримий вогонь є лише символом **вогню незримого**, прихованого у найглибшій «Пітьмі», формує у творчій уяві поета образи, що ніби ілюструють слова Діонісія Ареопагіта про «Божественний Морок» Абсолюту³: **«Пітьми творчої хітон...»** («Не Зевс, не Пан...»). Зауважимо, що лосевська «діалектично-міфологічна формула вогню» збігається, як наголошує філософ, із характеристикою «розумного вогню» у Діонісія Ареопагіта⁴.

Тож там, де у Тичини **«замість бога»** постає **«вогонь»**, маємо синтетичний образ двоєдиного буття, в якому можна також виявити іконографічний інтертекст:

*Спервовіку не було нічого –
тільки рух!*

*Спервовіку замість бога
огняні крила,
а над усім дух...*

*І підняв огонь свої долоні:
бурі веселі! (с. 71)*

¹ Стаття Флоренського вийшла друком навесні 1921 р. (у № 4 журналу «Маковец»); наступного року в цьому «журналі мистецтв» (у № 2) опубліковано ще одну статтю про чуттєве сприйняття людиною символів світу духовного: **«Небесные знамения (размышления о символических цветах)»**. Твори Тичини (написані раніше!) за своїм образним мисленням зіставні з роздумами Флоренського про сакральну сутність синестетичного світосприйняття та засоби «природного одкровення».

² «Бачачи свічі, що горять, піднімайся умом від вогню видимого до нематеріального вогню Духа Святого», – навчав св. Йоан Кронштадтський (цит. за: Лепакін В. Ікона та іконічність. – С. 123).

³ Перший розділ «Послання до Тимофія» має назву «Що таке Божественний Морок». Розмірковуючи про шляхи єднання з «Тим, Хто створив пітьму покровом Своім» (Пс. 17:12), Діонісій Ареопагіт пише: «Як горю я бажанням досягти цього Мороку, щоб невіданням і небаченням побачити й пізнати Того, Хто переважає споглядання та пізнання..!» Адже «Бог залишає всі божественні звуки, осяння, небесні глаголи та вступає до Мороку, де, як сказано у Святому Письмі, воістину перебуває Той, Хто є поза межним для всього сущого» (Мистическое богословие. – С. 5–7).

⁴ «Якщо розум є світлом, то понадсущий розум (а він є основою самого розуму) виявляється джерелом і самого світла... Це є **вогонь**, полум'я вогненне. Це... єдино можливий вихідний пункт усякого буття, <...> могутній та невичерпний потік і напружена вибуховість усякого буття» (Лосев А. Ф. Первозданная сущность. – С. 265).

Звісно ж, тут немає і сліду «богоборства» – натомість є подолання мертвотних слів і примітивних уявлень про таїну творіння, пов'язаних із традиційним «Бог сотворив...». Адже **зображення** сивого бородатого «Бога Отця» на іконах «Трійці Новозавітної» є, строго кажучи, неканонічним ¹ («Бога людям **неможливо бачити...**»); що ж до початку свіотвору, то у Книзі Буття сказано саме про «**п'їтьму над безоднею**» і про «**Духа**», який ширяв над водами первісного хаосу (Бут. 1:2).

«Долоні вогню», як і «огняні крила», є точним смисловим відзеркаленням самої ідеї Творіння, його напруженої вибуховості» (Лосев). Обидва образи споріднені, бо мають спільну авдіальну складову (**сплески** долонь – **сплески** крил), вказуючи тим самим на звукову, музичну доміанту поезії Тичини. Свідомо чи ні, але у своєму «Сотворінні світу» поет використовує іконографію «Софії-Премудрості Божої» – червоноликої, з вогненними крилами, «**Софії-Художниці**» як символічного уособлення Божого «Домобудівництва»: «Премудрість побудувала собі дім» (Притчі Соломонові. 9:1) ².

Вочевидь, у Тичини йдеться не про вогонь як «статичне буття» (один із першоелементів Усесвіту), а саме як про **розумне** Першоначало. Цей образ є метонімією Творця, тож і доповнюється він так само метонімічним зображенням «духовнопрестольного» світу (тобто вищих чинів янгольської ієрархії), адже «**хори червоні**», що змовкли на мить від подиву, вказують на вогненно-червоних херувимів. Ці «хори», як і «херувимська пісня» («Іже херувими...») на початку «літургії вірних», уславляють Премудрість Творця, закликаючи людину до співтворчості (пор.: «**З херувимами служу!**» у вірші «У собор»).

Можливо, саме асоціативний зв'язок ідеї творчості із «Софією-Художницею» (на тлі європейської романтичної рефлексії художника як своєрідного «спасителя», чії творіння покликані «зняти світове прокляття» ³) визначив спільне семантичне поле довкола образів

¹ Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н. А. Барская. – М.: Просвещение, 1993. – С. 138.

² Цікаво, що аналогічний образ неодноразово зустрічається в поезії та публіцистиці Миколи Клюєва: «Крыльями плещет София», – читаємо в одному з віршів 1921 р.; а у статті «Сорок два гвіздки» (1919) міститься детальний опис цієї «улюбленої ікони» поета: «...крилата вона і ликом багряна... А Спас золотий... за плечима її вознісся...» (Клюєв Н. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Н. Клюев. – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 515, 939). Подібні образні «формули» наявні також у ліриці Єсеніна («Плещет надо мною / Пламя красных крыл»; «Алый мрак в небесной черни / Очертил пожаром грань...»).

³ Гадамер Г.-Г. Истина і метод / Г.-Г. Гадамер; пер. з нім. О. Мокровський. – Т. 1: Герменевтика 1: Основи філософської герменевтики. – К.: Юніверс, 2000. – С. 90.

Месії, Музи та Слова у творах Тичини. Вбачаємо тут і певний вплив гностичного міфу, бо йдеться про мотив **«істинного знання»**.

«Справжня» і несправжня муза, омузена чи «неомузена» людиною («Один в любов, другий у містику...»), нагадують сюжет давньохристиянського «Апокрифа Йоана» (знайденого наприкінці XIX століття, й у 1907 році дослідженого К. Шмідтом¹). У цьому гностичному апокрифі йдеться про **«помилку Софії»**: хибно обравши своє друге «Я», власну «чоловічу половину», ця «остання сутність вищого світу» породила **несправжнього бога** – ним і створено наш «нижчий світ» і людину. Проте людська істота успадкувала від Софії часточку «вищого світу» – ту божественну іскру, якої не мав сам «творець». Відтепер вона – єдина надія всесвітнього буття: «лише прозоріння людини відновлює порушену повноту світла», «Плерому»².

Тож що можуть означати, з урахуванням впливового на початку ХХ століття гностичного контексту, слова «справжня муза неомузена»? У ланцюжку визначень музи («українська», «справжня», «неомузена») бринить якийсь таємничий сенс. Можливо, це **ще не впізнана «Художниця»**, помилково відкинута; така, що не явила належним чином свого божественного походження, спорідненості з «вищим світом»? Муза, **ще не пошлюблена зі Словом** – тим надособистісним вищим началом³, яке пробуджує «чуття єдиної родини» та нагадує повсякчас про те, що й людське слово – це «не тільки мова, звуки...». Тож **справжній** Поет як часточка Божественного Слова має **пошлюбити** («омузити») справжню музу. Він – її наречений, **«молодий»!**

Саме такими словами завершується поема «Золотий гомін»:

*Я – молодий!
Молодий!*

У тому, що це самовизначення може мати шлюбну семантику, а не є лише віковою ознакою (як, наприклад, у вірші «Молодий я, молодий...»), можна пересвідчитися, аналізуючи текст поеми.

¹ Див.: Апокрифи древних християн : Исследования, тексты, комментарии /автор пер., исслед. статей, примеч. и коммент. И. С. Свенцицкая, М. К. Трофимова; редкол. : А. Ф. Окулов и др. – М. : Мысль, 1989. – С. 173–217. Гностичний міф про «помилку Софії» актуалізувався на межі XIX–XX століть. «Вплив гностиків, з їхньою філософсько-містичною інтерпретацією християнства, що увібрала досвід античної мудрості та орфічної матеріальності, знайшов благодатний ґрунт у Росії початку ХХ століття» (Проскурина В. Течение Гольфстрима. Михаил Гершензон, его жизнь и миф / В. Проскурина. – СПб. : Алетейя, 1998. – С. 78).

² Там само. – С. 178–179.

³ **Надособистісний** характер Слова, з яким єднається «справжня муза», зумовлює його докорінну відмінність від суб'єктивістських словесних міражів: поети, що мандрують «один в любов, другий у містику, а третій в гори, де орли» (разом з «несправжною» музою), належать «нижчій реальності».

Напевне, жодний інший твір Тичини не виявляє такої спорідненості з «іконою», не демонструє такою мірою можливостей іконічного слова, як поема «Золотий гомін»¹. Композиція тексту нагадує про закон «зворотньої перспективи»: віддалене, нечутне, незримо переважає близьке, гучне й очевидне – заповнює весь простір зримого світу, перетворюючи його на «іконотопос»².

Зачин поеми – **чотири** початкових рядки (це ніби ієрогліф стійкого міфологічного простору) – обрамлено топонімами: «Києвом» та «Дніпром». (Зауважимо, що функція **імені** на іконі є визначальною: без імені ікона вважається несправжньою, «недійсною, **не онтологічною**»³.) «Верх» і «низ» цього простору виразно розділені: це **небо** («стрижень Світобудови, символ усесвітньої гармонії й порядку»⁴) і **вода** («хаос, безодня, на яку сходить Дух»⁵), причому ця вода вже є одухотвореною, «розумною».

*Над Києвом – золотий гомін.
І голуби, і сонце!
Внизу –
Дніпро торкає струни (с. 59).*

Отже, реальні Київ і Дніпро, але водночас «ікона» часовічності, простір вищої реальності: «**золотого гомону**» **Слова...** Всеосяжний

¹ Зауважимо, що слово «ікона» тут є доречним і у прямому розумінні: за символічним змістом та деякими композиційними деталями поема Тичини нагадує ікону, що відтворює символіко-літургійне обґрунтування христологічної догми, – «**Єдинородний Сине**» («Єдинородний Сине і Слове Божий, безсмертний, безначальний та співприсносутний Отцю, Душе Святий, що воістину животворить усяку твар»). Ікона цього типу є у малому іконостасі Софії Київської. Зазвичай на подібних іконах зображують всесвіт (сонце, місяць, зірки), янголів і Смерть, рай і пекло, голгофський хрест і Небесний Єрусалим, чорних птахів, які терзають тіла грішників, і архангела, що відгонить нечисту силу; а у верхній центральній частині вміщено образ «Спаса Емануїла», Бога Слова, разом з Отцем і Духом у вигляді голуба (про ікони такого типу див., зокрема: Белов С. П. Ікона «Єдинородный Сине» из Саминского Погоста / С. П. Белов // Вытегра. Краеведческий альманах. – Вып. 2. – Вологда : Легия, 2000. – С. 240–249).

² Термін належить В. Лепакіну: «Іконотопос – це святе, вибране Богом (чи людиною за волею Божою) місце, яке усвідомлюють як вибране, яке має небесний Первообраз, що описаний у Святому Письмі чи у церковній літературі., прагне до самозбереження і організації простору навколо себе за принципом священної топографічної іконічності як образ Первообразу». «Воікновлення» топосу Києва та Печерського монастиря, як значає В. Лепакін, уперше здійснюється у Києво-Печерському патерику (Лепакін В. Цит. праця. – С. 267).

³ «...Без надпису ікона “не дійсна”, вона перестає бути іконою... і перед нею не можна молитися» (Лепакін В. Цит.праця. – С. 144).

⁴ Маковський М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках : Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – М. : Владос, 1966. – С. 229.

⁵ Там само. – С. 76.

і мінливий, то потужний, то ледь чутний, цей «гомін» пронизує увесь текст: «ріки дзвону», «струни» Дніпра, «зерна кришталевої музики», «акорди» у «повнозвучнім храмі», «молитви», «сміх». Останнє слово варіюється та повторюється в поемі особливо часто: «**засміялись** гори» (двічі); «**всі сміються**» (тричі); «години радості і **сміху**» (двічі); «у всіх тоді (навіть у травинки) **сміялись** сльози...». Поєднуючись зі «співом», «**сміх**» набуває в поемі важливого значення, унаочнюючи «формульність» тичинівської поетичної фрази. Так, у сцені стихійного творчого «прозріння» Києва двічі повторюється «**І всі сміються як вино**» (с. 61), тоді як стихійна всенародна хода та «іпостасне» перетворення поетового «Я» у фінальній частині супроводжуються вже дещо іншим «гомоном»: «**І всі сміються як вино: / І всі співають як вино: / Я – дужий народ. / Я молодий!**» (с. 63).

Якщо «спів» не потребує коментаря (а про символіку вина скажемо згодом), то в який спосіб «сміх» може бути пов'язаний із «золотим гомоном» Слова? «Сміх – це своєрідна молитва...»; це «злиття людської душі з Божеством»; слова зі значенням «сміятися» можуть співвідноситися зі словами, що мають значення «безодня» (джерело життя та смерті), – такі семасіологічні універсалиї наводить М. Маковський¹. Отже, сміх – це ніби інтенція Слова, радісне його передчуття, і лише людина здатна сміятися. Тому «гомін» сміху долучається до сакрального образу «**золотого гомону**».

Те, що цей образ має істинну реальність, у світлі якої притлачуються, стають непомітними явища й голоси довколишньої дійсності, виразно підкреслюється:

*Ах той гомін!..
За ним не чути, що друг твій каже,
Від нього грози, пролітаючи над містом,
плачуть, –
Бо їх не помічають (с. 55).*

Зате аж надто помітними стають давно померлі «**предки**» (як на великодніх іконах, де Христос виводить «праотців» із пекла). Тричі повторюється це слово – «**предки**» – на початку другого строфоїда; у першому рядку це **єдине** слово – називне речення з крапкою, тож виникає відчуття раптової з'яви.

Візія предків, як і всі образні ланцюжки поеми, увиразнює своєрідність хронотопу: це часовічність, простір воскресіння і життя безконечного (у Бога мертвих немає). Та виявляється, що «золотий

¹ Там само. – С. 300–301.

гомін» постав над Києвом саме через те, що предки «пішли по місту» і «жертви сонцю приносять»!

Ідея соборного єднання з усіма поколіннями предків, як і наступне уподібнення Києва до «жертця», його молитва «за всю Україну» і «слава! – з тисячі грудей», пов'язані з часом написання поеми, тож реальні історичні події віддзеркалюються у тексті. Це і «ясні короговики», і згадка про «роки неслави», і багатотисячний мітинг, на якому «хтось говорить»... Уява читача розширює цей історичний контекст розуміння: «Боже великий, єдиний, нам Україну храни», «Христос воскрес – воскресне Україна», «Слава Україні!» – ця музика, ці вигуки ніби долучаються до «акордів» у «повнозгучнім храмі». Та разом з тим виникає ключовий мотив «хреста»: це і той хрест, яким благословив київські гори Андрій Первозванний («Опромінений, / Ласкою Божою в серце зраний...» – «формульна», повторювана характеристика апостола акцентує зв'язок «світла» (=Слави) та страждання); це і голгофський хрест Спасителя; це і «розп'яття душі людської» – адже кожен, хто у Хреста хрестився, у смерть Його хрестився: «я співрозп'явся Христові», – каже ап. Павло (Гал. 2:19).

Спробуємо простежити, як розвивається мотив Христа і «хреста», Слова і Слави у «Золотому гомоні». Відразу зауважимо: початкова «формула» Божественної Слави – того «німба», що засяяв над оновленим Києвом, – у поемі змінюється. На початку це «золотий гомін», «голуби», «сонце», тобто виразна триєдність Слова, Духа, Отця. Проте у фінальній частині залишаються лише «сонце» й «голуби», а втіленням «золотого гомону» стають Поет=Народ=Київ (як символ України) – отже, уособлене Слово, Христос («Наречений») і поетове «Я» ототожнюються. Важливу роль у цьому перетворенні відіграють три мотиви: «Сонця», «Кієва-Єрусалима» та «Шлюб».

Міфологема «сонця», як добре відомо, є «містком» між найдавнішими уявленнями про божество, небесного «Отця», та Христом – утіленим Словом¹. Тичина поєднує «Сонце і Христа» саме у символічному образі «сонця», що його проклинають «каліки...» (с. 61).

¹ «Боготворіння сонця було одним з найдавніших різновидів поганства (Йов. 31:26, 27); «...у Святому Письмі... Сам Господь... називається сонцем (Пс. 83:12)»; «...та особливо сонце служить образом слова Божого (Пс. 18:2-7)»; «носії слова Божого мають сонце своїм символом»; «але істинним сонцем, істинним світлом... є Вічне Слово, Христос... Він є Сонце правди (Мал. 4:2), істинне світло (Йоан. 1:9), яке прийшло у світ, щоб... служити світлом світові (Йоан. 3:19; 8:12; 9:5)» (Біблейская енциклопедия. – Репринт. изд. – М.: Терра, 1990. – С. 666).

Поява «предків», які «встали з могил», актуалізує давні поховальні конотації «**човнів**», які тепер повертаються із потойбіччя, «причалюють» знову до Києва. «**Човни**» воскреслих предків – теж «**золотії**», і плывуть вони «уночі» (коли немає сонця) по «золотому гомону» **небесних річок**¹. Взаємопроникненням міфологічної архаїки та християнської символіки позначений цей образ «**потужних рік дзвону Лаври і Софії**» (с. 60).

Візуальні асоціації, викликані «Лаврою і Софією» (золоті бані, золоті хрести, золоті дзвони церковні), і «золоті човни» – у поєднанні з метафорою «ріки дзвону» та шляхом «із сивої-сивої Давнини» – створюють поле сакральної символіки. Образ Києва розвивається у цьому полі як середньовічна алегореза (поєднання різних «щаблів» інакомовлення). Найвідомішим, зразковим прикладом екзегетичного прийому алегорези є богословське тлумачення «Єрусалима»: «історично – місто на землі, алегорично – церква, тропологічно – душа віруючого, анагогічно – град Божий на небесах»². У такому «духовному тлумаченні» священного слова найважливішим моментом є увиразнення внутрішнього взаємозв'язку, метафізичної єдності Христа, Церкви (Тіла Христового) та людини, що є часткою цього соборного Тіла; історичного міста (яке уособлює або ж «відтворює» події Священної Історії) та Царства Божого.

Київ у поемі «Золотий гомін» постає насамперед як священний «град», з давніх-давен наперед визначений локус **сакральних перетворень** диких «гір» і «ріки мутної» (тобто **обоження**). «Опромінений» хрестом, «засіяний» Словом Божим, викуплений і пробуджений, він стає місцем апокатастасису – загального співвоскресіння. При цьому відчутна персоніфікація Києва досягається тими ж засобами, якими створюється образ люду, що наповнює місто («голуби-**молитви**», «як **очі** предків», «Київ... **моливсь** за всю Україну», «стихійно **очі** він розкрив», «тисячі **очей**»). Відкриті **очі, молитва** і «**слава!** – з тисячі грудей» символізують духовне перетворення («очі духовні», що дозволяють споглядати «Слово» і «Славу»).

¹ Небо в архаїчних міфологічних уявленнях було величезною «рікою, якою плыве сонце» (Маковский М. Цит. праця. – С. 230).

² Див.: Зеeman К. Д. Аллегорическое и экзегетическое толкование в литературе Киевской Руси / К. Д. Зеeman // Контекст. – М. : Наука, 1990. – С. 75. Автор наголошує на важливості розрізнення власне алегорії та **процесу алегорези** як «вихідного пункту для духовного тлумачення» (с. 73).

Водночас мотив воскресіння викликає інші «єрусалимські» конотації, пов'язані не тільки з містерією Голгофи, а й із Воздвиженням Чесного та Животворного Хреста Господнього. Саме в контексті останнього мотиву можна зрозуміти значення **трьох гробів** («**два чорних гроба. Один світлий**»), а також наскрізний образ «калік»...

Історія свята «Всесвітнього Воздвиження» містить важливий епізод: коли св. Олена нарешті виявила в Єрусалимі місце, де було розп'ято Христа (під поганським храмом), то знайшла **три хрести**; з них два уособлювали ганебну **смерть** (розбійників) і лише один – **Воскресіння**. Аби його впізнати, почали накладати хрести на померлу людину, і за оживленням мерця було визначено «Животворний Хрест Господній»; а згодом, при його «воздвиженні» – піднесенні у храмі над натовпом, – сталися численні чудеса зцілення...

Проте легше воскресити мертвого, ніж зробити з духовного каліки «цілу» людину, створену «на образ і подобу Божу». Символом невеликого каліцтва стають «**скорчені пальці**»: «О, які скорчені пальці!» «**У міфологічній традиції палець – це символ буття, символ усього суцього, уособлюваного словом і світлом, життям і смертю; символ вищої небесної сили та сексуальної потенції, символ небесного Розуму**»¹. Отже, тичинівські «каліки» є втіленням зла в його християнському розумінні («буття у небутті»). Знехтувавши даром творчості, втративши зв'язок зі Словом, люди скалічили; духовне начало витіснилося тваринним, суто споживачьким – тож іще одним символом «каліцтва» стало оте нестерпне «**Дайте!**»

Дайте їм, дайте!

Їсти їм дайте – хай звіра в собі не плакають,

Дайте.

Повзають, гугнявлять, сонце проклинають.

Сонце і Христа! (с. 61)

Зло як духовне небуття (братовбивство замість любові, прокльони замість благословіння, «чорнокрилля на голубів і сонце») марковане у Тичини чорним кольором, антитезою до золотого. Аби подолати це всюдисуще зло, потрібні надпотужні духовні сили, воз'єднання стихії та культури у творчому пориві («**Стихійно очі він відкрив**» – «Вогнем схопився Київ / У **творчій високості**»).

¹ Маковський М. Цит. праця. – С. 258.

Тому і Дніпро, і квіти, і тополі олюднюються: природа, пронизана «золотим гомоном», уже не тільки «сміється», грає чи співає – вона **розумно говорить**:

:виростем! – сказали тополі.

:бризем піснями! – сказали квіти.

:розіллємось – сказав Дніпро.

Земля **всогує** «золотий гомін» («чи то не золоті джерела скресають під землею?»), увесь світ починає «**дзвеніти**» – рватися, треміти й «рости», як «самоцвіти» ростуть у «глибинах гір»:

:виростем! – сказали.

:розіллємось! – Дніпро.

Створюється враження якоїсь вселенської ієрогамії, священного шлюбів Слова і тварного світу.

Разом з тим на землі виникає щось подібне до небесних рік «дзвону Лаври й Софії»: це «**дзвенять, немов сонця**», серця людей, які йдуть звідусіль до Києва як до «нового Єрусалима», або ж до **Кани Галілейської**, тому що йдуть, мов на весілля. Саме у цій частині поеми повторюється на новому рівні мотив, що супроводжує духовне перетворення Києва:

І всі сміються як вино:

І всі співають як вино:

Асоціація з Каню Галілейською не є випадковою. У революційний і пореволюційний періоди «вино свободи» досить часто асоціювалося з «новим вином» християнства та першим чудом Христа – перетворенням води на вино, здійсненим саме на весіллі у Кані Галілейській. Тож «нова **Кана**»¹ є одним із поетичних символів нової доби.

У тексті поеми Тичинин рефрен, пов'язаний з «вином», щоразу звучить по-іншому. Це досягається засобами композиції та синтаксису (ефект симетрії та різні розділові знаки).

Спершу поетична «формула» виникає як констатація події, що сталася внаслідок стихійного «прозріння» Києва, а далі стає нагадуванням про цю подію – як про основну прикмету часу (це ніби визначення «музичної тональності» тексту).

¹ «Мы идём сквозь времена. / Чтоб отведасть в новой Кане / Огнепального вина», – писав на початку 1920-х рр. М. Клюев (Клюев Н. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. – С. 648).

*Наш Київ, –
Який моливсь за всю Вкраїну –
Прекрасний Київ.
– буря!*

Стихійно очі він розкрив –

І всі сміються як вино...

– блиск!

– жах!

Розвивши ясні короговки

(І всі сміються як вино),

Вогнем схопився Київ

У творчій високості! (с. 61)

Тут Київ – «**він**» – однозначно постає у третій особі; але у фіналі поеми, де нібито **до нього** звертається поет: «Вітай же нас **ти** з сонцем, голубами», – відбуваються, як уже було сказано, миттєві метаморфози. «Золотий гомін», що спершу був «**над Києвом**» (разом із «сонцем» та «голубами»), стає духовним атрибутом і Поета, і Народу. А розмова з Києвом перетворюється на парафраз євангельського тексту: «...бачучи не бачать, і чуючи не чують»; «слухом почуєте і не маєте зрозуміти, і дивлячись побачите і не маєте бачити» (Матвій. 13:13-15). Саме ці слова Христа відлунюють в урочистому, з відчутним відбитком біблійного стилю, звертанні ліричного героя до Києва:

Вслухався я в твої гомін золотий –

І от почув.

Дививсь я в твої очі –

І от побачив (с. 63).

То до кого ж насправді звертається ліричний герой? І чому «**ти з сонцем, голубами**» віддзеркалюється у «**я... з сонцем, голубами**»?

Аналогічний «взаємоперехід Я-Ти» спостерігаємо у «Сонячних кларнетах». В. Моренець слушно зауважує, що таке «метаморфічне перетікання» зумовлене тичинівським розумінням усесвітності як всесвітнього «іманентного начала – **розумного і креаційного**»¹.

Можна припустити, що у «Золотому гомоні» відлунює давня ідея найглибшої інтимної близькості, «**союзу-шлюбу**» «**Софії-Премудрості Божої та слова, їхнього співробітництва аж до повного злиття**»².

¹ Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – С. 119–120.

² Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре / В. Н. Топоров. – Т. 1: Первый век христианства на Руси. – М.: Гнозис, 1995. – С. 66.

Я – невгасимий Огонь Прекрасний,
 Одвічний Дух.
 Вітай же нас ти з сонцем, голубами.
 Я дужий народ! – з сонцем, голубами.
 Вітай нас рідними піснями!
 Я – молодий!
 Молодий!

Саме складні семантичні експлікації «золотого гомону» в поемі (Слово як Першоначало буття; «слово» культури в його історичних перетвореннях; Христос-Логос; «Огонь Прекрасний» Софії-Художниці; «рідні пісні»; поступ Народу і постання Поета) допомагають зрозуміти наведені завершальні рядки твору. Слово Боже, слово Народу і слово Поета возз'єднуються у сакральному локусі Києва, що став утіленням «золотого гомону». Перетікання «я» в «ти» і двічі повторене «вітай нас» нагадують про символічне «вінчання» давньоруських князів зі своєю землею. Водночас «вино», як уже зазначалося, також асоціюється зі шлюбом, з «Каною», де вперше Христос сотворив чудо **для всіх** (!). «І всі сміються, як вино», бо, як відомо, перетворення води на вино означає прийдешнє перетворення людини на Бога.

Мотив шлюбу підсилюється також «метаморфічним перетіканням» слова «молодий»: від прикметника, що увиразнює вічну молодість народу (**тричі** повторюється – як і слово «предки» на початку поеми), до іменника у значенні «жених», «наречений». Адже у першому випадку йдеться про слова пісні, що її співає народ:

І всі співають як вино:
 Я – дужий народ.
 Я молодий!

Далі, коли ті самі слова повторюються від першої особи, розділові знаки «дзеркально» змінюються: «дужий народ» стає таким самим визначенням природи поетового «я», як слово «молодий» було ознакою народу; і навпаки, тире на місці пропущеного дієслова зв'язки вказує на те, що поет **є кимось, кого так називають**. І ця назва є настільки важливою, що вона **окремо** виноситься у завершальний рядок твору:

Я дужий народ!..

 Я – молодий!
 Молодий! (с. 63).

Якщо пригадати, що Христа традиційно називають «Женихом» (а кожна людська душа – то «наречена»), і Церкву також називають «Нареченою Агнця»), то можна було би зробити висновок про символічну паралель: **Поет – Месія**. Чи є така символіка характерною для ранньої поезії Тичини?

Месіанські мотиви були надзвичайно поширені в Росії, особливо у 1917–1918 роках, коли ототожнення революційного народу з Христом (пролетаріату – із «Залізним Месією») та ідея сотеріологічного покликання «Святої Русі» стали «магічним кристалом» сприйняття і художнього відтворення нової дійсності. У славетному вірші А. Белого «Родине» (1918) космічна жертва поета і його країни зображувалася на тлі всесвітньої пожежі, вогненної смерті-воскресіння: «Рыдай, буревая стихия, / В столпах громового огня! / Россия, Россия, Россия, – / Безумствуй, сжигая меня! <...> Россия, Россия, Россия, – / Мессия грядущего дня!»¹.

Цей вірш, а також «Скіфи» Блока, цикл революційних поем Єсеніна, «Пісня Сонценосця» Клюєва стали знаковими для ідеології та художньої практики російського «скіфства». В обох збірниках «Скіфів» (фактично, обидва вийшли друком 1917 року в Петрограді, але другий датовано вже роком 1918) російський месіанізм поєднувався з ідеєю творення істинно національного мистецтва, закоріненого в народній культурі, побуті, мові. Саме названі поети, активні учасники «Скіфів», актуалізували в культурній свідомості епохи образ «Поета-Месії», що став уособленням творчої сили «Росії-Месії».

Можна з певністю сказати, що Тичина чудово знав «скіфські» тексти «і Белого, і Блока, і Єсеніна, і Клюєва», а також був обізнаний із основними ідеями «скіфів» про національне (зокрема селянське) як духовну основу революції та нового мистецтва². Тож оче-

¹ Вірш Белого «Родине» з'явився у другій книжці «Скіфів» разом із низкою програмних поетичних і публіцистичних творів: це «Песнь Солнценосца» Клюєва; поеми «Певущий зов», «Товарищ», «Отчарь» Єсеніна; статті Іванова-Разумніка «Поэты и революция», «Две России»; стаття Белого «Песнь Солнценосца» (обидва критики саме Клюєва вважали «першим народним поетом», який відкриває «справжні глибини духу народного»). Цей корпус текстів міг стати поштовхом до написання вірша Тичиною. («Скифы» Блока надруковані у лютому 1918 року в газеті «Знамя труда».)

² Численні факти вказують на те, що у 1918–1919 роках російська література в Україні сприймалася під знаком «скіфства». Варто переглянути тогочасні публікації в київській та харківській пресі, щоб переконатися: саме нові твори Блока, Белого, Клюєва, Єсеніна завжди в центрі уваги, жваво обговорюються. Володимир Ярошенко (на той час заступник Павла Тичини у Всеукраїнському літературному комітеті) готує переклад українською щойно виданої книги Клюєва «Медный кит». Виникає проект російсько-українського журналу «Прийдешне» («Грядущее»), серед учасників якого – В. Елланський, Г. Михайличенко, С. Мстиславський, Іванов-Разумнік, О. Блок, С. Єсенін, М. Клюєв, А. Бєлий... До речі, саме С. Д. Мстиславський (один із редакторів альманаху «Скіфи» та член ЦК українських бротьбістів) очолював у 1919 році Всеукраїнський літературний комітет.

видною є глибинна вмотивованість імен, які постають на початку вірша «І Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...»¹.

Так само очевидною є дистанційованість автора від цього культурного простору.

Композиція вірша фокусує його змістову домінанту: чітко виражена опозиція – «там» і «тут», руху і «стояння», чужого і свого – увиразнюється переліком імен поетів на початку та звертанням до «поета» наприкінці. В такий спосіб утворюється своєрідне «кільце» – ритуальне коло, в якому здійснюється «закликання» національного обранця Слова. Того, без котрого гине «справжня муза неомузена» – «запльована, залузана на українському шляху...». Того, чийм голосом заговорять кривавий «чорнозем» і «сторозтерзаний Київ»... Того, без кого не стане сили народові «любити свій край»...

Завдяки опозиції двох просторів (неукраїнського//українського; «там»//тут; «долини, тумани, болотяна путь»//«степ», «чорнозем») увага концентрується на ключових символах. Зокрема, наголошується повсюдність «сонця» та повторюваність слова «Месія» в неукраїнському просторі: «Там **скрізь** уже сонце, **співають**: “Месія!”».

Ритуально-міфологічні інтенції тексту впадають в око: це насамперед стосується імпліцитної числової символіки та відповідних просторових структур. Так, підсилений фігурою полісиндетона ланцюжок імен (у першому рядку) відтворює символічне значення **четвірки**, стійкого міфологічного простору. У цьому просторі виникає ритуальний жест – **тричі** повторене «Росіє», з єдиним завершальним означенням «моя». Таким чином, названі поети об'єднуються як носії **єдиного** слова, вимовленого **тричі** (що не лише узгоджується із законами ритуалу, а й апелює до божественної «трипостасності» та до російського месіанізму). Цьому чітко організованому ритуально-міфологічному локусу протистоїть інший – розімкнутий, децентрований, «розхристаний» простір; це простір граничної руйнації, примусового знищення. Він є знерухомленим і десакаралізованим. «Вертикаль» цього простору, священна гора, вкраїнський Єрусалим «стоїть сторозтерзаний»; а посеред його руїн – хрест із «двісті розп'ятим я»... Відтак розмито кордони між «космосом» і «хаосом», священним градом і диким довкіллям – запанувала стихія «**степу**»...

Сполучення «сторозтерзаний Київ і двісті розп'ятий я» в такому текстовому просторі сприймається як градація числа 3

¹ Про інтертекстуальну насиченість цього вірша Тичини та його рецепцію в Україні див. докладно: Кісельова Л. Інтертекстуальне тло вірша Павла Тичини «І Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...» / Л. Кісельова, О. Пашко // Магістеріум. Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 38. – С. 13–22.

(перетвореного на 300). Зауважимо також символічну неповноту «двійки» – це акцентує необхідність ще однієї, **третьої** точки для утворення просторової структури. В такий спосіб із самого початку вмотивовується спрямований «у степ» виклик: «поете, устань!» Інша річ, що посталий **«чорнозем»** ідентифікує об'єкта ритуалу («поета») із суб'єктом, повторюючи його ж таки звертання (ефект відлуння підсилюється зорovo, за рахунок анафори «поете... / поете»). Виникає відчуття напруженого очікування **слова у відповідь...**

Отже, кликали **«поета»** – озвався **«чорнозем»**, і **«я»** раптово перейшло у **«ти»**: «поете, любити свій край не є злочин, / Коли це для всіх». Вочевидь, це є той самий, уже згаданий ефект «метаморфічного перетікання» (ознака «суб'єкт-суб'єктних» стосунків людини і світу), що є прикметною рисою тичинівської логодіцеї.

Міфологему **«чорнозем»**, яка в цьому контексті сприймається як метонімія «свого краю», України, можна розглядати на широкому інтертекстуальному тлі¹. Проте до можливих контекстів розуміння тичинівського «чорнозему» варто долучити ще один.

Про **«чорнозем»**, **«дикий і вільний»**, що символізує **«земляну народну природу»**, згадує автор «Боротьби за Логос» В. Ерн у монографії про Сковороду. **«По цьому “чорнозему”, – пише автор, – у Сковороді проводиться божественним плугом перша борозна...»**².

І **«чорнозем»**, і **«плуг»**, і **«надра космічного життя»**, з яких стала душа «сина... козацького середовища»³, – всі ці символи ніби віддзеркалені у тому тичинівському триптиху, завершальною частиною якого був вірш «І Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...» у першій публікації (назви двох попередніх – «Міжпланетні інтервали» та «Плуг»⁴).

Враховуючи масштаби дискусії довкола книги Ерн в тогочасному українському літературно-філософському середовищі⁵ та подальшу роботу Тичини над поемою «Сковорода», можна гадати, що вже тоді поет уважно читав цей текст. Безперечно, Тичина читав і статтю М. Сумцова⁶ – нищівну критику праці «талановитого мос-

¹ Див.: Кісельова А. Цит праця.

² Ерн В. Цит. вид. – С. 582.

³ Там само. – С. 358, 366, 367.

⁴ Перша журнальна публікація вірша у складі триптиха в журналі «Музагет». Місячник літератури і мистецтва. 1–3. – К.: Сяйво, 1919. – С. 7–9.

⁵ Див., зокрема: Барабаш Ю. Я. Вибрані студії. Сковорода, Гоголь, Шевченко. – С. 291–293.

⁶ Сумцов М. Сковорода і Ерн / М. Сумцов // Літературно-науковий вісник. – К., 1918. – Т. 69. – Кн. 1. – С. 41–47 (Річник XIX Т. LXX). Надалі, цитуючи цю працю, вказуємо сторінку у дужках у тексті статті.

ковського філософа», який наплів нісенітницю про український народ, буцімто «некультурний» і «стихийний» (с. 42).

Заперечуючи основну тезу Ерна про Сквороду як «родоначальника російської філософської думки», Сумцов натомість називає його «останньою розкішною квіткою старого життя, світогляду українського народу та його старого письменства...» (с. 43). Лейтмотивом статті стає **«свій край»** («рідний край, «той край», «тепле небо України», «люба Слобожанщина»). Визначаючи філософський родовід Сквороди, Сумцов називає його «вдячним учнем київської школи»¹ (с. 48) і доводить, що «своєю величною постаттю та своїми думками» Скворода «цілком належить до українського народу» (с. 49).

Можливо, саме дошкульні полемічні нотатки Сумцова вплинули на те, що **«чорнозем»** у Тичини насмішкувато **«кривить обличчя»**, виголошуючи свою іронічну й патетичну водночас максиму: «любити свій край не є злочин, коли це для всіх»...

Тепер, нарешті, можемо звернутися до символічного протиставлення Тичиною двох біблейних образів. Ця опозиція, увиразнена асонансом: **«Месія // Мойсея»**, – постає в тексті як чітка зорова симетрія, віссю якої є слово **«путь»**. Часопросторовий маркер посилює контраст: **«Месія»** вже є **«там»**; **«Мойсей»** **колись-то буде в Україні...** Якщо у Франка в поемі **«Мойсей»** ключовою є тема смерті, то вірш Тичини утверджує антитезу – народження пророка. Та чому все ж таки не Месія, а саме Мойсей? І взагалі – на якій підставі ці імена об'єднуються/протиставляються у тексті?

Єдиний епізод Святого Письма, де Мойсей та Месія з'являються разом, – це Преображення Господнє (Мф. 17:3; Мк. 9:4). Суттєвим для контексту російсько-українських літературних взаємин є те, що інший старозавітний пророк, котрий також постав на Фаворі біля Христа, – **Ілля** – є у «скіфських» текстах чи не основною символічною фігурою² (натомість Мойсей у них не згадується). Мотиви

¹ Деякі зауваги Сумцова (про переваги «колишньої Києво-Могилянської школи», «з її літературністю (діалоги, байки, порівняння...)» та біблейзмом; про «емблематичну поезію» як первісток українського «філософського символізму» (с. 44–48)) мимохіть привертають увагу до «діалогічної» структури тичинівського вірша, а головне – до символічного значення біблійних персонажів.

² У Старому Завіті є пророцтво про повторний прихід на землю пророка Іллі перед настанням «дня Господнього, великого і страшного» (Малахія. 4:5-6). У Новому Завіті неодноразово вказується на те, що Ілія повернувся в особі Предтечі – Йоана Хрестителя (Мф. 11:14, 17:10-12; Мк. 9:11-13; Лк. 1:17). Тому цей біблійний персонаж у революційних текстах «скіфів» є багатозначним і поліфункціональним: ним означається подолання земних законів (перенесення на небо живцем); вогненні коні та «полум'яніюча колісниця» Іллі Фесвітянина символізують революційну пожежу; він же – яко Предтеча Месії – є знаменням нового часу та нагадуванням про неунікність кривавої жертви (стаття «Огненное восхищение» та численні вірші Ключова 1917–1920 років; поема «Певущий зов» Есеніна та ін.).

«вогненних коней» Іллі, взятого на небо живим, і його повернення – як Предтечі – перед приходом Месії корелюють з мотивами «світової пожежі», революційного «преображення» та російського месіанізму («народ рідного краю» як **«втілений Ісус»**).

На цьому тлі Мойсей у Тичини постає виразною антитезою революційної містики «скіфів»: спершу народові належить вийти з **«рабства єгипетського»**, бо духовне каліцтво, на відміну від фізичного, не підлягає «преображенню». Зловісні **«каліки»**, зображені у «Золотому гомоні», постають і в інших творах Тичини 1917–1919 років, зокрема у вірші «Месія», а також у перекладі ранньої «балади» Горького (саме на тему духовного каліцтва під фарисейським прикриттям) ¹. У вірші «Месія» візія майбутнього «пришестя» містить жорстокий гротеск: «Каліка, поспішаючи кудись, наступить на дитину. / І всі будуть кричати без упину / – Месію! Вітайте Месію!» А слово **«прийшов!»** римується з **«І кров...»**. Отже, «месіанізм» пов'язується зі «смертним екстазом», перетворенням «у мрію»...

В українському історичному контексті опозиція двох сакральних імен у вірші «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв...» набуває додаткових значень (причому деякі з них пов'язані саме з Києвом ²). Адже слово «Месія» означає **«помазаник»**: це **пророк, первосвященик і цар**; а «Мойсей» (**«витагнутий з води»**) – **вождь, законодавець і перший «побутописець» Ізраїлю** ³. Зрозуміло, що «поет» у тичинівському вірші долучається до парадигми значень «Мойсея»; та й порівняння України з «Ізраїлем» (що в перекладі означає «Богоборець») є звичайним для української культурної традиції (від «Історії Русів» до «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» Лєсі Українки, не кажучи вже про Франкового «Мойсея»...).

Таким чином, логодієця Тичини позбавлена «месіанізму»; вона не є складником антроподієї чи теодієї (як у багатьох російських поетів срібної доби). Здатний проникати до стихійних глибин національного духовного життя, чутливий до «космічного оркестру» (у якому «музика напружується до Логосу»), Тичина глибоко від-

¹ І «Месія», і переклад з Горького надруковані у першому числі «Літературно-наукового вісника» за 1919 рік: вірш відкриває цей том, тобто прочитується як програмний (рубрика «Молоді поети»); переклад – див. с. 60–63.

² На вершині центрального хвилястого фронту Михайлівського Золотоверхого монастиря зображено сцену Преображення Господнього – тож Мойсей споглядав і панораму «Голгофа» на Михайлівській горі, і Святу Софію, і довкола – «сторозтерзаний» град. Крім того, біблійна гора Хорив (у перекладі «сухий, порожній, розорений»), де Мойсєєві з'явився в «Неопалимії Купині» Бог і де пророк здійснив свої відомі чудеса, мимохіть асоціюється зі знаковим для Києва ім'ям Хорива та похідними топонімами.

³ Библейская энциклопедия. – С. 480–483, 757–758.

чував метафізичну природу живого слова, його «**двоєдине буття**». Засоби оприявлення цього буття в художньому творі, та й саме осягнення поетом онтології слова були чималою мірою пов'язані з традицією церковної культури. Тому «**іконічність**» видається нам важливою характеристикою поезики раннього Тичини й одним із напрямів розвитку логодіцеї українського модернізму.

2. Володимир Свідзінський: у колі «традиційних смислів»

*І довго шукав я живущої води.
Аж повістила мені дуплинаста верба:
«Живої води нема на землі;
А як зугарний дійти, поспитай у сонця»...¹*

Поезія Свідзінського часом нагадує писанки його рідного Поділля, у яких переважає рослинна символіка, – так само поєднуються сакральне і природне у рослинному коді його поезики. Олюднені й очуднені трави, квіти й дерева не є химерними поетичними фантазіями поета – вони повертають слово до кола «традиційних смислів»². І, певне, саме рослини найбільше цього потребують, адже тварин людина так-сяк розрізняє за видовими ознаками, а про «дерево», «траву», «квітку» найчастіше говорить, не обтяжуючи себе назвою – **іменем**, якого вже й не дошукуються оточені асфальтом мешканці міста... Давно забулася символіка «зірваної квітки», тож із подивом читаємо, що колись «великим гріхом вважалося зривати й дарувати квіти... бо то означає смерть (квіти несли тільки на похорони: встеляли останню земну дорогу покійній людині, клали на могилу). Зірвана й подарована квітка – знак заподіяного зла, тобто людині бажають того самого, що вчинили з рослиною. Можна було зривати рослини тільки освячені обрядом: на Зелені свята клечанням прикрашали житла, що слугувало оберегом від злих духів; на Купала дівчата плели з квітів вінки й пускали по воді – так визна-

¹ Із циклу «Пам'яті З. С-ської». (Усі поетичні тексти Свідзінського цитуємо за першим томом двотомного видання: Свідзінський В. С. Твори : у 2 т. / В. С. Свідзінський ; вид. підг. Е. Соловей – К. : Критика, 2004. У подальшому сторінки вказуватимемо в дужках після кожної цитати.)

² Нагадаємо, що лексико-граматичною одиницею фольклору є не слово, а «традиційний смисл» – щоразу інший та разом з тим єдиний (Червинский П. П. Семантический язык фольклорной традиции. – С. 26). Несумісність фольклорного слова зі словом літературним зумовлена тим, що воно не просто демонструє варіативні значення (в різних обрядах, у моделі світу, в ліричній пісні, в епосі) – уснопоетичне слово **відображає структури свідомості**, котрі породили усі ці тексти.

чали свою долю. Навіть зріле дерево рубали з дозволу духовного розпорядника роду»¹. Тим-то зрубане дерево стає у Свідзінського символом занепаду світу, а зірвані чи стоптані квітки – необачно страченої юності... Лише в одному вірші («Назбираю цвіту по залісках...») ідеться про лісові квіти, покладені на вікно милої, проте вони стають знаком обопільної офіри людини та природи («щоб оддати наш день весні»); а «летючий докір» куща «байбарису» підсилює відчуття хибної роз'єднаності не лише людських «світів» («вже й не знаю, коли ми єдналися»), а й усього життєвого простору. Цей простір асоціюється тут саме з лісом, і завершальні рядки – ніби натяк на те, що «жертву» прийнято, світ возз'єднано і просвітлено: «І підійметься в світла надземні / Лісова глушина» (с. 136).

«Плеканець полів сумовитих / І тиші грабових гаїв» (с. 59), Свідзінський уміє дивитися довкола очима рослинного світу, для якого людина найчастіше є ворогом, бо це «той, хто в дітей степовілля / Видирав по облозі обліг...» (с. 137). Проте смиренні «діти степовілля» – «незліченні вигнанці степів» – знаходять собі притулок уздовж залізничних колій (край людських «переможних доріг»), тягнуться до людей, заглядають їм у вічі, тихо нагадують про себе. Золотавий коров'як, блакитний дикий цикорій, рожева коронарія, дрібноцвіт – усі вони, завдяки Свідзінському, повертають собі імена, якими **здавна називалися на цій землі**, а разом з іменами – міфологічні сюжети (бо ж коров'як стає «дивиною ведмежою», коронарія – «зозулиними черевичками», цикорій – «петровим багатом»). Забуті назви перетворюються на яскраві зорові образи – лискучі мітелки «лисячого хвоста», сітчасті білі грона «павути»...

*Дивина золотить свої свічі,
М'яко сяє петрів батіг,
Повкидались у хвіст лисичий
Черевички з зозулиних ніг.*

*Павута підіймає несміло
Легких кубків молочний хрусталь, –
Тут усі, кого рало гнітило,
Кого замагав рискаль (с. 137).*

Таємничі назви квітучих рослин одухотворюють землю, кожне слово ніби ворухиться, хоче нагадати про свою «чудесну історію»: «тай-зілля», «язвин», «кривавник», «буркун», «мак-зірках»... За-

¹ Войтович В. Українська міфологія. – С. 427.

лежно від того, де саме вони ростуть, квіти можуть мати різний вигляд і називатися по-різному. Так, польова берізка, витка рослина з пахучими «грамофончиками» біло-рожевих квіточок, трапляється і у степу, і на польовій межі, і коло річки. Та у степу, де її пересохлі стебла майже непомітні, квітки виглядають особливо гарно й зворушливо: «цвіт **повійки степової** / Припадав тобі до ніг» (с. 121). А у вологій річковій траві розкішно почуваються «дзвінчасті трубочки **повоюю**»... (с. 341).

Символічне значення присутності квітів постійно увиразнюється пахощами; світ рослинних запахів у Свідзінського є ознакою того, що «природа з нами заодно» (с. 345)¹.

*Із бросток смоляних, з некошених полявин,
З дрібних перелісків, з зарослих озерявин
Навала пахоців пливе до нас у двір... (с. 345)*

Тож і **самі слова**, якщо вони «заодно» з природою, чисті й неспотворені («**незаймані!**»), теж **пахнуть**: «І одні пахтіли, як бур'ян, / А другі – як яблука в саду...» (с. 320). «Чистим запахом» квітучого саду означена для поета присутність коханої: «і повіє на мене чистим запахом... яблуневого цвіту» (с. 68). А з її відходом: «розвіяв далекий вітер / Пахноту твоїх чистих одеж» (с. 73), – проте запах не забувся, бо залишився у світі: «твоя одежа – запах вишневий, / Рукава пахнуть степовим вітром» (с. 87). **Слова «пахнуть»**, тож **ім'я** милої так само стає ніби «запахом» звуку:

*А імені твого звук –
Як огнекрилий мак у полі,
Як зорні наспіви куколю,
Як пахоці подільських лук (с. 67).*

Тому це ім'я пов'язується зі «златовидним в огненній красі» Деревом Життя²:

*На дріві сонця, на корі
Там напишу твоє ім'я... (с. 221)*

¹ У містичному богослов'ї здатність розпізнавати запахи відносять до «первозданих сутностей»: «Розпізнавальні сили нюху означають здатність сприймати, наскільки це можливо, пахощі, котрі перевищують розум» – правильно «розрізнявати сморід та уникати його», аби навчав Діонісій Ареопатіт (Цит. за: Лосев А. Ф. Первозданная сущность. – С. 275).

² Афанасьев А. Н. Древо жизни : Избранные статьи / А. Н. Афанасьев. – М. : Современник, 1983. – С. 214.

Таким чином, усесвіт для Свідзінського – квітуче Дерево ¹, а життя – «ростучий блиск» і водночас «зникне розцвітання» (с. 81)... А людина – то лише «паросток, листок на гілці, дитя» цього «одвічного буття» (с. 89). І сам поет «хотів би бути кленом молодим» (с. 125); хотів би, «як дерево у темряві», тихо стояти «над приреченням на загибель цвітом, / Над цим прекрасним і печальним світом» (с. 344).

«Мітологічна маркованість поезій Свідзінського надто очевидна – саме тому, що це мітопоетична модель світу, і набір стійких координат має тут засадничий, визначальний характер. Вертикальну вісь світобудови найчастіше позначають дерева – дуби, ясени, граби, “берест і клен”, тополі й берези біля отчого дому; сполученість їхню зі “світовим”, “всеохопним” деревом своерідно засвідчує любов поета до архаїчної форми слова...» ². Разом з тим, зауважує Е. Соловей, Свідзінський здійснив «вражаючої сили синтез і розвиток модерністичних інтенцій», а «національний карб», яким позначена його поезія, засвідчує «неканонічну традиційність» ³. Прикметний індивідуалізм, виняткова своерідність образного мислення поєднуються у Свідзінського з осягненням найпотаємніших глибин уснопоетичної традиції.

Завдяки взаємодії літературного слова і фольклорних семантичних структур утворюється принципово нова система художнього осягнення світу. Виникає текст нового типу, здатний перекодовувати «природу» як «культуру» (і навпаки), органічно поєднувати «історичне» з «космологічним», чуже слово з власним, реальне й побутове – з магічним і профетичним.

У Свідзінського досить широко представлені діалектизми і квазідіалектизми: «За аналогією до фольклорних висловів, виникають і авторські новотвори» ⁴. У тексті такі лексичні елементи є маркерами уснопоетичного слова, що також засвідчує орієнтацію поета на семантичну мову фольклору. Для лірики властивості діалектної лексики дуже важливі, позаяк ця лексика «має підвищений емоційний тонус і акумулює максимальний набір засобів експресивного вираження» ⁵.

¹ Як відомо, це одне з найархаїчніших уявлень про всесвіт, яке відбулося у міфах різних народів світу (Маковский М. Цит. праця. – С. 134–141, 101).

² Соловей Е. «Роботи і дні» поета // Свідзінський В. Цит. вид. – Т. 1. – С. 492.

³ Там само. – С. 485, 486.

⁴ Данилюк Н. Фольклоризм у мовній картині світу Володимира Свідзінського / Н. Данилюк // Творчість Володимира Свідзінського : зб. наук. праць. – Луцьк : РВВ «Вежа»; Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, 2003. – С. 104–105.

⁵ Хроленко А. Т. Семантическая структура фольклорного слова / А. Т. Хроленко // Русский фольклор. XIX. Вопросы теории фольклора. – Л. : Наука, 1979. – С. 154.

Прикметна риса поетичної лексики Свідзінського – поєднання гетерогенних мовленнєвих стихій. Саме тому діалектизми і квазі-діалектизми тут важко розрізнити: на думку дослідника, поет використовував «елементи волинсько-подільської та східноукраїнської діалектної стихії», активно залучаючи їх до «наддніпрянського варіанта літературної мови»¹.

«Перникоза», «імшедь», «світюгець», «павоть», «дармовишки», «пахавкає» – не дивно, що коментатор уникає будь-яких пояснень цих і багатьох подібних слів у текстах Свідзінського, адже лексикографічні джерела тут нечасто стають у пригоді... Або, наприклад, «сивоворонка», «синя сиворакша», «красиворонка», – можливо, усі три назви стосуються лише однієї пташки? Бо й «вивільга» в іншому тексті стає «іволгою», «хмари» – «пáмегами»; «облоки» можуть означати і вікна, і небесну блакить. «Дерева на козиних ніжках», що «ростуть... не в гаю, а на вікні трамвая», прагнуть знайти собі «займанщину, порослу мітличинням...» (с. 273). І кожне слово породжує жмутки асоціацій, створює поле семантичної невизначеності, в якому перегукуються найвіддаленіші смисли. Так, «козині ніжки» (як зоровий образ) і свавільний поклик памороззю намальованих дерев нагадують про казкову «козу-дерезу»; а локус міського трамвая провокує недоречну асоціацію з недопалками («козиними ніжками»), недбало заткнутими під раму і примерзлим до віконного скла.

Поетичному слову Свідзінського, як і уснопоетичному, властиві багатокомпонентність і внутрішня антиномічність значення, що досить часто призводить до смислової невизначеності слова та підвищує його інформативність. Саме цим зумовлена загадковість багатьох текстів поета, що апелюють до численних контекстів розуміння, та водночас зберігають якусь невовиму, **втаємничену, позалітературну сутність**. Особливо відчутно це виявляється у поетичних циклах (адже історичним «аналогом» циклу є **коло** архаїчних ритуалів, місце заклинань і перетворень, символічний «центр» магічного світу). При цьому мета здійснюваного «ритуалу» має бути прихованою від «ворожих сил», тож і в поетичному тексті вона є втаємниченою. А широке застосування рослин у магійній практиці перетворює їхні назви на міфотітоніми, їх самих – на «чарівних помічників».

Системне використання «традиційних смислів» на основі міфоруального рослинного коду можна простежити у циклі Свідзінського «Зрада» (с. 184–193).

¹ Громик Ю. Діалектні елементи в художньому мовленні Володимира Свідзінського / Ю. Громик // Творчість Володимира Свідзінського. – С. 114.

Складний загадковий сюжет циклу можна визначити так: герой потрапляє до зачарованого кола «зради» (кохання? живого життя? себе самого?) і виривається з цього кола ціною перетворення на рослину «буркун», яка є оберегом вірного щасливого шлюбу, «має чарівну силу з'єднувати розлучене подружжя»¹. Меональний тип опису створює систему натяків на основні події, що залишаються поза текстом; а система образів у цілому, апелюючи до «традиційних смислів», забезпечує глибинний підтекст, який певною мірою роз'яснює логіку «стикування» компонентів циклу.

Наприклад, мотив освітленого **вікна** (яким завершується VI вірш циклу) і несподіване визнання «князівною-ящіркою» втрати своїх злих чарівливих сил (на початку VII вірша) пов'язані між собою на основі західноукраїнського повір'я: «ящірка загине, якщо загляне у вікно людського житла»². Незрозумілий образ «**фіалки**», під якою галявина раптом «захрустить, як жовтневий лід», затягуючи героя до полону хтонічних сил (у II вірші), корелює з мотивом «стоптаних фіалок» – «того, що молодість дала, а я згубив так необачно» (VII вірш). Тому підступна і глузлива поведінка «фіалки» осмислюється як помста; разом з тим оприявнюється міфологічна амбівалентність символіки цієї рослини: фіалка – квітка любові й радості, «однак лілові фіалки – це невтішна туга за померлим»³. Нагнітання жовтого кольору супроводжується мотивами смерті, руйнування, зради: «**іржавці**» боліт, «**жовтневий лід**», «**іржава лійка**» в осіннім саду, «**жовті руки крушини**» (крушина отримала назву через свої гілки, що дуже легко ламаються; ця асоціація зринає у загадковому рядку IV вірша: «забуті руки ломлю»).

Отже, система позатекстових і підтекстових значень корелює з меональним типом опису; в такий спосіб загадки тексту певною мірою роз'яснюються.

Так, у I вірші початковий рядок «іду-поїду на бистрім коні» вже самим поєднанням теперішнього й майбутнього часу означає стрімкий **рух** «крізь попіл ночі, **крізь** полум'я днів» («ніч» – в однині, як певний одноманітний стан буття; «дні» – у множині, як розмаїття подій). «Одинадцять місяців молодих», що їх названо «друзями» ліричного героя, разом з ним самим складають сакральне число 12.

¹ Войтович В. Українська міфологія. – С. 430.

² Гура А. В. Символіка животних в славянської народної традиції / А. В. Гура. – М.: Индрик, 1997. – С. 368.

³ Войтович В. Українська міфологія. – С. 445.

У фольклорі це можуть бути «дванадцять вітрів»-помічників ¹, які, ймовірно, здатні протистояти «дванадцяти перелогам» ². Та наразі «11+1» є маркером часу: це той **рік** і той **рокований** місяць (один з дванадцяти), коли героя було **зурочено**. Епітет «молодих» недвозначно вказує на молодість, і це, у свою чергу, відлунує в усьому циклі опозицією «поранньої зорі» і «намерку», світла й п'їтьми, квітів юності («стоптаних фіалок») і спорожнілого «поля вечора мого». Крім того, омонімічні значення лексеми «місяць» уможливають подальшу смислову гру, зашифровуючи основну лінію ліричного сюжету. У III вірші до одчинених дверей дому милої, де на неї марно чекає герой, заходить «незграба-ніч», а вранці виходить вже не сама – «з **місяцем**-другом», і вони рушають весело «на сонячному возі». Тобто «місяць» є двійником одного з дванадцяти «місяців молодих», зупиненого в русі злими чарами, «**уреченого**» ними. Усі подальші пересування ліричного героя (після закляття «ящїрки») пов'язані з простором «п'їтьми», небуття, з намаганнями врятуватися від хтонічних істот, знайти бодай тимчасову криївку від смерті («горбатї») або локус жаданого звільнення-перетворення.

Мотив «уроку», як і структурні елементи «заговору від уроку» ³, експлікуються на різних текстових рівнях: у паронімічній атракції («**рік у рік**»); у тричленній формулі ритуального діалогу з «ящїркою-князівною» та триразових повторах («віддав», «віддав», «віддав»; «що», «що», «що»); у згадці про «зуби як ікла» та свист, з яким зникає «дивна князівна», – адже у слов'янській народній традиції ящїрка надїлена здатністю зурочити людину ⁴, а особливо небезпечними вважають її укус ⁵ та свист ⁶. Виявляючи архаїчну семантику слова «урікати» – «казали... і вrekli» ⁷, – Свідзінський показує, як було зурочено плін життя: через злі чари ніби зникає чергування дня і ночі («тільки вечір та падає тьма»); так само щезає і згадка про місяці року. Поступальний рух «**крїзь** ночі, **крїзь** дні» перетворюється на загрузання у колїї лихої безконечності («день у день, рік у рік, повік»). Інша колія – поступального руху – стає для героя неприступною, неможливою: «Де улицю укрили / Петрові батоги, / У ко-

¹ Юдин А. В. Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре / А. В. Юдин. – М.: Моск. общественный науч. фонд, 1997. – С. 217–218.

² Соловей Е. «Роботи і дні» поета. – С. 497.

³ Там само. – С. 499.

⁴ Гура А. В. Цит. праця. – С. 359.

⁵ Там само. – С. 360.

⁶ Там само. – С. 361.

⁷ Грінченко Б. Словарь української мови : у 4 т. / Б. Грінченко. – К., 1907–1909. – Т. IV. – С. 351.

лію знайому / Не покладу ноги». Отже, відбувається метаморфоза часу і простору; місяці року зникають, перетворюючись на «стовпчики», марковані знаками смерті («порохняві», «криві», «на всіх шапочки снігові»). Лише один, позбувшись свого «бистрого коня», що ним заволоділа «ящірка», приречений відтепер рухатися довкола мертвих стовпців, співаючи «жальливих пісень». У такий спосіб символічно означається часопростір циклу – замкнене коло «зради», до якого пам'яттю прикуто ліричного суб'єкта. «Зрада» дешифрується як «**зміна=підміна**» (адже зчарувала героя та сама «полонянка», яку він «із чарів визволяв»), і логіка образної думки підпорядкована саме цьому.

Зрозуміти смисл перетворень у ланцюжках метаморфоз (інколи ледь помітних) можна тільки в контексті міфопоетики та на основі усього масиву фольклорної традиції. Багатозначність і внутрішня антонімічність складників тексту, органічне поєднання поганських і християнських конотацій, надцільна семантизація – усе це звертає нас до нерозгаданих дотепер таємниць фольклорного слова ¹, яке завжди розгортається у парадигму значень і є невловимим у своїй глибинній суті. «Літературне» слово відтворює зовнішні абрисы ліричного сюжету – зумисне розірваного й незрозумілого, тоді як на рівні «традиційних смислів» вибудовуються ланки метасюжету.

Так, блакитні квітки дикого цикорію, «**петрові батого**», в самій назві своїй приховують сакральний смисл; ім'ям первоверховного серед 12-ти апостола називається рослина, якою вкрито дорогу до дому «милої». Блакить, колір вічності ², як і «шапочка голуба» коханої, є знаками ясного, світлого **денного** неба (в іконографії блакить – символ янгольського престолу). Втрата, зумовлена «зрадою», означена символічним потьмянінням світу для ліричного героя, тому і «блакить» стає недосяжною. А «ясна» рослинна пара, «**ясен**» та «**ясмин**», втрачають свої принадні властивості – «**не так**» шумлять і пахнуть... До цього доєднується метаморфоза білого кольору: вже у перших двох віршах циклу він позбувається своєї позитивної оцінкової домінанти, межує зі зловісним жовтим. Зокрема, це виявляється в опозиції зовнішнього вигляду «князівни» («як квіточка **біла**») та її лихої суті («показала зуби як **ікла**»); у безсиллі білого ямину, котрий «поникає на жовті руки крушини». Так вмотивовується потреба внутрішнього перетворення самого героя – рятівного як для нього, так і для його «улюбленого світу».

¹ Хроленко А.Т. Семантическая структура фольклорного слова. – С. 148.

² Лепяхін В. Ікона та іконічність. – С. 74.

При цьому боротьба з чарами відбувається у дуже дивний спосіб, адже визначальною рисою героя є його «мирність»; про неї говорить добрий чаклун у завершальному вірші циклу, а на початку «князівна» глузливо натякає на цю ж рису: «...як же недобрим бути, / Коли небо таке голубе!». Саме тому ця зла чаклунка, раптово увірвавшись до текстового простору на початку VII вірша, з таким подивом констатує: «Десь ти з чарами став до бою, / Що не владні тепер над тобою / Ні недобра моя краса, / Ні олживі уста». Та героїня заперечує: «Я не з чарами став до бою...». Йдеться про типовий міфологічний сюжет, який у контексті циклу можна відчитати лише з урахуванням фольклорного рослинного коду, – перетворення внутрішньої сліпоти на зовнішню¹. Тобто герой, який спершу не розрізняв справжньої природи речей, стає сліпим (=мертвим) для зовнішнього оманливого буття, при цьому духовно прозираючи, відкриваючи суть усього суцього і проникаючи в той самий «потаєний дім» слова, де здійснюються всі ритуали.

У цьому героїні допомагає «нехворощ польова»: як вона «обколоса мерзлою млою», так і героїня «завівся в сніжний дим», тобто став незримим, перебуваючи на межі видимого й невидимого світів, – а відтак «узрів потаєний дім...».

Загалом варто сказати, що використання рослинного коду в циклі «Зрада» значною мірою демонструє можливості семантичної поетики фольклору: слово стає локусом найнесподіваніших асоціацій, і кожне з можливих значень звернене до певної гілки традиції. Народна медицина, ритуально-обрядова символіка, міфологічна модель світу, фольклорно-пісенний паралелізм, традиційна семантика кольору – таким є неповний перелік джерел, до яких апелює рослинний код у тексті Свідзінського. Ясен і ясин, вільха й верба, сосна і крушина, рябини й вишні, фіалки та петрові батоги, нечуйвітер і нехворощ, морелевий цвіт і горицвіт, сухозлітка й буркун – усі ці назви витворюють семантичні поля варіативних значень, засвідчуючи всеосяжність і невлаовимість слова².

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 4-е изд., репр. – М.: Вост. лит.-ра, 2006. – С. 142–143.

² Слід наголосити, що Свідзінський підпорядковує систему традиційних смислів індивідуально-авторській творчій волі, – це те саме свобідне перетворення фольклорного матеріалу (**принципово відмінне від стилізації**), яке маніфестував Ключев у відомому зверненні до Есеніна: «Что мы с тобою не народ – / Одна бумажная нападка» (Див. докладніше: Киселева Л. В поисках культурной альтернативы (Штрихи к осмыслению творческого пути Есенина) / Л. Киселева // Есенинская энциклопедия: Концепции. Проблемы. Перспективы. Материалы Международной конф., посв. 111-летию со дня рождения С. А. Есенина. – Рязань: Пресса, 2007. – С. 115–136).

Так, «помста» фіалки осмислюється в контексті запізнілого каяття ліричного героя; а колір «стоптаних фіалок» – уже не ліловий, а бруднуватий темно-пурпуровий – відтворюється в образі «тьмяної сухозлітки». **Сухозлітка**, або сухозлотиця, – одна з назв родючого лікарського, також відомого як «стягників»¹, має квітки саме такого кольору; перетворюючись на плід, вони остаточно тьмяніють і опадають. Водночас у цьому самому тексті слово «сухозлітка» вживається у значенні опалого листа, як авторський оказіоналізм (за Грінченком, «сухозлітка» – це «позумент, галун, мішура», а також «сусальне золото»²). Разом з тим квітковий паралелізм зберігається завдяки зіставленню й узгодженню дій: збирання ліричним героєм «тьмяної сухозлітки» («Коли б зібрати якнайбільше!») та вирощення ним «іншого цвіту», «незрадливого і нетлінного». Видається так, ніби якнайповніший збір «тьмяної сухозлітки» (символічне відновлення «стоптаних фіалок») мусить забезпечити остаточно перетворення героя.

Саме тут спрацьовує згаданий мотив духовної сліпоти й істинного прозріння, адже весь текст шостого компонента циклу закінчено зверненням до «**нечуй-вітру**». Це «дивацьке», за О. Воропаєм, зілля «знайти можуть **лише незрячі**», а хто його здобуде, той стає «нечуваним і небаченим»³. У народній медицині «нечуйвітер волохатенький» також широко застосовується⁴, як, зрештою, геть усі названі в циклі рослини. Та чи не найважливішу роль відіграє його яскраво-жовтий, ясний золотистий колір. У VI компоненті циклу виразно відтворено символічну «ієрархію» значень жовтої барви: від «іржавої лійки» та сухого осіннього листа до «зорної протавки»; причому саме «нечуй-вітер» коливається «на примерклому світлі, на протавці зорній», як золотий відблиск вічності. Найвищим, іконічним значенням золотого кольору (символ божественної слави) просякнутий завершальний образ цього вірша, де герой уподібнюється до лутки осяяного вікна: «Я б засвітився сам від себе, / Як золотяться гловарі / В дому жовтневої зорі...».

Відтепер щезає влада лихих чар – «хворобу» душі лікує **нехворощ**, яка стане провідником героя до невидимого світу; вона також символічно відновлює «стоптані фіалки»: суха нехворощ, тобто вербена лікарська⁵, має дрібні квітки ясно-лілового, фіалкового

¹ Лікарські рослини : енциклопедичний довідник. – С. 378.

² Грінченко Б. Словарь української мови. – Т. IV. – С. 233.

³ Воропай О. Цит. вид. – Т. 1. – С. 147–148.

⁴ Лікарські рослини : енциклопедичний довідник. – С. 298.

⁵ Там само. – С. 165.

кольору. Зважмо й на те, що слова про «незрадливий цвіт», який є «іншим» за своєю природою – неземним, «нетлінним», – підкреслено адресовані золотавому «дивацькому» зіллу («Чи ти чуєш, нечуй-вітре?»). Вони маркують лімінальний, межовий стан перетворень: це символічна смерть і відновлення в «золотавому дощі» «жовтого буркуна», котрий «засвітився в вікні» і постав як Світове Дерево, возз'єднуючи героя з непереможним «блиском» світла.

Ключовою ланкою у цьому ланцюзі перетворень є **«горицвіт»** – саме ця квітка підноситься над видимою пільмою «вечора» до «надвечірнього світу». Містеріальний смисл перетворення акцентовано мотивом перебування у смертоносному середовищі: **«Три сестри, три жаденних жури»** асоціюються з характерними для замовлянь трьома демонічними істотами (зміями, дівами, царлицями, лихоманками), котрим властива саме жадібність¹, хоча у Свідзінського «жаденний» може означати також і «жаданий», і «жадливий», що знов-таки свідчить про максимальне розширення семантичного поля. Зауважимо, що в українській міфології колючими, «кровопусними» персонажами замовлянь є сестри «Калина, Малина, Шипшина»². «Ізв'ялили, спили» вони «милому гостеві» «біле тіло, кров червону, жовту кість...». Та лише завдяки цьому, добровільно прийшовши до «потаєнного дому» сестер і подолавши чари чарами, смертю смерть (гомеопатична магія), герой сам стає ніби «квіточка біла», потрапляє у літ «морелевого цвіту» і повертається до оселі рідної сестри. Мотиви «сестринства», всесвітньої спорідненості, медіації між «рідним» і «нерідним» саме у VII та VIII віршах набувають потужного розвитку й сягають кульмінації; це відповідає містеріальному значенню сімки та вісімки³. **Горицвіт** у цьому містеріальному контексті відіграє, як уже зазначалося, ключову роль, бо цей «жовтоцвіт весняний» є загальновідомою лікарською рослиною *adonis vernalis*⁴ – весняним **Адонісом**.

У містеріях Адоніса (якого вважають богом, безпосередньо пов'язаним із рослинним світом) неопіт проходить через символічну смерть, аби повернути втрачену «сонячну силу»⁵. Відповідність між днями народження та воскресіння Адоніса (24 грудня, 25 берез-

¹ Юдин А. Ономастикон русских заговоров. – С. 164, 230–231.

² Войтович В. Українська міфологія. – С. 433–434.

³ Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. Холл. – 3-е изд., испр. – Новосибирск : Наука, 1997. – С. 70, 249.

⁴ Лікарські рослини : енциклопедичний довідник. – С. 118.

⁵ Холл М. Цит. вид. – С. 102–103.

ня) і християнським Різдом та Великоднем, що є свідченням універсальності смислу містерії викуплення й відродження, зумовлює органічність виникнення євангельського тексту в наступному, VIII компоненті циклу (вісімка є знаком вічності, символічним числом Христа).

«Вербова віта» і «жовта свіча» (атрибути Лазаревої суботи), як і роздерта «на світло і тьму» небесна завіса, – це прозорі алюзії на смерть і воскресіння, які стають тлом для геніальної ліричної медитації. Вкажемо принагідно на те, що серед персонажів-«помічників» у слов'янських замовляннях досить часто зустрічається Лазар (із **трьома** сестрами!); типовим для замовлянь є також діалог з мерцем-«Лазарем»¹ – отже, «потаєнний дім» попереднього вірша набуває амбівалентного значення.

«Розірваність» людини між природою та культурою, первозданною єдністю буття й індивідуальною свідомістю долається у VIII компоненті циклу жертовним мотивом завершальних рядків чи то молитви, чи то закляття:

*Нехай жовта свіча скапає своє тіло
На мою паполому,
Але вербова віта нехай цвіте,
І коли зринеться зоря,
То нехай не падає на мою димну свічу,
Щоб її погасити,
А нехай розсиплеться по вербовій віті,
Щоб її осіяти.*

Звідси – той завершальний жест смирення, зречення власної волі («я склонився чолом – не одвітую»), яким супроводжується кінцеве перетворення ліричного героя. «Квітуца **віта**» «**жовтого буркуна**», що «**засвітився**», символічно возз'єднує «вербову **віту**» і «**жовту свічу**», що були «**як дві нерідних сестри...**». Відновлення єдності зі світом, спалах пам'яті про цю єдність, остаточне просвітлення – усі суто містеріальні елементи фінальної, дев'ятої частини циклу становлять дивовижну цілість.

Слово засвітилося тут на повну силу, і «буркун», як епітет голу-ба², долучив цей символ Духа Святого до глибинної сув'язі ритуальних смислів у завершальній строфі циклу:

¹ Юдин А. Ономастикон русских заговоров. – С. 110–111.

² Грінченко Б. Словарь української мови. – Т. I. – С. 112.

*Буркун засвітився в вікні,
Буркун.
Буркун надо мною, як дерево, став,
Широко гілля розметав.
От над правим моїм плечем
Линув золотавим дощем
І на ліве плече
Стікає мені гаряче,
Виливають зірниці в вікно,
Стають на цвіті тонкім.
О як же давно, давно
Був я у блиску такім!*

Звернімо увагу на фігуру хреста, що вимальовується в цьому фрагменті: вертикаль «буркуна» і горизонталь «плечей» та порядок їх називання (верх – низ – праворуч – ліворуч) зорозово відтворюють хресне знамення. На відміну від перетворення Шевченкової героїні («Тополя»), у якому принципово розмежовуються християнське і поганське начала («...не хрестися, бо все піде в воду»), тут вони об'єднуються дуже органічно. Семантична поетика відтворює у межах єдиної смислової парадигми свідомість етносу на різних щаблях його історичного буття¹.

Отже, саме система «традиційних смислів» у їх органічній взаємодії з літературним словом забезпечує незвичну якісно нову міру інформативності тексту. Це можна продемонструвати на прикладі вірша «Сарай» – «одному з найбільш трагічно-похмурих» у творчості Свідзінського, як зазначає Е. Соловей (с. 475). Проте цей текст належить і до найбільш загадкових; його заглибинний зміст оприявнюється тільки в «колі» ритуалу та в контексті семантичної поетики.

Загадковість вірша «Сарай», що є предметом нашого аналізу, пов'язана насамперед із його назвою: слово «сарай» ніде у подальшому не виникає, але його семантичні експлікації утворюють у тексті поле суперечливих значень. Слово постає «у вигляді діахронічної культурної парадигми», а на цій основі гетерогенні елементи самого тексту скріплюються «єдиним стрижнем смислу»². Зокрема, актуальними для розуміння вірша Свідзінського стануть такі «реверберації» слова «сарай», як факт його запозичен-

¹ Див. докладніше: Киселёва Л. А. У истоков «большого эпоса» Николая Клюева : «Песни из Заонежья» / Л. А. Киселёва // Русская литература. – 2002. – № 2. – С. 41–57.

² Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю. И. Левин, Д. М. Сега, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян // Russian Literature. – 1974/75. – № 7/8. – С. 51.

ня через турецьку мову і первісні значення («палац», «житлова кімната»), а також назва столиці Золотої Орди – **Сарай Бату**¹. У російській мові «сарай» може означати «холодне місце при домі» різного призначення; існують також сараї для полови, для дров, для возів та господарчого знаряддя, для птаства². Але в українській мові вони мають інші назви: половня, дровник, шопа, повітка; якщо ж хлів називали «сараєм», то це слово вживалося у переносному значенні, з відтінком презирства, зневаги³. Зазначимо також, що слово «сарайний», за Далем, означає «домовик», а так званий домовий сич, мешканець степів і пустель, може оселятися в будівлях, у тім числі різного роду сараях...

Таким чином, «сич» у Свідзінського мовби «вилітає» із самої назви тексту і починає своє зловороже віщування. Спектр значень цього «традиційного смислу» аж надто широкий. Із «сичем» порівнюють лиху і надто похмуру людину («сидить як сич»). У західнослов'янському фольклорі «сич» постає в ролі несправедливого, хитрого й підступного царя, пожирача птахів⁴. Зустрічаємо також легенди про сича – «боговідступника», колишнього янгола, проклятого Богом за непослух⁵. У давньоруських переказах сич постає як химерний «музика», що пропонує людям свої послуги: «Панове, князове, поночі літаю, а хорошенько співаю; прийміть мене до себе за музику, бо вам без музики не пробути»⁶. В усій слов'янській народній традиції цей птах наділяється демонічною природою, він є провісником людської смерті⁷. У Західній Україні та в Польщі побутують уявлення про душі нехрещених дітей у подобі сичів⁸ – «клятий сич», отже, може означати і «прокляту душу». Крім того, сич здатний вижити з дому господаря своїм криком: «Поховав, поховав!» З цим криком пов'язані українські назви домового сича: «поховав» і «поховавкало»⁹, – ось чому в іншому тексті Свідзінського сич саме «пахвавкає» (с. 315).

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / М. Фасмер. Т. 3. – М.: АСТ, 2004.

² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка / В. Даль. – Т. IV. – М., 1956. – С. 168.

³ Російсько-український словник: у 3 т. / ред тому: С. І. Головащук, Л. А. Коробчинська, М. М. Пилинський. – Т. 3. – К.: Наук. думка, 1968. – С. 232.

⁴ Гура А. В. Цит. праця. – С. 576–577.

⁵ Там само. – С. 573–574.

⁶ Белова О. В. Славянський bestiарий. Словарь названий и символов / О. В. Белова. – М.: Индрик, 1990. – С. 245.

⁷ Гура А. В. Цит. праця. – С. 572.

⁸ Там само.

⁹ Там само. – С. 570.

Таким «пахвавканням» є, власне, весь текст вірша «Сарай» (с. 342–343), весь монолог «сича», перенасичений убивчими дієсловами. Саме надмірна кількість дієслів, котрі послідовно відтворюють картину загибелі «князя-дуба», вказує на глибинну ритуальну закоріненість тексту. Адже перші синоніми, як відомо, виникли внаслідок якомога щільнішого ритуального «огородження» предмета замовляння близькими за значенням словами¹. «Магічний перформатив» замовляння передбачає, крім особливої організації простору і певної послідовності дій, нагромадження семантично однорідних вербальних еквівалентів².

Цитуючи одне із замовлянь з переписаної Свідзінським від руки книжки «Сборник малороссийских заклинаний» П. Єфименка («Дубе, дубе неліне, я тебе з'їм з гіллям зо всім! Гам, гам, гам!»), Е. Соловей зазначає, що тут, «мов дуб у жолуді», «криється захищений... задум вірша “Сарай”»³. Справді, у тексті Свідзінського відтворені основні структурні елементи замовляння, але у формі винятково своєрідній.

Суб'єкт замовляння, «клятий сич», опиняється у самому центрі магічного світу, він вторгається до сфери сакрального простору (свята гора дніпрова, діброва і посеред неї дуб на горі – Axis Mundi).

Негативний паралелізм унаочнює демонічну природу ритуалу, мета якого – профанізація світу, знищення системи опозицій і торжество хаосу як «нового порядку» буття. «Красні сурмачі», котрі мусили б «ушлавляти» дубове «величчя», **не прийдуть – ні з сьогобіччя, ні з заріччя** (тобто ні в історичній, ні в есхатологічній перспективі). Натомість «недбалі прийдуть рубачі»... Відповідно до структури ритуалу, ці останні виступають у ролі персонажів-помічників, з чікими діями пов'язана заклинально-побажальна частина тексту. Водночас об'єкт магічного акту, «князь-дуб», певною мірою суб'єктивується, адже при корінні Світового Дерева, за міфологічними уявленнями, перебуває Поет; він стає самовидцем зловісних ритуалів, спрямованих до самого осердя буття. Власне, поетове свідчення є початком усього тексту: «Аби стемніла літня ніч, / Та й починає клятий сич». Зазначимо значущість часового

¹ Категории поэтики в смене литературных эпох. – С. 3–38.

² Юдин А. В. О роли прагматики в разграничении жанров магического фольклора (на восточнославянском материале) / А. В. Юдин // Dzieło literackie jako dzieło literackie / pod red. Anny Majmieskułow. – Bydgoszcz, 2004. – С. 128.

³ Соловей Е. «Роботи і дні» поета. – С. 499–500.

маркеру: йдеться про настирливість, повторюваність дій сича, котрий наприкінці вірша віщує тотальну загибель, «коли надійде **ніч осіння**».

Мотив знеособлення і знелюднення світу в тексті Свідзінського пов'язаний з образом «недбалих рубачів»: їхній акцентований колективізм, жорстокість і руйнівна символіка дій поєднуються у самовизначенні «браття-древогуби» й у тому «берімся», яке вони «поциркають крізь рівні зуби...». Алітерація на «р» викликає асоціації з «цирком» та з чимось водночас бридким і грізним. Ці асоціації згодом посилюються («як бовдур, грянеш»; «цвіркотіння цвіркуна, неначе брязкання заліз»). Нагадаємо, що міфологічна семантика «цвіркуна» висуває його на роль «нежиті», демонологічного персонажа; він належить до «гадів, щурів, погані, нечисті»¹ і, подібно до сича, своїм цвіркотінням виживає з дому господарів². Та «цвіркун» у Свідзінського постає мешканцем могильного світу, де «тлін» і «плісняви холодний слиз»; в оточенні хтонічних істот («шашелі, щурі, тхорі»).

Цей перелік, страхітливий уже самим своїм звучанням (ша-ша-рі-рі), створює звуковий образ тихого, настирливого, безперервного гризіння; завдяки цьому у кожному слові актуалізуються символічні значення. «Шашель» (древоточець) у слов'янському фольклорі асоціюється зі смертю – лужичани називають його «смертним годинником»³. «Щур» – давнє загальнослов'янське слово «для визначення хтонічних живих істот»⁴. Це також назва пацюка, відразливого та небезпечного шкідника, оберегом від якого у деяких слов'янських магічних ритуалах є, зокрема, дубова гілка⁵. Цікаво, що проти щурів та тхорів інколи вживали однакових запобіжних заходів⁶. «Тхір» у зоологічному коді слов'янських мов має кілька значень, пов'язаних з характеристиками людини: у поляків так називають боягуза⁷, а болгарський вираз «смърди како пор» вказує на дуже неохайну людину⁸.

У Свідзінського усі хтонічні істоти об'єднані мотивом «гризіння», семантичною експлікацією якого стає «тлін – беззубий косто-

¹ Гура А. В. Цит. праця. – С. 274.

² Там само. – С. 89.

³ Там само. – С. 503.

⁴ Там само. – С. 274.

⁵ Там само. – С. 407.

⁶ Там само. – С. 90–91.

⁷ Там само. – С. 22.

⁸ Там само. – С. 48.

гриз», відтак актуалізується макабричний підтекст попередніх рядків. Ідеться про «яму» і «труну», котрі до того викликали зовсім не поховальні асоціації: «смердючий двір»; «отвір глухої ями», над яким височить те, що колись було дубом («Над отвором глухої ями / Тебе розіпнуть, як труну...»), – в уяві виникає вертикальна просторова модель, «сарай» як безсумнівний «нужник».

Особливо вражає у тексті безликість ворожих сил: знищення дуба описується неозначено-особовими реченнями. Основний смисл цього знищення полягає в запереченні Краси (а отже, Добра й Істини як складників тріади): «Тоді не вжалують краси...» Відповідно здійснюється переміщення «князя-дуба» з центра всесвіту на периферію «дальнього міста», де стратенець мусить терпіти жакливі тортури. Тут, знов-таки, прозирає магічна природа тексту – кількість згубних дій, спрямованих проти дуба, означена сакральним числом 7: «обсядуть», «обчухрають», «завдадуть», «ударять», «проб'ють», «стягнуть», «розіпнуть». При цьому словосполучення «стягнуть гаком у ребрі» можна сприйняти як відлуння пісенного мотиву Байди в турецькому полоні. Тож саме тут «турецькі» етимологічні конотації слова «сарай» актуалізуються, а разом з тим виникає символічний простір «Сараю» як столиці завойовників-ординців.

Отже, одним із значень назви вірша може бути міфонім, що є дуже важливим висновком для розуміння магічного характеру тексту. Адже у замовлянні найбільш надійним знаряддям впливу на сили магічного світу є власні імена, зокрема топоніми¹. Тотожність імені та природи його носія в архаїчній моделі світу є основою «запрограмованих» у замовлянні «сича» метаморфоз: сакральний простір «діброви на горі дніпровій» підмінюється периферійною сферою «дальнього міста», ворожого чужинецького «Сараю». У цьому просторі перетворень відповідно актуалізується вся культурна парадигма значень цього слова – від чужоземного «палац» до низки непоетичних вітчизняних відповідників, останнім з яких стає сарайчик, де зберігаються дрова. Закликання безіменних магічних помічників («недбалих рубачів» і хтонічної «нежиті») засвідчує демонічну, шкідницьку природу замовляння. Та порушується основна вимога до магічної дії, втаємниченість, – адже магію «клятого сича» викриває, унаочнює текст Поета. Дезавуація зловісної магії є водночас викриттям згубних історичних та культурних процесів; численні смислові лакуни заохочують читача до активної співпраці з

¹ Юдин А. В. Ономастикон русских заговоров. – С. 17–21, 26–35.

текстом, і це призводить до розпізнавання дійсної природи того, що відбувається, відтак виникає певний спротив силам зла.

Весь текст можна умовно поділити на 6 сегментів. Перший (рядки 1–2) і останній (рядки 33–37) окреслюють часопростір «ночі» як передсмертя світу. Тут виникає вектор руху (від «літа» до «осені»), стисло формулюється зміст замовляння («Наточать з тебе порохна!») і визначається кінцева мета магічного втручання: «дїброва на горі дніпровій» символічно роз'єднується з «дубом». Триразове звертання («Гей, дубе, дубе, князю дубе!») супроводжується імперативом «да годі вже тобі..!» При цьому призупиняються три дії, котрі визначають функцію «князя-дуба» та основні риси його владної потуги: стояння на горі; викривляння власного «гілля грубого» (що означає незалежність, непередбачуваність і непрямолінійність); боротьбу з вітром. Третій сегмент (рядки 8–19) є наступним етапом ритуалу – закликанням магічних помічників і відображенням послідовності згубних дій, внаслідок яких скасовується не тільки «дуб», а й весь Божий світоустрій. Не янголи з трубами («красні сурмачі»), а «недбалі рубачі» стають провісниками кінця. І не «нове небо та нова земля», а руйнування самої вертикалі, знищення системи базових опозицій (гора/низ, світло/темрява, добро/зло, життя/смерть) – ось що є остаточною метою ритуалу. Локус «дальнього міста», куди «завдадуть» поверженого й начисто «обчухраного» дуба, можна визначити як пекельний; але це є пекло, що запанувало на землі, – простір «життесмерті». Наступні три сегменти вірша «Сарай» (рядки 20–27, 28–32, 33–37) справді демонструють «плач і скрегіт зубів». Ідеться саме про пекельні муки серця й розуму; мотиви пробивання гвіздками, розпинання сприймаються як негативні паралелі до євангельського тексту, супроводжувані глузливою погрозою: «Тоді забудеш про весну!» «Весна» у цьому контексті прочитується як воскресіння («Днесь **весна** ликує» – формула великодньої радості; адже, «потерпівши розп'яття», Христос «смертю смерть переміг» і пекло зруйнував). У п'ятому сегменті тексту (28–32 рядки) увага зосереджена на відтворенні простору новітнього «пекла», де смерть без воскресіння й вічне смердіння, де панує «тлін – беззубий костогриз». І останні п'ять рядків поширюють загрозу на весь простір тоталітарної доби (мотиви «чужих сліз» і «на дрова рубаних беріз»).

Текст побудований на осі стрімкої градації і уривається пуантом, що зумовлює особливо гострий драматичний ефект. Та й загальна кількість рядків (37) набуває символічного смислу, ніби закодовую-

чи зловісну дату – 1937... Тож асоціативний ряд ніби продовжується, «сарай» постає як табірний «барак».

Якщо залучити до інтерпретації назви вірша філософський контекст імені, то актуалізується саме історичний «вимір» тексту Свідзінського. «Подія (зустріч, загибель) потребують імені (його слід відгадати), – і тоді, за каноном неоплатонічної мистецької гносеології, впізнана і названа подія стає історичним фактом»¹. Коли так, то помпезна доба сталінізму деміфологізується завдяки розпізнаванню її типового креслення і постає – як **історичний факт** – під іменем «Сараю»...

Загадкова сила і місткість змісту вірша «Сарай» зумовлені (окрім, звісно, естетичної довершеності) ще й тим, що віддзеркалена у тексті структура замовляння, апелюючи до уснопоетичної традиції, викликає потужний струмінь семантичної поетики. Внаслідок цього розкриваються незвичні можливості літературного твору. Зокрема, виявляється магічний аспект: протиборство поетового «Я» (Поет як носій богобудівничої потуги Логосу) і демонічних сил руйнування («сич» як заперечник, «поховавкало» Слова). Зазначимо також виразний провіденціально-профетичний аспект тексту: видиво сплюндрованого і знеособленого світу, в якому культура спочиває у вигрібній ямі, а людство стає «дровами» (чи не для останнього апокаліптичного вогню?). Саме на значущість подібних «незвичних» аспектів вказали свого часу теоретики «семантичної поетики як потенційної культурної парадигми»², а також на виняткову роль «Пам'яті» – «глибоко морального начала, що протистоїть хаосу»³ і повертає Слову його споконвічну потугу.

Системне використання «традиційних смислів» на основі міфоритуальних матриць перетворює поетичне слово на засіб магічної дії. При цьому кризове світовідчуття поета – гостре переживання ним особистої трагедії та історичних катаклізмів – надає тексту Свідзінського гостро індивідуального звучання; а гетерогенні елементи традиції поєднуються у самій структурі ліричного суб'єкта. Тому архаїчні, історичні, фольклорні, діалектні, новотворні значення так само можуть поєднуватись у слові, перетворюючи його з «лексичної одиниці» на неосяжний **«традиційний смисл»**.

¹ Исупов К. Г. Историзм Блока и символистская мифология истории (Введение в проблему) / К. Г. Исупов // Александр Блок: Исследования и материалы / ред. кол. : Ю. К. Герасимов, Н. Ю. Гряклова, А. В. Лавров. – Л. : Наука, 1991. – С. 3–21.

² Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная пара. – С. 47.

³ Там само. – С. 50.

3. Морок і «проячень» міфологічного слова Тодося Осьмачки¹

А в Куцівці церкву будують...

З української колядки

«Може вперше в нашій поезії ми маємо твір, де тема України поставлена як тема космічна, твір, що підносить справді кардинальні проблеми й загадки буття і де ми бачимо, що таке змагання за волю України в бутті й покроку всього людства, всього космосу, якого людина є незмірно малий елемент, але в своїй малості віддзеркалює цілість, вічність, Бога»², – пише Юрій Шерех про поему Осьмачки «Поет». Оцінюючи цей твір як унікальний **«трагічно-філософський епос»**, **«своєрідний український варіант загибелі богів»** (с. 260), критик від початку застерігає читача: **«творчої співпраці³ вимагає ця книжка»** (с. 248), та й взагалі, читачеві варто бути обачним (бо не кожному під силу здолати страхітливий «морок» міфу...). «Якщо в метафорі сучасної людини завжди є елемент гри, умовности, ...то Осьмаччині ототожнення – цілком всерйоз і трагічно, і, щоб зрозуміти твір, треба мислити цими ототожненнями, цими напливами» (с. 260). Інакше кажучи, для сприйняття такого тексту потрібний особливий семіотичний зір, а замість когітального підходу – «некласична раціональність»; інакше його просто неможливо осягти.

Першою перепоною на шляху поеми до читача Ю. Шерех вважає **«систему ланцюгових зчеплень»** (с. 248–250), завдяки якій щонайдрібніша непомітна деталь стає необхідною передумовою

¹ Поему «Поет» (у другій редакції) та інші поетичні твори Т. Осьмачки цитуємо за виданням: Осьмачка Т. Из-под світу : Поетичні твори / Тодось Осьмачка ; літер. ред. Ю. Шереха-Шевельова. – Нью-Йорк : Укр. Вільна Академія Наук у США, 1954. Сторінку вказуємо в дужках після цитати.

² Шерех Ю. «Поет» Теодосія Осьмачки / Ю. Шерех // Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології / Ю. Шерех. – Т. 1. – Х. : Фоліо, 1998. – С. 260. Надалі, цитуючи цю працю, вказуватимемо сторінку в дужках у тексті статті.

³ Розглядаючи процес сприйняття тексту в межах міфопоетичної традиції як **ініціацію читача**, дослідники наголошують на «автометаописовості» сакральних текстів (які самі «диктують правила» свого прочитання) та їхній здатності розвивати у реципієнта енергію, співприродну енергії самого тексту – **«пристрою, що самоналаштується та розвивається угліб при кожному конгеніальному дотику до нього»** (Елизаренкова Т. Я. Древнеиндийская поэтика и её индоевропейские истоки. – С. 57). Уважне прочитання гімну Рігведи давало змогу виявити анаграмоване ім'я божества та досягти безпосереднього з ним зв'язку, тому гімн був «не лише поетичним текстом, але також метапоетичним описом, яким керувалися під час аналізу цього тексту» (Там само. – С. 67).

бачення усього малюнку. Другою «трудністю Осьмаччиної книжки» є, на його думку, «**явище лексичних напливів**», породжене «надзвичайною точністю й докладністю бачення поета» (с. 251). «Наочність, візуальність, речевість доведені тут до такого ступеня, що робляться страшними», – зауважує Ю. Шерех (с. 252) і, певне, не випадково згадує далі Горація (с. 259). Саме Горацію була властива міфологічна «речовинність» слова – ота, за висловом Гете, «жахюча речевість»¹, яку вбачає Ю. Шерех у поезиці Осьмачки. Так само, як у Горація, конкретні образи, побутові речі переплітаються в поемі «Поет» з умоглядними поняттями, постають на тлі абстрактних міркувань, котрі, у свою чергу, перетворюються на образні «напливи».

Саме «**метода напливів**», на думку Ю. Шереха, визначає поетичне мислення Тодося Осьмачки. При цьому «побутово-конкретні сторони життя» викликають у поета «скупчення слів і образів, зв'язаних з певним поняттям як вихідним пунктом», а філософсько-космогонічні візії демонструють інші «напливи»: ряди ототожнень «проявів вічності і її самої» (с. 259). Те, про що пише тут Ю. Шерех, – найсуттєвіша ознака міфологічного слова, яке завжди є «**ділом**», «**річчю**», цілком конкретним виявом невлімової «сутності».

Міфологічний синкретизм імені (його ототожнення з предметом) споріднений із явищем метонімічного синкретизму: конкретні ознаки і загальні властивості, частини та ціле **не розчленовуються**, можуть бути «взаємозамінними» – тож **усе може бути всім**². «Нанизування» семантичних одиниць, використання одного імені на означення різних речей або, навпаки, визначення чогось одного різними іменами, тотожність нетотожного – усе це властиве міфу як особливому способу пізнання світу. Нерозчленована інформація

¹ М. А. Гаспаров зазначає у зв'язку з цим таку прикметну рису поезики Горація: «Інколи гранична абстрактність і гранична конкретність зливаються, і тоді виникає, наприклад, алегоричний образ **Неминучості, яка забиває цвяхи в покрівлю приреченого дому**» (Гаспаров М. А. Горацій, или Золото середины / М. А. Гаспаров // Избранные статьи / М. А. Гаспаров. – М.: Новое лит. обозрение, 1995. – С. 422). Подібні образи так само є прикметою Осьмаччиного стилю.

² Спроби реставрації міфу мистецтвом ХХ століття «у його споконвічній функції» сакральної оповіді, здатної вплинути на «світобудову сьогодення», були позначені, на думку багатьох дослідників, актуалізацією саме цих засадничих рис міфопоетичного мислення. «Для осмислення міфу стають винятково важливими такі його властивості, як безумовна істинність, метаісторизм, універсальність узагальнення; значну роль відіграє також синкретизм міфу – злютованість художнього й аналітичного, оповідного та ритуального аспектів його поезики» (Див.: Хализов В. С. Мифология XIX–XX веков и литература / В. С. Хализов // Вестник МГУ. – Сер. 9. – Филология. – 2002. – № 3. – С. 7–21).

утворює так звані «кумулятивні парадигми»¹, які сприймаються не раціональним мисленням, а імагінативним, тобто підпорядковуються «логіці міфу» (Е. Голосовкер).

Метафоричні двочлени, часто вживані Осьмачкою («піски-бурти», «вірші-громи», «звір-кіт», «душа-краса», «Дніпро-левище»), що є основою порівнянь («орли» – «іереї дикі»; «світи» – «зайченята великодні») та міфологічних номінацій («Дід-Кіт», «пробий-зело»), так само є ознакою міфологічного мислення поета. Рух образної думки «від двох смислів до єдності інакомовлення»² походить від колишньої семантичної тотожності двох світів.

Досліджуючи походження нарації як «понятійного міфу», О. Фрейденберг наголошує саме на поєднанні двох протилежних елементів як суті давнього міфу (незалежно від того, у якій формі він передається – словесній чи обрядовій)³. Двочлен, що зберігся у структурі самого античного мелосу (строфа//антистрофа; ода//епіррема), «вказує на те, що елементи майбутнього поділу на поезію і прозу містилися колись в одній пісенній системі»⁴. Тому важко погодитися з Ю. Шерехом, коли він заперечує тезу В. Барки про архаїчні витoki поеми-«**пісні**» Осьмачки і твердить, що цей твір – «більша проза, ніж прозовий “Старший боярин”. У “Поеті” бо конкретніша предметовість⁵, розлогіша фраза, стриманіший вияв почуття» (с. 264). Можливо, саме це твердження Ю. Шереха стало поштовхом до створення Осьмачкою другої редакції «Поета», у якій прозові фрагменти-«проясні» та віршова стихія «пісень» створюють виразний контраст, що водночас стає знаряддям міфологізації самої структури тексту...

¹ Див.: Пропп В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1984. – С. 297 ; Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособ. / С. Н. Бройтман. – М. : Изд. центр РГУ, 2001. – С. 46–50.

² Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : Наука, 1978. – С. 206.

³ Там само. – С. 207–208.

⁴ Там само.

⁵ Конкретна предметовість і документальна точність Осьмачки справді впадають в око. «Осьмачка – це сама конкретність», – пише М. Слабошпицький, називаючи письменника «побутописцем знищеної селянської цивілізації». Відтак у нього «зведена в методологічну основу географічна деталізація місця дії»: «за повістями й поезіями Осьмачки можна скласти карту, де в центрі її, немов велика державна столиця, знаходиться Куцівка з величним хрестом церкви на узвишші, <...> скрупульозно точно виміряні відстані до Рохмистрівки, Ташлика, Сигнаївки, Станіславчика, Матусова – поближких до Куцівки сіл» (Слабошпицький М. Ф. Поет із пекла (Тодось Осьмачка) / М. Слабошпицький. – [Б. м.] : Вид-во М. П. Коць ; Ярославів Вал, 2003. – С. 142–143). Проте зауважимо, що саме **топоніми** утворюють етноцентричну картину світу в будь-якому національному міфопоетичному просторі: без імені немає міфу! Зазначимо також, що у «прояснях» до пісень поеми «Поет» відсутня «географічна деталізація місця дії», тоді як у самих піснях загальна кількість топонімів сягає кількох десятків...

Хоча Ю. Шерех надзвичайно точно визначив провідну рису поетики Осьмачки як поєднання позірного хаосу з надстрункою організацією матеріалу, він не мав на меті здійснити аналіз міфологічного художнього мислення поета. Такий аналіз не лише потвердив би основні тези Шерехових праць, присвячених творчості Осьмачки, а й суттєво б їх доповнив.

У своїй статті про «Поета» Ю. Шерех, власне кажучи, перелічує ознаки міфологічного слова: «рух до позачасовости» (с. 252), отожднення «сфер людського духу між собою і з вічністю» (с. 260), перетворення слів на «живих носіїв предметовости, відчущання» (с. 263). Це стосується і назви поеми: **«вона з таким же правом могла б називатися “Бог”, або “Любов”, або “Україна”. Бо все це – для автора тільки різні вияви одного світотворчого начала»** (с. 260). Проте яким чином це узгоджується зі структурою тексту і в який спосіб міфологічне слово живе та розпросторюється в літературному творі?

Поетика «напливів», про яку пише Ю. Шерех, надмірна образна ущільненість, нестримний силовий потік слів, їх зовнішня неузгодженість і чітка внутрішня впорядкованість є константами індоєвропейського міфологічного мислення доби архаїки, які визначили «принципову дворівневість сакрального тексту»¹. Аспект «двоїстості» (вперше досліджений першовідкривачем анаграмування у Рігведі Ф. де Соссюром) полягає у подвійному кодуванні одного й того самого змісту² або ж у дворівневій стилістичній організації тексту (відповідно до розрізнення «мови богів» і «мови людей»). До цього долучаються матричні уявлення про багатомовність світу і багатолікість поета³.

¹ Т. Єлизаренкова та В. Топоров пов'язують це, зокрема, із «**двоїстістю Варуни**» (у Рігведі він тлумачиться як «**Істинне мовлення**», тож «виявляє спорідненість зі слов'янським Велесом, чийм «онуком» є співець Боян): «всередині охоплюваного ним простору – організований світ, ведійський всесвіт; поза ним – хаос...» (Див.: Єлизаренкова Т. Я. Древнеиндийская поэтика и её индоевропейские истоки. – С. 52). У поемі Осьмачки таким хтонічним хаосом позначено все, що є несумісним з Поетовим внутрішнім світом («Бог» = «Любов» = «Україна»); цим зумовлені, зокрема, стилістичний «безлад», образна та композиційна диспропорція тих фрагментів, у яких відтворено **«комуністичний без'язикий вир»**, місто сталінської доби.

² Анаграмуванню підлягали не лише імена богів; аналіз анаграмованого **«мотиву єднання»** у ведійському гімні, зверненому до Агні, див. у: Иванов В. В. Эстетическое наследие древней и средневековой Индии. – С. 12.

³ Наслідком архаїчних уявлень про «багатомовність» світу та «двоприродність» тексту вважають формування відповідних мовних опозицій: «сакральна–профанічна, божественна–людська, архаїчна–сучасна, стилістично маркована–стилістично немаркована, чужа–своя». Це дуже чітко виявляється не лише у давньоіндійській, але й у давньогрецькій та скальдичній традиціях (Єлизаренкова Т. Я. Цит. праця. – С. 43).

Саме внутрішньою спорідненістю «дворівневого» Осьмаччиного тексту з міфопоетичними архаїчними структурами пояснюється не-підйомна важкість аналізу поеми «Поет». Кожна петелька цього словесного плетива поєднана незліченними непомітними ниточками та вузликами з тисячами інших, і позірно віддалені точки збігаються. «Жахаюча речевість» і документальна конкретизація набувають узагальненого абстрактного змісту саме завдяки такій організації тексту, однак це змушує щоразу повертатися, постійно закріплювати знайдені змістові ланки, бо кожна «спущена» петелька порушує загальний малюнок «плетива»¹. Це стосується і неочікуваних «індійських» конотацій поеми, до яких час від часу доведеться повертатися.

Зацікавленість давніми сакральними текстами, зокрема Рігведою, спричинила міфологізацію «індійської» теми в російській літературі початку ХХ століття², що досить своєрідно відобразилося у творі Осьмачки.

Антибільшовистська і антиросійська спрямованість «Поета» (на тлі російського міфу про «Білу Індію») виявилася у «міфологічному» імені найвідразливішого персонажа поеми – чекістського ватажка **Калькутіна**. Крім назви тодішньої столиці Індії Калькути, до семантики цього прізвища домішуються (на основі паронімічної атракції) несумісні значення «калу», «кута» й «куті» (Калькутін з'являється саме на Свят-вечір).

Усі антропоніми в поемі мають виразну міфологічну символіку, згортаючи в собі власну «чудесну історію»³. Знеособлення людини,

¹ Дуже точно і спостережливо пише про це Ю. Шерех, попереджаючи читача про виняткову значущість подробиць і «другорядних» деталей у поемі: «У 2-й октаві є неясний спершу образ вічної й немовчкої "луни від таємних діл" – він буде ніби забутий, але далі, в кінці 3-ї октави розкривається: це луна боротьби України за свою незалежність – луна і Полуботка, й Павлюка. <...> ...Образ московського Кремлю нагадає опис пекла; образ страшного пекельного kota-сагани втілиться в образ несамовитого сонця, що горить над проклятим світом, ніби голова kota». Аналізуючи лейтмотивні образи поеми («хуги», «журавля над колодязем», «зрубаних садів», «вітряка»), Ю. Шерех наголошує, що «**поява кожного з цих образів сповнена глибокого значення, яке можна схопити тільки тоді, коли пам'ятати всі попередні зустрічі**» (с. 249–250).

² Найбільшою мірою це пов'язано з іменами М. Реріха та М. Ключова (див., зокрема: Пашко О. В. «Індія» в творчестві Н. А. Ключова (к определению границ мифопоэтического пространства) / О. В. Пашко // Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту : зб. наук. праць. – К. : ІЗМН, 1998. – С. 131–140; Киселёва Л. «Белая Индия» Сергея Есенина // Николай Ключев: образ мира и судьба : Научный сборник / отв. ред. В. А. Доманский. – Томск : ТМА-Пресс, 2010. – Вып. 3. – С. 7–20). Можливо, саме те, що Ключов у період революції підтримав більшовиків, а Реріх інспірував лист «Великих Махатм Індії махатмі Леніну», спричинило саркастичну реакцію Осьмачки. Так у поемі з'явився персонаж на ім'я Калькутін...

³ Нагадаємо «остаточну діалектичну формулу» міфу, виведену О. Ф. Лосевим: «міф є у словах даною чудесною особистісною історією» або ж «розгорненим магічним ім'ям» (Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Философия. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – С. 169–170).

заміна особистості «масами» (архетип «третього Адама», витлумачений і використаний пролетарськими ідеологами на свою користь) відображені у тексті «Поета» вживанням прізвища замість імені (або «функції» замість людини: «Редактор»). Імена підлеглих Калькутину чекістів узгоджуються з міфологізуючою інтенцією тексту дещо по-іншому. Окремі «гвинтики» кривавої машини, порошинки совітської імперії називаються так, як іменували себе підлегли за часів Московської Русі: зменшувальними іменами-кличками («Афонька»). Інший кат (напевне, жорстокіший і вигадливіший) має ім'я «Павлуша». Та найстрашнішим і неперевершеним у жорстокості виконавцем виявляється персонаж **із українським прізвищем**, до якого додається слово «**таваріщ**»...

Цей фрагмент другої частини поеми є однією з трагічних її кульмінацій, тож варто розглянути, як узгоджуються у цій частині композиційні, образно-символічні та мотивні структури; як взаємодіють «морок» і «проясень» міфологічного слова.

Усі вісім «пісень» мають тут назви, пов'язані з темою сім'ї – як людської, всенародної і всесвітньої єдності. Цими назвами означено ланки есхатологічного міфу про загибель українського «космосу»: «Мати», «Правда», «Тривога», «Батько», «Жах», «Пустиня», «Кара», «Спасіння». Остання назва, пов'язана з мотивом чудесного порятунку Свирида, є не просто несподіваним «світлим променем» у поемі, а й надзвичайно важливим складником того космогонічного міфу, що становить підґрунтя тексту. Цей імпліцитний міф стає антитезою до надпохмурого сюжету міфу есхатологічного, що розвивається на експліцитному рівні: утворюється своєрідна «рівновага». Це нагадує релігійно-міфологічні уявлення про «**ніч Брахми**» і «**день Брахми**»¹: згортання всесвіту до єдиної точки з подальшим розпросторенням, новим розгортанням і постанням нового світу.

Що ж є основою цього імпліцитного космогонічного міфу? «Серце» = «Сонце» = «Слово» України, втілені у всеохопній статі «Поета», тисячолічного і єдиного, який водночас є будівничим «космосу» і самим будівельним матеріалом... Вертикальна вісь світотвору поєднує небесні сфери з інфернальними; а жертвенна «**височінь**», де перебуває культурний деміург (Шевченко),

¹ Такі уявлення пов'язані з бінарною символікою «безодні» (одне з «ключових» слів у поемі Осьмачки!): «...Космос народжується до буття як день Брахми, який триває чотири з гаком мільярди років, потім помирає, і настає ніч Брахми – і так без кінця» (Маковський М. М. Цит. праця. – С. 34).

дивним чином кореспондує з «катівнями сковородиними», де вічно горять «поети, що блукали по землі, шукаючи і правди і людини і мріям тиші творчої ріллі...». Узагальнений образ мандрівного поета-філософа нагадує про Сковороду, а пекельні «сковороди» містять алюзію на «пекло» в «Енеїді» Котляревського. Правда, там карали того, хто без дозволу друкував «чужее», а тут поетів печуть «за книги власні»... При цьому «гурти курдуплів лютих», які «роблять муку» поетам, **і за життя це робили**: вони «колись були по городах, / і грішми, і неправдою зіпсутих, / за критиків-писака, що в вічний прах / наважилися істину зіпхнути...»¹ (с. 154).

«Катівні сковородині» люди на землі називають **зорями**; тож поети «самі не покидають мук / на висічених долею рубінах», – інакше небо погасне, а люди остаточно здичавіють: «без небесних тих вогнів / обернуться в лютіших різунів!» (с. 155).

Отже, лише поетами живе і світить Всесвіт, а отже, Поет є безсмертним! «Загибель богів», якою б остаточно вона не видавалася, є «ніччю Брахми», після якої має настати «день» вічного Слова.

Значну роль у розвитку цього мотиву в поемі Осьмачки відіграють євангельські алюзії. Парадигми значень «**Батька**» (Бог Отець, Шевченко, батько Свирида Чички) і «**Сина**» (Христос, «поет», Свирид) відтворені у дванадцятій пісні, що має назву «Батько». Саме тут «поет», Свирид Степанович Чичка, стикається з ворожою силою у людській подобі Калькутіна (за сімейним святковим столом на Свят-вечір, тобто при символічному народженні Спасителя). Ніби випадкове порівняння Свирида (про якого Калькутін щось устиг прочитати) з Шевченком сприймається поетом як «хула на Духа Святого», що не прощається ні на землі, ні на небі:

*Не ображайте ви безумно духа,
з яким змагаються потуги злі,
але ми бачимо, що завірюха
часу їх завіває на землі,
і комісарська сила довговуха
тепер їм не допоможе взагалі,
бо хмари там ідуть у високості,
йому вгортаючи над серцем кості (с. 100).*

¹ В описі «курдуплів» ніби поєднуються мотиви Сковороди («Всякому городу...») і Котляревського.

Далі Свиридів «апокриф» про Шевченка набуває значення космогонічного міфу (в якому відлунює і згаданий мотив Брахми). «Поет – тотем, деміург і сотворитель світу»¹ – робить Україну «серцем» власного серця, і там, у найглибшому таємному центрі буття, вона «гуде», провіщаючи прийдешній День:

*І чують у небесній висоті,
куди поетове єство сягнуло,
як стука серце в зорі золоті
над всім невільницьким советським мулом,
а в серці в нього в теплій самоті
під неосяжним світовим притулом
вся Україна до життя гуде,
мов перед сходом сонце молоде! (с. 101)*

Міфологічна природа слова виявляється одночасно на «сакральному» і на «профанному» рівнях тексту. Зокрема, перехід Калькутіна з чужої йому української мови на власну розкриває його справжню сутність і стає маркером апокаліптичного сюжету – зіткнення Христа й антихриста.

Називаючи Свирида «халопскою бандурою» і вважаючи, що швидка смерть для нього була би занадто легким покаранням, ба навіть честю, Калькутін згадує і про Юду з українським прізвиськом, який у новому колі буття сам здійснює «розп'яття» (незрівнянно жорстокіше й огидніше) і творить на землі пекло:

*У нас там єсть адін таварищ Мисик,
так он то на акне тебя распньот,
і жестью кровельной с баронской мизи
с размаху разорвьют тебе живот
і пустит две туда бальшиє криси,
і вновь зашьют прокіслий мокрий смрад,
чтоб сделать на земле достойний ад! (с. 101)*

Зіткненням протилежних світових сутностей (а відповідно – і несумісних словесних потоків) визначається «контрапункт» усієї поеми. Імплицитний мотив Христа (розп'ятого українського Слова) й антихриста виходить на поверхню та набуває нового осмислення у «прояснях» до цієї пісні та до наступної, що має назву «Жах».

¹ Маковский М. М. Цит. праця. – С. 162. «Акт найменування зумовлює прибуття тотема, його живу присутність»; разом з тим у міфі «розривання», «розчленування» Поета (як «першопричини Всесвіту – Звуку, Слова») є передумовою творіння, після якого поет-пророк «знову оживає цілісним» (Там само. – С. 161–162).

Функція «прояснів»¹, які передують кожній пісні, знов-таки апелює до архаїчних міфоритуальних матриць «двоїстого тексту». За винятком перших трьох, це прозові мініатюри з алегоричним сюжетом, короткі притчі, філософські фрагменти, загадкова афористичність яких посилюється сповільненим оповідним ритмом і завершальним вислідом. Висновок майже завжди є парадоксальним² або таким, що постає у формі запитання. Не пов'язані зі змістом наступних пісень поеми, «проясні» в усьому є до них контрастними; певною мірою ці «вставки» увиразнюють опозицію «літературне» // «міфологічне»: саме там, де починається жахливий міф про «загибель богів», філігранна та виклично культурна форма «прояснів» ніби нагадує про те, що поезія значно архаїчніша за прозу. Водночас мінливість тексту, чергування пісень і «прояснів» сприймається як елемент автометаопису: текст сам навчає, як його читати – знаходити приховані підтексти, дошукуватися ланок метасюжету, розгадувати метаморфози...

Відносно спокійному перебігу подій у перших трьох піснях поеми (де ще не зламано «станового хребта» українському селу) відповідають коротенькі «проясні» – пісенні або пареміологічні³: «Хоч і стежки не було, а зустрілись» (до першої пісні, «Знайомство»); «Та болять ручки, та болять ніжки, / що зустрівся тяжко, що побачив трішки» / (до другої, «Сон»); «І Бог людині дав стежки все прості, а правді тій, що з неба, все горбаті й гострі» (до третьої, «Помилка»). Так само лаконічними, однорядковими є «проясні» до четвертої та п'ятої пісень («Диявол» і «Пекло»), проте символічний підтекст інакомовлення стає тут помітнішим і складнішим: «І їздять жевжики завжденно кіньми, а хазяйни волами»; «Якщо він не розбере Отченашу, то казки йому розповідай».

¹ Публікуючи другу редакцію поеми, у якій і з'явилися «проясні», Осьмачка вважав за потрібне зазначити, що саме слово «проясень» і всі відповідні тексти належать йому; тим самим у непрямий спосіб наголосив на значущості цих фрагментів, які в жоднім разі не можуть сприйматися як «епіграфи», а є окремими «творами»: «Усі твори, що передують пісням у "Поеті", чи вони складаються з одного рядка, чи мають цілий сюжет, – оригінальні авторів. Це стосується так само й до слова "проясень"» (с. 313).

² Останнє речення може миттєво змінити сенс висловлювання; водночас будь-яка спроба раціонального тлумачення зруйнувала б естетичну довершеність фрагмента. Так, у «проясні» до пісні «Виклик» медитативні роздуми про дитину та юнака, котрі прагнуть лету без мети, «в безконечність», ілюструють цей рух образами «Олександра Македонського, Колумба і Байрона» та продовжують його «в космос, до розпачу, до бомби, що підпалює цей космос». Поміркована резигнація такого «космічного руху» («я люблю **оміцєвленє**») завершується закликом: «...нехай живе Шевченко, Гомер, Толстой і Гюго, бо обмеженість і любов до неї, якби це було можливо в людській природі, врятували б наш бідний світ...»

³ Фольклорно-міфологічна стихія об'єднує внутрішній світ Поета із сільським «космосом», тож тут не має бути протиставлення.

Надалі «проясні» стають усе довшими; орнаментальні зв'язки між ними забезпечуються за рахунок анафоричних зачинів («коли...», «коли...», «коли...», «коли...»; «наше...», «наше...», «наше...»), повторюваних слів і наскрізних мотивів («розповідь», «розмова», «говорити», «слова», «мова»; «серце», «сонце», життя і смерть, людина і горе) та архаїчних оповідних структур на кшталт біблійних – речення, що починаються зі сполучника «і» та присудка («і спитав...», «і спитала...», «і жив...», «і прийшла...»).

Лише третя, остання частина поеми майже не містить подібних орнаментальних зв'язків, натомість «проясні» тут розростаються, стають завершеними мініатюрними казками: про плем'я «Віща птиця», у якому вбито царя; про «старого Чаклуна з Китайщини»; про Хлопчика, якого, коли він спав, поцілувала Черниця, і той усе життя мучився жагою невідомого та запитанням: «Хто мене великий поцілував?»; про ворожку та дівчину, якій забракло сміливості довести до кінця розпочате; про «багатиря», котрий перелякав гостей труною замість столу; і, нарешті, про померлого фараона, його сина Хамізанеса, верховного жерця та бога Ра...

Подібні до символічної притчі та параболи, «проясні» все більше наближуються до парадоксу, в якому переважає афористична, синтаксична чи семантична складова. Це концентрує увагу читача на «зсувах» у змістовій структурі тексту загалом, спонукає до пошуку тих опірних точок, які допомогли б у заповненні прогалин меонального опису¹, що домінує у віршових розділах.

Разом із тим «проясні» сприймаються як голос Автора, який є ніби відчуженим від власного тексту: він не коментує його, а радше медитує над ним. І саме в такий спосіб, у взаємопроникненні ТЕКСТУ й АВТОРА, формується певна «третя інстанція», погляд *sub speciae aeternitatis*.

Така перспектива є необхідною, адже саме «туди», у вічність, відійшла «казка втрачена чи діва» (= «Україна»), що «пішла в світи.., де тіну не бувати»... «понесла туди жалі, / де і прийдешне, і те предше сиве / живуть як мати і дитя щасливе». Водночас і читач, маючи змогу час від часу перепочити на більш звичних у літературному відношенні «прояснях», уникає надмірної напруги², спричиненої гіпертрофованою згущеною реальністю міфу, та уважніше придив-

¹ Суть меонального опису полягає в тому, що описуються здебільшого «стики» між подіями; другорядні подробиці заступають місце першорядних – і те, що насправді відбулося, залишається невизначеним (наприклад: чи померла Вустя? хто стріляв у Свирида? як саме загинув Поет? і т. д.).

² У цьому відношенні «проясні» близькі до інтермедій.

ляється до змістових кореляцій, наскрізних мотивів, ключових слів, композиційних засобів тощо – як до елементів текстового автометапису.

Виявляється, що «проясні» також містять приховану лінію метасюжету: про правду Божу і людську та про вічну суперечність між «усім відомими істинами» і тим, що є насправді...

У цих фрагментах постійно підкреслюється значення парадоксону та катахрези як модусів результативного мислення: істина постає не у словах, а **між** ними, у просторі позірної антиномічності значень. Прикметним є те, що ця думка також розвивається на різних рівнях і здебільшого «від супротивного». Наприклад: образ «нашого минулого» (схожого на «казкове лошатко», бо ніколи не росте, а з часом зменшується!) робиться все **«кращим і світосаянішим»**, а зрештою стає «похожим на **картинку**». Та саме тут минуле знецінюється, бо втрачає реальний зв'язок із життям: «і на цьому лошаткові... не схоче проїхатися навіть і циганча. Що ж тоді робити нам з істиною: без минулого немає прийдешнього?» У пісні «Горе», де вміщено цей «проясень», про Свиридове навчання сказано, що він змалку прагнув пізнати світ як **живу «істину»**, котра у невпиннім русі унаочнює лише наслідки, а не причини: «І все це в світі, що він чув і бачив, / сприймав не так, як треба для наук, / а так, як символ Божества незрячий, / що кинуло сонця в безодню рук...» (с. 71). Такі ледь відчутні паралелі наштовхують читача на думку, що взаємини «форми» та «змісту» виявляються аж надто складними і в житті, й у тексті, що «однострої», в які прагнуть одягти людську думку, є згубні для «істини»...

Що виразнішого звучання набуває мотив «істини» у піснях, то парадоксальнішим стає його віддзеркалення у «прояснях». Третя частина, з її граничною напругою протистояння Поета і Системи, є у цьому відношенні показовою: «проясні» притлумлюють злободенні політичні акценти – наголос ставиться на вічних проблемах, і саме завдяки цьому виникає страхотливо реальний образ часу¹. У 18-й пісні – «Станки» – Редактор, намагаючись викликати у Дівчини відразу до Поетових творів, зачитує його вірші про небесні «катівні сковородині», де «горять поети, а не зорі». Мертвотний дух, що панує в редакції, і гротескна макабрична символіка «совітського» часопростору; різкий контраст мови Поета і мови Редак-

¹ Символом доби сталінізму стає «гіена», у животі якої перетліває весь «комуністичний без'язикий вир»; будинок редакції – теж «немов гіена»; а «мертвецький похід» Вождя має завершитися тоді, «як цвинтарем світ стане і дірою, / а він на нім гієною брудною...»

тора, який широко не розуміє, чому втекла Дівчина, – на цьому тлі несподівано виникає завершальний мотив Поетового «кільця жаги і туги», закинутого у кожне людське серце і здатного долати «заметити смерті» (с. 156). Тож Поет постає як антитеза мертвотному часу, втілення ідеї творчості, а сама творчість – як «жага і туга».

«Проясень» до цієї пісні – це історія нездійсненого вінчання студента і молодої повії, побудована цілковито на парадоксальних ситуаціях: удаваний «схимник» є насправді «Чаклуном» (та ще й має «під рясом пістоль»), проте говорить він мудро та переконливо; студент, попри свою палку закоханість і намір убити Чаклуна, раптово тікає; гостросюжетна оповідь уривається, бо зникає все... Все, крім «бідної діптяночки», про яку було сказано, що «вулична дівчина – це тисячі». Але дивлячись на неї, – завершує автор, – «ніхто не подумав би, що це тисячі, і разом з цією думкою не поставив би всім відому істину, що в світі багатько всього, та світ один з Єдиним своїм Автором». Саме ця «істина» тут і спадає на думку, хоча й у зміненій формі: єдина недосяжна і незбагнена істина – внутрішній світ людини.

Отже, крім «горизонтального» сюжету, пов'язаного з перебігом подій, у поемі вибудовуються «вертикальні» ланки метасюжету (подібно до «міфем» К. Леві-Строса, вони демонструють логіку міфу та розкривають його зміст¹). При цьому словесна гра відновлює архаїчну семантику речей і перетворює предмети та явища на дійових осіб, які не дозволяють ані поставити крапку в історії, ані вилучити її в буквальному сенсі.

Такою є словесна гра з «**домовиною**», котра правила за стіл «на закладщині нової хати». «Стіл» (що на ньому подосі ставлять труни з небіжчиком) названо тут «односкладним ножиком», натомість «домовину» – «двоскладним», бо ж їсти можна «з одного боку, а з другого ховати покійника». Відсутній «стіл», що має-таки **стояти** в хаті, самим словом «**стоятима**» виявляє власну етимологію та символізує життя як вертикальний вектор. Натомість «домовина», мов породілля, своїм лежанням символізує перехідний стан – від небуття до нового народження². За цією логікою дім, як і домовина, стає «двоскладним ножиком», бо це є місце народження і смерті...

¹ Не окремими елементами міфу визначається його зміст (тим більше – не перебігом подій у ньому), а лише «тим способом, яким ці елементи комбінуються» (Леві-Строс К. Структурная антропология / К. Леві-Строс. – М. : Наука, 1985. – С. 194).

² У первісних уявленнях про «стіл», як доводить О. Фрейденберг, також поєднувалися різні образи «смерті-оживання» (стіл – це «небо-земля», «жертвна трапеца й могильна дошка»), тоді як «домовина» ніби унаочнює єдність життя та смерті: це «єдина маска космічного тотему, що виникає у зникненні, оживає у смерті» (Фрейденберг О. М. Поетика сюжета і жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – С. 184, 194, 71).

Небезпечна глибінь міфологічних значень, прихованих у самому слові, викликає тривожну думку, що є висновком цього «просяня». Вислід не пов'язаний із розказаною історією, проте стосується і головного її героя, і гостей, і людей як таких, і навіть поетів: «Горе нам! І навіщо ми самі собі з кожної речі робимо край безодні, в яку сходить видиме й невидиме щохвилино й навіки і ніколи не висилає нам жадного звуку утішити нашу тремтінну душу?...» Сама назва пісні, яку розпочато цим «просянем», «Несосвітенне» (тобто несумісне зі «світом», нетотожне нашим уявленням про нього і здоровому глуздові) – акцентує значення фігури парадоксону та імпліцитних мотивів, здатних «прояснити» темні місця віршового тексту.

Наступний «просянь» (до завершальної пісні, що має назву «Навіки») продовжує і завершує роздуми про «край безодні», про зв'язок між реальністю та словом – «тутешніми» і можливими «тамтешніми» його відгуками... Юний Хамізанес, дивлячись на постать бога Ра, зроблену зі шматка від статуї померлого фараона-батька, запитує жерця, з якого матеріалу боги створили людей. І якщо люди зроблені з того ж матеріалу, що й боги, то чому вони не мають безсмертя? Великий жрець, оцінивши це запитання як гідне майбутнього фараона, відповідає: «...як різьбар по твоєму зволенню зробив малесеньку постать від шматка великої, так і боги дали нам малесеньке безсмертя...».

Отже, людина та Бог можуть зустрітися лише у просторі безсмертя – просторі Слова? Завершальний «просянь» ніби замикає коло, надаючи усім попереднім вступним фрагментам і назвам пісень внутрішнього зв'язку. «**Знайомство**» зі світом; перші осяяння («**Сон**» як пробудження душі); «**Помилка**», що розводить людей із небесною «правдою», бо в них різні «стежки»... Далі – перша зустріч із «**Дияволом**», «**Пеклом**» і «**Богом**», якими вони постають у живій народній традиції; «**Кохання**», завдяки якому людина отримує зорі, рай і пекло у власній душі, та «**Горе**», бо все це стає минулим... Така послідовність пісень у першій частині поеми відповідає розвитку людини – дивного створіння, яке має дар відчувати минуле як теперішнє та прозирати у прийдешність, у передчуттях і снах.

Друга частина – це вже історія «**Кари**» цілого народу (матері = сім'ї = села = України), що завершується неочікуваним «спасінням» розп'ятого Поета (на тлі космогонічного Шевченкового міфу).

У третій частині космогонічний міф і пекельна реальність стають тлом для поєдинку **Вождя «стихії сірої й глухої»**¹, що перетворює світ на «цвинтар та діру», і **Поета**, з його світотворчою силою духу та мрії. Якщо Поет, подібно до Бога й Сонця, є втіленням світла, «чистої самоти **Вічності**», то Вождь ще за життя постає як **«чорний монумент»** (зупинений час, завершений рух), що стоїть на багнетях мертвих **«чорних жовнів»**, тобто є втіленням **небуття**. І коли життя – це унікальність кожної частинки (а Поет – його найунікальніший феномен!), то смерть зрівнює та перемішує все і вся, тож «дивний чорний монумент» є своєрідним «антипоетом»: «То Джугашвілі – **рівности поет**». І хоча герой поеми гине, проте багатопостасний образ Поета залишається **«Навіки»**, а остання трагічна сторінка «Доспіву» повертає нас до «Вступу», де Автор говорить про себе (і свій твір) як про виграний рідним Краєм «найтяжчий бій... на полі духу і живих надій...».

Тож хоч людина має лише «малесеньке безсмертя», цього вистачає на творчість, у якій людські слова набувають іншої природи та долучаються до «великого безсмертя». Бо і «Дедалів син Ікар» оселяється на українській пасіці (завжди нагадують про нього **«мед та віск!»**), і «томик Шеллі, мов пречистий **мед»**², одухотворює світ Свирида Чички серед чорної самоти; і сни про Навікаю «потрібні, як і сонце, юнакові». Бо й сама поема народжується від Вічності: «крапля Вічності в душі малій / нашіптує про Вічність дику повість...».

«Онiмiнню нацiй» можна протиставити лише Поетове слово. Воно зроблене з того самого матеріалу, з якого постав світ, і запіднене духом народу, з якого вийшов Поет; воно є живе, рухливе, чутливе до відлуння інших, так само живих, слів і здатне сплавляти в собі «чуже» та «власне», культурне та стихійне, земне і небесне.

Але саме через таку всевадну потугу Поет стає самотнім, як Бог, а слово його має не лише будівничу, а й руйнівну силу. Воно споріднене з **«імлою»** предковічною, **«де смерть з початком спить в одній одежі»**.

¹ Це визначення є, в міфологічному відношенні, дуже значущим, бо сірий колір – знак хаосу і демонічного начала; а звук – це символ порядку у Всесвіті, тому глухота так само символізує хаос і нечистих духів (Маковский М. Цит. праця. – С. 69. Див також: Войтович В. Українська міфологія. – С. 106).

² Прадавня символіка «меду» пов'язана зі значеннями «вічності», «мудрості», «ригуюального екстазу». Це також «уособлення Всесвіту» (Маковский М. Цит. праця. – С. 222).

Архаїчна метафора «слово-камінь»¹, поєднуючись з українським класичним образом «слова-криці» (не менш давнім за генезою), створює поле взаємодії низки інших міфологічних значень (зв'язок слова з «безоднею, ямою, нижнім світом»; з «водою», «розриванням» і «тертям»²); а «рої слів» («священні бджоли») пов'язуються цього разу не з «медом», а з **отрутою**. При цьому Дніпро, до якого звертається Поет, постає як «нижчий деміург», а «панцері із дна» нагадують про міфічні значення річки як місця перебування душ померлих, утілення ідеї часу та зв'язку з потойбіччям:³

*Гей, Дніпре, Дніпре, скований левище,
віддай мені **крицеві** панцері,
що ти із **дна** підняв собі на грище
і ними **скелі** в берегах старі
ворушиши, ніби вітер попелищем,
а з **каменю** розтертого вгорі
громадиш інші хмари над лісами,
що ляжуть у полях піском-буртами.
Віддай мені, і хай слова мої,
закуті в крицю давнього завзяття,
впадуть, як ще не бачені рої
отруйного і для світів прокляття,
в **безодні** вічні, аж у ті краї,
де **наливаються вони з безладдя**,
щоб вибухли серед весвітніх зел
і з космосу зробили млу пустель! (с. 182)*

Поет робить те, що робить Бог, – творить. Подібно до Орфея, він розмовляє з водою та камінням і проникає до потойбічного світу. Проте ці міфологічні універсалії в поемі Осьмачки настільки своєрідно перетворені, просякнуті національною образотворчою стихією, що будь-які паралелі чи аналогії лише підкреслюють багатоплановість та органічність його героя. Не варто забувати, що «Поет» – це **АВТОР = ТЕКСТ**, у якому живуть і вигаданий Свирид Чичка, і реальний «співбесідник» Гомера, Данте і Шеллі, і «соловей

¹ Давня обрядова традиція «закидання камінням» вказує на семантику словесної дії (Фрейденберг О. М. Поетика сюжета і жанра. – С. 103). Цікаво, що у відгуках на поему Осьмачки повторювалися порівняння цього твору з «неотесаними брилами», з камінням довкола «давнешніх будівель» (Див.: Слабошпицький М. Ф. Поет із пекла (Тодось Осьмачка). – С. 253; 259).

² Див.: Маковський М. Цит. праця. – С. 76–77; 161–169.

³ Уявлення про поета як пророка життя-смерті «належить до найбільш архаїчних», – наголошує М. Маковський, тому що слово безпосередньо пов'язане зі зміною буття та небуття і форма розмови «Логосу» зі світом – безконечна боротьба (Маковський М. Цит. праця. – С. 162–164).

давнього часу» Боян (чия незрима присутність у поемі засвідчена завершальними звертаннями «соловею мій», постійним спогадуванням давньоруських богів та окремими алюзіями на «Слово»); і поет «у образі великої подоби» (Божої), і він же – як зацькована «людина із маси» (с. 29); і деміург «українського всесвіту» Шевченко, і нещасливі мандрівці, що знаходять вічний притулок «на катівнях сковородиних», під пильним наглядом «критиків-писак»; і герой, який протистоїть цілій системі та її «Вождю», і «трикстер» – блазень у «ковпаку в дзвінках...» (с. 208). Тож і паралель Поет–Бог набуває доволі незвичного розвитку.

«Богоподібність» Поета (як і всі умоглядні та метафізичні поняття в Осьмачки) розкривається у цілому спектрі характеристик – і символічних, і цілком конкретних. При цьому «перетікання» смислів, зумовлене «методом напливів», робить їх виокремлення майже неможливим. Сакральна тріада «Отець, Син і Дух» (символічний «ключ» до прочитання пісні «Батько», про що йшлося раніше) перетворюється у тексті поеми на інші форми «триєдності». Перша іпостась – це «**Бог-Батьківщина**», «**Край**», до якого «з вірою» звернені вступні слова «Поета». Таке «ототожнення» є особливо помітним в одному з «прояснів» поеми, де гасло «Бог і Україна» розгортається в окремий сюжет (про що говоритимемо окремо). Неньчин голос «Сину!» та синове відлуння «Гину!» від початку визначають основну тональність твору та долучають образ самого Поета до цієї парадигми значень (так само – космічна постань Шевченка-деміурга, в серці якого «вся Україна до життя гуде»).

Українське село (природа і традиція в їх неподільній єдності) так само постає в подобі «божественної іпостасі». «**Бог-Село**» у Осьмачки робить прийнятними та зрозумілими для людей «небесні хартії». Журавель над колодязем («криниця», що віддзеркалює небесну «безодню») є в поемі таким самим посередником між світами, як і Поет («журавель на тлі небесних хартії / у вилицях скрипіти перестав, / узнавши, що у Господа закони / на небі без жаднісінької коми»), тож і стає чи не найактивнішим учасником основних подій у поемі. «Журавлеві», як і Поетові, відомо про «диво словотворне», що дається лише тим, хто «не задавлений ярмом» (с. 16). А підкреслена антропоморфність журавля, не раз згадані «вилиці» (із «залізним шворнем») перегукуються з трагічним образом Поета у завершальних рядках твору (з його «**розпеченими висками**»...) – с. 21; 208.

Саме «Бог-Село», за Осьмачкою, дав людям закон, у якому всі **«коми»** на своїх місцях, а єдність «Істини–Добра–Краси» не підлягає сумніву, бо виявляється у найбуденніших подробицях життя:

*...чебрець, безсмертник і пташині дзвони,
васильки і ромашки і вуздик,
повтикани підряд навкруг ікони
у чистий та гаптований рушник,
і глиною замазані поклони
колишнім віхтем, що вже з двору зник, –
всі коми ці законів наших вусних... (с. 32)*

Нарешті, **«Бог-Сонце»**, до якого звично зверталися молитви людей усього світу, – це найбільш амбівалентний і найщільніше пов'язаний з Поетом символ у тексті Осьмачки... Це – те вище начало, яке повсякчас «рве серце із грудей» (с. 163), бо є **«словом»**, **«думкою дивної істоти»**... (с. 196); це переможець нечистої сили (сонце, що «рвало пазурі» зловісним лютим «котам» – с. 88) і водночас злий деміург, який сам є втіленням демонічного начала, **«вогненною хугою»** для світу (с. 158).

«Сонце» є ключовою міфологемою в поемі «Поет». (Це найархаїчніша «метафора сюжету»¹: початок і кінець, життя і смерть «в одній одежі».) Символічним сонячним «колом» позначена і композиція тексту: три частини (як «світанок», «зеніт» і «захід сонця»); 24 пісні (24 години доби); «морок» і «прояшень» як чергування нічної темряви та денного світла; закільцьована змістова структура «прояснів» і всеохопне «коло» авторського «Я», окреслене у «Вступі» та «Доспіві». Проте це «коло» визначається поетом як «горе», і це не випадково, бо зв'язок між «сонцем» і «горем» є основою самої «метафори сюжету».

Спробуємо проаналізувати бодай окремі ланцюжки цього зв'язку. «О **горе**, мрійнику, тобі без меж», – таким є зачин твору; та справжнім горем, «страшним розпачем» звучать останні октави «Доспіву», де замість «мрійника» постає знетямлений мученик (замість сміливого героя – «трикстер»). Назву **«Горе»** має остання пісня першої частини поеми (у «проясні» до якої йдеться про втрачене «минуле», без якого, кажуть, «немає прийдешнього»). Це змушує зосередити увагу на мотиві «горя», яким об'єднано в поемі три **«туги»**: історичну за знищеним селом та «онімілою Вкраїною»; осо-

¹ Докладний аналіз цієї «метафори сюжету» див. у: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – С. 69–71; 136–139.

бисту тугу «чорної самоти»; вічну тугу людини за ідеалом, за сенсом буття, за втраченою молодістю. У міфологічній площині – це туга за «**вічним сонцем**», за первісною єдністю зі світом (втраченим раєм) і небайдужими до людини земним, космічним та потойбічним світами.

Зв'язок між «**горем**» і «**сонцем**» стає окремою темою філософського «проясню» до пісні «**Кара**». Слово «**кара**» повторюється у тексті тричі як закляття чи вирок; синонімом до нього є «**горе**», що підкреслено чотириразовим уживанням слова; водночас лексема «**сонце**» повторена п'ять разів. Усе це увиразнює символічний підтекст параболи. «Сонця» людей і народів гинуть; проте всі люди здатні молитися лише до того «місця, з якого сходить сонце...». Життя розводить «земні» та «небесні» стежки, і лише сліпці «завжди держать очі до сонця» (то й пропали б, якби не поводатарі...). Тому скульптор, аби роз'яснити літній багачці, що таке «**горе**», вирізьбив не її постать, а ту молодесеньку істоту, яка живе, незалежно від віку, в людському серці, – «з очима до сонця»... Вслід цього «проясню» є справді дуже сумним: «карою» та «горем» для людини стає «подарунок батьків» – народження на світ... (Цей мотив пояснює богоборчі інтонації, що інколи досить відчутні в поемі, проте такі виклики нагадують збурення люблячого сина, який не відчуває очікуваної від батька любові.)

Увесь спектр значень образу «Бога-Сонця» корелює з міфологічними уявленнями про Поета ¹. Це й пояснює значення імені головного персонажа. Ю. Шерех сприйняв це ім'я як епатажне: «Уже саме “непоетичне” ім'я героя – Свирид – демонстрація» ². Проте як ім'я, так і прізвище є дуже символічними, і цю символіку виразно підкреслює автор.

25 грудня (за н. ст.) здавна святкували «сонцеворот» – день, коли призупиняється панування злих сил і «Сонце повертає на літо... Після цього Сонце мало-помалу починає брати гору над демонами мороку...» ³. Опікується цим днем дуже шанований у народі святий – Спиридон-чудотворець: він «плечима підпирає небо, щоб

¹ До вже проаналізованих значень долучаються і «дуб», і «гніздо горлиці» (та вона сама), і журавель як «птаха Сонця», «Божа птиця» в Україні (див.: Маковський М. Цит. праця. – С. 139; Войтович В. Українська міфологія. – С. 402, 404–405; Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – С. 319–320). На окрему увагу заслуговує також образ «**вітряка**».

² Див. с. 264 вищезгаданої статті Ю. Шереха про поему «Поет».

³ Войтович В. Українська міфологія. – С. 499.

Сонце повертало на літо»¹. Ім'ям святого Спиридона Сонцеворота і було названо героя поеми Осьмачки (Свирид – українська форма цього імені).

Зв'язок із сонцем простежується також у тому, як обігрується значення імені та прізвища Свирида Чички у тексті. Так, у батьківській хаті він сидить «на середній **соняшній** частині лави», хиллячись до вікна (за яким світить **сонце**) «**квітом жовтосоким**», тобто **соняшником**², адже прізвище героя – **Чичка**, що означає «**квітка**». Кольорова семантика також відіграє тут неабияку роль: «жовтій барві» Свирида відповідає «блакить» його коханої, тобто головні персонажі твору ніби експлікують символічні значення українсько-го диколору.

Вустя в поемі є так само «багатоіпостасним» образом (**Дівчина = Україна = Муза = Казка**); саме звучання її імені нагадує про міфологічне значення звуку як творчого начала: це вічні «**вуста**» «українського всесвіту» – і дихання, і мовлення, і поцілунки... Коли Вустя в поемі зникає, її місце заступає **Дівчина** («Це може бути й Вустя, але не обов'язково вона», – слушно зазначає Ю. Шерех). Цілком реальні речі та ситуації, пов'язані спершу з цим образом, поєднуються з виразною «софійною» подобою героїні. «**Блакить, блакить**, висока, як тополя...», – саме появою та раптовим зникненням Дівчини інспірована Свиридова молитва до «Блакиті». Далі та сама Дівчина постає вже як «**Україна**» – босонога юнка, яка збуджує дотиком «теплих на ногах маленьких пальців» прах тисячоліть. Водночас це сама Поетова **Муза**... Спів Дівчини над мертвим Свиридом на вітряку та її загибель «на останнім слові пісні» мають ритуально-жертвний зміст: «Перунова стріла» з пісні стає залізним «пробий-зелом», на яке падає зламане вітрякове крило разом із Дівчиною. Тож хоч пісня й пережила Поета, разом з ним пісенно гине його Муза. (Паралельно в поемі розвивається символічний сюжет: **тисячолітній** дуб, спіяний ворожими зайдами, упав разом із «солов'єм малим» та задушив собою «горлицю», що звила на нім гніздо.) Нарешті, «**казка** втрачена **чи діва**», «незнана **казка**, що пішла в світі», «**казка** життя і смерті» – дешифрується в поемі саме як Дівчина–Україна–Муза, чий «вінок», подарований самим «божистим Платоном» у Дель-

¹ Войтович В. Українська міфологія. – С. 503.

² Сакральна символіка «соняшника» в українській духовній традиції відбилася у назві та наскрізнім мотиві відомого твору св. Йоана Максимовича «**Ліотропін**, тобто соняшник», написаного року 1714.

фах, перетворюється на Поетове «кільце жаги і туги...». (Чарівний дар – вінок з Аполлонового святилища – повинен був змінити світ; проте він «не спався з поясом планети, а просто загубився на землі...».)

Та все ж, після розлогих розумувань з приводу «божественної» природи Поета, варто замислитись: а чи справді він заступає місце Творця? Чи й справді, як пише Ю. Шерех у не раз цитованій праці, «коли що-небудь на землі може нагадати Бога, то це – в концепції Осьмачки – поет» (с. 258)? І ще, слова про «похмурий титанізм і жахний сатанізм Осьмаччиної поеми» супроводжуються у статті Ю. Шереха таким висновком: «...ніколи в нашій літературі ненависть, богоборство і одчай не досягали такої сили, такої зосередженості» (с. 263). Справді, у «мороці» міфологічного тексту «Поета» можна знайти потвердження цим словам, проте логіка «прояснів» дає змогу сягнути глибше; адже сам Ю. Шерех проникливо зауважує: «Чи ж треба пригадувати, що така велика зненависть росте тільки з любови такої ж міри, що такий неслівський бунт і одчай ростуть тільки з віри такої ж міри?» (с. 263). Отже, звернімося до «прояснів», у широкому сенсі цього поетового слова, та простежимо, зокрема, семантичну експлікацію гасла **«Бог і Україна»**.

У поемі Осьмачки слово постійно демонструє здатність «згортати» й «розгортати» непідвладні раціональному осмисленню поняття: емоційний поштовх, який спричинився до виникнення національного визвольного гасла; внутрішні форми неспоріднених слів, які утворюють ланцюжки неочікуваних смислів; ідіоми, що перетворюються на «перформанси», – все це є різними формами «емансипації» слова. Вміння Осьмачки миттєво перетворювати звичні, «стерті» значення на цілісні міфологічні «сюжети» (як це сталося з «домовиною» та «столом») зумовило ще одну своєрідну рису його поетики: сюжетну експлікацію пареміологічних та ідіоматичних значень.

Загальновідоме гасло «Бог і Україна!» розгортається у двох символічних «прояснях» (пісні, у яких вони вміщені, є композиційною «віссю» усього тексту, а числа символіка – 12-та і 13-та пісні – відбиває значення кінця «дня», першої половини доби та початку «ночі»; відповідають цьому і назви: «Батько» та «Жах»). Обидва «проясні» поєднані мотивами Христа ¹ («Слова» і людського вику-

¹ Традиційно «ворогом» людського роду називають диявола (гріх і смерть – його супутники), тоді як «Другом», «Братом по плоті» та Спасителем називають Христа.

плення від смерті) та Дому – цитаделі людського духу, що може означати і сім'ю, і Батьківщину, і Царство Боже.

Наводимо тексти обох фрагментів, аби унаочнити зв'язок між ними.

<Батько>. «Коли виходить Друг від Людини, то переступає поріг і зачиняє за собою двері. І не встигнуть ще добре прохолонути сліди його ходи, як приходить Смерть і стукає у двері:

“Відчиніть, відсія вийшов Друг і Людина мусить лишитися в порожнечі, яка є те місце, де Смерть пробуває вовіки”.

І відповідають із-за дверей голоси:

“Друг лишив нас, слова, зігрті кров'ю свого ества, і ми зігріли Людині душу, і вона відпочиває коло столу з очима, налитими сльозами...” Горе нам, коли наш Друг не лишає нічого від тепла свого ества... Горе нам, бо Смерті не доведеться тоді стукати у двері, які стоятимуть напевне навстяж ¹, перед страшним нашим Гостем!»

<Жах>. «І спитав сусіда на перший день Великодня своєї маленької хрещениці: “А чого то в тебе перев'язана ручка?” – “Еге, чого? Мама мені сказали: Христос Воскрес, і поцілували тільки в ручку...” “То що ж, вона в тебе болить?” – “Ні, я перев'язала поціловане місце, щоб довше був у мене на руці мамин Христос Воскрес”... Боже мій, чи єсть вся наша Батьківщина неньчині поцілунки, тільки не перев'язані на нашому естві, бо якби були перев'язані, то були б видні, і тому, мабуть, би ніколи не було національних воєн між людьми!»

Очевидним є у «прояснях» зв'язок теми Спасіння з Батьківщиною і Словом (бо ж «словами» Друга рятується Людина, а маминими «Христос Воскрес» визначається інтимний зв'язок із еством усього народу).

Разом із тим сполучення слів «Батько» і «Жах» нагадує про «немилосердного бога», «зле сонце»; про того незбагненого «небаченого Бога», «**тінню**» якого є наш світ (знов-таки, відлуння гностичного мотиву!). І ця «**тінь**» є втіленням «Жаху»: вона «геть кожній часточці своїй скривавлену грізбу схиляє з рога, / аби ніколи в щасний супокій // її не звала сонячна дорога...» (с. 188).

Отже, «Жах» є лише «**тінню** небаченого Бога», а не справжнім Господом, усі «сонця» й «жахи», що керують світом, не мають абсолютного буття. (У пісні «Несосвітенне» про це сказано досить про-

¹ Мотив «вирваних» дверей і вікон супроводжує в поемі розвиток теми «антихриста»: їх треба «повиривати» не лише з осель, але і з душ людських – від сплюндрованої Кучівки до «кожної землі» у мріях «Водя».

зоро: «...жах, не Бог, коло людей панує...»: «кожне сонце, мов хлібина з печі, ...є свіжа думка дивної істоти, що зветься Вічністю...»). Тож «Бога», як і «Україну», треба постійно виборювати словом і ділом...¹

Світлий і по-дитячому простосердний образ Бога Осьмачка змальовує у пісні «**Жага**»: саме тут «співпраця» Поета і Творця виглядає співдружньою та умироствореною, а метафізична картина світів «Блакиті» – ніби вихлюп національної образотворчої стихії. «Зерном» цієї напрочуд гармонійної картини є ідіоматичний вислів «як у Христа за пазухою» – саме таким відчуттям пронизаний цей світлий, «усміхнений» фрагмент «сумної поеми» Осьмачки. Він починається з молитви Свирида:

*Блакить, блакить, висока, як тополя,
прийми мене туди, де гине грім,
аби я був душею знов на волі,
одужавши у затишку твоїм,
бо і Господь світи свої ще кволі
ховав колись в заполі дорогім,
аби одне на одне не нагналось
і не зірвались у предвічний хаос! (с. 163)*

І лише тоді, коли новостворені світи відчули снагу, «**неначе зайченята великодні**», «Творець віддер геть полу дорогу...». Подальша розповідь про розпанахану «пазуху» Творця розвивається як два паралельних міфологічних мотиви: космогонічний та етіологічний. Дві небесні «дівчини» по черзі «гойдають полу через світлий плай», зі сходу на захід: «І котяться світи і дні, і ночі, / на сон кладуть, то будять наші очі». Та Поет сягає цих світів, і вони кришаться його волінням «**на вогнеліти**» – розлітаються по українських хатах, аби іскрами осипати віти «на Вербную неділю...». І часточка безсмертних «надзоряних світів» завдяки цьому живе у кожній українській жінці: «а українка з них, щоб молодіти, пустила в пазуху небесний чад...»².

Як бачимо, з усім відомої приказки поет зробив міфологічний сюжет, зберігши в ньому красу й недоторканність сакральних

¹ «Гей, сило всіх початків і загину, / З останнім словом я до тебе став», – читаємо у пісні «Виклик» (с. 178).

² Вербу в Україні справді вважають одним із символів Вічності; «доторкання свяченою вербою для людини означало поєднання живого з безмежним Всесвітом» (Войтович В. Українська міфологія. – С. 55). Осьмачка ж подає власне міфологічне пояснення «вербового культу».

смислів, – а водночас тим поєднав космічне з побутовим, «Христову пазуху» з «пазухою українки»¹.

Незвичної змістової місткості набувають у Осьмачки слова, пов'язані з релігійними святами та відповідними народними звичаями. Вони «очуднюються» і заново осмислюються поетом та читачем. Так, перша згадка про «Одіянський дзвін» проти Великодня (коли Свирид з батьком і Дідом-Котом ідуть копати скарб) не супроводжується будь-яким роз'ясненням, і це викликає відчуття чогось таємничого, казкового. Йдеться ж насправді про церковну відправу: «як стануть на Діяння в дзвін скликати...» (с. 44).

Діяння Святих Апостолів – це книга, що розповідає про зішестя Духа Святого на апостолів, поширення через них Церкви Христової та чудеса, що при цьому відбувалися. Написана вона, за переданням, євангелістом Лукою, а центральними постатями є первоверховні апостоли Петро й Павло.

Отже, трое таємних копачів – і три апостоли; скарб гайдамаки Книша – і євангельський «скарб»... Та ще дзвін, який має силу розганяти нечисть і захищати від злих духів... Текст ніби роз'яснює, звідки виникло повір'я, що саме «під час читання діянь усі закляті скарби “горять”...»², тож лише Великодньої ночі, «**о діяннях**», можна безпечно дістати скарб.

Разом з тим поєднання «дії» та «чудес» надає слову додаткового значення, що засвідчує рядок із листа Вусті: «**Діянські** зорі висіли над лісом...». Це значення небезпечного випробування, «переходу», а в контексті поеми – простору між життям і смертю: «І я тепер лежу, радію й плачу, / що може Господа в раю побачу...» (с. 65).

Таким чином, часто згадувані у тексті церковні дзвони (символічна «дальня дзвіниця», «матусівські дві дзвіниці», колос-дзвін, із якого «сумно тужить Вустин голос» у Свиридовім сні) пов'язуються з мотивом «**Одіянського дзвона**» і створюють контрастне тло, на якому постають дедалі жахливіші картини. Нарешті, «**бевкання сумне**» від дзвона, що його розгойдує серед руїн завірюха, є символом кінця «діянь» і того світу, над яким лунав «Одіянський дзвін».

¹ Подібним чином оживає у «проясні» до розділу «Тривога» приказка «не лійь поперед батька в печло», перетворюючись на сумний і красивий філософський парадокс. Так само прислів'я «закон як **дишло**: куди повернув, туди й вийшло» та згадка про відсутність «ком» у Божому законі пояснюють беззаконні дії нищителів «Світового дерева» (тисячолітнього дуба) та їхню характеристику: «худі якісь, неначе **дишлі**»...

² Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – Т. 1. – С. 395.

Слова, пов'язані з релігійним життям народу та відповідними побутовими звичаями (що часто-густо витісняють догматичне значення церковного свята), можуть бути цілком переосмислені Осьмачкою, проте історичні та звичаєві асоціації, виникаючи у традиційному семантичному полі, конотують із первісним значенням.

«**Чигиринська путь середохресна**», на яку «сонце виходжає тихо в рух» (с. 62), нагадує читачеві про **кару** «Краєві неповинному» «за **Богдана**» (з Шевченкового епіграфа до другої частини поеми), тож виникає відповідний мотивний комплекс «**Чигрина**». Разом з тим «**Середохрестя**» (тобто середина Великого посту, його четвертий тиждень, що має назву **Хрестопоклонного**) апелює до «Голгофської старовини» (с. 57), відтак «сонце» України співвідноситься зі Страстями Господніми та Хрестом. Але «путь» сонця над українськими чорноземами викликає ще одну асоціацію. На **Середохрестя** (і саме у середу) зазвичай пекли «хрести», частину яких зберігали до сівби, коли вони ставали основою землеробського ритуалу – благословення землі, майбутнього врожаю, людей і тварин ¹. Жорстоким контрастом до цього звичаю стає тиха самотня «Чигиринська путь» Сонця-Христа над спустошеною землею.

Те, що Словом тримаються всі щаблі буття і порушення освячених традицією зв'язків із ним руйнує світ, Осьмачка доводить з неперевершеною художньою переконливістю. При цьому виявляються дуже архаїчні міфологічні значення (наприклад, ототожнення слова як «мовлення» зі «слиною», завдяки чому складна метафора «**горілої слини**» у «**розпеченому зорею**» **горлі** стає ознакою кінця: це є припинення «**кривного**» зв'язку тварного світу зі своїм Творцем... Знаком постійного оновлення такого зв'язку було в народній уяві те, що на Свят-вечір, коли народжується **Бог-Слово**, всі тварини говорять як люди: «у цю ніч, опівночі, всяка німина людською мовою розмовлятиме з Богом» ²). Передчуття невідвортної катастрофи, що насувається на «селянську цивілізацію», пов'язане в поемі Осьмачки саме із загрозою «**диву словотворному**» (водночас підкреслюється, що це диво існує тільки «у **тварів, не задавлених ярмом**» (с. 16)). Тож коли Степан Чичка, Свиридів батько, чує розмову волів («По-людськи не промовимо цей рік...»), його охоплює незрозумілий жах:

¹ Там само. – С. 343–344.

² Там само. – С. 69.

*І я відчув розпечену зорю
 посеред горла у горілій слині,
 і те, що з серця вже не відпорю
 своєї кривності¹ смутній скотині,
 і що ніколи не заговорю
 по-рідному я з нею на спочині,
 але чого? Не скаже і вві сні
 ніхто-ніхто тут на землі мені... (с. 35)*

Цікаво, що відповідь Свирида (зовсім, здавалось би, не пов'язана зі словами батька) стосується «схованих ключів» від «темної» для людей «таємниці світової», а тим часом одне вимовлене ним слово зненацька актуалізує мотив «кривності».

У тривожному зізнанні сина «диво словотворне» оприявнюється в інший спосіб: незрозуміле відчуття загрози, від якого тремтить Свиридова душа, виникає тоді, коли він «іде **Рудою** через глід...». Тож саме цей топонім стає в поемі «вузликом» конкретних і абстрактних, прямих і непрямих, зрозумілих чи незбагнених значень.

Іменник «руда» в українській мові може означати природну сировину, що видобувають та збагачують у «**руднях**»; іржаве болото, «**рудку**»; та найархаїчнішим значенням є **кров** («**Руда – не вода**»²). У поемі «Руда» – це насамперед місце в селі Куцівка («куток»), де народився поет і живе його сім'я³. Проте «кривний» взаємозв'язок усіх значень слова помалу розкривається. Вже у першій пісні згадується «**стара Руда**», а далі «**гребля**», тож виявляється, що Руда – це річка, вповодж якої шумлять верби. Та «шумлять» (**говорять**) вони «**тому таємному**, що десь під сподом / сидить справіку мовчки у Руді» (с. 20). Надалі слово «таємний» стає власною назвою: «Але Таємний як мовчав у надрах, так і сидів у дикій самоті» (с. 21). Саме тут і виникає змістовий зв'язок, який єднає сільську річку з людською кров'ю: адже у ній – так само, «у надрах», – є хтось «Таємний»... Магія слова, здається, так зачаровує Свирида, що він сам не помічає плетива прихованих значень, проте гнітюче бажання **докопатися до таємниці** миттєво «реалізує» цю метафору: «якби... я

¹ Відчутний зв'язок між «віддертою полою», з-під якої Творець випускає «світи», та «відпоротою кривністю», яку передає тварині людина, зумовлений саме цією константною образного мислення Осьмачки: Всесвіт наскрізь **прошитий** Словом, «кривний» зв'язок із ним зумовлює можливість самого буття.

² Грінченко Б. Словарь української мови. – Т. IV. – С. 85.

³ «Руда – куток у селі, де стояла батьківська хата» (Слабошпицький М. Ф. Поет із пекла (Тодось Осьмачка). – С. 149).

наскрізь **прокопав** Руду нагріту...». Тут уже домінує значення «рудні», бо відразу згадуються «гора» та її «граніт». А на втаємничений сенс усієї дивної розмови автор обережно натякає насамкінець. Вислухавши сина, батько зауважує, що той уже виріс, бо здатний безпомилково відчувати тривожний зв'язок усього з усім: «А я кажу, дитино, може й вистиг / твій розум знати, хто живе в Руді» (с. 37), – проте говорити про це небезпечно і непотрібно... Невипадково саме після цього епізоду починається «таємне»: міфологічна розповідь Діда-Кота про «кота-сатану»¹, у якій кожна звична річ обертається страхіливою пасткою...

«Жорстокий світ нестерпно предметових речей у поемі Осьмачки не могло б витримати людське серце, якби за ними не поставало царство духу, – пише Ю. Шерех. – Воно в Осьмачки не менш страшне, ніж матеріально-предметовий світ, але воно виводить нас поза зриме, над бачене – і вже тим самим визволяє і підносить» (с. 252).

У Тодося Осьмачки, якого вважають сюрреалістичним творцем жахливих образів, похмурим співцем екзистенційної самотності, здатним лише на скарги і прокльони, є дивовижно спокійні та прозорі вірші, сповнені стверджувальної сили. Вони, як тичинівські «голуби», «спокій сіють в небесах», єднають давнину і сучасність, давньоруську традицію і впізнаваний поетичний світ Осьмачки. Парафраз «Слова про загибель землі Руської» (туга за **«світло світлою та украсно украшеною» землею**) нагадує про ритуально-міфологічне підґрунтя похмурих візій поета: крізь жах і морок часу закликається світлий образ України, що засіяла у Вічності:

Україна

*Шляхи мої неміряні,
гори мої неважені,
звірі мої ненаджені,
води мої неношені,
риба у них неціджена,
птахи мої незлякані,
діти мої нелічені,
щастя у них незлежане...*

¹ «Котяча» тема в поемі Осьмачки заслуговує на окреме дослідження: тут віртуозно віддзеркалена амбівалентність міфологічного слова; переплетено сакральні уявлення про кота-рятівника людей і всієї тварі (що походить, зокрема, від апокрифа про Ноїв ковчег) та демонологічні еквіваленції «кота» як утілення нечистої сили. Вогненна жертва Діда-Кота, з одного боку, та диявольське «сонце» у вигляді вогненної котячої голови, з другого, – визначають полюси дуже розгалужених міфологічних значень цього символу.

*Оце такая в тебе
матінка,
в руці Господній
Україна
Синьонебая! (с. 211)*

* * *

І якими би різними не були земні шляхи, долі та взаємини поетів, одначе десь у позамежнім бутті єдиного живого Слова (що взаємодіє лише зі свобідним слововиявленням окремої людини, окремого народу) Тодось Осьмачка разом із Павлом Тичиною та Володимиром Свідзінським уособлюють «виправдане» Українське Слово: живе, потужне і будівниче. Цим уможлиблюється подальша «логодіця», адже «модернізм» стає ще більш очікуваним і пожаданим після «постмодернізму»¹.

¹ З приводу наївного перебільшення в Росії 1990-х років значення «постмодернізму» Ірина Роднянська пише: «Для Європи постмодернізм – перехідна смуга... епілог культурної епохи і переддень відродження безумовних цінностей. До того ж це лише одна з різноманітних можливостей інтелектуальної та артистичної самореалізації. У нас же це загрожує перетворитися на однострій для цілої генерації інтелектуалів та художників. Ми переживаємо ніби другий “крах гуманізму”, від якого Європа, можливо, застрахована ліпше за нас» (Роднянская И. Русский западник в канун «второго возрождения Европы» / И. Роднянская // Здесь и теперь. – 1992. – № 2. – С. 94).