

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

**Магістерська робота**

освітньо-науковий ступінь — магістр

на тему: «**ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ  
АВРОМА СУЦКЕВЕРА**»

Виконала: студентка 2-го року навчання  
спеціальності 035.01 Філологія  
(українська мова та література);  
освітньо-наукової програми:  
*Теорія, історія літератури та  
компаративістика*

**Тетяна НЕПИПЕНКО**

Керівниця: Людмила КІСЕЛЬОВА  
доцент, кандидат філологічних наук

Рецензентка: Анастасія ЛЮБАС  
доктор філософії

Магістерська робота захищена  
з оцінкою «\_\_\_\_\_»  
Секретар ЕК \_\_\_\_\_  
«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2023 р.

## ЗМІСТ

Вступ.....	4
Розділ 1. Контексти розуміння й інтерпретації творчості Аврома Суцкевера .....	8
1.1 Їдишомовна поезії першої половини ХХ ст.: формування і впливи .....	8
1.2 Голокостна герметична поезія.....	13
1.3 Рецепція творчості Аврома Суцкевера в літературознавстві: стан дослідження.....	19
Висновок до I розділу.....	21
Розділ 2. Домінантні риси творчості та індивідуальний стиль Аврома Суцкевера .....	23
2.1 Формування індивідуального стилю на ранніх етапах творчості А. Суцкевера.....	23
2.1. Еволюція образної думки.....	29
2.1.1. Джерела поетичного герметизму.....	29
2.1.2. Художнє осмислення Голокосту .....	33
2.2 Висновок до II розділу .....	37
Розділ 3. Імагінативні структури художнього мислення та поетична концептосфера.....	38
3.1. Відображення природного універсуму в поезіях А. Суцкевера .....	38
3.2. Мотивний комплекс «море» в контексті поетичної концептосфери А. Суцкевера.....	43
3.2.1. Мітологема моря в поезіях А. Суцкевера .....	43
3.2.2. Концепт письма .....	46

3.2.3. Концепт «поезія як зустріч» .....	50
3.2.4. Концепт «поезія як свідчення» .....	51
Висновок до III розділу .....	53
Висновки .....	55
Список джерел .....	57
Додатки .....	64
<i>Додаток 1 — вірш «Oufn yam»</i> .....	64
<i>Додаток 2 — вірш «Akord»</i> .....	69
<i>Додаток 3 — вірш «Yam»</i> .....	70
<i>Додаток 4 — вірш «Сниво»</i> .....	71
<i>Додаток 5 — вірш «Benkshaft fun Yehuda ha-Levi»</i> .....	73

## ВСТУП

Авром Суцкевер (1913-2010) вважається одним із найвизначніших поетів, що писали мовою їдиш, і визнається як один із найважливіших поетів Голокосту. Як засновник щоквартального часопису «Di goldene keyt» (Золота ланка), він відігравав визначну роль у підтриманні літератури мовою їдиш і статусу цієї мови в роки після Другої світової війни, в державі Ізраїль. М. Гленвіл зазначає, що мова творчості Аврома Суцкевера «майже стерта з лиця землі в Голокості» [43], а рецепція його поезії невіддільна від розуміння, що він, як і Пауль Целан, припасовував мову — в його випадку, не німецьку, а їдиш — бути відповідним засобом вираження, створюючи низку авторських неологізмів і використовуючи складні ритмічні рисунки [43]. Варто зазначити також і те, що це, вкупі з особливостями римування, робить його поезію складною для розуміння, тлумачення і перекладу.

За визначенням дослідниці Х. Полін-Галай, поезія Суцкевера репрезентує голокостну поезію свідчення (за визначенням Елі Візеля, «poetry as a testimony»). Модус поезії Суцкевера позначений інтерсуб'єктивністю і підкресленим діалогом: з одного боку, з іншими вцілілими, а з іншого — з жертвами, пам'ять і свідчення про/за яких (як «свідчення про тих, хто вже не може говорити») є наріжними темами у текстах поета [56, 12].

Авром Суцкевер народився в місті Сморгонь, сучасна Білорусь. Дитинство, що припало на роки Першої світової війни, минуло в Омську, куди його батько, Герц Суцкевер, переїхав у пошуках роботи, але згодом помер там. Утім, життя на півночі Росії запам'яталося Суцкеверу і відбилося на одному з його перших поетичних текстів — поемі «Сибір», що змальовує ностальгійну, казково засніжену країну дитинства серед правічних сибірських лісів.

Юність і довоєнні роки поета минули у Вільнюсі, який називали тоді «Yerushalayim D'Lite» (Литовський Єрусалим). У 1930-ті роки Суцкевер був близьким до вільнюського модерністського поетичного угруповання «Yung Vilne» (Молоде Вільно), серед членів яких були Хаїм Граде, Залман Рейзен,

Шмерке Качергінський і Елхонен Фоглер. Перші поетичні неопубліковані спроби А. Суцкевера були на івриті; але публікуватися і писати надалі Суцкевер став їдишем. Його перша збірка, «Lider» (Поезії), була опублікована їдишським PEN-клубом у Варшаві, в 1937 році. Трохи згодом вийшла і його друга збірка, «Valdiks» (Лісове) (1940). Рання поезія Суцкевера позначена впливами неоромантизму (зокрема, польської неоромантичної школи), пейзажною лірикою. У 1946 році — «Fun vilner geto» (Із Віленського гетто) і «Geheymshot» (Таємне місто). 1975 — збірка поезій у прозі «Di griner akvarium» (Зелений акваріум). Пізніша творчість позначилася спробами осмислення травми Голокосту, поетикою пам'яті й розумінням поезії як «свідчення», зокрема й «за тих, хто не може свідчити», використанням авторських мітологем, низки фіксованих образів-символів і зверненням до традиційної мітопоетики, що сягала архетипів і юдейської традиції зокрема — детальніше про це йтиметься в дослідженні. Імміграція до Ізраїлю, участь у війні за Незалежність і подвижництво в літературній і культурній сферах поєднувалися з осмисленням нового простору й нового дому, тугою за домом старим.

Подібно до міжвоєнних сюрреалістів, які після Першої світової війни намагалися здолати кордони між несправдженими мріями та раціональним усвідомленням, Суцкевер та інші єврейські митці, вцілілі після Голокосту, намагалися у своїй творчості об'єднати відчужені світи. Міжвоєнні сюрреалісти, однак, були переважно зацікавлені в розблокуванні несвідомого, щоб отримати доступ до звільненої суб'єктивності, здатної зруйнувати буржуазний порядок.

Фантастичні образи в «Зеленому акваріумі» А. Суцкевера вказують на пошук подолання зруйнованого минулого. У своїй роботі про еволюцію літературних реакцій на пам'ять про Голокост Сідра Дековен Езрахі визначила повторюваного персонажа в післявоєнних романах, якого вона називає «живими мерцями». Цей персонаж — той, хто вижив, «ширяє над цим світом, як тінь від Аїда», паралізований минулим і перебуває у стані відчуження від повоєнного світу [цит. за 36, 131]. Хоча Суцкевер навряд чи був «паралізований минулим» у

повоєнний період після того, як він іммігрував до Ізраїлю — він, навпаки, активно зайнявся відродженням літературного світу — все ж його тексти позначені лімінальним станом поміж минулим (втраченим) і теперішнім (уцілілим) [36, 131].

Творчість поета суголосна з лірикою, що осмислювали повоєнну і голокостну пам'ять, зокрема з низкою німецькомовних єврейських поетів: Пауль Целан, Гільде Домін, Роза Ауслендер, Неллі Закс; а також поетів Ч. Мілоша і Ш. Качергінського.

**Актуальність та новизну теми дослідження** аргументовано, зокрема, тим, що увага українських дослідників до голокостної поезії, зосереджена передовсім на німецькомовних авторах (Пауль Целан, Роза Ауслендер та ін.), тоді як рецепція образних структур та систем символів їдишомовної поезії майже відсутня.

**Мета:** дослідити становлення, еволюцію, контексти розуміння поезики Аврома Суцкевера та логіку розвитку його художньої думки.

У ході роботи було виокремлено наступні **завдання** задля досягнення мети й повного розкриття теми дослідження:

1. Окреслити контексти розуміння поезики А. Суцкевера;
2. Простежити становлення індивідуального авторського стилю та розвиток ключових мотивів творчості письменника;
3. Проаналізувати динаміку образних структур та формування концептосфери;
4. Виявити мітопоетичний субстрат художнього мислення.

**Об'єктом** дослідження є поезії А. Суцкевера.

**Предмет дослідження** — особливості художнього мислення Аврома Суцкевера.

Основні теоретичні та методологічні дослідження: праці з герменевтики (Гайдеггер, Гадамер), праці з мітокритики та аналітичної психології (Еліаде,

Юнг), структуральної поетики (Р. Барт), а також роботи дослідників літератури Голокосту та творчості А. Суцкевера.

В роботі застосовувалися: культурно-історичний, компаративістський, герменевтичний, структурно-аналітичний аналіз поезій, ритуально-мітологічний підходи.

**Матеріалом** для дослідження є вибрані поезії Аврома Суцкевера та їхні переклади, здійснені Олександрою Ураловою і Валерією Богуславською, а також низка англо- та німецькомовних перекладів у різних виданнях.

**Структура дослідження:** робота складається зі вступу, трьох розділів та висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків з використаним ілюстративним матеріалом: поезіями А. Суцкевера, що були проаналізовані в практичній частині.

Перший розділ присвячений аналізу контекстів розуміння поезії А. Суцкевера (формуванню їдишомовної літератури у ХХ ст., а також визначенню і особливостям їдишомовної голокостної поезії і герметичности як її визначальної риси).

У другому розділі окреслені домінантні риси творчості та індивідуальний стиль А. Суцкевера, проаналізовано процес становлення та розвиток його авторської поетики.

У третьому розділі досліджено концептосферу художнього мислення; увагу зосереджено на природному універсумі та його елементах. Аналізуються окремі поетичні твори А. Суцкевера з метою виокремити мітопоетичний субстрат авторського мислення.

**Повний обсяг роботи** складає 56 сторінок. Список літератури містить 79 позицій.

**Практичне значення:** результати роботи можуть використовуватися у лекційних курсах, а також у подальших дослідженнях як поезії А. Суцкевера, так і голокостної поезії загалом.

## РОЗДІЛ 1. КОНТЕКСТИ РОЗУМІННЯ Й ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРЧОСТИ АВРОМА СУЦКЕВЕРА

### 1.1 Їдишомовна поезія першої половини ХХ ст.: формування і впливи

Їдишомовна література ХХ ст. розвивалася у рамках посткласичного дискурсу і характеризувалася відходом від «трьох класиків»: Менделе Мойхер-Сфоріма, Шолом-Алейхема і Ї. Л. Переца, що сформували канон літератури й утвердили можливість написання літературних творів мовою їдиш, став поворотним моментом — цей відхід від класиків, відбувшись на зламі ХІХ і ХХ століть, збігся із соціальними, політичними та культурними трансформаціями, що позначилися на розвитку цієї літератури і в дечому визначили її подальше спрямування.

Філолог і літературознавець Міхаїл Крутіков у своїй праці «Yiddish Fiction and the Crisis of Modernity, 1905—1914» пов'язує розвиток їдишської літератури на початку ХХ ст. з низкою криз: визначені роки розділяють дві великі історичні події, революцію 1905 року в Російській імперії та початок Першої світової війни [50, 1]. Окрім цього, Кишинівський погром 1903 р., російсько-японська війна 1904-1905 рр. і революція 1905 р., кульмінацією якої стали Жовтневий маніфест, мали величезний вплив на внутрішню та зовнішню ситуацію російського, польського та американського єврейства — трьох основних спільнот, у яких створювалася та читалася їдишська література [50, 1-2]. На цей період припадає завершення літературних кар'єр «трьох класиків» — і створення нових літературних угруповань, вихід на літературну сцену й публікації перших творів молодих авторів-модерністів, таких як Довид Бергельсон, Шолом Аш і Йозеф Опатошу.

Разом із цим, їдишомовна спільнота зіткнулася з багатьма проблемами, найважливішою з яких була руйнація традиційного способу життя та громадської організації штетлу під сукупним впливом економічної модернізації, політичного радикалізму та міграції — літературна реакція на ці кризові процеси

варіювалася від щирого захвату до різкого неприйняття, ностальгією за втраченим «світом штетлу» та ескапізмом до ізольованої утопії [50, 10].

Поряд із «дідусем» єврейської літератури (Мойхер-Сфорімом) і «дядьком» (Шолом-Алейхемом, котрий першим проголосив ці «родинні стосунки» їдишського літературного канону, неодноразово звертаючись у текстах до свого літературного попередника, як до діда) Їцхак Лейбуш Перец, самоназваний «син» єврейської літератури, став натхненником молодих авторів і згуртував їх навколо себе. Літературознавець Сол Ліпцин зазначає, що «автори-початківці з усієї Східної Європи їхали до Варшави, щоби показати свої тексти й отримати на них відгук» [52, 136]. Серед учнів і послідовувачів Ї. Л. Перца — новаторів, що визнавали авторитет третього, останнього класика їдишської літератури — Ліпцин називає таких авторів: Давид Пінський (1872-1959), Абрам Рейзен (1876-1953), Герш Давид Номберг (1876-1927), Шолем Аш (1880-1957), Перец Гіршбейн (1880-1948) та І. М. Вайсенберг (1881-1938), і зауважує, що їхня літературна діяльність, з одного боку, продовжила тяглисть їдишського літературного процесу (про повний «розрив» із класиками не йшлося), а з іншого — поклала початок новим напрямкам, у яких і сам Перец пробував себе [52, 136].

Географія їдишського літературного процесу урізноманітнювалася: поряд зі старими відомими європейськими культурними й літературними центрами — Берлін, Відень, Вільнюс, Варшава, Київ, Лондон, Париж — внаслідок міграцій, переселень і космополітизму виникали нові центри їдишської культури в Аргентині, Південній Африці, Канаді, Палестині, а також локальні осередки й літературні угруповання [52, 53].

Одним із головних літературних центрів початку ХХ ст. став Нью-Йорк: ще наприкінці ХІХ — на початку ХХ століть майже два мільйони євреїв виїхали з Російської імперії до Сполучених Штатів і більшість із них оселилася в Нью-Йорку: в Браунсвіллі, Брукліні, і на Манхеттені. Тож на початку ХХ ст. існували редакції десятків журналів та газет, кілька великих єврейських театрів та літературних кав'ярень.

Об'єднання «Di Yunge» [Молодь], що утворилося в 1909 році в Нью-Йорку, Сол Ліпцин називає «одними із зачинателів американської їдишської поезії» — першим модерністським літературним угрупованням їдишських поетів [52, 100]. Назва «Die Yunge» походить від періодичного журналу «Yugend», який почав видаватися молодими поетами-емігрантами в 1907 році. Перша російська революція, що супроводжувалася хвилею погромів, посилила еміграцію на початку століття, її пік припав на 1906–1907 роки — таким чином, у цей час в Америці з'явилися нові поетичні осередки емігрантів, одним із яких і була «Di Yunge», натхненна передовсім російським символізмом.

Гаслом «Di Yunge» було «мистецтво заради мистецтва». Їхні періодичні видання, «Shriftn» (Твори) і «Yugend» (Юнацтво), пропонували їдишські переклади найновішої світової поезії, від Волта Вітмена до Рабіндраната Тагора, а також критичні матеріали і публікації поезій молодих авторів [52, 101]. Очолював «Di Yunge» прозаїк Довід Ігнатов, іммігрант із Російської імперії. Митці «Die Yunge» прагнули звільнити літературу від сентименталізму та пропаганди, утверджуючи натомість суб'єктивізм, імпресіонізм і мистецтво як вираження індивідуальності [52, 101].

Пізніше, в 1919 році виник рух «інзіхістів» (від їдишського словосполучення «in zikh», «в собі», що було також назвою літературного часопису цього об'єднання) або інтроспективістів. Інтроспективісти наголошували на космополітичній і суб'єктивістській трансформації їдишської літератури, використанні неологізмів, гри слів, вільного вірша. Її засновниками, ідейними натхненниками і визначними поетами-інтроспективістами були А. Глянц-Леєлес, Н. Б. Міньков і Я. Глатштейн [52, 311].

Маніфест інзіхістів, виданий у 1920 році, проголошував «жодної границі поміж чуттям і думкою»:

Als poet, als kinstler darf er bloyz zayn imshtand di gedanken zayne aroystsugebn in der pasiker form, az es zol derfun bashafn vern a kunstverk. Un dos iz ophengik bloyz on eyn konditsiye: az di gedanken zoln zayn zayne

eygene, az zey zoln zayn an emeser rezultat fun der baheftung tsvishen zayn zel un dem lebn, un az er zol zey aroysgebn in yener form, in yene emese bilder, in yene emese farbn un tener, vi zey vebn zikh oys, vi zey antshteyn un dringen im durkh in dem labirint fun zayn neshome. S'iz nito keyn grenets tsvishn "gefil" un "gedank" baym hayntikn mentsh un baym hayntikn dikhter. Mir zenen yidishe poetn dermit, vos mir zenen yidn un shraybn yidish <...> Men darf nit keyn bazundere "yidishe" temen [45, 18-19].

(Як поет, як мистець, він має бути в стані висловлювати свої думки у доречній формі, адже виражене мусить бути витвором мистецтва. І це можливо лише за єдиної умови: думки мистця мусять бути його власними і нічийми більше, вони мусять бути правдивим результатом злуки його душі і його життя, і він висловлюватиме їх у певній формі, певними правдивими зображеннями, правдивими кольорами, відтінками й тонами, так, як вони самі собою виплітаються, постають і тягнуть його за собою лабіринтами його душі. Тут, серед сучасного люду, серед сучасних поетів, нема більше жодної границі поміж «чуттям» і «думкою». Ми єврейські поети, бо пишемо тексти єврейською мовою [їдишем] і бо ми євреї <...>. Нам не потрібно більше жодних особливих «єврейських тем»)<sup>1</sup>.

Інша група літературних бунтівників виникла у відповідь на криваві потрясіння війни та більшовицької революції. Натхненні німецьким експресіонізмом і російським футуризмом Мелех Равич, Урі Цві Грінберг і Перец Маркіш отримали назву від редактора варшавського літературного часопису, Гіллеля Цейтліна, назву «Di Khalyastre» («Галайстра»), і використали цю назву для двох своїх антологій [52, 210]. Кредом цього об'єднання було провокативне висловлювання: «Ми вимірюємо якість нашої поезії не її красою, а її жахом» [52, 211].

---

<sup>1</sup> Тут і далі переклади цитат із їдишу авторські, якщо не зазначено інакше.

До визначних і новаторських літературних угрупувань належала також «Київська група» — неформальне об'єднання прозаїків, поетів та літературних критиків, що писали їдишем. Об'єднання почало формуватися 1916 року й проіснувало до початку 1920-х.; його ядро склали поети Ошер Шварцман, Давид Гофштейн, пізніше Лейб Квітко та Перец Маркіш; прозаїки Давид Бергельсон та Дер Ністер; літературні критики Єхезкиїл Добрушин, Нохум Ойслендер, Нахман Майзель. Представники «київської групи» відіграли визначальну роль у становленні радянської єврейської літератури [52, 195].

Варто назвати ще одне поетичне об'єднання, важливе для формування контексту розвитку їдишської літератури в першій половині ХХ ст. — вільнюське модерністське поетичне об'єднання «Yung Vilne» (Молоде Вільно). серед його членів були такі визначні їдишські поети, літературні критики й дослідники єврейської літератури, як Хаїм Граде, Залман Рейзен, Шмерке Качергінський і Елхонен Фоглер.

На відміну від інших їдишських авангардних груп, що виникли відразу після Першої світової війни й прагнули революції й бурхливого перевороту в літературі, «Yung Vilne» було радше сузір'ям незалежних митців, яких об'єднувала спільність покоління, походження (міський робітничий клас) а також особисті контакти [78]. «Yung Vilne» не мали власного поетичного маніфесту, а твори публікували в часописах інзіхістів і авангардному виданні «Tsukunft» (Майбуття). У 1930-ті роки Суцкевер був близьким до цього поетичного об'єднання: його перші поетичні збірки «Lider» і «Valdiks» опубліковані в той же час, за підтримки членів «Yung Vilne».

Таким чином, русійними силами була низка соціально-політичних криз, нові хвилі міграції єврейського населення Східної Європи, занепад «світу штетлу» і порушення питання статусу мови їдиш — Чернівецька конференція 1908 року детально розглядала як питання унормування літературної мови їдиш (граматики, ортографії), так і визнання цієї мови національною мовою єврейського народу, курс на популяризацію, розвиток їдишомовної періодики,

театру тощо; всі ці положення стали ідеологічним підґрунтям для подальшого заснування YIVO («Yidisher Visenshaftlekher Institut»), науково-дослідного інституту з вивчення і поширення мови та культури їдиш. Оскільки Чернівецька конференція дала відповідь на питання, чи можна створювати літературу і літературний процес їдишем, наступним питанням було з'ясування значення цієї можливості і подальший розвиток літературної мови: відбувся перехід із площини «чи мова придатна» до «як і чим вона придатна». Тому логічним є подальший сплеск у 1910-х роках літературних дебатів, поява різноманітних літературних угруповань, організацій та інституцій, активного процесу літературної критики тощо.

Напередодні Другої світової війни їдиш був мовою десяти мільйонів євреїв [52, 468]. Заклалися підвалини для подальшого розвитку та поширення цієї мови. У 1925 році, із заснуванням YIVO, Наукового інституту їдишу, який пізніше був перейменований на Інститут єврейських досліджень, став центр для обговорення літературних, лінгвістичних і лексикографічних проблем. Спершу він був заснований у Вільно, а потім у Нью-Йорку та Буенос-Айресі. YIVO залучав визнаних науковців, а також готував молодих дослідників, і їхні публікації були важливими кроком в дослідженні мови та літератури їдиш [52, 468].

Утім, половина носіїв їдишу загинула під час масового винищення євреїв, а Голокост, як «немислиме і непридатне до опису» [74, 11] явище встановив контекст повоєнної літератури подальших десятиліть. Література після Другої світової війни, зокрема література мовою їдиш, спроби рефлексії травматичного досвіду загалом наштовхнулися на кризу виразності і неможливість осмислити й передати події подібно до будь-якого попереднього досвіду — тому одна з перших літературних рефлексій Голокосту, автобіографічний текст Елі Візеля, має назву «Un di velt hot geshvign» (І світ змовк).

## **1.2 Голокостна герметична поезія**

Важливою естетико-символічною складовою поезії, що постала після Другої світової війни як реакція на травму і потрясіння Голокосту, є її

герметичність — цю рису розглядають як узагальнені тенденції другої половини ХХ ст., що мають підґрунтя означених раніше модерністських течій, зокрема символізму й експресіонізму, а також — філософське підґрунтя «мовного скептицизму» й «недовіри до мови», що виникає в працях Фріца Маутнера, зокрема, в «Beiträge zu einer Kritik der Sprache» (Положення про критику мови), та філософських напрацюваннях Людвіга Вітгенштайна.

«Складні тексти», за Стайнером, є свідченням звернення автора до власної, особистої мови з метою уникнення чи відмежування себе від «зношених/несвіжих/застарілих» та «безладних» (stale and promiscuous) слів [64, 184].

Про «таємницю вічної незгоди мистця зі сприймачем» та «привілей літературного твору лишатися незрозумілим» писав ще у 30-х рр. ХХ ст. Богдан-Ігор Антонич, обстоюючи засади герметизму [3, 472]. Проте джерела герметичної поезії — у французькому символізмі наприкінці ХІХ ст., що виражається, за словами Дмитра Наливайка, «вивільненням чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного та зміщення з функції оповідно-інформативної до функції евокативно-сугестивної [...]» [20, 6]. Варто зазначити, що сам термін «герметизм» («poesia ermetica») виник в Італії: згадки про нього з'являються від 1930-х рр. у критичних літературознавчих роботах, що стосувались лірики італійського поета Д. Унгаретті [12, 19]. Поняття «герметизм» вживається й у значенні ізоляції митця від дійсності, навмисної закритості, непрозорості або затемненості смислів.

Про особливості герметичної поезії та особливості її інтерпретації писав також У. Еко в есеях «The limits of interpretation», «Interpretation and overinterpretation». Він зазначає, що герметизм тексту породжує «синдром таємниці» — думки, що «сила його полягає в здатності переконати, нібито текст має в собі таємницю» [40, 38].

Семантична «затемненість» є ще однією рисою герметичної поезії, Євграшкіна наводить узагальнений термін «мовна невизначеність» (або

«неоднозначність»). Семантичний простір, семіозис, у такому поетичному дискурсі стає «рухливим» або «необмеженим» [12, 95-96]. Головними характеристиками такої поезії є: складна і складновизначена мова як референт поетичного повідомлення, ослаблення й мутації зв'язків між означуваним та означенням, дихотомія мовних структур, коли їхня лінійність поєднується з нелінійністю змісту [12, 97].

До стильових особливостей вільного вірша, які переважають у герметичній поезії, відносять також мозаїчну конструкцію, каталогізування, «скелетний» стиль, стирання жанрових кордонів між поезією і прозою; форма поезії позначена своєю полівалентністю, еліптичністю, навмисною ускладненістю або навпаки — спрощеністю, що спричиняє семантичні лакуни й розмиті концепції сенсу твору [16, 241].

Герметичну поезію ХХ ст. докладно описує й характеризує у своїй монографії «*Deutschsprachige Lyrik seit 1945*» Герман Корте. Перш за все, він зазначає, що поняття «герметична поезія» не є ані чітко окресленим окремим жанром лірики, ні мистецькою течією модернізму чи самостійним рухом у його межах. Це, радше, є спробою схарактеризувати загальні тенденції поезії середини й другої половини ХХ ст., що вирізнялись спробами «відмежувати поетичну мову від епігонізму та тривіальної естетики, зосередившись натомість на складніших художніх прийомах» [49, 49]. Зокрема, в німецькій поезії ці тенденції увиразнились на початку 1950-х років, що було пов'язано і з кризою світогляду, і з розчаруванням в мистецько-естетичних пошуках, і з «мовним скептицизмом», що стосувався передовсім німецької мови, і з подальшими пошуками нових мовних засобів вираження, що могли би прийти на зміну застарілим або спотвореним нацистською ідеологією поняттям.

Недовіра до мови, що межувала зі зневірою у мові (старих засобах вираження і застарілій поетиці) і напруга поміж мовою і мовчанням внаслідок переживання важких для осмислення і ословлення досвідів, а також дегуманізуючий ефект Другої світової війни на літературу розглядається в есеях

Георга Стайнера «Language and Silence». Елі Візель, якому належить уведення в обіг терміну «Голокост», писав про неможливість висловлення і особливості літературного відображення Катастрофи в працях «A Jew Today» і «The Holocaust as Literary Inspiration» — але також йому належить художня автобіографічна рефлексія, написана початково їдишем, із суголосною назвою «Un die velt hot geshvign» («І світ змовк»). «How does one describe the indescribable? How does one use restraint in recreating the fall of mankind and the eclipse of the gods? And then, how can one be sure that the words, once uttered, will not betray, distort the message they bear?»— ставить питання Візель [73, 15].

На противагу цьому, Пауль Целан у Бременській промові наголошує на тому, що «...мова лишилася незгубною, так, наперекір усьому. Однак вона мусила пройти через своє власне безгоміння, пройти через страхітливе оніміння, пройти через тисячі темряв смертоносного промовляння. Вона пройшла через усе це і не зронила жодного слова про те, що відбулося; але вона пройшла через ці випробування. Пройшла через них і посміла знову з'явитися перед нами, “збагачена” усім цим» [28, 169]. Целанові також ідеться про оніміння — заціпеніння з жаху і неможливість говорити — але в його промові звучить також твердження про подоланість цього стану і можливість винести з оніміння слова, аби знову почати говорити.

Отже, з одного боку, дослідники наводять думку Елі Візеля та інших, хто наполягав на тому, що Голокост буквально виходить за межі висловлення, адже його значення перевищує референційні можливості мови, а тому мова після Голокосту може лише невиразно вказувати на нездоланну прірву [50]. З іншого боку, спроби подолання цієї прірви здійснює герметична поезія, як можна бачит на прикладі будь-якого з наведених авторів. Також на це вказує твердження, що мова лишається попри все і до неї можна повертатися і звертатися. Втім, разом із цим також видається доречним зауважити, що герметичність є домінантною тенденцією (пост)голокостної поезії, а тому підтверджує неможливість звичного використання мови і поетичних засобів виразності.

Першою спробою проаналізувати і подати наведені рефлексії і поетичні осмислення травми Голокосту вважається праця Лоренса Лангера «The Holocaust and the Literary Imagination» 1975 року [63, 13]. Книга С'юзен Губар «Poetry after Auschwitz: Remembering What One Never Knew» (Bloomington: Indiana University Press, 2003) докладно розглядає низку спроб поетичного засвідчення Катастрофи в поезії різномовних авторів — це і поезія Голокосту, і поезія Шоа, і поезія Хурбану (їдишське слово «*khurbn*», що використовується на позначення Голокосту й дослівно означає «руйнування, троща»). Губар наводить поетів власного «Голокостного канону», серед яких є Сильвія Платт, Ірена Клепфіш, Едріен Річ, Джером Ротенберг [цит. за 63, 14]. Утім, дослідниця розглядає переважно американських або англомовних авторів.

Аналізуючи рецепцію Голокосту в сучасній гуманітаристиці, дослідниця О. Бежан відзначає, що література про Катастрофу сприймається не лише як феномен єврейської культури, але й як універсальне явище; такий підхід притаманний багатьом монографічним дослідженням і колективним антологіям [цит. за 9, 7]. Відомо, що проблему єврейської ідентичності, особливості її вербалізації і опрацювання різними мовами в ліриці після Аушвіцу розкрито в наукових розвідках Петра Рихла, Марселя Райх-Раніцкі, Петера Майєра, Тео Бука, Беди Алеманна [17, 117].

За визначенням Петра Рихла із його монографії «Творчість Пауля Целана як інтертекст», німецькомовні єврейські поети, що писали про Голокост, це «вцілілі єврейські літератори» [23, 466], їхня творчість характеризують «почуття загроженості, комплекс ґетто, душевний дискомфорт аж до психічних розладів і затяжних депресій» [23, 466]. Водночас, важливо зауважити, що для поетів, які пишуть про Шоа, поезія — це «єдине невтрачене з усіх втрат» [23, 466].

Натомість їдишомовна голокостна поезія довгий час залишалася поза увагою дослідників. Попри те, що їдиш є однією з, якщо не переважною мовою жертв Голокосту, і попри тривале поширення їдишської літератури в Сполучених Штатах Америки до, під час і після Другої світової війни, ця мова

та література напрочуд мало представлені в наукових дослідженнях літератури про Голокост [63, 1]. Утім, із середини 1980-х років літературознавці дедалі більше засвідчували, що існує література про Голокост, написана, опублікована та читана мовою їдиш, за межами контрольованої нацистами Європи [63, 1]. Втім, окрім загального огляду, аж до кінця ХХ-початку ХХІ ст. комплексного дослідження корпусу голокостних поетичних текстів, написаних мовою їдиш, не існувало.

Йоанна Лісек характеризує повоєнний стан їдишської літератури словосполученням «післявоєнна безпритульність їдишської літератури» [18]. На її думку, ця ситуація, постала в результаті збігу несприятливих обставин: з одного боку, їдишська література не отримала своє належне місце в Ізраїлі з огляду на державну мовну політику, на теренах своєї батьківщини — у Центрально-Східній Європі — через Голокост і еміграційний рух була позбавлена сильного плеча, і не могла вільно розвиватися через зміни державного устрою, а в Америці, з огляду на сильні асимілятивні процеси, її позиція також слабшала. Втіленням цієї бездомности є страх, який супроводжував багатьох авторів, які писали їдишем, що вже за 20-30 років їхні твори ніхто не зможе читати мовою оригіналу [18].

Варто зазначити, що становище їдишської літератури в повоєнному СРСР також було украй несприятливим — засвідчена трагедія радянських їдишських письменників полягала не лише в неможливості (або надзвичайно обмеженій можливості) публікувати тексти про Голокост, за винятком поодиноких випадків, коли це стосувалося також довгий час ігнорованої трагедії Бабиного яру. Окрім цього, вони змушені були відмежуватися і фактично відмовитися від своїх ранніх творів, написаних у «мирні роки», тобто під час і після революції [63, 39].

Про цю неможливість висловлення і втрачену цінність слова говорить Яків Глатштейн в інтерв'ю з А. Табачніком про завдання сучасного поета, записане в 1955 році: сьогодні «лякає» і покладає на поета «невимовну відповідальність»,

адже «Ми — люди, що повинні нагадувати іншим, ми є свідками і свідченням жахливої несправедливості, якій годі дібрати слів для означення. Мова збанкрутіла» [44].

Таким чином, поезія Голокосту — це поезія свідчення і поезія вимушеного мовчання, з якого необхідно видобувати слова; герметичність стає однією з її визначальних рис і перетворює лірику на матеріал для дешифрування, під час якого необхідно звертати увагу як на індивідуальні образні структури та символи поета, так і на його попередні етапи розвитку творчості й поетичні впливи, що сформували підґрунтя для герметичності і подальшого «затемнення» тексту.

### **1.3 Рецепція творчості Аврома Суцкевера в літературознавстві: стан дослідження**

Дослідниця творчості Суцкевера Гезер Валенсія зазначає, що Авром Суцкевер довгий час залишався на маргінесах їдишської поезії ХХ ст.; про нього згадували чи не в останню чергу, коли мова заходила про визначних єврейських поетів, що писали мовою їдиш [72, 2]. При цьому, парадоксальним чином можна помітити, що справжній вплив Суцкевера, його діяльність щодо поширення їдишу в державі Ізраїль, популяризація, підтримка і намагання закріпити статус цієї мови, що був би рівним державній мові, івриту, — ця діяльність, зокрема, створення часопису «Di goldene keyt» — був неодноразово відзначений сучасниками. Поет і літературний критик Мелех Равич у своєму нарисі «Estetik un etik in Avrom Sutskevers lider» (Етика й естетика у поезіях Аврома Суцкевера) зазначає глибинний зв'язок між естетичністю поезій Суцкевера та їхнім соціальним, етичним спрямуванням [цит. за 72, 6]. Інший літературний критик і сучасник Суцкевера, Аврам Новерштерн, звертає увагу на спрямованість творчості поета до власного «я» (ikh) і всередину нього (буквально «in zikh») [цит. за 72, 6].

Серед інших досліджень і літературознавчих розвідок варто назвати праці Рут Вайс «A prayer of homecoming by A. Sutzkever» [72], Міхла Астора 'Sutskevers

poetisher onheyb' [34], і збірку есеїв Давида Е. Вольпе, присвячених поезії Суцкевера [73].

Літературознавець Сол Ліпцин у своїй «Історії їдишської літератури» згадує Суцкевера в розділі, що розглядає інтроспективістів і, зокрема, літературне угруповання «Yung Vilno» (Молоде Вільно). Низка досліджень належить літературознавиці Тель-Авівського університету Хані Полін-Галай: вони зосереджені передовсім на поезії пам'яті і свідчення, а також розглядають трансформацію поезики Суцкевера після Другої світової війни.

Поезії Суцкевера активно перекладаються останнє десятиліття англійською, меншою мірою — німецькою мовами, втім повних видань або антологій наразі немає, натомість активно з'являються англо- та німецькомовні збірки із передмовами та примітками, під редакцією дослідників творчості цього автора, а також збірки-білінгви із поданими оригіналами віршів поряд із перекладами. Зокрема, була видана двомовна збірка під редакцією Гезер Валенсії, дослідниці Стерлінгського університету в Шотландії, що називається «Still My Word Sings: Poems. Yiddish and English». Доповнене видання цієї збірки вийшло у 2021 році у видавництві Дюссельдорфського університету імені Гайнріха Гайне. Також Г. Валенсії належить кілька ґрунтовних літературознавчих робіт, присвячених особливостям художнього стилю, динаміці образних систем і розвитку системи символів, зокрема, монографія «'Bashtendikayt' And 'Banayung': Themes and Imagery in the Earlier Poetry of Abraham Sutzkever», присвячена формуванню індивідуальних образних структури і ранньому періоду творчості Суцкевера.

Американська перекладачка Мая Еврона, якій належить низка вибраних перекладів Аврома Суцкевера (публікації переважно в літературних збірках, англійськомовних антологіях єврейської поезії тощо), наразі працює над повним виданням циклу його віршів «Lider fun togbukh» (Вірші з мого щоденника).

Серед інших перекладачів Аврома Суцкевера англійською варто згадати Бенджаміна і Барбару Гаршав і Девіда Е. Фішмана; німецькому перекладачеві

Ардту Беку належить видання спогадів Аврома Суцкевера, вибраних його поезій, створених під час короткого візиту до Німеччини і свідчень на Нюрнберзькому трибуналі у зібранні під назвою «In Sodom: Avrom Sutzkever in Deutschland» (В Содомі: Авром Суцкевер у Німеччині, 2020).

Серед литовських дослідників статті Міндгауса Кветкаускаса і Аквіле Григоравічюте, присвячені як Аврому Суцкеверу, так і загальному літературному життю вільнюських євреїв, вийшли в українському перекладі в літературно-критичному альманасу «Єгупець».

Українські переклади Аврома Суцкевера належать Валерії Богуславській, видані в збірці «Антологія єврейської поезії. Українські переклади з їдишу» (Дух і Літера, 2011) і в окремій збірці вибраних поезій А. Суцкевера «Потаємне місто» (Видавничий дім Бураго, 2016), та Олександрі Ураловій, що переклала повністю цикл поезій «З Віленського гетто» (Дух і Літера, 2020) і поезії в прозі «Зелений акваріум» (Дух і Літера, 2020); низка вибраних для аналізу поезій має авторський переклад.

Отже, можна бачити, що попри існування низки українських перекладів Аврома Суцкевера, котрі з'явилися за останні десятиліття, його поезії не були розглянуті літературознавцями; аналіз творчості Аврома Суцкевера відсутній, окрім загальних спроб окреслити і схарактеризувати його індивідуальний стиль, контекст життя і творчості у передмовах до згаданих українських видань, а також — у кількох перекладених статтях литовських літературознавців і перекладачів.

### **Висновок до I розділу**

У цьому розділі було проаналізовано контексти розуміння творчості А. Суцкевера; окреслено, зокрема, розвиток їдишомовної літератури першої половини ХХ ст., пов'язаний із соціально-політичними та культурними кризами, а також зумовлений руйнацією традиційного способу життя та громадської організації штетлу під сукупним впливом економічної модернізації, політичного

радикалізму та міграції. Окремо розглянута голокостна герметична поезія, виявлено її філософське підґрунтя та основні риси:

1. співіснування семантичного плюралізму та семантичної невизначености (затемнености);
2. навмисне приховування сенсу;
3. наявність особливих образів або образних комплексів — «шифрів», складність образних структур;
4. мовні експерименти, розкриття словотворчого потенціалу за допомогою неологізмів, зрощень;
5. невизначеність суб'єктности ліричного героя, його очуження.

Визначено відмінності у розвитку на прикладі німецькомовних авторів єврейського походження. Німецькомовна поезія пов'язана перш за все з проблемами мови та ідентичности. Натомість їдишські поети після Другої світової війни стикалися із невизначеністю статусу їдишу як мови, в новій державі Ізраїль та поза її межами. Можна стверджувати, що в обох випадках, спільним і визначальним мотивом є мотив недостатности мови для вираження травматичного досвіду.

Саме тому герметичність стає однією з визначальних рис післяголокостної лірики і перетворює її на матеріал для дешифрування, під час якого необхідно звертати увагу як на індивідуальну систему символів поета, так і на його попередні етапи розвитку творчости й поетичні впливи, що сформували підґрунтя для герметичности і подальшого «затемнення» тексту.

## РОЗДІЛ 2. ДОМІНАНТНІ РИСИ ТВОРЧОСТИ ТА ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ АВРОМА СУЦКЕВЕРА

### 2.1 Формування індивідуального стилю на ранніх етапах творчості А. Суцкевера

Бенджамін Гаршав пише, що «поезію Суцкевера охоплюють три зачаровані кола, що заважають сучасному читачеві побачити її велич: 1) майже затемнена літературна мова їдиш; 2) приватність суб'єктивного сприйняття Голокосту; 3) приголомшлива біографія його самого» [цит. за 66].

Г. Валенсія зазначає, що поетапне формування індивідуального стилю Аврома Суцкевера нерозривно пов'язане з місцями, де минули роки його життя в різні часи — Сибіром, де він жив у ранньому дитинстві, Вільнюсом — у час, коли це місце було важливим центром їдишської культури та літератури, а також під час Другої світової війни, коли Суцкевер потрапив у Віленське гетто — та Ізраїлем [68, 2]. До цих місць можна додати і Білорусь — Суцкевер народився у місті Сморгонь, що на території сучасної Білорусі, а після втечі з Віленського гетто провадив партизанську діяльність у лісах біля озера Нароч. Ці місця є для нього об'єктом ностальгії і пам'яті, пов'язані з ними символи неодноразово зринають у його поезіях: крижаний простір Сибіру, ліси, пустеля та вогняна спека Ізраїлю є частими мотивами середі тих ключових образів, які змінюються та розвиваються упродовж його життя [72, 2-3].

Рання творчість Суцкевера демонструє вплив неоромантизму, зокрема, польських поетів-неоромантиків; важливим є і природний пантеїзм перших його двох збірок, зокрема «Lider» (1937), який відзначає Валенсія [68, 239]. Утім найперше він маніфестується в поемі «Сибір» (1936), що є присвятою до світу дитинства Суцкевера — цю поему він пише у віці 23 років у Вільнюсі. Поема «Сибір» складається з окремих замальовок, поетичних нарисів-спогадів про життя з батьком в Омську, куди вони змушені були тимчасово виїхати після початку Першої світової війни. Доміnantні образи поеми: сніг, світло, гра світлотіні, крига, блакитний колір, ліс, метал (блиск ножа), голубка — надалі

повторюються в інших поезіях Суцкевера, стають образами-символами. Так, сніг як напів мітологізований елемент природного універсуму його дитинства з'являється у значно пізніших поезіях «Tverie» («Тверія») і «Shney afn Hermon» («Сніг на горі Хермон») і стає символічною ланкою, що поєднує східноєвропейські ландшафти дитинства поета і ізраїльський простір, до якого він повертається [47, 95]. Про цей та інші образи-символи детальніше йтиметься у наступному розділі, що розглядає специфіку природного універсуму в поезіях Аврома Суцкевера.

В автобіографічних нарисах «Mayn lebn un man lid» («Мое життя і моя поезія») Авром Суцкевер пише: «У мене склалася думка, що, мабуть, ми [їдишські поети] народжуємося вже несучасними. Втім, моє подивування посилювалося, коли я читав польських поетів, наприклад, Міцкевича. Хоч їхні твори були створені сотні років тому — та як сильно звучить ця поезія [...]. Я також відчував, що мої чуття надто загострені: кожен недолік вірша відвертає мене від того задоволення, що мусить давати мені цей вірш» [цит. за 72, 29], [66]. Тому аби досконально пізнати мову і розпізнати в ній потенціал для поезії, що відповідатиме сучасності й не буде наперевзначено застарілим, Авром Суцкевер починає вивчати їдиш і береться перекладати відому середньовічну пам'ятку їдишської літератури, «Vovo-Bukh»; разом із цим, низку віршів, за свідченням самого поета, він також пробує писати середньовічним їдишем, а тоді звертає свою увагу на словотворчість та інші мовні експерименти, зокрема, використання неологізмів, складених іменникових конструкцій тощо [72, 29].

Також варто зазначити важливість польської літератури на етапі поетичного становлення Аврома Суцкевера. Вже найранніші його вірші івритом, часів навчання у польській єврейській гімназії, що публікувалися в молодіжному часописі «Bin» (Бджола), позначені впливом польських поетів-романтиків [72, 2]. Впливи польських авторів на формування індивідуального стилю Аврома Суцкевера детально розглядаються у статті Дж. Кеммі та М. Фіглерович «Translating History into Art: The Influences of Cyprian Kamil Norwid in Abraham

Sutzkever's Poetry». Докладно описується поетична взаємодія Суцкевера з польським поетом Ципріяном-Камілем Норвідом (1821-1883).

У польській поезії XIX століття Норвід займає особливе місце як творець, що відійшов від романтичного стилю А. Міцкевича і Ю. Словацького і започаткував інтелектуальну лінію, котра знайшла свій розвиток в творчості найбільших польських поетів XX століття. Норвіда можна назвати предтечею ускладненої, диктованої не почуттями серця, а стражданнями розуму поезії Т. Ружеви́ча, З. Герберта, Ч. Мілоша, В. Шимборської [22, 10].

На початку своєї поетичної діяльності у Вільнюсі в 1930-х роках вплив Норвіда на поетичні пошукування Суцкевера був легко впізнаваним: він активно перекладав його з польської і використовував у своїй поезії мотиви і поетичні рішення Норвіда, на якого загалом взувався. Як зазначають дослідники Джастін Кеммі й Марта Фіглерович, значення Норвіда для Суцкевера було певною мірою символічним: таким чином він утверджував власну космополітичність як поета, відкритість до інших національних літератур [37, 428]. Цього бракувало їдишській літературі до появи в ній модерністських рухів і зрушень.

Інтерес Суцкевера до польської літератури ще більше посилювався на початку 1930-х років завдяки спілкуванню з Міхаелем Черніховим, а також вивченню польської літератури на лекціях польського історика і теоретика літератури Манфреда Кридля в університеті Штефана Баторія у Вільнюсі: там Суцкевер близько познайомився з багатьма провідними літературними постатями польського романтизму, особливо з Адамом Міцкевичем, а також із емігрантами, такими як Юліуш Словацький, Зигмунт Красідський і Ципрія́н Норвід [37, 431]. Хоча Міцкевич і був найвідомішим польським романтиком у єврейських інтелектуальних колах, Суцкевера привабила притаманна складність віршів Норвіда, його інноваційне використання архаїзмів, що стало початком його власних поетичних пошуків, а також у подальшому спонукало до спроб використання неологізмів, нестандартних римувань, експериментів із

верлібрами тощо. Вплив Норвіда на ранню поезію Суцкевера простежується в подібності тропів і образів: він також прагне дослідити «взаємозв'язки вічності, часу та простору, дихотомії універсального й індивідуального, архетипового та ідіосинкратичного, і наблизитися до сенсу індивідуального життя та його значення в нескінченному універсумі» [37, 447]. Основним метафізичним розумінням, яке Суцкевер, перейняв у Норвіда і яке простежується в поезії обох авторів на різних її етапах, є віра в те, що час — це набір попередньо існуючих, нескінченних просторів, які людина не може вільно досліджувати через свій нерозривний зв'язок із теперішнім і неминучість смерті. У метафоричній мові поезій обох авторів час утворює палімпсестовий пейзаж із одночасно існуючих минулих, теперішніх і майбутніх моментів, послідовність яких є лише позірним уявленням, нав'язаним тимчасовому суб'єкту, що їх перетинає [37, 448].

Також Авром Суцкевер присвячує Ципріяну Норвіду однойменну поему «Cyprian Norwid» (1936). У цій поемі він застосовує прийом із романтичної традиції: використання образу історичної фігури (в цьому випадку — польського письменника) для уособлення і вираження власних поетичних візій, свого поетичного «я» [72, 35]. Переконання Норвіда в тому, що «письменник долучається до творення історії своїм мистецтвом», перегукувалося з переконаннями Суцкевера, що творчість здатна перетинати національні кордони і створювати універсальну мову людського досвіду [37, 450].

Інше важливе звернення до польської літератури звучить уже набагато пізніше, після Другої світової війни — під час свого візиту до Польщі між липнем і вереснем 1946 року Суцкевер пише монументальний твір, одну з небагатьох своїх поем, під назвою «Tsu Poyn» (Польщі), у якій, за свідченням Г. Валесії, намагається знайти основу для порозуміння поляків і євреїв після бурхливої історії їхнього співіснування упродовж століть [72, 250]. Разом із цим, Деніел Кац стверджує, що «вірш “Tsu Poyn” став [...] поетичним свідченням розриву тої ниточки, що сполучала два народи протягом століть. Суцкевер не вірив, що

єврейська громада, культура та мистецтво знову відродяться в Польщі» [цит. за 37, 447].

Щодо обізнаности в їдишській літературі та ставлення до сучасників, їдишських літераторів, сам Авром Суцкевер висловлювався так: «Genug tsu zogn az ven ikh hob in 1927 ongehoyn tsu shraybn lider hob ikh nit gevust fun Peretsn, shoyn opgeredt fun di yidishe shraybers vi Kulbak, Leyvik, Halpern» [цит. за 72, 3]. (Годі й казати, що коли в 1927 році я почав писати вірші, я не здогадувався про існування [Їцхока Лейбуша] Переца чи Кульбака, Лейвіка, Гальперна). Це дозволяє зробити висновок, що попри ґрунтовне теоретичне та практичне вивчення мови їдиш, Авром Суцкевер довгий час не знався на своїх сучасниках-поетах і не особливо вдіяв увагою чи вивчав їдишську літературу.

На початку 30-х років Суцкевер приєднався до літературної групи молодих їдишських поетів «Yung Vilne». Але, на відміну від творчости упевнених у соціальній значимості поезії, соціально й політично ангажованих членів угруповання, ранні поезії Суцкевера, позначені романтичними впливами, радше утверджували принцип «Kunst le-shem kunst», «мистецтво в ім'я мистецтва», що згадує його сучасник і член «Yung Vilne» Міхаель Астор (Чернишов): «Zey hobn alts gezukht: dem pshat, dem nimshl, di tendents, dem nutsn, vos aza min lid ken brengen der zakh fun der proletarisher revolutsye. “Kunst leshem kunst?” Fun dem hot men demolt in 'Yung-Vilne' veynik gehalten» (Всі вони шукали простий сенс, мораль, тенденцію, застосунок, яким чином поезія могла би прислужитися революції пролетаріату. «Мистецтво в ім'я мистецтва»? На це тоді в «Yung Vilne» мало хто зважав) [цит. за 72, 3].

Натомість Авром Суцкевер знайшов визнання в іншому поетичному об'єднанні — «інзіхістів» або інтроспективістів. «Інзіхісти» бачили розвиток їдишської літератури в сміливих експериментах: із формою вірша (вільний вірш), експресіоністською образністю та космополітичною природою митця, що пише їдишем, але не потребує специфічно «єврейських» тем — це було викладено в їхньому програмовому документі, «Маніфесті інзіхістів», уже

згаданому раніше. У 1937 році саме за підтримки інтроспективістів публікується перша збірка Суцкевера, «Lider» [72, 4]. Пошуки свого поетичного «я» («poetische “ikh”»), про яке неодноразово згадує Суцкевер [72, 6]), поступово стають спрямованими всередину себе («in zikh») — і далі можна буде простежити формування поетичного герметизму також і на ґрунті ранніх пошуків поетичного «я» і суголосности поетичних принципів поета з мистецьким рухом інтроспективістів.

Г. Валенсія зазначає, що контакт із обома літературними об'єднаннями мав великий вплив на становлення Суцкевера як поета: від митців «Yung Vilne» від набув розуміння важливості своєї соціальної ангажованості і активної діяльності, а інтроспективісти підтримали його пошукування власного поетичного «я», самозаглибленості поезії, романтичних впливів і символізму, що виявлявся уже в перших виданих збірках [72, 13]. Таке «розширення поетичного кругозору» [72, 13] і активне спілкування, взаємообмін молодих митців, яким характеризувався довоєнний їдишський літературний процес, сприяли тому, що на момент початку Другої світової війни Авром Суцкевер був уже визнаним серед сучасників молодим поетом. Його друга збірка, «Valdiks», видана в 1940 році, стає, за висловлюванням самого автора, «певно, останньою книгою на їдиші, виданою в Європі» [70, 29]. Романтичні настрої цієї збірки, яку становить здебільшого пейзажна лірика, відзначає член «Yung Vilne» Шимшон Каган, назвавши збірку «die leiden fun jinge verter» [70, 29]. В цій грі слів-гомофонів — посилання на «Die Leiden des jungen Werther» (Страждання юного Вертера) Гете і їдишське слово «verter» («слова»), тобто — «Страждання юних слів». Такий відгук на збірку міг сигналізувати про розпізнавання романтичних мотивів, присутніх у ранній творчості Суцкевера, і його відкриття власного «я» у пейзажній ліриці, де, за романтичним принципом, природа слугує відображенням душевного стану ліричного суб'єкта (Seelenlandschaft).

## 2.1. Еволюція образної думки

### 2.1.1. Джерела поетичного герметизму

Як випливає з попереднього підрозділу, рання поезія Суцкевера характеризується напруженням поміж зовнішнім і внутрішнім світом, поміж естетичним і етичним — це, зокрема, увиразнюється його поетичними контактами з двома ідейно різними мистецькими об'єднаннями: інтроспективістами і «Yung Vilne» — і пошуками поетичного «я», що могло би виражати поетичну ідентичність.

Серед джерел поетичного герметизму варто виокремити такі ключові моменти, що сформували його в поезії Суцкевера:

- звернення у пошуках власного «я» всередину себе на ґрунті неоромантизму та інтроспективізму;
- тяжіння до словотворчості, мовних експериментів і «затемнення» поезії неологізмами з непрозорою семантикою;
- поетичне осмислення Голокосту.

Детальніше слід зупинитися на неологізмах, пов'язаних із ключовим для поезії Суцкевера словом — «ikh» («я»). ГЮВаленсія наводить для прикладу поезію, що відриває збірку «Valdiks», «Alts iz verdik far mayn ougns gevoghl» («Усе поблякло перед моїми очима») [72, 105]. Неологізми «ikhik», «ikhish» і «maynik» — прикметники, утворені від особового займенника першої особи однини, — «дозволяють вийти за межі звичайних понять “ikh” і “mayn” і створити їхню смислову квінтесенцію» [72, 105]. Г. Валенсія наводить приклад використання неологізмів на основі того ж займенника Паулем Целаном з його неперекладним дієсловом «ichten» [72, 105]. Дієслово «ichten» зустрічається в поезії «Einmal» («Якось»), у парі з іншим дієсловом «vernichten» (вимищувати), і є, найімовірніше, претерітом дієслова «ichen», утвореного від займенника першої особи однини «ich» («я»). Докладніші коментарі стосовно цього слова «ichen»

можна знайти в працях А. Мешонніка «Pour la poétique» [54, 374] і Ж. Дерріди «Schibboleth: Pour Paul Celan» [39].

У Суцкевера, стосунки між суб'єктом — поетичним «я» — і зовнішнім світом виявляються, по-перше, суголосними ідеям Й. Фіхте з розрізненням «Ich» і «Nicht-ich» [72, 30]. Вихідною точкою є «я», тоді як «не-я» розкривається в інтенсивно суб'єктивному, антропоморфному баченні природи, уже згаданому «Seelenlandschaft», створеному через образи, які виражають внутрішній стан поета. Як і у багатьох німецьких романтиків, природа є дзеркалом настрою (Gemüt), який Алан Менгенет у праці «Романтичний рух» (1981) розглядає як предмет романтичного мистецтва та літератури [цит. за 72, 30].

У своїй основній праці «Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre» Й. Фіхте пише, що початкове «Я» (Ich) є абсолютним суб'єктом, «першоосновою всякого руху, життя, усіх його справ і подій»; натомість «не-Я» (Nicht-ich) вже є продуктом діяльності цього абсолютного суб'єкту і лише видається незалежним від нього — абсолютне «Я» є тотожністю усвідомлюваного (Bewußtseiend) і свідомого (Bewußt) і повністю реалізується у взаємодії із зовнішнім «не-Я» [41]. У Суцкевера ця взаємодія поміж зовнішнім і внутрішнім частково переходить у взаємодію поміж «Я і Ти» (Ich und Du) і стає поетичним діалогом, зверненням поезії до потенційного адресату. Ця очевидна суголосність філософії діалогу (М. Бубер, Ф. Розенцвайг, Г. Коен) є перспективним напрямом подальшого аналізу поезії А. Суцкевера в окремому дослідженні.

Проблема поетичної суб'єктності, притаманна герметичній поезії, розглядається Г. Гадамером у есеї «Хто я і хто ти» на прикладі поезії П. Целана. Власний образ («я-образ») автора, тобто поетичного суб'єкта, проявляється неекспліцитно, часті вживання особових займенників «я», «ти», «ми» не містять фактичного посилання на когось, а займенник «я» не означає самосвідомість поета: «...“я”, “ти”, “ми” і “ви” промовляються не опосередкованим, неясним і мінливим тоном. Його “я” більшою мірою стосується не самого поета, але “кожного окремого” (jener Einzelne) — кожного з нас» [6].

Г. Валенсія також зазначає роль особових займенників «ikh» і «du» у Суцкевера: «За допомогою “du” поет звертається до самого себе, що стає зрозумілим у другій половині вірша, коли “du” стає тим “ikh”, який не просто спостерігає, а й бере участь. Однак, використовуючи “du”, читач залучається до того, щоб розділити бачення поета. Ця подвійна функція “du” як адресата є постійною рисою поезії Суцкевера» [72].

Можна стверджувати, що від проблеми поетичної суб'єктності герметична поезія переходить до використання мови як суб'єкту, описаного Гайдеггером у «Сутності поезії», поезія для нього відтак, це — «становлююче називання буття і сутності всіх речей: тобто не якась довільне висловлювання, а саме таке, яке витягує все, про що ми потім щодня розмовляємо і сперечаємось», а мова «є благом більш первинним, ніж просто знаряддя <...> завданням мови є показати і переховати у творі суще як таке» [8, 203]. Це особливе завдання мови, розкривати й переховувати водночас, реалізується в герметичній поезії, що також, за словами Г. Фрідріха, володіє парадоксальною здатністю «одночасно розкривати та приховувати смисл» [42, 178]. Т. Пастух також вказує на те, що ця філософія Гайдеггера найповніше втілилася у стильовій течії герметизму і «радикальне використання мови як суб'єкта призвело до “закритості” герметичного тексту» [21, 37].

Оскільки герметична поезія є поезією замовчування, важливість становлять і звернення А. Суцкевера до дихотомії «говоріння-мовчання» у своїй поезії. Феномен тиші є важливим для М. Мерло-Понті, який вбачав основну користь феноменології у її здатності об'єднати крайній суб'єктивізм та крайній об'єктивізм в осягненні світу. Т. Пастух, зокрема, пише про феноменологію Мерло-Понті в контексті її застосованості до герметичної поезії: «в ідеалі, філософ мав би мовчати і в тиші приєднатися в Бутті до філософії, яка вже там створена» [цит. за 21, 39]. У «Феноменології сприйняття» наводиться стан «первісної тиші», що дозволяє побачити не лише те, що означають слова, а й те, що означають речі, — таким, на думку Мерло-Понті, є «ядро первісних значень,

навколо яких формуються акти позначення і висловлювання» [цит. за 21, 39]. Однак людина відчуває в собі бажання говорити, потребу народжувати слова «як пухир в глибині свого німого досвіду», і таке народження стається у глибинах мови. Проте «народжена на цій глибині мова не є маскою на Бутті, а, якщо вміти вхопити її з усім її корінням і усім її листям, найпевніший свідок Буття, вона не припиняє безпосередність, що без неї була б довершеною» [цит. за 21, 39]. Ця мова стає універсальним Логосом філософії, літератури та поезії, вона відбувається завдяки природному переплетенню свого смислу через «окультний рух метафори». Головним є «не явний смисл кожного слова та образу, а горизонтальні зв'язки і спорідненості, що встановлюються між ними» [цит. за 21, 39].

Використання образів-символів пов'язано у Суцкевера, зокрема, і з юнгіанськими концепціями «несвідомого» і «підсвідомого»: ці терміни, «Umbavustzaun» (несвідоме) і «Unterbavustzaun» (підсвідоме) він використовує як синоніми. Так, вірш «Unterbavustzaun» виявляє спорідненість із юнгіанськими ідеями про силу несвідомого; для Суцкевера несвідоме веде до сутності «я» та поезії. Образність нав'язана мітом про створення світу, але тут поет, а не бере на себе роль Божого створіння, є тим, хто спричиняє творчий процес, викликаючи нові світи з світу, тобто з власної підсвідомості. У вірші «Unterbavustzaun» (Підсвідоме) Суцкевер припускає, що найпотемнішою сферою поетичного є несвідоме: мурашник є несвідомим лісу, який сам розглядається як первісне середовище [72, 105]. Крім цього, виправдано стверджувати, що використання Суцкевером релігійних і міфічних образів, які глибоко вкорінені в історію єврейського народу — ці аспекти його поезії найсильніше розвиваються після 1939 року — має зв'язок із концепцією Юнга про колективне несвідоме, через яке ідеї та образи передаються з покоління в покоління [72, 11]. Це стає особливо релевантним для герметичності голокостної лірики А. Суцкевера, де він використовує образи-символи як особисті, так і архетипові для витворення

закодованого простору свідчення про трагедію і вибудовування подальшого життя вцілілих.

Отже, формування герметизму як однієї з визначальних рис поезії Суцкевера відбувається на ґрунті його ранніх неоромантичних пошуків, інтроспективізму і контакту з літературним об'єднанням «інзіхістів»; також значну роль відіграє тяжіння до словотворчості, мовних експериментів і «затемнення» поезії неологізмами з непрозорою семантикою. Поетичне осмислення Голокосту як окрема підстава герметичності поезії, її насиченості образами-символами із затемненою семантикою, докладніше означиться у наступному підрозділі.

### 2.1.2. Художнє осмислення Голокосту

Звернувши увагу на широке використання А. Суцкевером неологізмів, кілька прикладів яких розглядатимуться під час аналізу вибраних поезій у наступному розділі, варто співставити їхнє широке використання у пізнішій ліриці автора із загостреною проблемою мови, що універсально постає перед митцями після Другої світової війни і зокрема після трагедії Голокосту.

Словотворчістю особливо відзначається пізніша його поезія, після Другої світової війни — і сам поет коментує це так: «Для такого досвіду, як мій, недостатньо всіх тих слів, що вже існують» [72, 52]. Це резонує із повоєнними настроями «недостатності» мови, її «банкрутства» і «марності», що частково розглядалася вже в попередніх розділах: недовіра до мови, що переросла у зневіреність, еволюція лінгвоскептицизму і пошук нових засобів виразності. Тож видається доречним припустити, що мовні експерименти Аврома Суцкевера — відповідь на повоєнні виклики, з якими зіткнулася поезія після Аушвіцу і логічний розвиток його поетики, суголосний із поезією сучасників, наприклад, німецькомовних поетів: Пауля Целана, Неллі Закс чи Інгеборг Бахман, що неодноразово і використовували неологізми, і порушували у своїй поезії проблему «недостатності» мови. При цьому, варто зважати, що німецькомовним поетам єврейського походження йдеться також про окрему загострену

проблематику німецької мови як рідної (Muttersprache/Mördersprache, рідна — дослівно «материнська» — мова і мова вбивць). Натомість із їдишомовними поетами єврейського походження мовна проблематика ґрунтується передовсім на важливості дїбрати слова, що втрачають вагу, а також необхідности пам'ятати і повертати собі втрачений «їдишкайт» — їдишомовний світ, якого більше не існувало.

Таким чином, неологізми в поезії Суцкевера відіграють ключову роль для його поетики пам'яті — при цьому, Г. Валенсія відзначає, що вони не просто слугують для виразнішого «сентиментального відтворення минулого», а радше є «запрошенням у радикальне оновлення» — витворення майбутнього [Валенсія].

Міндгаус Кветкаускас пише стосовно мовних особливостей пізнішої поезії Суцкевера і її творчого осмислення Голокосту, що Суцкевер своєю поетичною мовою переборює дихотомію Адорно і його побоювання метафоризації, уречевлення (Verdinglichung) Голокосту, бо «він, як і Целан, чудово розуміє небезпеку мовних симуляцій. Але вибір слова для нього означає збереження життя, а не мовлення з небуття, з безголосого світу мертвих. Вибір слова [вибір писати] означає вибір життя» [14].

Поетичне осмислення Голокосту починається з часу перебування самого Суцкевера у гетто (від червня 1941 р. до втечі в ліси і подальшої партизанської діяльності у 1943 р.) — таким чином, голокостна поезія починається для нього з поезії не після, а під час Голокосту, це вірші не осмислення, а безпосереднього перебування всередині травматичного досвіду. Як зазначає Р. Вайс, «віленські поезії тих років написані не в ретроспективі і не на відстані, а під час щоденної злиденності життя гетто та під постійною загрозою смерті, являють собою винятковий випадок в історії мистецтва. Можна сказати, що метафора є його рідною мовою, і ця природна схильність до метафоризації дозволяє йому проникати крізь поверхню досвіду» [47, 38]. Оскільки багато віршів Суцкевера після Голокосту свідчать про те, що він має гостре відчуття кольору, і в його ізраїльських віршах кольорові образи часто переходять у образи

трансцендентності. Але у віленських віршах людський зір неминуче опиняється перед глухими стінами — тому спрямовується всередину себе й оприявнюється в образах темряви, перешкоди та асфіксії [47, 40].

Рефлексії Голокосту в творчості А. Суцкевера складають велику її частку: це збірка «З Віленського гетто» — прозові мемуарні нариси, опубліковані у 1946 році, після свідчень на Нюрнберзькому трибуналі; поеми «Kol nidrey» (Коль нідрей, назва юдейської молитви, що читається на Йом-Кіпур), «Geheymshot» (Таємне місто), «Dos keyver-kind» (Дитя з могили), збірка «Tsen lider» (Десять поезій), датована травнем 1943 р., і збірка поезій у прозі «Griner akvarium» (Зелений акваріум), видана у 1975 році в Тель-Авіві.

Стаття Х. Полін-Галай: «Avrom Sutzkever's Art of Testimony: Witnessing with the Poet in the Wartime Soviet Union» намагається доповнити погляди інших вчених, які писали про воєнну поезію Суцкевера, у двох аспектах: історичному, у якому поезія Суцкевера пов'язана з радянським дискурсом про Голокост, і в іншому теоретичному, що розглядає свідчення як обмін, процес звернення та реакція, яка може виникнути між мовцями та слухачами, авторами та читачами, коли вони разом намагаються оцінити події свого часу. Х. Полін-Галай пише, що «виходячи за межі специфічної динаміки читач-автор, поняття діалогічного свідчення проливає нове світло на здавалося б протиріччя у творчості Суцкевера: його справедливо вважають інтроспективним поетом, хоча його предмет часто походить ззовні. Він розповідає про життя інших людей або залучає поезію, щоб втрутитися в суспільні справи» [56, 25]. Б. Гаршав описує цю напругу як «парадоксальне поєднання суб'єктивної поетичної мови та ідеологічної ангажованости» [65, 3].

У збірці «Зелений акваріум» найповніше реалізовується герметичність як одна з визначальних рис його поезії: це сповнена образів-символів оповідь про досвід перебування у Віленському гетто і в мочарах поблизу озера Нароч з партизанами. Ця збірка Суцкевера — виразно еkleктична й фантасмагорична пам'ять про Голокост, що вирізняється з-поміж «поетичних свідчень» його

сучасників перших післявоєнних років. Єврейські письменники та художники, які були сучасниками Суцкевера, включаючи таких діячів, як Марк Шагал, Амір Гільбоа, Анна Лангфус і Пауль Целан, часто експериментували з сюрреалістичними образами, символізмом або галюцинаторні наративи, щоб викликати в уяві мертвих і уявити їхнє власне становище біженців, завислих десь між минулим і теперішнім [36, 129]. Разом зі смисловою затемненістю і використанням особистих символів, вкорінених у власний досвід і переживання (частина з них подекуди розтлумачується самим Суцкевером), у збірці відбувається уже згаданий діалог, вона також виконує свою функцію свідчення. Х. Поллін-Галай наголошує, що це свідчення є виразно інтерсуб'єктивним «Зелений акваріум» веде діалог не лише з іншими вцілилими свідками, а й із загиблими [56, 24]. За назвою збірки, домінантним у ній є образ зеленої, непрозорої води в акваріумі пам'яті, що «приховує» мертвих і пам'ять оповідача про них — і його зустріч із мертвими відбувається там, де поєднуються «верхні й нижні води», що відсилає до біблійного процесу творення світу з Бут. 1:6-7 [36, 128]. Прикметно, що у Суцкевера це творення, що відбувається «навпаки», бо «ось уже земля перемінилась на зелений акваріум. Все ближче, ближче зелене мерехтіння! Дивлюсь туди: там люди плавають, мов риби. Без ліку світних лиць. Юні. Старі. Водночас і старі, і юні. Усі, кого я бачив за все життя, і кого смерть вінчала зеленим існуванням; всі плавають в зеленому акваріумі, серед шовкової, понадземної музики» [26, 259].

Загалом, можна бачити, що поетичне осмислення Голокосту відбувається у Суцкевера в особистісному вимірі; також він звертається до символізму й експериментів із формою — прикладом цього є збірка поезій у прозі «Зелений акваріум», що мають ритм і написані стисло, майже уривчасто й насичено складними для дешифрування образами. Інші його поезії також демонструють тяжіння до ущільнення простору вірша, мотиви смерті та пам'яті, меланхолію і тяжіння до неологізмів, насичення ними поезії задля створення замкненого, «акваріумного» простору.

## 2.2 Висновок до II розділу

Отже, ми розглянули етапи становлення і розвитку поезики А. Суцкевера. Увагу також було приділено пошукам автора свого поетичного «я», що могло би виражати його поетичну ідентичність.

Було встановлено, що рання поезія Суцкевера характеризується напруженням поміж зовнішнім і внутрішнім світом, поміж естетичним і етичним; це можна сприймати як наслідок контактів і впливів двох ідейно протилежних мистецьких об'єднань, охарактеризованих у попередньому розділі: інтроспективістами і «Yung Vilne».

Спираючись на дослідження життя і творчості автора, було встановлено, що чільне місце серед поетичних впливів, що сформували А. Суцкевера, належить польській літературі й авторам, як-от: Юліуш Словацький, Зигмунт Красідський, Ципріян Норвід. У розділі детальніше розглядається постать Ц. Норвіда, з яким А. Суцкевер створює поетичний діалог і до якого звертається у кількох своїх поезіях. Таким чином, можна зробити висновок, що поезика Ц. Норвіда слугувала важливим доповненням ґрунту, на якому відбувалося формування авторського комплексу символів, образних структур та стилю А. Суцкевера.

## РОЗДІЛ 3. ІМАГІНАТИВНІ СТРУКТУРИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ТА ПОЕТИЧНА КОНЦЕПТОСФЕРА

### 3.1. Відображення природного універсуму в поезіях А. Суцкевера

Природний універсум у поезіях А. Суцкевера нерозривно пов'язаний із його місцеперебуванням і зазнає змін відповідно до переміщення в інші топоси. Також цей поетичний ландшафт [48, 88], що складається із спогадів про важливі місця в різні періоди життя поета, його ремінісценцій і образів-символів, забезпечує виживання ідентичности, культури і спогадів, як колективних, так і індивідуальних. Природний універсум відіграє роль посередництва між минулим, сьогоденням і майбутнім, що створює поетичну ідентичність автора, засновану на поєднанні спогадів про його східноєвропейське буття та нове ізраїльське.

Поетичні ландшафти, що є осмисленням зміни місця перебування, є не лише засобом пам'яті, а й містком між культурою єврейської діаспори (єврейська література мовою їдиш і її зв'язки зі східноєвропейськими літературами) та новою єврейською державою Ізраїль, що розкривається через додавання у тексти івриту, ізраїльських топонімів та пейзажів, відтворених також через біблійні образи, вписані в юдейську колективну історичну пам'ять.

Відповідно до означених наскрізних мотивів поезії, серед них вирізняється низка образів, що створюють природний універсум. Це образи тварин: голубка, олені, срібна (чорно-бура) лисиця; води: річку в ранній поезії А. Суцкевера поступово замінює море, зокрема, Червоне море; витворення простору світлокольором: гра світла й тіні, мороз, білий, блакитний і рожевий кольори, золото, бурштин, кришталь, ніч, захід сонця і присмерк; топоси: пустельні піски, ліси, морське узбережжя, підводне царство, гори; дерева, ягоди й трави, квіти (маки), плоди, зокрема слива й сливовий квіт. Ці елементи можуть утворювати семантично антонімічні пари, як наприклад піски й засніжені рівнини, а можуть перегукуватися між собою і слугувати ланкою поміж топосами з різних періодів

життя поета: сибірський сніг і сніг на горі Хермон в Ізраїлі; вони можуть також і виразно відрізнятися з-поміж прикметних для поета топосів: наприклад, таким є відповідний поетичний ландшафт циклу поезій «Helfanten bay nakht» (Слони вночі), створених Суцкевером під час подорожі в Африку, в Йоганнесбург, у 1950 році. Його елементи — савани, екзотичні звірі, шаманське приладдя тощо — зустрічаються лише один раз, перебувають виразно осторонь усіх інших поетичних ландшафтів і є суто вираженням поетичного осмислення цієї подорожі А. Суцкевера.

Образи-символи поезій А. Суцкевера також здебільшого пов'язані з його природним універсумом, є його елементами, і водночас відсилають до біблійних символів. Серед них варто навести, зокрема, такі: місяць, вовк, бджола, хліб і сіль, веселка, громовиця. Так, бджола символізує зв'язок із потойбіччям, смертю: бджола вилітає із мертвого ока або кусає оповідача в «Зеленому акваріумі» з ока; із ока витікає мед, викликаючи паралелі також і з біблійним образом убитого Самсоном лева.

Біблійним символом є також веселка, що з'являється у поезії «In onheyb» (На початку): «Він [слон] перед смертю упустив у річку бивень свій. // А в ній якраз плюскалась райдуга — і її пальці взяли // слонячий бивень, що став порятунком». Таким чином, веселка, що символізувала союз між Богом і людиною, порятунок і надію, сама стає врятованою — і далі у вірші докладається до створення першого чоловіка, що зображений «весь чорний, як той бивень // і райдужно-сяйливий». Тут Суцкевер використовує авторський неологізм «gegn-bougn-likhtik», що можна також перекласти як «осяяний райдугою».

Починаючи з ранньої поезії Суцкевера (до 1940 р.), природа в ній постає виразно антропоморфною. У вірші «Blonder baginen» (Світлий світанок, 1936), елементи природного універсуму наділені власними рисами — трави сміються, коріння переплетене, як пальці, колосся переховує тишу — всі ці образи зустрічаються в його подальшій поезії, а їхнє символічне значення

проголошується в цьому ранньому вірші наділенням їх антропоморфними якостями [70, 258].

Поезія «Ode tsu der toyb» (Ода до голубки), датована 1954 р., є, за визначенням дослідників, засвідченням Суцкевера віднайденого рішення поміж естетичним і етичним [72, 8]. Природний універсум, окрім відображення душевного стану оповідача, стає локацією пам'яті, місцем його зустрічі з минулим: в ночі, що «повна плачу».

В поемі поєднується кілька топосів: пустеля, поля червоних маків, море у штормі й підводне царство, що приховує перлини-слова — про цю паралель ітиметься у наступному підрозділі, присвяченому детальному аналізу мотивного комплексу море, пов'язаних із ним архетипів і образів-символів. Розмова, що ведеться упродовж усього вірша, відбувається всередині оповідача, «вперемішку» з іншими елементами авторського природного універсуму: «вперемішку з травою, промерзлою // росяним квітнем, зірками». Поля червоних маків є топосом, на якому перебувають мертві зі спогадів оповідача: «між маками в росі — скелетів голизна. // Я кожен з них пізнав, хоч клич: мій брате Яків!» — тут Суцкевер звертається до біблійного образу одного з трьох праотців, Якова, який символізує у нього зв'язок із усіма власними пращурами і єврейським народом загалом, що лишається у спогадах. Центральним образом поезії є «дещиця-зернина», вона ж — «перлина // в підводному царстві», що ототожнюється як із персоніфікованою пам'яттю оповідача, так і з ним самим: «Де ті руки, яким би збудити, зродити мене у землі? // Чи, можливо, з води мене вивільнити не вдасться? <...> // Чи явлю таїну у своїм зачаклованім сні, // Чи лишу власне “я” у землі зашифрованим знаком?». Вивільнення з води — це символічна зустріч із загиблими, подібно до того, як це відбувається в «Зеленому акваріумі».

В «Оді до голубки» наявний також мотив розкодування чи розшифрування самого оповідача — або того єства, що веде всередині нього «нескінченних розмов течію», адже поезія не дає прямої вказівки, кому належить пряма мова в

цих рядках, оповідач і образи з його пам'яті переплітаються, міняються місцями. Зрештою, наприкінці, знаходиться вирішення — і вивільнення як мертвих, так і живих шляхом їхнього символічного єднання: «Вселилися навек в життя моє замучених серця»; ідеться про повторюваний у Суцкевера мотив пам'яті, яку оповідач носить із собою в серці, передає далі і зберігає, вивільнивши «з-під поверхні води». Таким чином живий (вцілілий) оповідач відчуває в собі подальшу місію передавати пам'ять: «Між стеблами червоних маків ходить вітер, // і гне, і змушує із ним співати строфи ці // І виокремлює душа той спів із себе, звідти, // Де спадком сподівань благословили нас мерці» — поля червоних маків, як простір пам'яті, це мотив, суголосний П. Целану і низці його поезій зі збірки «Мак і пам'ять». У Суцкевера також образ маків пов'язаний із пам'яттю: її «навіює» вітер і нібито дає поштовх для створення поезії як засобу вшанування й увічнення пам'яті про загиблих.

Окрім функції ландшафтів, як місць як особистої пам'яті автора, так і колективної пам'яті, в повоєнних поезіях А. Суцкевера виокремлюється ще одна особливість взаємодії з природним універсумом: його одомашнення, доместикація нової реальності. Це стає визначальною рисою поезій, написаних після прибуття поета в Ізраїль: поетичні ландшафти беруть роль своєрідного посередництва між минулим, сьогоденням і майбутнім, в якому витворюється нова ідентичність, заснована на попередніх східноєвропейських топосах, що перебувають у мітологізованому просторі пам'яті, так і новій ізраїльській реальності, що виступає незвіданою та водночас провокує нову форму згаданої колективної пам'яті. Різні ландшафти зберігають свою автономну форму, але водночас вони постійно протистоять один одному та вступають у діалог. з одного боку, Суцкевер вказує на їхню аналогію та взаємодію, а з іншого — на відмінності, контрасти між ними та неможливість об'єднання в однорідний гармонійний універсум: лише їхні окремі елементи (вода, світло, сніги) перегукуються між собою, відсилають одне до одного і слугують засобами плінного розвитку і розширення природного універсуму в поезії.

Окрім цього, природа також стає палімпсестом: це увиразнюється вживаною лексикою [48, 98]. У поезії Суцкевера мова їдиш, що несе в собі час діаспори та східноєвропейський простір, змішується з івритом як мовою нової реальності та нової батьківщини, і поступово подекуди ним замінюється або витісняється, що, разом із новими топонімами та відповідним образним конструюванням нового простору, увиразнює контраст і зміну, що відбулася. Така мовна зустріч відбувається шляхом заміни їдишського слова його відповідником на івриті: слово «nakht» (ніч, один із центральних образів) витісняється відповідником на івриті, словом «layle», «erd» (земля) замінює «adem», як, наприклад, у словосполученні «feldzn fun adem» (каміння землі), що зустрічається у вірші «Ras al-Naqab» — ця назва є топонімом, вона позначає кам'янисту долину на території Йорданії. У пейзажному палімпсесті наступний вміст не видаляє та не скасовує попередній, натомість вони можуть співіснувати і поєднуватися [48, 98].

Також поезії, що досліджують і «освоюють» ізраїльський простір, стають місцем позачасової зустрічі. Так, вірш «Туга Єгуди га-Леві» стає місцем зустрічі А. Суцкевера з єврейським середньовічним поетом Єгудою га-Леві: ця зустріч відбувається «на морі», ще одному характерному для поезії Суцкевера топосі, у мітологізованому вже на лексико-семантичному рівні просторі: це простір «музики // зі створеної тиші», яка «мала, мов зоря // звіддаля // і велика, мов зірка, // що близько».

Щодо використання образу Єгуди га-Леві, який, варто зазначити, в цій поезії відходить на тло і слугує образом-символом ностальгії, звернености всередину себе і до власного минулого, відомо, що до постаті цього поета одним із перших у європейській літературі звертався Г. Гайне у вірші «Jehuda ben Halevu» з циклу «Єврейські мотиви»; а в єврейській літературі постать га-Леві набула значимости від початку єврейського руху просвітництва наприкінці XVIII ст., Гаскалі, і в подальшому активно використовувалася сіоністами вже на початку XX ст.

Антропоморфність у природі виражається в образі штормів: вони «повлягалися // із перловими, сьйними лицями». Увесь вірш будується на образах «дослуховування» — здебільшого, до тиші, що зберігає в собі пам'ять. Музика і море — пов'язані між собою образи в А. Суцкевера, що можна буде бачити також у вірші «Акорд»: вони обидві зберігають у собі тишу. Прикметним для цієї поезії є використання неологізмів: один із них, «derbenken», є, вочевидь, контамінацію слів «dermonen» (пригадувати) і «benken» (тужити, ностальгувати); цей неологізм виступає штучно-спорідненим зі словом «benkshaft» (туга), винесеним у назву поезії. В останніх рядках вірша наявна пара морфологічно споріднених слів, «shtilkeyt» (тиша) і «shtil», що має два значення: затишшя і морський штиль, і в контексті поезії зберігає цю виразну семантичну невизначеність.

Про море як визначний топос для поезії А. Суцкевера і про зв'язок моря з архетипними образами, а також із двома важливими для поета концепціями, «shtilkeyt» (тиша) і «shtumkeyt» (німота, мовчання), йтиметься у наступному підрозділі.

### **3.2. Мотивний комплекс «море» в контексті поетичної концептосфери А. Суцкевера**

#### **3.2.1. Мітологема моря в поезіях А. Суцкевера**

Море — один зі значущих образних елементів поезії Суцкевера. Його мітопоетична парадигма спирається на біблійний образ моря-першопочатку як сакрального центру.

Образ моря вирізняється своєю амбівалентністю: це — хтонічна стихія, що існує в первісній безодні. Первісні води відбирають життя і водночас своєю загибеллю зумовлюють створення світу — така вивернута назовні життєдайність у Бут. 1:2 і Бут. 1:6-7 позначає, послуговуючись формулюванням Еліаде, «драматичний характер акту творення» [11, 57]. На це вказує й етимологічна та семантична спорідненість первісних вод (tōhū wā-bōhū), з Тіамат, космічною

протоматерією/протоматір'ю, яка творить і поглинає своє творення. Тому, перш ніж починати розглядати мотивний комплекс «море», варто означити його витоки, сформовані як старозаповітною мітологемою, так і пізнішими тлумаченнями моря у містичних текстах юдейської традиції, створених у постталмудичну епоху: після кодифікації Вавилонського талмуду, з VII ст. н.е.

Значення моря у юдейській традиції і основний його символізм відображається у Книзі Псалмів (Тегілім): «Словом Господнім учинене небо, а подихом уст Його все його військо [зорі]. Воду морську збирає Він, мов би до міху, безодні складає в коморах (Пс. 32:6). Тут можна бачити зміну модусу сприйняття моря і морської безодні: з хтонічного світового первня вона перетворюється на об'єкт підпорядкування Бога, інструмент у руках Творця. Пізніші містичні тлумачення відносять вислів у цьому Псалмі «Слово Господнє» до Десяти висловлювань на початку творіння: «Хай станеться світло» (Бут. 1:3) і «Нехай станеться твердь» (Бут. 1:6) і відносять кожне з цих висловлювань до десяти еманцій божественного — сфірот, кожна з яких відповідає власному світу.

Один із трьох основних кабалістичних текстів, найранніший із них, Сефер га-Багір, описує значущість моря рядками «Світ прийдешній до моря подібний». Наступні цитати із Сефер га-Зогар — містико-алегоричного коментаря на П'ятикнижжя, в яких розкривається важливий аспект розуміння образу моря, є коментарем до цитати з «Пісні пісень»: «Хто це така, що вона виглядає, немов та досвітня зоря, прекрасна, як місяць, як сонце — ясна, як полкі з прапорами — грізна?» (Пісня 6:10). Слова «хто» і «така» (в оригіналі «למי־זוֹת», «mi-zot»), згідно з пізнішими містичними тлумаченнями, символізують два світи: світ сокритий і світ оприявнений, світ мовчання і світ мовлення (Зогар, Ваецей 153-155 і Терума 126b). Відповідно до цього, море називається «сокритим світом», на противагу до суходолу, «світу оприявненого» (Зогар I, 18:1; також: Патах Еліягу; також: вступ до Тікуней Зогар, 176). Можна припустити, що таким чином, у цьому

топосі виявляється його попередня небезпечна хтонічність — «сокритий світ» моря таємничий і не дається доступним світові засобам вираження.

Дослідники також зауважують, що море як метафора мовчання — яка виводиться із ототожнення із закритим, неявним світом — підкреслює глибоко текстологічний процес творення згідно з містичними текстами постталмудичної епохи: «стискання» Бога в луріанській кабалі — це звільнення місця для втілення думки, роблячи її компактнішою, стискаючи її (як варіант — утискаючи в доступні світові засоби вираження) [38]. Таке створення «чистого аркушу паперу» для втілення власної ідеї можна простежити як один із елементів мотивного образу моря, пов'язаного з дихотомією мовчання і говоріння як метафори означених вище «двох світів». Також, море можна назвати метафорою одного із чотирьох духовних світів, існування яких приймається у кабалі на основі Іс. 43:7. Це — *Olam Beriah*, світ творіння або світ ейдосів, з яких зроджуються слова. Олам Брія є світом сотворення як процесу, але не справдженого створення — за нього відповідає наступний світ, «*Yetsira*». Натомість «*beriah*» зіставляється також зі сферою «*bina*», що уособлює мовчазне розуміння, тобто розуміння ще не ословлене.

Отже, образ моря в біблійних і постбіблійних текстах можна окреслити наступним чином, море — це:

- хтонічна стихія,
- первісна безодня,
- сокритий світ,
- мовчазний (старший за слово) світ,
- світ ейдосів,
- першопочаток творення/творчості.

Використання містичних текстів і їхня взаємодія для осмислення значимості мови і слова, зокрема слова поетичного, простежується в єврейській філософії і літературі модерної доби; до прикладу, варто звернути увагу на

філософський есей сучасника А. Суцкевера, поета Х. Н. Бяліка «Розкриття і приховування в мові» (1915):

«Слово не завжди є тим, чим здається: воно лише нитка й клаптик безодні, первісного хаосу [...] і кожне промовляння, кожне коливання мовлення стає покриттям цього «ніщо», шкаралущею, яка ховає в собі темне насіння вічного «тейкум» [талмудичний термін-акронім, що позначає невирішеність питання, відсутність відповіді]. Своїми вустами ми створюємо перепони, слова над словами, системи над системами, виставляємо ці конструкції перед одвічною темрявою, щоб приховати її; але наступної миті ми вже увіп'ялися нігтями в цю перепону, у відчайдушній спробі продовжати найменше віконце, найвужчу шпарину, крізь яку ми можемо позирнути “потойбіч”» [79].

Наступний підрозділ міститиме спробу поглянути на викладені вище концепції, що реалізуються в поезії Суцкевера, і на те, як на їхній основі складається його авторський мотивний комплекс одного з основних топосів поетичного універсуму — моря.

### 3.2.2. Концепт письма

Дихотомія «говоріння-мовчання», що побіжно розглядалася в попередньому розділі в контексті повоєнного лінгвоскептицизму як одна з рис герметичної поезії, знаходить вираження в поезії А. Суцкевера значною мірою через метафору моря і його «підводного царства», одного з означених топосів природного універсуму. Загалом, мотивний комплекс море є багатошаровим; море пов'язане з такими елементами природного універсуму: хвилі, мушля, перлина, коштовності (діамант), голос (мова, поезія, пісня/вірш, говоріння) і тиша (затишшя, штиль, безмовність, приховування).

Поезія «Море» містить рефрен-обрамлення — перший і останній рядки «жбурить море на берег втоплену свою тишу», — що є основним її мотивом. Море тут постає вмістилищем тиші, що забирає до себе слова: «пиши гілкою ти

твою волю [...] її хвиля з перловими крильми поглине // понесе до валу всіх хвиль // той прочитає її». Цей вірш перегукується з біблійним мотивом створення суходолу словом, натомість іде далі — можна припускати, що після акту творення, слово повертається в морські глибини, звідки й зродилося; в інших поезіях Суцкевера наявні ототожнення слова і перлини — часто це перлина в мушлі на морському дні, таке подвійне приховування).

Суходіл є, відповідно до окреслених концепцій, оприявненим світом і світом справдженого мовлення: на піску «босоногий ходисвіт» має написати «гілкою свою волю». Але при цьому суходіл, як і слово, виходить із моря. У Суцкевера цей персонаж поезії, «босоногий ходисвіт», виступає оприявненою трансцендентальною сутністю творця слів, що відштовхуються від тиші, виштовхуються з тиші, а тому її потребують. Вже згаданим образом-символом, пов'язаним із морем, є тиша, з якої народжуються слова-перлини, як могли б вони народитися з глибин морських або з серця моря. У Суцкевера перлина є серцем моря, і слово — серце поетичного простору, і це світобуття у тиші, яка, проте, народжує слова. У поезії «Акорд» сонце «грає на піаніно // із кощавих, зубатих хвиль» і «Летюча риба // проковтне його — і мою риму // щоб перлину з моря дістати, // яку зараз рождають глибини — акорд останньої із симфоній». Тиша має потенціал промовляння, символізує первісний мовчазний і темний простір морських глибин, що передує творенню. Водночас море своїм шумовинням і народженням слова під цей шум і плюскіт порушує тишу. Так світ потребує символічного зрушення, щоб з нього щось зродилося.

«Dos vort iz a perl fun yam» (слово — перлина з моря), постулює рядок поезії «A neshome fun yam» (Душа з моря). Цей вірш розкриває кабалістичну концепцію моря як сокритого світу в дихотомії море-суходіл, тобто оприявнений і сокритий світи. Слово «neshama», одне з декількох на позначення душі, співвідноситься зі сферою Біна — чисте розуміння — так само, як відповідає цій еманациї Олам Брія [71, 367]. Так, море постає простором ясного осягнення ідеї

світотворення й світобуття: в цій поезії цей простір також називається «uams medine» (країна моря).

Поетичний цикл «Oufn uam» (На морі) складається як із верлібрів, так і з римованих поезій, і поєднує образ моря і пісочного берега з лісами: цей хід, як ішлося раніше, є, за припущенням, спробою А. Суцкевера поєднати різні топоси у своєму природному універсумі. Частотним є повторення у цьому циклі слова «бурштин» і «бурштиновий/бурштинний»: «бурштинний пісок», «бурштинні ягоди», «бурштинний спокій» і «бурштин — кров лісів», що «скніє на морському дні».

Ніч ототожнюється з морем — «темнаве тло» і з тишею, вона «глитає [...] як сарана // світла пісні». Вже в першому вірші в оповідача здійснюються слова — «dos lid», що може значи ти і пісню, і вірш — «як з моря глибин». У чотирьох із шести віршах циклу дія відбувається на світанку чи заході сонця, на межі світла й темряви: на це експліцитно вказують рядки «Ще повітря вві сні. Іще тиша така // Мовби хвилі предвічну хвилі вітають...», «До світання — пісок ще рожевий» і «Останній промінь на чолі // Лишає свій багрянний слід». Поезії цього циклу насичені кольорами: рожевий, пурпуровий, цитриновий, золотий. На світанку «Предвічну тишу // хвилі вітають», а море «відбиває марноту моїх мрій». Коли епітет «предвічная» вживається на позначення тиші, цим він вказує на її першість і, можна припустити, на зв'язок із морем. Подібно можна тлумачити рядки «Зійде спокій бурштинний до мене в піски — // Він справжніший за спомину відголоски»: тут слово «shtilkeyt», перекладене як «спокій», має перше значення «тиша», і називається «справжнішим за спомину відголоски», тоді як слово «відголоски» вказує на звучання/мовлення/говоріння. Таким чином, утверджується перевага тиші понад мовленням — розглянувши ж останню поезію циклу, можна припускати, що бурштин, який «всі мільйони років // на морському дні скнів», є спорідненим із тишею. Строфа «Коли море ще не було морем, // Ти смолу дерев // З гілля збирав, // І зі стовбура краплі // Злив в єдину — // Сонцесвячену, кришталюну — // Комашину в ній сховав» можуть вказувати

на першість цієї матерії, і пов'язаність бурштину з тишею можна тлумачити і як першість бурштину, оскільки він був і «Коли море ще не було морем». Також, «зріднивши» бурштин із морем, з'єднавши їх у символічну матерію майбутніх слів, А. Суцкевер з'єднує елементи різних своїх топосів: бурштин, «Кров лісів [...] Из правічних ялиць», що, упізнаваний іще з поеми «Сибір», є елементом ранніх східноєвропейських топосів, і море, елемент його пізнішого, ізраїльського поетичного ландшафту.

Варто також зауважити на лексичні особливості зображення тиші: як уже згадувалося в попередньому підрозділі, А. Суцкевер свідомо вживає два контекстуальних синоніми, «shtilkeyt» і «shtumheyт»: перший пов'язаний із іменником «shtil» — спокій, тиша, затишся, тоді як інший — з іменником «shtum», «оніміння». Можна простежити, що коли у поезіях тиша є метафорою прихованого світу ейдосів — «тишою предвічною», звідки зроджуються слова, і куди слова повертаються — Суцкевер уживає слово «shtilkeyт». Натомість «shtumheyт» означає неможливість висловлення і відсутність будь-яких слів: це радше стан після смерти слова, ніж стан, що передує його народженню. В «Ode tsu der toyb», звуки «замкнені у вустах, як перли в підводних замках // німіють вже тисячі років, і понад мовчанням їх — ніж». Можна припустити, що це загрожене слово, над яким «нависає ніж», є метафорою мови під час Голокосту. Так, подібний мотив можна бачити в поезії сучасника А. Суцкевера, іншого їдишського поета Я. Глатштейна, «In a geto» (У гетто), в рядках: «poet, nem a shtume yidishe reyд, // fargloyb zey, farheylik oyf dos nau» (Поете, візьми *заніміле* єврейське слово // увіруй у нього і зроби його знову святим).

У поезії «Dritte shtilkeyт» (Третя тиша), наявне дещо нетипове зображення тиші: «На шальці терезів — дві тиші», тиша морська і тиша пустельна. З-поміж них лише одна виявляється придатною до створення: це «третя тиша», і чия вона, в цій поезії не називається, але вона «зроджує життя // і є безсмертна». Пустелю як топос слів А. Суцкевер згадує і у своїх мемуарах «Notizn fun mayn togbukh» (Нотатки з мого щоденника): «Di verter, oder di shotn fun verter, geboyrene fun a

geheymmer substanz, bahaltn zikh ergez in di nestn fun midber. Zeyer otem, zeyer muzik iz lebedike shtilkayt» (Слова — або тіні слів — зроджуються з потаємної субстанції, переховуються десь у гніздах посеред пустелі. Їхнє дихання, їхня музика — це жива тиша) [цит. за 70, 287]. Також можна припускати, що мотив пустелі й мовчання — тиші — є посиланням на такий «безмовний» спосіб розмови (в тому ліку й поетичної) з Богом, найвищого контакту з ним, відповідно до біблійного «Тільки від Бога чекай у мовчанні, о душі моя, від Нього спасіння моє!» (Пс. 61:2) [55, 11].

Х. Н. Бялік, пише про два світи — сокритий і оприявнений — і про те, як мова перебуває на межі цих двох світів. В есеї «Розкриття й приховування в мові» йдеться про те, що мова вийшла із сокритого світу і допомагає його приховувати, бо приховує «безодню, первісний хаос» [79], з якого зродилась, але разом із тим лишає вічне питання, яке пишуть, як у поезії Суцкевера, «гілкою на піску» і яке потім поглинуть — прочитають або будуть «слухати мовчання вод». Ця парадоксальна позиція «доки слова приховують, мовчання оприявнює» [79] виявляє, окрім поширеного мотиву «недостатності слів» у контексті повоєнної поетики, також і бажання злитися з творчим першопочатком, поетичним осягненням світу в його повноті, коли воно ще лишається на рівні мовчазного розуміння.

### 3.2.3. Концепт «поезія як зустріч»

На прикладі поезій можна стверджувати, що море в А. Суцкевера — це метафора поезії й метапоетичний образ. Оповідач у його віршах раз по раз стикається з морем: сидить на морському березі, пише «гілкою своєю волю», живе в хатині, що плине морем, разом із бусолом, мандрує понад морем, зустрічає захід сонця на морі й оленів біля Червоного моря.

Поетична ідентичність Суцкевера несе відповідальність «свідчити за тих, хто не може цього зробити» і використовувати слова, аби відновлювати їх, і мову, і, як наслідок, національно-культурний рух після Голокосту.

Найперше, поетична ідентичність реалізується у зустрічах із морем — у спробах знайти слова і спрямувати їх до потенційного, проте невизначеного реципієнта. У поезії Суцкевера на вологому піску мають з'явитися перші літери: «пиши гілкою ти свою волю», а хвилі забирають написане, несуть до «валу всіх хвиль», тобто — в море (що, можливо, народжується там, або існує у формі недовтіленості, ейдосу хвилі, що може забирати, сприймати написане) — і та хвиля втілює написане, втілюється, можливо, й сама своєю діяльністю. Відбувається плинний процес давання-забирання, що ототожнюється із взаємодією «поет-читач». Таким чином, поезії стають зустріччю, зверненням до не завжди визначеного реципієнта — невизначеність реципієнта, як і спрямованість поезії у невідомість, також є однією із рис герметичної поезії. Утім, попри означену «закритість» і «некомунікабельність», герметична поезія функціонує у А. Суцкевера як зустріч — не лише через свою палімпсестовість, а і тому, що відіграє роль «пляшкової пошти», якщо послуговуватися метафоричним означенням цієї ролі П. Целана [28, 170].

#### 3.2.4. Концепт «поезія як свідчення»

Отже, вислів «пляшкова пошта» (Flaschenpost) зустрічається у промові П. Целана на врученні Бременської премії. Ця промова, разом із «Меридіаном» на врученні Бюхнерівської премії, є його поетологічним програмним текстом, який обстоює думку, що поезія завжди має свого адресата або принаймні мандрує до нього, це мандельштамівська «пляшкова пошта» [28, 170]. До цього ж варто зауважити, що в багатьох віршах П. Целана присутній трансцендентальний Інший, тобто Бог, до якого за кабалістичною традицією звертаються як до «Нікого», підкреслюючи його абсолютно й всеприсутню сутність. Певні вірші Целана справді «адресовані нікому», проте «Нікому» з великої літери, чим вони заперечують, у такий парадоксальний спосіб, тезу «спрямованості в нікуди», бо зазначають цим, що адресат завжди є. Зазначений «Інший», до якого прямує вірш, є в даному випадку співрозмовником або трансцендентною сутністю, (можливо — Богом), проте в будь-якому разі цей рух

вказує на діалогічність та вірш як (ціле)спрямоване висловлювання. Голокостна герметична поезія сучасника Целана, А. Суцкевера, також містить у собі цей елемент звертання або діалогу, свідомої спрямованості вірша до реципієнта, навіть іще не визначеного — це зауважувалось у попередньому розділі.

У проаналізованій поезії «Ode tsu der toyb» наявний створений Суцкевером неологізм «derzingen», шляхом додавання префікса «der» до дієслова «zingen» (співати) створює нове слово, що його можна було б контекстуально перекласти як «доспівати». При цьому, попри семантику українського слова (доспівати — проспівати до кінця, завершити спів), у Суцкевера це слово радше виражає значення «співу до [когось]», тобто співу, адресованому комусь.

Подібно до цього функціонує інший неологізм у його поетичному циклі «A briv tsum grouzn» (Лист до трав), із назвою, майже суголосною «Листю трави» В. Вітмена, котрим захоплювалися інтроспективісти. Гра слів у рядках однієї поезії з цього циклу створюється за рахунок подібних словосполучень: «tsum viderzen» (до побачення) і авторського словотвору «tsum liderzen» (до віршобачення), де слово «lider» (вірш/пісня) поєднується зі словом «zen» ([по]бачення). Таким чином, тут також наявний мотив поетичної — віршової — зустрічі або зустрічі у вірші.

Зважаючи на контекст післявоєнної поезії Суцкевера, варто зауважити її пов'язаність із концепцією Е. Візеля «поезія як свідчення». За його твердженням, поезія, не менше ніж проза, говорить з нами як свідчення, але поетична форма має особливий талант колективної пам'яті — зокрема, в Біблії поезія служить свідченням, яке Мойсей заповів ізраїльському народу в 32 розділі Книги Повторення Закону [62, 347]. Голокост так само залишив у спадок відповідальність за свідчення для свідків, крім шести мільйонів загиблих, поза поколінням тих, хто вижив. Згідно з висловлюванням Елі Візеля, його покоління винайшло новий літературний жанр — свідчення [74, 9]. Написання свідчень, стверджує Фелман, є дискурсивною практикою: «Свідчити — поклятися розповісти, пообіцяти та висловити власну промову як матеріальний доказ

істини — означає здійснити мовленнєвий акт [...]. Як перформативний мовленнєвий акт, свідчення фактично звертається до того, що в історії є дією, яка перевищує будь-яке обґрунтоване значення [...]» [цит. за 62, 347]. Мова в усіх цих текстах стверджує правду про неймовірну реальність смерті, оскільки письменник-свідок створює нову антиестетику, яка звільняє місце для «я-ти», яке було усунено законом геноциду [...]» [52, 347]. Тому Е. Зіхер пише про поезію Целана як про «poetry of negativity» (поезію, заперечення, неможливості) [62, 351]. На противагу йому, поезію Суцкевера він називає «a poetry of resistance», поезією спротиву [62, 360]. Утім, варто наголосити, що Суцкевер віднаходить баланс як поміж «етикою і естетикою», так і поміж «естетичним і антиестетичним» с вирішення цієї напруги протилежностей знаходить вираження в його вірші «Поезія»: «поезія се. Руш її — // щоб сліду не полишив».

Одна з останніх поезій, «Broyt un salz» (Хліб і сіль), містить рядки: «Я сам — сонцедитя. // Я сам і є життя, // слід срібної лисиці на снігу — // мій спомин. // Сокира, що має викорчувати — // мусить коритися мені — // і буде». Збереженість усіх образів, що створюють поетичний універсум Суцкевера (слід лисиці й сокира — зв'язок із його дитинством, осмисленим через поему «Сибір») в пам'яті означає нерозривну пов'язаність із усіма образами-символами, що постають у його поезії. І, зрештою, поетичне «я» ототожнюється в А. Суцкевера з тишою: поет спроможний створювати слова, що зроджуються неодмінно з тиші — тож він сам перетворюється на тишу, і таку метаморфозу засвідчують останні рядки: «Я сам є тиша. // Її хліб і сіль».

### **Висновок до III розділу**

У третьому розділі розглядався природний універсум А. Суцкевера, його особливості й значущі елементи. Необхідно зазначити, що природний універсум у поезіях А. Суцкевера нерозривно пов'язаний із його місцеперебуванням і зазнає змін відповідно до переміщення в інші топоси. Поетичні ландшафти, що є осмисленням зміни місця перебування, є не лише засобом пам'яті, а й містком між культурою єврейської діаспори (єврейська література мовою їдиш і її зв'язки

зі східноєвропейськими літературами) та новою єврейською державою Ізраїль, що розкривається через додавання у тексти івриту, ізраїльських топонімів та пейзажів, відтворених також через біблійні образи, вписані в юдейську колективну історичну пам'ять.

Серед особливостей природного універсуму було виокремлено його антропоморфність і пов'язаність із біблійними образами як утіленням колективної пам'яті. Детальний розгляд мотивного комплексу «море» дозволив встановити, що його мітопоетична парадигма спирається на біблійний образ моря-першопочатку як сакрального центру. Розглянувши біблійні й постбіблійні тексти, було віднайдено зв'язки з архетипним осмисленням моря, що виявляється в поезії автора.

Виявлено, що мотивний комплекс море є багатошаровим; море пов'язане з такими елементами природного універсуму: хвилі, мушля, перлина, коштовності (діамант), голос (мова, поезія, пісня/вірш, говоріння) і тиша (затишшя, штиль, безмовність, приховування). У зв'язку «слово-перлина в морі» розкривається авторський міт Суцкевера.

Окрім цього, було проаналізовано низку поезій і встановлено, що образ моря пов'язаний також із дихотомією говоріння і мовчання, а також — із діалогічністю поезії, що неодмінно шукає свого адресата і відповіді. У цьому контексті розглядалися концепти письма, «поезії як зустрічі» та «поезії як свідчення».

## ВИСНОВКИ

У ході дослідження було окреслено контексти розуміння поезії А. Суцкевера:

- Модерністські поетичні об'єднання їдишомовних поетів першої половини ХХ ст.: вільнюське угруповання «Di Yunge» і рух «інзіхістів» — інтроспективістів;
- Впливи польської літератури, зокрема Ц. Норвіда;
- Кількаразова зміна місця проживання і поетичні осмислення «освоєння» нових топосів і розширення природного універсуму;
- Зв'язки з юдейською текстологічною традицією;
- Голокостна герметична поезія: поетичне осмислення Голокосту як травматичного досвіду з необхідністю переосмислення власного завдання як поета, перегляду своєї поезії і поетичної мови.

Окремо було визначено особливості голокостної поезії мовою їдиш, труднощі, з якими зіткнулися вцілілі єврейські поети. Обґрунтовано недостатню увагу до їдишської повоєнної лірики, що осмислює травматичний досвід Голокосту, на тлі голокостної лірики іншими мовами. Також було охарактеризовано особливості герметичної поезії й зазначено, що поезію А. Суцкевера доцільно розглядати в її контексті, зважаючи на такі характерні риси, як наявність складних для дешифрування образів-символів і «затемненість», навмисну некомунікабельність.

Доведено, що динаміка образних структур поезії А. Суцкевера напряду пов'язана з його місцеперебуванням і розвивається відповідно до переміщення в інші топоси. Таким чином, ключову роль у його розвитку відіграють мандрування автора: Сибір, Вільнюс, гетто, місцевість біля озера Нароч і держава Ізраїль. Природний універсум характеризується антропоморфністю й палімсестовістю; на його тлі виокремлюється море як складний мотивний комплекс.

Виявлено характеристики мотивного комплексу «море»:

- Вкоріненість у біблійні й постбіблійні тексти;
- Багатошаровість образности, наявністю значущих елементів — образів-символів;
- Зв'язок із визначними для поезики А. Суцкевера концептами: говоріння і мовчання, письма, «поезії як зустрічі» і «поезії як свідчення».
- Засіб розкриття авторської поетичної ідентичности, утвердження своєї поетичної місії у взаємодії з морем.

Отже, можна стверджувати, що художнє мислення А. Суцкевера характеризується досягненим балансом поміж «етичним» і «естетичним» у поезії — напруга між цими двома концепціями була визначальною як і в його ранній творчості, так і знаходила відображення у контактах поета з ідейно протилежними мистецькими об'єднаннями. Натомість, голокостний поетичний контекст і художнє осмислення травматичних подій дозволяють віднайти баланс між цим у власному завданні як поета: свідчити про трагедію словом і вибудовувати нове життя у слові. Авторський міт А. Суцкевера поєднується з архетипними образами і мотивом колективної пам'яті. Таким чином, поезія стає для нього «Goldene Keyt», «Золотою ланкою», що поєднує минуле, сучасне й майбутнє.

Робота може стати основою майбутніх комплексних досліджень творчости А. Суцкевера; її матеріали можуть бути використані у лекційних курсах. Також розглянута проблема відкриває можливості дослідження інших аспектів, зокрема суголосності філософії діалогу (М. Бубер, Ф. Розенцвайг, Г. Коен).

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Антологія єврейської поезії: Українські переклади з їдишу / упоряд., ред. Велвл Чернін та Валерія Богуславська. — 2-ге вид., випр. і доп. — К.: Дух і Літера, 2011. — 704 с.
2. Антологія світової критичної думки ХХ ст.: [антологія / упорядкув., пер. і прим. Марії Зубрицької] — 2-ге вид., доповнене. — Львів : Літопис, 1996. — С. 250-261.
3. Антонич Б.-І. Твори / Ред.-упоряд. М. Москаленко; упоряд. Л. Головата; авт. передм. М. Новикова. — Київ: Дніпро, 1998. — 591 с.
4. Барт Р. Від твору до тексту (переклад Юрія Гудзя), в «Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.», вид. Літопис, Львів, 2а002.
5. Візель Е. Ніч. Світанок. День / Пер. з фр. — Київ: Дух і літера, 2006. — 266 с.
6. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова. [Електронний ресурс] URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/gadamer/gadamer-ch2.htm#2>
7. Гадамер Г.-Г. Герменевтика П. Істина і метод. Доповнення й покажчики / Ганс-Георг Гадамер. — Т. 2. — К. : Юніверс, 2000. — 478 с.
8. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії / Мартін Гайдеггер // Слово. Знак. Дискурс. [Електронний ресурс] URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-heid3.htm>
9. Горбач Н. Пам'яттєвий простір Голокосту в сучасній українській прозі. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність : наук. зб., Кривий ріг, 2019. №13. С. 102–109.
10. Григоравічюте А. Їдишська література у міжвоєнній Литві (1918-1940): пошуки тотожності. // Художньо-публіцистичний альманах «Єгупець» № 26 / гол. ред. Леонід Фінберг. — К.: Дух і Літера, 2016. — 384 с.
11. Еліаде М. Трактат з історії релігій / Пер. з фр. Олексія Панича. — К.: Дух і Літера, 2016. — 520 с.

12. Євгращкіна Є. Є. Семиотическая природа смысловой неопределенности в современном поэтическом дискурсе. Peter Lang GmbH., 2019. 172 S. (Series: Neuere Lyrik: Interkulturelle und interdisziplinäre Studien, Band 5).
13. Єгупець: Художньо-публіцистичний альманах / гол. ред. Леонід Фінберг. — № 28. — Київ: Дух і Літера, 2019. — 512 с.
14. Кветкаускас М. Поетичне свідoctво Вільньського гетто: творчість Аврома Суцкевера // Художньо-публіцистичний альманах «Єгупець» № 26 / гол. ред. Леонід Фінберг. — К.: Дух і Літера, 2016. — 384 с.
15. Кветкаускас М. Співіснування культур у Вільнюсі очима єврейських письменників (початок ХХ ст.) [Матеріали міжнародної наукової конференції «Інтелектуальне життя вільнюських євреїв до Другої світової війни»], с. 44–45.
16. Коломієць Л. В. Перекладознавчі семінари: методологічно-стильові орієнтири в українському поетичному перекладі від кінця ХІХ до початку ХХІ століття (на матеріалі перекладів англomовної поезії та поетичної драми) [Книга]. - Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011.
17. Лещук Ю. Художній концепт ПАМ'ЯТЬ у віршах німецькомовних поетів єврейського походження: особливості вербалізації / Ю. В. Лещук // Науковий вісник СНУ ім. Лесі Українки. Сер. : Філологічні науки. Мовознавство. — 2016. — № 6(331). — С. 117–120.
18. Лісек Й. Сонце — це мій прапор, а слово — мій якір. Вільнюські роки Аврома Суцкевера. // Художньо-публіцистичний альманах «Єгупець» № 24 / гол. ред. Леонід Фінберг. — К.: Дух і Літера, 2015. — 552 с.
19. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття // Читанка з історії філософії. Зарубіжна філософія ХХ століття. — К., 1993.
20. Наливайко Д. Загадка Малларме // С. Малларме. Вірші та проза. — Київ, 2001.
21. Пастух Т.В. Герметична поезія та київська школа / Т. Пастух // Парадигма. - 2008. - Вип. 3. - С. 252-273. - [Електронний ресурс] URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig\\_2008\\_3\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2008_3_20)

22. Польський літературний вітраж / Переклади Анатолія Глушача. — Одеса: видавництво Маяк, 2007. - 167 с.
23. Рихло П. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст: монографія / П.Рихло. — Чернівці: Рута, 2005. — 584 с.
24. Рихло П.В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст. Монографія. — Чернівці: Рута, 2005. — 583 с.
25. Скринька з червоного дерева: Єврейська проза Східної Європи другої половини ХІХ–ХХ століть / пер. з івриту, їдишу, польської, російської; упоряд. Леонід Фінберг та Олександра Уралова. — Київ: Дух і Літера, 2020. — 528 с.
26. Суцкевер А. Із Віленського гетто. Зелений акваріум. Оповідання / пер. з їдишу Олександри Уралової. — Київ: Дух і Літера, 2020. — 376 с.
27. Суцкевер, А. Із Віленського гетто. Зелений акваріум. Оповідання: [кн. нарисів], [зб. поезій у прозі] — К: Дух і Літера, 2020.
28. Целан П. Бременська промова : [з нагоди вручення літ. премії вільного ганзейського міста Бремена] / П. Целан ; пер. з нім. П. Рихло // Дух і Літера. — Київ, 1999. — № 5–6. — С. 169–170 ; Зарубіжна література. — 2002. — Ч. 4 (січ.). — С. 1.
29. Целан П. Меридіан : промова з нагоди вручення премії Георга Бюхнера, Дармштадт, 22-го жовтня 1960 р. / П. Целан ; пер. з нім. П. Рихла // Дух і Літера. — Київ, 1999. — № 5–6. — С. 157–168.
30. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме. — Львів: Астролябія, 2012. — 588 с.
31. Юнг К. Психологія несвідомого — Київ: Центр навчальної літератури, 2022. — 404 с.
32. Adorno T.W.: Notes to Literature. Trans. S.W. NicholSEN. New York 1992.
33. Adorno T.W.: Prisms. Trans. S.M. Weber, S. Weber. Cambridge 1981.
34. Astor, M. Sutskevers poetisher onheyb. in Yoyvvl, pp.22-42. Bikl, Shloyme, Di brokhe fun sheynkeyt. Tel-Aviv: Farlag Hamenorah, 1969.
35. Benjamin W.: Illuminationen: ausgewählte Schriften. Frankfurt/M. 1977.

36. Brackney, Kathryn L. “Beyond Bearing Witness. Avrom Sutzkever’s Surreal Griner akvaryum.” S.I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation, No. 1 (2020): 128-132.
37. Cammy J., Figlerowicz M. “Translating History into Art: The Influences of Cyprian Kamil Norwid in Abraham Sutzkever’s Poetry.” *Prooftexts* 2007, vol. 27, no. 3, pp. 427–473.
38. Cho, Paul Kang-Kul. *The Sea in the Hebrew Bible: Myth, Metaphor, and Muthos*. Doctoral dissertation, Harvard University. 2014. — 471 p.
39. Derrida J. *Schibboleth: Pour Paul Celan*. In: *Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*.
40. Eco, U., Culler, J., Rorty, R., & Brooke-Rose, C. (1992). *Interpretation and history*. In S. Collini (Ed.), *Interpretation and Overinterpretation (Tanner Lectures in Human Values)*, pp. 23-44). Cambridge: Cambridge University Press.
41. Fichte, J. G. *Idealismus, Ich, Nicht-Ich*. (n.d.). Fichte: Idealismus, Ich, Nicht-Ich. [Електронний ресурс] URL: <https://www.textlog.de/fichte-2.html>
42. Friedrich, H. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburg, 1967. — 336 S.
43. Glanville, M. *Life-saving prosody. The greatness of the neglected poet Avrom Sutzkever, who once used poetry to negotiate a minefield*. (n.d.). TLS. [Електронний ресурс] URL: <https://www.the-tls.co.uk/articles/greatness-avrom-sutzkever-book-review-mark-glanville/>
44. Glatstein J. *Jacob Glatstein on Yiddish Poetry After the Holocaust | Yiddish Book Center*. (n.d.). *Jacob Glatstein on Yiddish Poetry After the Holocaust | Yiddish Book Center*. [Електронний ресурс] URL: <https://www.yiddishbookcenter.org/language-literature-culture/yiddish-literature/jacob-glatstein-yiddish-poetry-after-holocaust>
45. Glatstein J., Leyeles A., Minkov N., “Introspectivism,” trans. Anita Norich, appendix to *American Yiddish Poetry*, eds. Benjamin Harshav and Barbara Harshav, (Palo Alto: Stanford University Press, 2007), 774–775.

46. Gubar, S. *Poetry after Auschwitz: Remembering What One Never Knew*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
47. Hirsch D. H. Abraham Sutzkever's Vilna Poems. In : *Modern Language Studies*, 16(1), Winter 1986, pp. 37-50.
48. Koprowska, K. Landscape Movements in Avrom Sutzkever's Poems. *WIELOGŁOS / English Issue — World Literature* 3 (41) 2019, pp. 87–105.
49. Korte, H. *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. — Weimar: J.B. Metzler Stuttgart; 2004. — 353 S.
50. Krutikov M. *Yiddish Fiction and the Crisis of Modernity, 1905-1914*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2001. 247 p.
51. Ladin, J. *After the End of the World: Poetry and the Holocaust*. [Електронний ресурс] URL: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0045.207;rgn=main;view=text;xc=1;g=mqrg>
52. Liptzin, S. *A History of Yiddish literature*. N.Y., Jonathan David publ. 1972. — 521
53. Lisek J., *Jung Wilne — żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005
54. Meschonnic H., *Pour la poétique*, II. Gallimard, c. 374 of Abraham Sutzkever, Stirling 1991.
55. Neher, A. *The Exile of the Word. From the Silence of the Bible to the Silence of Auschwitz*. Translated from the French by David Maisel. Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1981.
56. Pollin-Galay H., Avrom Sutzkever's Art of Testimony. Witnessing with the Poet in the Wartime Soviet Union, in: *Jewish Social Studies. History, Culture, Society* 21 (2016) 2, 1-34.
57. Pollin-Galay H.: "The Epic Demands of Postwar Yiddish: Avrom Sutzkever's *Geheymstot* (1948)." *East European Jewish Affairs* 2018, vol. 48, no. 3, pp. 331–353.
58. Pollin-Galay, H. 'A Rubric of Pain Words': Mapping Atrocity with Holocaust Yiddish Glossaries. *Jewish Quarterly Review* 110, no. 1 (Winter 2020): 161-193.

59. Ricoeur P., *The Hermeneutics of Testimony*. In : *Essays on Biblical Interpretation* , ed. and trans. L. S. Mudge (Philadelphia, 1980), 129.
60. Roskies D.G. (ed.): *The Literature of Destruction: Jewish Responses to Catastrophe*. Philadelphia 1989.
61. Ruth R. Wisse. *A prayer of homecoming by A. Sutzkever*. *History and literature: New readings of Jewish texts in honor of Arnold Band*, 2002, pp.339-49
62. Sicher E. *A Poetics of the Holocaust? Three Exemplary Poets*. „Narracje o Zagładzie”, nr 6 (wersja elektroniczna) — 2020.
63. Sidky, S. *No Letters Arrive Anymore: American Yiddish Holocaust Literature*. PhD diss., Indiana University, 2022. [Електронний ресурс] URL: <https://www.proquest.com/docview/2676526850/>
64. Steiner, George. 1975/1992. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. 2nd ed. Oxford and New York: Oxford University Press
65. Sutzkever A. : *selected poetry and prose*. Authors: Abraham Sutzkever, Barbara Harshav, Benjamin Harshav. University of California Press — 1991.
66. Sutzkever A. *Selected Poetry and Prose*, transl. B. and B. Hershaw, Berkeley, Los Angeles, London 1991.
67. Sutzkever A. In *fayer-vogn*, Tel Aviv 1952.
68. Sutzkever A. “My Life and My Poetry.” In: *A. Sutzkever: Zingt alts nokh mayn vort / Still My Word Sings: Lider / Poems*. Trans. and ed. H. Valencia. Bilingual edition (Yiddish and English). Dusseldorf 2017, pp. 18–53.
69. Sutzkever, A. “Siberia”. In *geveb*, September 2015: Trans. Richard J. Fein. [Електронний ресурс] URL: <https://ingeveb.org/texts-and-translations/siberia>
70. Sutzkever, A. *Still my word sings : poems, Yiddish and English / Avrom Sutzkever ; edited and translated by Heather Valencia*. Düsseldorf : Dup, Düsseldorf University Press, [2017]
71. Unterman, A. *The Kabbalistic Tradition: An Anthology of Jewish Mysticism*. Penguin Books Ltd: United Kingdom. 2008 — 432 p.

72. Valencia, H. "Bashtendikayt" and "Banayung": Theme and Imagery in the Earlier Poetry
73. Wiesel, E. An Interview Unlike Any Other. In: A Jew Today, trans. Marion Wiesel. New York: Vintage, 1979.
74. Wiesel E. "The Holocaust as Literary Inspiration." In: E. Wiesel, L. Dawidowicz, D. Rabinowitz, R.M. Brown (eds.): Dimensions of the Holocaust. 2nd ed. Evanston 1990.
75. Wisse R. "An introduction: The Ghetto Poems of Abraham Sutzkever." In: A. Sutzkever: Burnt Pearls: Ghetto Poems of Abraham Sutzkever. Oakville 1981, pp. 1–18.
76. Wisse R. "A prayer of homecoming by A. Sutzkever". History and literature: New readings of Jewish texts in honor of Arnold Band, 2002, pp.339-49
77. Wolpe E. David. *Mit Avrom Sutskever iber Zayn Lidervelt* // "The Poetic World of Abraham Sutzkever" 1985
78. YIVO | Yung-vilne. (n.d.). YIVO | Yung-vilne. [Електронний ресурс] URL: <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/yung-vilne>
- 79.

חיים נחמן ביאליק. גילוי וכיסוי בלשון

[Електронний ресурс] URL:  
[https://www.sefaria.org/Revelment\\_and\\_Concealment\\_in\\_Language.1?lang=bi&with=Commentary%20ConnectionsList&lang2=en](https://www.sefaria.org/Revelment_and_Concealment_in_Language.1?lang=bi&with=Commentary%20ConnectionsList&lang2=en)

## ДОДАТКИ

### *Додаток 1 — вірш «Oufn uat»*

#### **На морі**

»

Ані хвилі – лише срібних дзвонів подзвін,  
Метушливий неспокій, бентежусь із ним.

На бурштиннім піску, у вітристій тіні  
Захмелів я і довго сиділось мені.

Та коли я підвівсь, відчував: настав час  
В мені пісня, як з моря глибин, здійнялась.

»

Хатина біла плине морем,  
Живу в ній я і бусол,  
Разом п'ємо з бляшанки  
Вдихаємо віху на двох.  
Удень ми розлучаємось.  
Кожен летить,  
Витягши шию, заціпенівши зі смутку,  
На острів цвіту, що зрина перед очима.  
Лиш пізно ввечері, як вишні вітри  
Сягають зелено-перлових берегів,  
Й лишають сяйво на плесі піску,  
Посеред мушель і водорості – ми рушаєм домів,  
І забираєм з собою

Один сон на двох.  
І кожен з нас –  
Напів людина, напів птах.  
Ми прокидаємось  
Щодень,  
Коли з темнавого тла  
Шугне променистий олень,  
Сповитий млою;  
Й шумовиння,  
Й піна.

»

Глитає ніч, як сарана,  
Світла пісні. Стає вода  
Мінлива, тиха і бліда,  
Нуртує в мушлях так вона.  
Сонце, що не бажає ніч  
Пізнати, покрову опуска,  
І в самоті собі горить,  
Як хатка равлика крихка.  
Останній промінь на чолі  
Лишає свій багряний слід,  
І лине чайка до зорі,  
І запліта слова до слів.

т

Ще повітря вві сні. Іще тиша така,

Мовби тишу предвічну хвилі вітають.

І вогка, й золота цедра із померанців  
Кропить море притлумленим глянцем.

Відбиває вода марноту моїх мрій,  
Корабля пурпурові вітрила вгорі.

Зійде спокій бурштинний до мене в піски –  
Він справжніший за спомину відголоски!

Чи олень там палає, а чи це видіння?  
І що стане із морем, як склепляться вії?

**п**

До світання – пісок ще рожевий,  
Бусол ще у гнізді мурмотить,  
Ніздрі кінь роздува; ненажера-  
Тінь його так пожадливо їсть.  
Всі ридання морські уночі  
Павутиння туману всотає;  
Забере шумовиння спочин  
В морі тиші бурштинной немає –  
Ходіть, панни, візьміте і кошик  
Назбирайте у кошики квіти  
І бурштинових ягід, що світять  
В чаруванні прибоєм намиті –

Їм повітрям стають земні миті.

ґ

Бурштинне,  
Ти, крові лісів,  
Ти, смоли потічку  
Із правічних ялиць –  
Як прив'язаний ти  
До дерев,  
До людей,  
І до птиць!

За який-бо ти гріх  
Всі мільйони років  
На морському дні скнів?  
У цю мить  
Поверни собі світ  
Змусь його упізнати.

Коли море ще не було морем,  
Ти смолу дерев  
З гілля збирав,  
І зі стовбура краплі  
Злив в єдину –  
Сонцесвячену, криштальну –  
Комашину в ній сховав.

Тепер, вдихаючи секунди,  
Вона розпростає крильцят,  
Коли проміння її збудить  
Звільнить з кришталевих лещат.

І як вона, з темниці небуття,  
Я також шугону враз до життя!  
(пер. Тетяна Непиленко)

## *Додаток 2 — вірш «Akord»*

### **Акорд**

Пальцем єдиним  
(інший заздрить йому  
за хмариной)  
грає сонце на піаніно  
із кощавих, зубатих хвиль.  
Палець, котрий не хоче йти,  
покидати космічну долоню.

### Летюча риба

проковтне його — і мою риму,  
щоб перлину з моря дістати,  
яку зараз рождають глибини —  
акорд останньої із симфоній.  
(пер. Тетяна Непиенко)

*Додаток 3 — вірш «Уат»*

**Море**

Жбурить море на берег втоплену свою тишу,  
відповзає назад із піною на устах.

Босоногий ходисвіт,

доки схмарюється берег моря,

вогкість солодка, м'якіша,

пиши гілкою ти свою волю:

хочу так, і ще так, і ще так.

Її хвиля з перловими крильми поглине

понесе до валу всіх хвиль,

той прочитає її.

Зволить: най буде, як мріється ходисвіту.

І восстане із мертвих, вийде з піску

потонула самотня усмішка.

Жбурить море на берег втоплену свою тишу.

*(пер. Тетяна Непиенко)*



Сповива мене вітром бентежним лискуча рілля,  
І єство моє всотує поклик могильний розпуки,  
Все чутніше, бо смерть запечатує наше життя».

Побачив навкруги поля червоних маків,  
Між маками в росі — скелетів голизна.  
Я кожен з них пізнав, хоч клич: мій брате Яків!  
І кривить рот мені цілунку скрушний знак.

І чую голос я: «Не зви загибель смертю,  
Ні, любий, не тамуй рахунку болю втрат.  
З живого з мене шкіру було здерто,  
Був пущений на глум поволі помирать».

Відчув: моя рука горить і притьма рветься,  
Щоб визволиться з нутроців мерця,  
Мов іскри прохромили душу й серце,  
Вселилися навек в життя моє замучених серця.

Між стеблами червоних маків ходить вітер,  
І гне, і змушує із ним співати строфи ці.  
І виокремлює душа той спів із себе, звідти,  
Де спадком сподівань благословили нас мерці.

*Віленське тетто, 9 травня 1943*

*(пер. Валерія Богуславська)*

*Додаток 5 — вірш «Benkshaft fun Yehuda ha-Levi»*

**Туга Єгуди га-Леві**

На морі, між мертвими й зродженими з хвиль,

тугу відчуваєш. Музику

зі створеной тиші. Музику

її передзвіння,

її шумовиння.

Довкруг музики —

що мала, мов зоря

звіддаля,

і велика, мов зірка,

що близька,

повлягались шторми і

з перловими, сяйними лицями,

вчувають, вслухають —

не стягнуть тугу пригадати

в її тиші.

У тиші зі свого

затишшя.

*(пер. Тетяна Непіпенко)*

