

Дмитро Дроздовський

ПОЕТИЧНА СУБ'ЄКТНІСТЬ У ВІРШАХ ІРИНИ ЖИЛЕНКО

У статті подано спробу поринути в поетичний світ ліричного “Я” Ірини Жиленко з метою визначення правил і формул каталогізації несвідомих стихій поета у формах метафоричної поезії та специфічної мови, яку витворює поет. Досліджено внутрішні механізми конструювання поетичної образності шляхом використання методу внутрішньої структурно-семантичної реконструкції поетичного тексту з метою визначення бінарних опозицій, властивих стилю І.Жиленко, естетичних параметрів її поетичної сфери, конвенцій жіночого письма (відповідно до теорії Е.Шовалтер та Ю.Крістевої про *інакшість* такого письма).

Ключові слова: семіосфера вірша, концептуальне поле поезії, жіноче письмо, поетична стратегія, герменевтичні рівні інтерпретації поезії.

Dmytro Drozdovsky. Poetic subjectivity in the poems by Iryna Zhylenko

This article's aim was to analyse the poetic world and the lyrical self in Iryna Zhylenko's poetry in order to find out the rules that regulate the transfigurations of the unconscious in her poems. The inner structure of her poetic metaphors was explored by way of structural-semantic reconstruction of the poetic text. It allowed to define the binary oppositions typical of I.Zhylenko's texts, the aesthetic parameters of her poetic semiosphere and the conventions of *women's writing* (in accordance with the “*otherness*” theories of E.Showalter and Ju.Kristeva).

Key words: semiosphere of the poem, conceptual sphere of the poem, women's writing, poetic strategy, hermeneutical levels of poetry interpretation.

На жаль, доводиться констатувати, що про творчість Ірини Жиленко написано надзвичайно мало. Спробуємо поринути у світ її ліричного “Я”, щоб визначити правила й формули каталогізації несвідомих стихій у формах метафоричної мови. Нас цікавлять насамперед внутрішні механізми конструювання поетичної образності, а тому звернімося до методу внутрішньої структурно-семантичної реконструкції з метою визначення бінарних опозицій, властивих стилю І.Жиленко, естетичних параметрів її поетичної сфери, конвенцій жіночого письма згідно з теорією Е.Шовалтер та Ю.Крістевої про інакшість такого письма. Сучасна новозеландська письменниця Корал Аткінсон в одному з інтерв'ю сказала: “Письменство — це самотність. І на перших стадіях ти чиниш цьому страшний опір [...] Митці не живуть заради грошей, вони живуть заради вічного мистецтва” [1, 145].

Як зазначає в передмові до “Вибраного” М.Жулинський, “поетичний світ Ірини Жиленко твориться за принципом інакшості, іншості, несхожості зі світом реальним, але уявний світ спровокований дійсністю, яку поетеса змінює завдяки образному виповіданню себе, точніше, завдяки вивільненню себе уявою, мрією, фантазією з реального буття-існування і “поселенню” в художнє буття. У тому, іншому, інакшому світі — світі художньої реальності — вона вільна, нічим і ніким не скута — ні ідеологією, ні соціальним замовленням, ні жодним каноном, формою чи стилем. Це поезія відвертого, сповідально чистого, як молитва, співчуття й болю, добра і ласки, надії, а головне — свята на цьому земному карнавалі життя; це пошуки духовної опори передусім у собі серед жорстокого і холодного велелюддя; це зазивання вистояти серед щоденної клопітливої непроглядності, підтримати вірою в добро і надію високим злетом уяви, фантазії, підняти людину над гіркотою переживання життя і смерті” [4, 10]. Спробуємо на прикладі трьох поезій довести, наскільки потужні внутрішньосемантичні зв'язки в художній ноосфері поетеси, наскільки окремі твори відображають елементи й тенденції стилю, визначаючи

специфіку авторського мислення і світосприйняття, а також механізми поетичного перекодування світу.

Філософічний вірш “Все я знаю. Коли я помру...” [3]¹ (його філософія видається на перший погляд доволі сумною) наповнено естетикою внутрішнього болю й інтеріоризованої камерної краси. Коли поет виходить за межі власного бачення (тобто внутрішніх кордонів самості, свідомості) і стає на кілька сходинок вище порівняно з іншими, то відчуває свою мізерність. Мабуть, метафоричний образ “гнома” — результат перевтілення, що відбувається в поетичній уяві в момент осягнення цілого світу як єдності, унікальної природної метасистеми: “*Все я знаю. Коли я помру, / стану гномом в атласнім жилеті. / По мені буде гном’ячий труд — / золотить на сервізах букети*” (93).

Бінарність великого й малого в тексті визначальна для розуміння внутрішньої структури. Момент осягнення вищої істини для ліричного героя асоціюється зі смертю, адже в цю мить людина ніби перероджується, тобто народжується знову, відчуваючи страх перед новим життям і водночас — естетичну насолоду в мить умирання. *Атласний жилет* гнома як поетична деталь — додавання до картинки світовідчуття ліричного героя яскравих барв казки, що постає як уявна трансценденція.

У вірші перед читачем розкривається естема смерті як апофеоз прекрасної миті, за якою щось фантастичне, ідилічне і прекрасне водночас. *Гном* у цій семантичній системі постає як носій казкової свідомості, представник потойбічних добрих сил, здатних оберігати людину, перетворюючи момент *після-життя* на *феєрію*. Мить смерті сприймається як сходинка до казки, в уяві виринають підсвідомі образи дитинства, адже *гном* — це залишок чарівної пори, коли дійсність поставала як суцільна казка; “*золотить на сервізах букети*” — ця поетична структура підсилює момент сприйняття *прекрасного* у світі, витвореному в уяві героя. Прикметник *золотий* семантично асоціюється зі святковим, яскравим. *Золотий* — колір сонця, маємо синестезію перетікання емоційного сприйняття смерті з естетичної категорії смутку в категорію радості, повноти буття, адже життя й *життя-після-життя* утворюють замкнений цикл, де немає місця для смутку та жури (які все одно імпліцитно в тексті наявні). Слушна думка М.Жулинського: “Така вже її доля — доля поетеси-принцеси, інфанти, якій ніколи “не вирости з бантів”, не насолодитися рожевими снами, якій судилося до смерті “шукати казкові скарби у місті журби, боротьби і злоби”, бути вічним злотошукачем, старателем на річці життя, котрий вимиває із золотоносного піску мови іскрометні злитки метафор, епітетів, алітерацій” [4, 13].

Не герой, не пророк, не мудрець —
що я вмію? Сміятись і плакати.

Пломенітиму мій каптурець
між бокалів, мов квіточка маку (93).

Ліричний герой у другій строфі прагне пізнати себе перед останньою миттю життя. Ця строфа контрастує з попередньою, в якій колір золота наповнює текст енергією життя. Тут також починається мимовільне рефлексування над прожитим. Людина хоче пізнати себе через дію, через здатність до дії, а гном — це казка, гра поетичної уяви.

Опозиція *сміятись і плакати* засвідчує, що поетичний текст зводиться до бінаризації поетичної матерії, її каталогізації між онтологічними категоріями — *смерті й життя, веселого й сумного*. *Квіточка маку* у вірші на символічному рівні прочитується як знак переходу з одного стану в інший, що аж ніяк не асоціюється зі смертю, а скоріше, з чарівним, ніжним сном, бо вжито пестливу граматичну форму, що вказує на інтимізацію ліричного простору. Крім того, слова *пломенітиму* та *квіточка маку* асоціюються з червоним кольором, що символізує буянність життя. М.Коцюбинська зазначає: “Слово в літературному творі завжди настроєне на виконання своєї художньої функції, завжди має в собі певний художній заряд [...] У мові взагалі, і особливо в поезії, образність окремого слова і окремого

¹ Далі подаємо сторінку в тексті.

вислову залежить від контексту. Те, що в одному контексті сприймається як смілива персоніфікація, в іншому є найбуквальнішим значенням. У живому рухливому художньому контексті слова активізують смислове багатство одне одного, випромінюють додаткові значення, ці значення сплітаються, породжуючи все нові й нові, все глибші й ширші значення. Письменник, поет не ставиться пасивно до цієї здатності слова, не чекає, склавши руки, який новий несподіваний смисловий “подарунок” дасть йому слово, а свідомо і вміло використовує його багатозначність” [6, 107].

Я любитиму цукор і ммин,
малиновий лікер і гостинці.

Серед довгої мами-зими
буду спать в порцеляновій скриньці (93).

Третя строфа переконує, що життя-після-життя уявляється як казковий сон. Простір тут архаїчно-казковий. *Малиновий лікер і гостинці* – результат виявлення в поетичній свідомості відгомону дитинства. Казкова свідомість – визначальна категорія, що витворює чарівний світ казки і позбавляє героя страху, адже казка – уламок міфу. Міфічне мислення не знає страху, бо воно апіорі повне. М.Коцюбинська в одній із розвідок написала про І.Жиленку: “У поетеси свій чітко окреслений стабільний мікрокосм. Його осердя – рідний дім, своя кімната – як фортеця, без якої не вижити в цьому розбурханому недоброму світі” [5, 232].

Вірш побудовано на психологічних бінарностях, структурних опозиціях, що, з одного боку, ніби розколюють моноліт поетичної свідомості, а з другого – визначають межі внутрішнього світу героя, змальованого в казковому забарвленні. Смерть у творі не називається, натомість *квіточка маку* та *мама-зима*, образ *гнома* (по суті, це міфічна безсмертна істота, а в іншій проекції можна казати, що безсмертний той, хто вже колись помер) – апелятиви смерті, що маскують саме поняття, здатне викликати жах, у шляхетні та привабливі форми казки.

Я навчуся хороших манер
в порцелянових дам делікатних.

Заведу собі тростку й лорнет,
а також – цвіркуна-музиканта (94).

Строфа видається доволі дивною, адже в ній відбито прагнення до власного ушляхетнення в потойбіччі. Ліричний герой починає шлях індивідуального звернення. Поетична свідомість позначає себе з артистично-естетичного боку: категорії краси в онтологічному вимірі для суб’єкта потойбічного світу (гнома), як виявляється, чи не найважливіші. Така поетична стратегія дає підстави завважити спорідненість стилю вірша з поезією прерафаелітів, парнасівців – усі вони штучно витворювали в поезії прекрасно-протилежний світ до того, в якому перебували. Основним критерієм для них була краса.

Тростка й лорнет – атрибуту шляхетного аристократа. Ця деталь указує на те, що ліричний герой має аристократичну суть, із якою він не може розлучитися навіть у потойбіччі (а воно бачиться, як красива казка). Категорії тілесного замикаються у формах аристократизму духу. Герой визначає себе через шляхетні аксесуари, що сьогодні можуть видатися старомодними чи старосвітськими, але для поетичного голосу вони вкрай важливі. Якщо зважити на те, що цей голос має жіночий тембр, то є сенс припускати наявність поетичної перверсії, адже перед нами – ліричний герой, що обирає чоловічі (переважно) аристократичні аксесуари (ідеться про вибір із позиції гнома, гендерну належність якого визначити важко).

Образ *цвіркуна-музиканта* повертає хід поетичного плину у звичне річище. Знову чуємо тембр жінки, що не уявляє самотнього життя в потойбічно-казковому світі. Твір ошляхетнюється музичною композицією. Любов до музики – неодмінна риса аристократа (навіть якщо він гном).

Із маркізом зіграю в пікет,
а з маркізою – вивчу дуетик.

І тихенько поскаржусь ваету,
що безсмертя моє залегке (94).

У казковому світі відбуваються зміни, власне, ідеться про перетворення маленького простору гнома на грандіозний бал аристократичного духу. Ліричний герой не бачить себе в замкненому просторі, він хоче говорити й виявляти себе через мовлення, хоче навчитися гарних манер, бо це також конче потрібно для повноти його естетичного світу. *Дуетик*, про який тут ідеться, — ознака того, що герой відчуває світ через звуки (це ще раз указує на аристократизм та шляхетність). *Маркізи і Валети* — ці рідковживані історизми потрібні для того, щоби наситити текст ауру естетики та манірності.

І століття, і друге, і третє... буду жити на радість поетам
В час, коли за віконечком сніг, і малятам казки бубоніть (94).
у старенькім картатім жилеті

В останній строфі ліричний герой уже перенісся ніби в астральній проекції в інший світ. Перед очима (його й нашими) минають століття. Ліричний герой вимірює вічність століттями, лише повторюваний сполучник *і* в полісиндентоні — наче часова межа. З цієї строфи починається додавання кількох грамів смутку до висхідного градієнта насолоди від казкового. Жилет уже не *атласний*, а *старенький*. Герой із молодого гнома-аристократа перетворюється на поважного буржуа, що сидить у кріслі-каруселі і пригадує минуле.

Маємо два парадокси поетичної уяви: те, що ніби минуло, ще й не розпочалося насправді, адже все — лише виплід казкової уяви. Водночас ніщо в цьому фантазмагоричному просторі не може ані завершитися, ані розпочатися. Рядок *буду жити на радість поетам / і малятам казки бубоніть* підводить до думки, що цей гном не звичайний мешканець казки, а гном із поетичною душею, що буде жити для земних поетів, адже поети мають інколи здатність заходити в ті сфери, в які звичайній людині не потрапити. Хіба що діти, ще не соціалізовані, не перетворені під впливом залізної руки міста на механічні молекули, також мають здатність відчувати міфічні сили та казкових істот. Ось для них і житиме старий гном (старіння у вірші відбулося за кілька секунд). Хронотоп вірша — вічність, він не має часу, це одна мить, яку не можна розділити на кілька менших миттєвостей.

“О, не плаче, живі по мені...” (94) — останній рядок має інший час — лінійний, християнський, наповнений самотньо-відчуженим страхом перед невідомим. Тут виявлено, що в поетичній свідомості ліричного героя залишилося місце для *трагічного*. Це рядок-голосіння, що навіть структурно протиставлено всьому віршу, — рефрен, якого в тексті немає, але який відлунює від кожної строфи, адже бажання втекти в райдужну казку зумовлене немотивованим визначальним страхом смерті, наявним у підсвідомості людини. Рядок ніби не вписується у тканину вірша, це острів, який не вдалося сховати під водою.

Завершальний акорд, фатальний бемоль, перемістив вірш із країни див (але за тими дивами — бажання втекти від трагічного) у місце плачу, трикрапка в кінці — як знак недомовленої вічності та вічної недомовленості.

Останній рядок — вияв поліфонічності (за М.Бахтіним). Тут з'являється *інший голос*, що виходить із глибин поетичного несвідомого, з потужним струменем суму; навіть структурно лише один рядок убирає в себе поетичну силу, здатну протистояти усій поетичній цитаделі. Містерія краси, сяйво казковості поетичної суб'єктності наприкінці вірша розчиняється в конденсованому виході *чужого, іншого* голосу, що стоїть по той бік від казки. Поетичний світ І.Жиленко — це спроба втекти від дійсності у вимір трансцендентальний, але на маргінесі залишається місце для трагічного й земного. Перенесення елементів реального до світу чарівного (згадано *поетів, маркіза і лорнет*) крок за кроком дає прямі сигнали, що світ казковий — це не лише той, що обірвав усі можливі контактні зони зі світом речовим. Останній рядок виявляє тонкий, непомітний, але важливий для цілісного сприйняття тексту психологічний надлом. Згідно зі словами Ю.Крістевої, “суверенним суб'єктом може бути тільки хтось, хто *репрезентує* досвід розриву...” [7, 102].

Мотиви чарівної казки як праматери поетичної свідомості (авторської суб'єктності) є і в іншому вірші — “Панна Маргарита”.

Жила старенька панна Маргарита.
Була весна. Вікно було розкрите.

Вікно було розкрите і зігріте.
І панна забувала постаріти (88).

Перший рядок — сигнал до містифікації поетичного тексту, адже образ *старенька панна Маргарита* (повторення алофонів ...а (сонорні НН), а (сонорний М), а (проривний Р, задньоязиковий Г), а (глухий Т як спад поетично-фонічної мелодики), а...) асоціюється в читацькій уяві з людиною мудрою, що давно живе на світі; ця людина — або чарівниця, або берегиня, або інша казкова жінка, наділена особливим сприйняттям світу. *Була весна. Вікно було розкрите*. Цей рядок поетично-повний і водночас відкритий на структурно-семантичному рівні, адже *була весна* — самодостатнє непоширене двоскладне речення, що не потребує ідентифікаторів, пояснень, об'єктів дії чи означників. *Вікно було розкрите* — друга частина поетичної структури, що робить простір діалогічним до решти світу. У наступному рядку друга частина попереднього рядка повторюється (епанафора) і символічно доповнюється означником *зігріте*, який виконує концептуально-семантичну функцію наповнення простору аурую затишку й гармонії. Як наслідок — *І панна забувала постаріти*. Час зупинився, він у цьому рядку циклічний, непорушний, повний. У строфі спостерігаємо висхідний градаційний вектор, що тріумфально завершується зупинкою часових параметрів. Поезія опиняється у власному замкненому просторі.

Надвечір абажурчика світіння.
Од брам старих — такі казкові тіні.

І од життя, простого, наче звичка,
лягала тінь, прекрасна й фантастична (88).

Друга строфа доповнює попередню часову схему. Вірш постає як ідилія, метафоричний образ казкового світу. Його мешканці — це *абажурчика світіння, брами старі, казкові тіні...* Ніжність позначена навіть у вживанні пестливого суфікса. Вірш відтворює розмірений темпоритм: час, наче в античності, не складається з фрагментів, він не лінійний, а інтегрується у простір, і так постає фантазмагорична модель казкового сну, дива.

А дні навшпиньках легко так ступали,
щоб не почувла жінка у вікні.

І світ був тайна. І єдино в нім
всезнаючим — була старенька панна (88).

Дні (як показник часу) персоніфікуються, оживають в авторській уяві. “Словесна персоніфікація вкладається в загальну образну будову, поступово виносячи образ на простори широкого художнього узагальнення. Основні процеси образного мислення в тропях мають єдині закони. Дослідження мікрообразів “словесних” і “несловесних” доводить єдність усіх процесів художнього мислення. Грань між мовними і немовними засобами вираження завжди дуже приблизна” [6, 111]. Дні ступають *навшпиньках*, щоб не почувла панна. По-перше, ідеться про сприйняття часових категорій та інтервалів через дію персоніфікованого часу. По-друге, авторська уява сприймає час не психологічно, а через слух; у такий спосіб час звільняється від онтологічного зв'язку з людиною. Час у метафорі виокремлюється й перетворюється на силу, від якої людина залежить, але лише тоді, коли чує людську ходу. Для П.Рікера “...питання про перманентність у часі здається пов'язаним виключно з ідентичністю — *idem*, що певним чином її визначає” [9, 141]. “Дотик і час, дві неспрошені речі, які ми можемо поділяти одне з одним, — наші єдині гаранті ширості і справжності...” [8, 282]. Для жінки час *не йде*, бо вона його *не чує*, а тому, перебуваючи в замкненому просторі, має можливість “рухатися” не лінійно, а вглиб пізнання суті. І тому — *І світ був тайна. І єдино в нім всезнаючим — була старенька панна*. Останній рядок, в якому ідеться про всезнаючу панну, засвідчує й інший вимір: панна — це Бог цього світу, адже означник *всезнаючий* належить Богові.

Образ панни – це образ жінки, що здатна бачити світ зовсім не так, як його бачать *інші*. Йдеться про нюанси погляду, адже ми бачимо так, як нас навчено бачити, писав М.Фуко. Поетичний світ І.Жиленко не знає вимірів несвободи, соціальної чи політичної сили, несправедливості та примусу. Його стратегія – нанизування одного рівня естетичного сприйняття мікродеталі на другий, допоки вибудований простір (що формально малий) не буде здатний уміщувати в собі, попри уявну мізерність, макрокосм.

Таким далеким і таким осібним, дивилась, наче бачила з вікна
таким крилатим поглядом вона зовсім не те, що бачили сусіди (89).

Щоб показати тонку відмінність і в такий делікатний спосіб, можливо, й несвідомо, розхитати бінарність “панна (вона) – світ (він)”, авторська суб’єктність витворює власний світ, у якому живе лише старенька панна, що обов’язково бачить світ по-іншому, адже це її світ (такий світ доцільно витлумачувати як світ внутрішній, персональний, жіночий). Ця відмінність формується не через протиставлення двох позицій, а через витворення казки, в якій живе хтось, тобто жінка, що *дивилась, наче бачила з вікна / зовсім не те, що бачили сусіди*.

Останнє слово *сусіди* видає свою окремішність, інакшість, адже залучає до вірша соціальні категорії. Для віршів І.Жиленко властива немонолітна поетична суб’єктність; казка, яку формує поетичний текст, не замкнена ідилічна цитадель. Однак, як зазначає американський теоретик літератури Г.Співак, “не слід вважати, що суб’єкт вислову тотожний авторові формулювання. Він справді не є причиною, джерелом чи точкою відліку цього феномену, який можна визначити як письмову чи усну артикуляцію фрази [...] він не є постійним, нерухомим і незмінним джерелом [foyer] операцій [...] Він є визначеним [déterminée] і порожнім місцем, яке можна заповнити різними індивідами. [...] Якщо пропозиційне твердження, фразу, сукупність знаків можна назвати “висловами”, то не тому, що хтось колись вимовив [proférer] їх чи десь розмістив їхню умовну позначку [en déposer quelque part la trace provisoire]; атому [dans la mesure ou], що *може бути задано позицію суб’єкта*. Описати формулювання як вислів означає не проаналізувати стосунок між автором і тим, що він сказав (або хотів сказати, або прохопився мимохіть), але визначити позицію, яку може і мусить зайняти Індивід для того, аби стати суб’єктом мовлення” [10, 431].

Недоцільно стверджувати, що поетична стратегія І.Жиленко – свідоме конструювання ідилії як вежі зі слонової кістки. Ідеться лише про пошук Краси як стратегії формування цілісної поетичної суб’єктності і способу втечі від буденності. На осібність жінки щодо інших об’єктів указує її внутрішня ознака – погляд, що у вірші схарактеризовано як *далекий* і водночас *осібний*.

Той двір. І дім. І жінка з гобелена,
що майже вицвів, як його не згадуй,
і срібний дим, підсвічений зеленим,
котився над квітучим палісадом, –
я все уже забула. Пам’ятаю
лиш те, що я росла,
і світ був – тайна (89).

В останній строфі, як і останньому рядку вірша “Все я знаю. Коли я помру...”, не лише інша структура та компонування, а й *інший голос*, що чинить опір усьому тексту. Відбувається перехід до реального простору, позначеного словами *дім* і *двір*. Раптом читач розуміє: те, про що йшлося раніше, – витвір поетичної уяви, ключем до якої є *жінка з гобелена, що майже вицвів*. Такий парадокс – властивість авторського стилю, що потребує ширшого вивчення, зокрема щодо поетичних фіналів після казкових мандрівок ліричного героя. Строфі властиве внутрішнє алофонічне півзвуччя (*дім – дим*), а також мелодика, специфічна музична варіативна інтонація.

Останній рядок цієї строфи збудовано на семантичній опозиції “*я все уже забула*” і “*Пам’ятаю / лиш те, що я росла, / і світ був – тайна*”. Поетична

свідомість заповнює часові лакуни через слово *тайна*, що постає не лише як метафоричний образ чи парафраз, а як поетичний концепт, важливий для естетичного сприйняття поезії І.Жиленко. Світ як тайна – ключ до авторської рецепції та її відбиття в поетичних структурах, до розуміння авторської естетичної позиції та свідомості.

Третій вірш, на якому зупинимось, – “Перший сніг”. Сама назва семантично й імпліцитно вміщує бінарну опозицію старого й нового (перший сніг у цьому році), теплого й холодного (сніг холодний, але перший сніг – це завжди свято, теплінь у серці, радість емоційного переживання).

Так-так. Учора я ще не була.
Лиш тінь моя стояла там, де свічка.

І раптом сніг знайшов моє обличчя
і освітив мене біля стола (71).

Перша строфа налаштовує читача на сприйняття подвійного тексту, адже натрапляємо на явище двійництва. Цей психологічний феномен пов’язаний зі сприйняттям себе на відстані, зі здатністю до зовнішнього, стороннього погляду на себе, наче у дзеркалі. Так відбуваються лінгвістичні (морфологічні) деформації тексту, адже потрібно вербально показати психологічну дистанцію, відстань між реальним простором і простором уявним, психологічним. Двійництво – це спосіб саморефлексування, стратегія осягнення себе і власної самості на відстані. Чи не перший у новій літературі приклад жіночого тексту, в якому втілено стратегію двійництва, – оповідання “Дівчинка” В.Репніної, текст унікальний і досі, на жаль, не вивчений. Це спроба побачити себе на відстані років, каталогізуючи власне життя за періодами соціальної стратифікації.

У вірші І.Жиленко рядок *учора я ще не була* вказує на бажання витворити себе через поетичний текст, наратор визначає нульову точку власної самості. Стан ембріональний і несвідомий, що асоціюється з учора, тобто минулим часом, безкінечно-минулим, невизначено-минулим. У такому стані десоматизації (розчинення тілесної матерії) світло поетичної рампи падає на образ тіні, що у вірші асоціюється і співвідноситься з голосом наратора. Це інший голос, напівголос чи напівтон, але тінь моя стояла там, де свічка. Така метафора змінює полюси рецептивної естетики, замість матеріалізованого об’єкта маємо світло (матеріально виражену свічку) і тінь, що може символізувати на глибшому, метафоричному рівні єднання у праматерії жінки двох первнів – світла й тіні. Можна було б записати цей рядок так: коли жінки ще не було, вже була її тінь, і була вона там, де свічка. Ми не знаємо, що відбувається зі свічкою (вона вже *була* чи вона й досі є), адже в тексті пропущено дієслово-зв’язку. У такий синтаксичний спосіб елімінації непотрібної структури вдається створити універсальний час, онтологічні параметри якого співвідносні із процесом творення світу. Читач із перших рядків поезії – свідок творення світу з жінки або навпаки.

Плечам тепліло. Стишилось вустам.
Я все собі простила й відпустила.

І засвітилась лампа золота,
і склянка з чаєм в пальцях засвітилась (71).

Далі в тексті відбувається щось фантастичне з позиції раціональної логіки – сніг перетворює невидиму матерію на матеріально виявлену. Тінь перетворюється на жінку. Народження жінки відбувається через освітлення її обличчя, але джерело цього освітлення – сніг, що апіорі виступає джерелом іншого виду енергії. Сніг – це стан води, що архетипно – носій життя чи потрібна умова його виникнення. У цьому вірші сніг постає як фантастичний образ, поетичний концепт, магічний кристал, що, падаючи з небес, пересотворює матерію.

Перший рядок другої строфи розпочинається з опозиції до *снігу*. Холодний сніг зумовив те, що *плечам тепліло*. Сніг наділяє не лише здатністю до життя, а й постає елементом містичного ритуалу, адже: *Я все собі простила й відпустила*. У християнстві все прощати може лише Бог, але тут ця релігійна конвенція піддається деконструкції, жінка відпускає собі всі гріхи після освячення снігом. Можемо

припустити, що сніг у вірші постає як елемент першоматерії (у розумінні стихії життя). Непомітно зовнішній вимір поезії поглинає читацьку уяву й зачинає її у філософській келії.

Другу строфу наповнює всеосяжне світло, топос якого в цьому вірші чи не найважливіший, але найважчий для розуміння. *І засвітилась лампа золота, / і склянка з чаєм в пальцях засвітилась.* Поетичному стилю І.Жиленко властиве взаємопроникнення профанного, побутового і сакрального, містичного. *Лампа золота і склянка з чаєм* переплітаються в єдиний концепт містичного світла, яким наповнено вірш.

Сяйнула думка: радісне Різдво
душі моєї сніг оцей святкує.

Ну що ж, накриєм столичок на двох
і золоте шампанське відкоркуєм (71).

Отже, сніг у цьому вірші – стихія життя, зрозумілішим стає й сам хронотоп: мабуть, усе відбувається на Різдво. Але топос Різдва виконує подвійну функцію: крім усього, відбувається народження жіночої душі зі снігу. Вектор поезії змінюється: зі світу естетично-містично-релігійних переживань потрапляємо у світ затишної оселі, свята, поетичний вимір соматизується, оповідь матеріалізується через вербальні концепти реального світу: *Ну що ж, накриєм столичок на двох / і золоте шампанське відкоркуєм.*

Сьогодні я вінчаюсь із життям.
На сто тисячоліть люблю і прагну.

Горять вуста. І десь фіалка пахне.
І ворухнулось серце, як дитя (71).

Опозицією до профанного, тілесного свята (з відкорковуванням шампанського) постає наступна строфа – тріумфальний символічний акорд поезії: *Сьогодні я вінчаюсь із життям.* Емоційна схвильованість і образність перетікають у вираженість одного-єдиного висновку, сакраментальної фрази. *Вінчання із життям* – ось розгадка релігійного дійства, жіноча душа приймає в себе життя, адже в її серці – почуття любові, безмежно-вічної любові: *На сто тисячоліть люблю і прагну. / Горять вуста. І десь фіалка пахне.* Почуття любові, що народилося зі сніжного осяяння душі, повниться запахом фіалки, про місце якої ми нічого не знаємо. Це, можливо, підсвідома асоціація, а можливо, існує реальна фіалка, що становить поетичний елемент містичної аури, створеної у жіночій душі (усередині якої – справжня пожежа, адже *Горять вуста*). На думку Дж.Пітерса, “парадокс любові полягає у її цілком конкретних зв’язках і одночасній універсальності її вимог. Через те що ми можемо поділяти наш обмежений час і дотик не з усіма, а лише з небагатьма, присутність стає найбільшою гарантією можливості подолати безодню між нами. І тут ми віч-на-віч сходимося зі святістю і катастрофічністю нашої скінченності” [8, 283].

Упродовж усього вірша читач – свідок народження, проявлення душі. Наприкінці ми знову опиняємося перед колицкою – тепер *народжується серце. І ворухнулось серце, як дитя. Серце – дитя* – чи не найвдаліший поетичний образ, що остаточно стверджує поетичну опозицію й водночас циклічну градацію: *холоду з тепла* й навпаки. Спочатку душа жінки народжується зі світла, що походить від *першого снігу*. Тепер під час великого Різдва, в аурі символічного народження Ісуса Христа, у тілі жінки *народжується серце*, тепле й ніжне, лагідне й беззахисне – усі ці атрибути прочитуються в метафоричному порівнянні серця з дитям.

Поетична мова Ірини Жиленко вирізняється домінуванням естетики краси й камерністю внутрішнього світу, пастелями ідилії та півтонами лагідності, дитинності, первинності, далекої від голосів технізованої цивілізації. Її мова – це мазки на полотні, стихійні й ніжні водночас, наділені високовольтним струмом маестричної естетики. М.Гайдеггер писав, що *буття взагалі є цілковитим ваганням і ризиком* [2, 233]. Мабуть, подібну формулу поетичного бачення можна застосувати й до поезії Ірини Жиленко.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аткінсон К.* “Письменник у майбутньому – трохи хакер, трохи бард...”: розмова Дмитра Дроздовського з новозеландською письменницею Корал Аткінсон // *Всесвіт*. – №5-6. – 2006. – С. 145-148.
2. *Гайдеррей М.* Навіщо поети? // *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2 вид., доп. – Львів, 2001. – С. 230-249.
3. *Жиленко І.* Євангеліє від ластівки: Вибр. твори. – 2 вид. – К., 2006. – 488 с. Далі подаємо сторінку в тексті.
4. *Жулинський М.* Та, що молиться Богові віршами // *Жиленко І.* Євангеліє від ластівки: Вибр. твори. – 2 вид. – К., 2006. – С. 4-30.
5. *Коцюбинська М.* Вікно у сад: “Вибране” Ірини Жиленко // *Мої обрії: У 2 т.* – К., 2004. – Т. 2. – С. 230-236.
6. *Коцюбинська М.* Слово образне і “необразне” // *Мої обрії: У 2 т.* – Т. 1. – С. 106-122.
7. *Крістева Ю.* Полілог / Пер. з фр. П.Таращука. – К., 2004. – 480 с.
8. *Пітерс Дж.* Слова на вітрі / Пер. з англ. А.Іщенко. – К., 2004. – 302 с.
9. *Рікер П.* Сам як інший / Пер. з фр. В.Андрушко, О.Сирцова. – К., 2002. – 558 с.
10. *Снівак Г.Ч.* В інших світах: Есеї з питань культурної політики / З англ. пер. Р.Ткачук, І.Супрунець, А.Кулаков. Коментарі М.Гхош. – К., 2006. – 480 с.

Наталія Дашко

КОНЦЕПЦІЯ ЖИТТЯ В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА “ЛИСТЯ ЗЕМЛІ”

Осмилюються особливості авторської концепції життя в романі В.Дрозда “Листя землі”, своєрідність її художнього вираження на ідейно-тематичному та образному рівнях. Простежується типологія індивідуального світотворення у творчості прозаїка 60-х – 90-х років ХХ ст.

Ключові слова: концепція, інтерпретація, філософський світогляд, герой, алюзія, ідея, мотив, міф.

Nataliya Dashko. The conception of life in V.Drozdz's novel The Earth Leaves

This article deals with the auctorial conception of ‘Life’ in V.Drozdz’s novel “The Earth Leaves”. The potential polysemy of ‘Life’-concept is observed on thematic, philosophic, religious and mythological levels. In order to do so, we describe the motifs of life and death, sense of life, life as an illusion, life as a play and others. The aforesaid aspects haven’t been the object of scientific research yet. This fact defines the scope of our investigation.

Key words: conception, interpretation, Weltanschauung, character, allusion, idea, motif, myth.

З-поміж романів В.Дрозда особливо вирізняється “Листя землі”. Задум цього твору з’явився ще тоді, коли письменникові було 22 роки. Щоб мрія створити художні життєписи своїх земляків здійснилася, упродовж десятиліть В.Дрозд збирав і записував свідчення людей, які пройшли крізь складні випробування нового часу. “Іхні поривання і надії, їхні думи, досвід їхнього життя, нерідко трагічний, – основа цього роману. Це історія душі народної”, – зазначив прозаїк у вступному слові до першої публікації кількох розділів твору на сторінках журналу “Вітчизна” (1989) [5, 2]. Цілком закономірно, що, подаючи широку панораму життя українського народу протягом ста років (починаючи з 80-х років ХІХ ст.), автор витворює власну його концепцію, і це стає важливим смисловим елементом у розкритті ідей роману, сутності його персонажів.

Варто зазначити, що життя у творі “Листя землі” мислиться насамперед як поняття філософське, як відрізок на колі космічного часу, обмежений народженням і смертю: “...по колу людяка бреде, од початку світу до Страшного суду...” [7, 195]. У підтексті відтворених подій і доль героїв зосереджено уявлення письменника про неминучу незворотність, односпрямованість людського життя від буття до небуття; цього не можна ні зупинити, ні змінити. Твору В.Дрозда притаманне екзистенціальне перехрещення мотивів життя і смерті, унаслідок чого створюється амбівалентне ціле. В інтерпретації письменника життя людини – це життя Всесвіту в мініатюрі, а душа Всесвіту – людина. Але, на противагу Всесвіту, життя людини обмежене. У цьому закодовано невідповідність у