

Тарас Пастух

“В КОЖНОГО ДАЛЬ, ЩО ЙОГО ПЕРЕВЕРШУЄ” (ПРО ДЕКІЛЬКА ЕСТЕТИЧНИХ ДОМІНАНТ У ПОЕЗІЇ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ)

У статті розглядаються естетичні домінанти, властиві текстам поетів Київської школи. Автор зупиняється на питаннях метафізичності цих текстів, їхньої метафоричності та верлібрової форми. Аналізовані домінанти ставляться в контекст модерної естетичної думки.

Ключові слова: метафізика, поезія, вірш, метафора, верлібр, естетика.

Taras Pastukh. “Each man has his own expanse that surpasses him”: Aesthetic dominants in the poetry of the Kyiv school of authors

This article points out the major aesthetic dominants peculiar to the texts of the poets attributed to the Kyiv school. The researcher pays special attention to the metaphysical nature of those texts, noting their rich metaphors and the intensive use of free verse. The aesthetic innovations of the Kyiv poets are treated as an integral part of modern aesthetics.

Key words: metaphysics, poetry, poem, metaphor, free verse, aesthetics.

Метафізичний характер поетичного світу. Тут постає фундаментальна проблема конфлікту видимості та справжньої сутності буття; та, що так яскраво була виявлена у славнозвісній платонівській алегорії про печеру. У ній Платон унаочнив ту ідею, що зовнішні (зокрема зорові) враження та відчуття не дають справжнього уявлення про істинний зміст предметів або явищ; ці враження — лише “бліді копії” справжніх предметів (“ідей”). Відома річ, що філософія та мистецтво завжди виходили за рамки “людського погляду”. І навіть більше: вони якраз і прагли зруйнувати ті хибні концепти, до виникнення яких спричинився цей “погляд”. Найвідоміша хибя *оче-видного* сприйняття — візуальне враження руху Сонця небесною сферою Землі, що веде до “безсумнівного” висновку про обертання першого довкола другої.

На самому початку ХХ ст. осмислення згаданої проблеми¹ лягає в основу феноменології. Е.Гуссерль закликає — завдяки інтенціональній свідомості — до схоплення речей та явищ в їхньому найглибшому та первісному вияві (позбавленому хибних пізніших ментальних напластунів). Його учень М.Гайдеггер із позицій феноменології розглядає завдання самого мистецтва. “Мистецтво не творить “світ”, воно лишень розкриває його. Але, розкриваючи, воно вперше робить його видимим, а через нього робить видимим і все суще. Таким чином, мистецтво “здійснює” істину буття. Художник і поет “пасуть” буття” [4, 343]. Розуміння мистецької творчості як метафізичного проникнення у світ, що існує *після-фізики*, у світ уможливно пізнаваних начал усього сущого було властиве, зокрема, М.Бланшо, М.Еліаде та Ч.Тейлорові. Наприклад, Ч.Тейлор говорить про те, що поезія вивільняє нас від загальноприйнятих способів бачення, і ми можемо вловити ті зразки, за допомогою яких здійснюється переображення світу [23, 605]. Тут філософ указує не лише на незмінні, а й на пересотворювальні, креативні начала буття, які виявляють себе в поезії. Своєю чергою М.Бланшо окреслює технологію, спосіб такого поетичного письма. Писати, каже він, “...означає віддаватися ризикові безчасся, де володарює вічний почин. [...] Писати — це налаштовувати мову на зачарованість і через неї, в ній перебувати в

¹ По-своєму до неї підійшов Кант, унаслідок чого стала можливою його епістемологічна модель “чистого розуму”, нове розуміння цілей та завдань метафізики.



контакті з абсолютним середовищем, там, де річ знову стає образом, де образ, із натяку на якість обличчя, стає натяком на те, що немає подоби, і з кшталту, накресленого на відсутності, стає безкшталтною присутністю цієї відсутності...” [1, 21].

Як бачимо, автор праці “Простір літератури” означає тут триступеневий перехід до метафізичних основ буття: *річ* – *образ* – *першопочаток*. Поетична творчість здійснюється у просторі між речами та первоначалами. Поезія або дає змогу побачити чи виразити в перших останні або ж вона натякає на присутність першопочатків у речах. Відповідно їй постають три різновиди міметичності: наслідувальний, виражальний та конструювальний (знаковий). У поезії Модерної доби ці різновиди утворюють градацію. Найвищу здатність фіксувати метафізичні основи буття має конструювальний (знаковий) мімезис. Адже його конструювально-знакова суть найбільш адекватно надається для цього. Хоча й за виражальною міметичністю слід визнати чимало здобутків у такому світоосягненні.

Саме у ХХ ст. у низці суспільств ще більше втрачається оте усвідомлення метафізичних основ буття. До цього призводять різні чинники: тоталітарний характер одних, техногенний вектор розвитку других, ліберально-корпоративна ідеологія третіх тощо. М.Еліаде в середині ХХ ст. слушно стверджував, що за два останні століття “падіння людини в історію” стало надзвичайно швидким. Під “падінням в історію” він розумів узалежненість людини від певних історичних форм, і то до такого ступеня, що людина стає жертвою цих форм [6, 239]. Така узалежненість, уважає М.Еліаде, не була властива людині первісних суспільств, людині з архаїчною свідомістю. Адже така людина скасовувала час шляхом імітації архетипів та повторення парадигматичних дій [8, 56]. Оскільки в народній творчості так чи так виявляє себе міфічне мислення, то саме цим, зокрема, можна пояснити навернення поетів Київської школи до фольклору, його образів та кодів. Реактуалізація фольклорних архетипів та парадигм дає змогу уникнути або суттєво зменшити згадане “падіння в історію”, створює чудову можливість вийти на той “моментум руху”, який М.Мамардашвілі називає дивною формою прояву вічності [15, 103]. Іншими словами, звернення до фольклору допомагало “кисянам” позбутися плитких історичних форм, перекривлених та облудних настанов радянського тоталітарного суспільства (пропагандованої соцреалістичної образності та її ідей) і вийти до глибинних основ буття.

В.Голобородько одного разу сказав: “Для мене ситуація, вихоплена із невпинного плину буття, набуває сенсу лише тоді, коли вона проектується на щось таке, що не підлягає часові, що існує поза часом і вище часу: це фольклор, це історичні події, які були, які є, але не такі, що характеризують лише певний відтинок історичної лінії” [5, 527]. Поезія “кисян” твориться у своєрідному трансцендентному часопросторі, у котрому відбувається оптимальна онтологізація явищ та процесів. Тексти поетів Київської школи начебто розгортаються не на землі, де існує чимало випадковостей та неадаптивностей і де речі чи явища не виявляють себе вповні. Ці тексти постають неначе у прозорому та чистому небесному топосі (“високому й синьому”, за М.Рильським); творяться в ідеалізованому світі Платона, де речі цілковито розкривають себе, демонструють одвічні й найпитоміші прикмети.

Поетичний світ “кисян” далекий від узвичаєного суспільного хронотопу з його жорсткими соціальними детермінантами, що неминуче роблять людину “гвинтиком” у могутній машині – чи то будівництва недалекого комунізму, чи то енергійного нарощування додаткової вартості та збільшення капіталу як такого; від часопростору, обставленого всюдисущими духовними симулякрами, котрі закривають людині горизонти справжнього буття; від світу тимчасових та недовговічних соціокультурних форм. У метафізичному просторі Київської школи панує своя глибинна логіка й доцільність; та, що виявляє абсолютний й універсальний статус речей чи явищ. І зрозуміти цю логіку з позиції соціального детермінізму часто просто неможливо. В.Голобородько згадує: “У мене є рядок: “І мати блакитна на ніч не постеле...” На одній зустрічі зі студентами дівчата

мене спитали: “Що таке “блакитна мати”? А я: “Не знаю”. Але своя логіка в цьому образі була. Чому “блакитна”? Через конотації кольору. Ці конотації позитивні чи негативні? Звичайно, що позитивні. Що ще може бути позитивно? Хліб. І виходить, наприклад, такий образ: “Мати з хлібиною стоїть” [17, 128].

Метафоричний тип письма. О.Потебня генеалогію метафори пов’язує з міфом, із притаманним міфічному мисленню встановленням різнорідних зв’язків між різноманітними елементами навколишнього світу (його сутностями). Однак існує дуже важлива відмінність між метафорою та міфом. Автор “Записок із теорії словесності” говорить: “...Міф є словесний вираз такого пояснення (аперцепції), за якого образіві, що пояснює і що має тільки суб’єктивне значення, надається об’єктивність, дійсне буття в пояснювальному” [18, 432–433]. Поява метафори, міркує далі О.Потебня, у сенсі усвідомлення різнорідності образу і значення, знаменує тим самим зникнення міфу [18, 434]. Варто повторити, що в міфологічній стильовій течії в поезії (у т. зв. міфопоезії), попри актуалізацію міфологічного мислення, звернення до кодів та образів міфу, не відбувається повернення до “об’єктивності” образу. Останній сприймається як суто образ, як органічний елемент фікційного світу літератури. Щодо розуміння суті метафори, то тут О.Потебня поділяв думку О.Афанасьєва, котрий писав, що метафора виникла внаслідок зближення між предметами, які схожі за враженнями, що їх викликають ці предмети [18, 435].

Взагалі, про зв’язок метафори та міфу говорило чимало дослідників. Наприклад, Б.Іванюк пише: “...Першим типом художньої цілісності був міф. Метафора виступає в ролі його внутрішньої форми, його методу, змістовність якого виявляється у тотальному метаморфізмі міфологічних реалій. Пізніше у зв’язку з історизацією архаїчної свідомості вона, звільнившись від міфологічного матеріалу, а отже, набувши власної змістовності — здатності до виявлення відносної подібності явищ, стає формою міметичного художнього мислення” [9, 14–15]. Дослідник апелює до гегелівської думки про “самодостатню цілісність” метафори й наголошує на ще одній посутній прикметі цього тропеїчного різновиду. Метафора, за Б.Іванюком, має “...статус зсередини завершеної події, відносно незалежної не лише від семантизуючих її контекстів, а й від поміщеної в ній телеологічної настанови автора” [10, 10]. Інакше кажучи, засвідчується автотелічний статус метафори; її здатність не лише проводити своєрідні аналогії поміж різними предметами та явищами, а й, що дуже важливо, витворювати автономну площину, в якій розгортається образний світ поезії (пізніше ми наведемо дуже показові з цього погляду міркування В.Голобородька). Саме завдяки метафорі з її несподіваними наближеннями та дивовижними паралелями (в основі яких — своя глибинна логіка) вдається вийти за межі візуально-реалістичних форм, життєво-прагматичних зв’язків, віддавна сформованих стереотипів і створити інший світ — зі своїми законами та естетичними властивостями.

До властивостей метафори В.Телія зараховує антропометричність, яку він розглядає як “...здатність помислити одну сутність так, наче б вона була подібна до іншої, а це означає порівняти їх відповідно до людського масштабу знань і уявлень, а водночас — і до системи національно-культурних цінностей та стереотипів” [24, 40]. Отож метафора — породження суто людської візії буття; її виникнення пов’язується з двома кардинальними для людської свідомості здатностями відшукувати й фіксувати відмінності та подібності в різноманітних фактах та явищах зовнішнього і внутрішнього світів. А оскільки метафора твориться в мові й формується нею, то вона співвідноситься з національно-культурними цінностями та стереотипами, із національним світоглядом загалом, що здебільшого не скасовує здатності адекватного розуміння тієї метафори, котра постала в іншій мові. Універсальні когнітивні процеси уможливають “перелицювання” метафоричних аналогій з однієї мови на іншу.

Як уже було сказано, в основі метафори лежить аналогія між двома предметами чи явищами, організована особливим чином. Н.Фрай характеризує її як “іронічну” та “парадоксальну”. Метафора, говорить він, передбачає твердження “А є В”

(або ж “нехай X буде Y ”). “У звичайному описовому значенні, якщо $A \in B$, тоді $B \in A$, і [отже] всі ми можемо дійсно стверджувати, що $A \in$ самим собою. В метафорі дві речі ототожнюються, і в той же час кожна зберігає її власну форму. Отже, якщо ми кажемо “герой був левом”, ми ототожнюємо героя з левом, у той же час обидва — герой та лев — ідентифікуються як окремі одиниці (identify as themselves)” [25, 123]. Е.Маккормак явище схожості та несхожості між метафоричними референтами розглядає в ракурсах упізнаваності та породження нового значення, котре здійснюється в метафорі: “Метафора передбачає певну схожість між властивостями її семантичних референтів, оскільки вона має бути зрозумілою, а з другого боку — несхожість між ними, оскільки метафора покликана створювати певний новий сенс, тобто володіти сугестивністю” [14, 359]. З віднайденням схожості між двома на перший погляд несхожими семантичними референтами дослідник пов’язує виникнення певних емоцій, які супроводжують виникнення метафори [14, 363]. В отакому відшукуванні та встановленні подібності між тим, що раніше не сприймалося як подібне, і полягає дуже цінний евристичний потенціал метафори. Коли ж когнітивна “обробка” матеріалу відбувається на дуже складній схожості, що походить від майже “немислимих” та абсолютно нестандартних ситуацій, то таку метафоричну структуру В.Телія — слідом за Дж.Ептером — називає синергетичною [24, 35].

М.Блек пропонує цікаву інтеракціоністську теорію. Згідно з нею метафоричне судження має два різні суб’єкти — головний та допоміжний. Механізм метафори полягає в тому, що до головного суб’єкта прикладається система “асоційованих імплікацій”, пов’язаних із допоміжним суб’єктом. Ці імплікації є загальноприйнятими асоціаціями, котрі у свідомості мовців викликає допоміжний суб’єкт; однак у певних випадках це можуть бути нестандартні імплікації, які автор установив ad hoc. Відтак метафора містить такі судження про головний суб’єкт, які зазвичай прикладаються до допоміжного суб’єкта. Завдяки цьому механізму метафора відбирає, виокремлює та організує одні характеристики з головного суб’єкта й усуває інші [2, 167–168]. Тобто метафора розбудовується на загальноприйнятих асоціаціях, які пов’язуються в оригінальний спосіб. Наскільки своєрідно та влучно вдасться поетові пов’язати ці асоціації, наскільки глибоко він зуміє побачити зв’язок поміж головним та допоміжним суб’єктами, настільки й успішним буде пізнавально-естетичний ефект метафори.

Ч.Тейлор здійснює реконструкцію поглядів Е.Паунда на метафору: “Справжня метафора “тлумачить”, а не тільки “прикрашає”. Вона наділена “точністю”, що йде від спроби “точно відтворити те, що було ясно побачене”. Але це вже є схемою бачення, що вона переображує світ, яким він зазвичай здається. Метафора вловлює його, прикладаючи до місця дії образ чи схему” [23, 604]. Тобто поет завдяки метафорі з її продуктивними епістемологічними властивостями, з її результативною здатністю моделювати певні аналогії має блискучу нагоду виявити ті чи ті співвідношення між елементами навколишнього світу (сюди ж долучається і внутрішній світ самого поета). Іншими словами — установити гармонію на різноманітних рівнях та різного характеру. Метафора — це зручний засіб моделювання певних структур як мистецького (у поезії її роль виняткова), так і суто пізнавального характеру. Вона дає змогу “проглянути” в далекі глибини буття. Х.Ортега-і-Гассет писав: “...Метафора є тим знаряддям думки, за допомогою якого нам удається сягнути найвіддаленіших ділянок нашого концептуального поля. Об’єкти, котрі для нас близькі, легко зрозумілі, відкривають думці доступ до далеких понять, які вислизують від нас” [16, 72]. Недаремно філософ уподібнював метафору до вудки, кажучи, що метафора подовжує “руку” інтелекту.

Чим складніша аналогія, тим більша радість подиву у “відгадуванні”, у пізнанні спорідненості її елементів. І тим істотніша естетична функція метафори. Така складна (синергетична) метафора високо цінується в низці модерних стильових напрямків. На зростання ваги метафори в поезії ХХ ст., зокрема, указують

автори польського “Нарису теорії літератури” (1972). Вони наголошують на тому, що в цьому випадку йдеться не лише про “...інтенсифікацію метафоричної оповіді, а й одночасно про організацію цілого вірша в той спосіб, що в ньому домінує значення, яке впроваджене [у вірш] завдяки одній із його метафор” [26, 118]. Загалом можна сказати, що метафора стає провідним художнім засобом у модерній поезії. Вона часто постає не як окремих троп серед інших образних елементів вірша, а як масштабна віршотвірна одиниця, як визначальне зіставлення, на основі котрого й розбудовується вірш.

В одному з інтерв'ю В.Голобородько говорить про себе та інших “киян”: “Нашим богом була метафора, а з цього випливало все інше. Метафора, яка розумілася нами не як прикраса комунікативної мови, а як таке духовно-мовне утворення, яке несе в собі свій внутрішній світ, своє світло, яке не є віддзеркаленням того, що міститься десь збоку, а випромінене зсередини. Вірш завдяки метафорі ставав автономною даністю, яка зовсім не кореспондувала з навколишнім світом або була на шляху повного розриву із ним” [19, 5]. Вагомість метафори у власних текстах, окрім В.Голобородька, так чи так визнають М.Воробйов, В.Кордун, В.Рубан, С.Вишенський та В.Ілля. Власне, йдеться про метафору не так як про окрему образну одиницю, як про принцип метафоричного мислення взагалі, про його широке застосування в поетичній оповіді. В.Голобородько наголошує: “Я весь час говорю про те, що метафора — це не просто поетичний засіб. Вона, як і метонімія, є особливістю людського мислення. Навіть полісемантика мови побудована на метафорі”. Однак, уточнює він, абсолютного метафоричного письма не буває. Обов'язково потрібна певна метонімічна сув'язь: “Навіть якщо він (поет. — Т.П.) виявить щось чистою метафорою, однаково абсолютно метафоричного вірша бути не може. Якщо є дві метафори, то вони перебувають між собою у метонімічному зв'язку. Якщо я про дерево метафорично написав і про листок метафорично, то дерево і листок уже перебувають у метонімічному зв'язку” [17, 126]. Вихідне зіставлення поети “школи” могли екстрагувати або ж “запозичити” з фольклорної загадки чи прислів'я, з цілого міфологічного комплексу уявлень. Тобто в основі метафоричної конструкції лежали уподібнення, котрі присутні в загадці чи прислів'ї. Також ці зіставлення могла підказати підсвідомість. Із таких зіставлень і починав вибудовуватись поетичний простір вірша. “Кияни” особливо цінували несподівану і складну аналогію, яка в їхніх текстах відповідно набувала неочікуваного й цікавого опрацювання.

Варто ще раз наголосити на тому, що саме через метафору “кияни” вибудовували свій поетичний світ. Завдяки їй навколишня реальність “переломлювалася” в автономну мистецьку дійсність або ж окремі складові частини цієї реальності несподівано ототожнювалися й водночас виявляли характерні або визначальні моменти буття. Метафора в їхніх текстах допомагала віднаходити нові аналогії та зіставлення (її евристична сила), по-новому виявляти онтологічні цінності (естетичного та етичного характеру). Саме метафора була стрижневою опорою тексту, його головною мистецьки-перетворювальною одиницею. Поети Київської школи шанували метафоричне письмо і зневажливо ставилися до “метонімічних віршів”, які пишуться “паралельно” до дійсності. С.Вишенський пропонує таку аналогію: “Якщо, згідно з матеріалістами, життя — це спосіб існування білка, то про поезію можна сказати, що вона є способом існування метафори. Тобто нема метафори — нема поезії” [11, 131].

У поезії “киян” можна віднайти різнопланові метафоричні структури. В.Рубан стверджує, що в їхніх текстах “метафора може бути простим порівнянням, але може бути подвійна чи потрійна до глухоти, коли з послідовності асоціацій випускається перша, друга, а може, й третя ознака. Може бути також розгорнута гомерівська метафора — описова, або буддистська, коли якість заперечується з надією, що від назви запереченого предмета чи явища залишається його тінь” [20, 147]. Прикметною властивістю поетики “школи”, власне, була отака синергетична метафора, “асоційовані імплікації” якої збагнути подекуди було

дуже важко². Її розуміння відбувалося шляхом логічно-інтуїтивного сприйняття та тлумачення цих імплікацій, наслідком чого ставало когнітивно-чуттєве осягнення мистецької дійсності.

Процес метафоризації текстів поетів Київської школи мав свою еволюційну лінію. З одного боку, у текстах “киян” зростала питома вага метафоричного складника: метафора (точніше, метафорична аналогія) починала дедалі більше визначати побудову текстової структури в цілому. З другого – відбувалося ненастанне ускладнення самої метафоричної аналогії, яка виявляла подібності на щоразу глибших рівнях. Метафора далеко відходила від узвичаєних образних уявлень, ставала більш герметичною. У системі *означуване / позначник* відбувалося зрушення, переакцентація в напрямку другого компонента; *позначник* набував більшої самостійності (і виражальності). Метафора ставала більш автотелічною; вона менш співвідносилася з (реалістичними) формами навколишнього світу, а більш кореспондувала з його глибинними сутностями.

Дедалі більше й більше ускладнення метафори призвело до народження симфори – основи герметичної поезії. На думку С.Вишенського, “...симфора – то бездоказова метафора, майже її привид. Вона те, що маєш приймати на віру. Як Бога. Приміром, я пишу: “порох іще моторошніший на простоволосому, але ж маєш вітати безвихідь великого дерева...” Це не метафоричний ряд. Цей наратив є чистою симфорою, чистим поетичним промислом, який “має робити свою невідкладну роботу” поза свідомістю реципієнта” [11, 131]. А раніше поет розкрив когнітивно-виражальні здобутки симфори: “Це, як мені здається, і є чиста енергія натурального походження, зроджена рефлексіями у поєднанні з причетністю до первісного знання. Симфора балансує між достеменністю та нісенітницею. Це так само, як планета Земля, щоб на ній існувало життя, має ні на йоту не бути ближче чи далі від сонця” [3, 23]. Симфора не лише руйнує культурні стереотипи, а й відкидає узвичаєні логічні та встановлені лексико-синтаксичні закони. Завдяки виходу далеко поза межі усталеної логіки та радикальному деформуванню “мовної решітки” (Г.-Г.Гадамер) вона прагне вловити вже затрачений первісний сенс буття; показати взаємозв’язок тих його частин, які в теперішньому часі перестали пов’язуватися; передати всеохопну енергетику світотворення. Тобто симфора намагається відтворити все те, що існувало у світі на ранній стадії його становлення; у до-омовленому часі, коли буття ще не підпорядковувалося логіко-формальним схемам та не було загнане в “мовну решітку”. І оця, на перший погляд, ірраціональна симфора насправді пропонує “більш раціональне” усвідомлення буття. Тому її ірраціональність є глибшою формою раціонального.

Верліброва форма. Вона дає змогу легко й невимушено розгортати поетичну нарацію. Ця форма позбавлена таких чітких версифікаційних законів, які, наприклад, має класичний силабо-тонічний вірш. Однак, попри вільний та далекий від усталеності й канонічності статус, верліброві притаманні свої визначальні елементи формотворення і власна жанрова доцільність.

Естетичний статус верлібру, його діалектичну природу розкрив Т.С. Еліот: “Тільки нікудишні поети вважають верлібр визволенням від форми. Насправді ж верлібр – це тільки бунт проти мертвих форм, підготовка до творення нових і поновлення давніх; верлібр – це демонстративна увага до внутрішньої організації твору, завжди неповторної, на протизвагу зовнішній, суто формальній організації, завжди типовій” [7, 81]. Отож доцільність верлібру полягає в оновленні наявних мистецьких форм, у витворенні нових – більш органічних, спонтанних, розкутих

² Промовисті міркування висловлює В.Голобородько: “Метафора ж не є сумою складових її, вона не відчитується у зворотному напрямку, у цьому відрізняється від загадки, тому ніби є пучком світла, яке передається реципієнтові, котрий або має здатність “відгукуватися”, “відкриватися душею” назустріч віршеві, або володіє досконалим аналітичним апаратом, бо справжня поезія не надається у звичайному прочитанні до повного зрозуміння і засвоєння” [див.: 19, 5]. Оця, умовно кажучи, світлова концепція метафори перегукується з уже цитованим положенням Е.Маккормака щодо сутєвності метафоричної конструкції.

— способів поетичної нарації. Е.Паунд зауважував особливий ритмічний характер верлібрової форми, її природність: “Я вважаю, що поет повинен писати верлібром тільки тоді, коли він “мусить”, тобто коли “річ” вибудовує ритм більш прекрасний, ніж той, який устанавлюють віршовані метри, чи більш реальний, більш властивий емоції, що її викликає “річ”, більш відповідний до об’єкта, про який ідеться, більш близький, пояснювальний, аніж система мір регулярного акцентного вірша, ритм якого завдяки усталеним [формам] ямба чи анапеста не задовольняє поета” [27, 78–79].

Спробуємо означити властивості верлібрової форми. Першим “сигналом поетичності”, що відразу впадає в око, стає поділ тексту на рядки — синтагми, кожний із яких становить певну інтонаційно-сміслову єдність. Наступним таким сигналом стає особливий ритм верлібру. Попри суто естетичну функцію, поетичний ритм виконує й важливу пізнавальну роль. Про неї говорить Ю.Лотман: “Ритмічність вірша — циклічний повтор різних елементів в однакових позиціях із тією метою, щоб прирівняти нерівне й розкрити схожість у різному, або повторення однакового з тією метою, щоб розкрити позірний характер цієї однаковості, встановити відмінне у схожому” [13, 45].

Як твориться ритм у вільному вірші? На думку Г.Сидоренко, “...у формуванні вільного вірша основна роль належить не наголосним чи звуковим особливостям мови, а синтаксичним. Ось чому фразовість й інтонаційно-синтаксична домінанта називаються як визначальні ознаки верлібру” [21, 84]. Проте, уважає дослідниця, наголос у вільному вірші не цілковито бездіяльний; пасивність інших наголосів винагороджується посиленням останнього, котрий бере участь у формуванні віршованої каденції — прикінцевої інтонації [21, 84]. Вільний вірш передбачає свій особливий (фрагментарний) ритм, що твориться завдяки більш чи менш виразним співвідношенням ритмічних одиниць. Останніми можуть бути наголошені / ненаголошені склади (епізодичні випадки), короткі / довгі рядки, елементи смислового та синтаксичного паралелізму (зокрема градація, рефрени, анафори, епіфори тощо), складники фонетичного повтору тощо. Завдяки використанню коротких і довгих рядків (синтагм) досягається ефект інтонаційної та смислової акцентуації певних слів та словосполучень. Цей контрастний ефект перепаду коротких і довгих синтагм належить до органічного виражального арсеналу вільного вірша. Особлива ритмічна організація (верлібру) — з погляду класичних віршових практик, це аритмічна форма — проймає часто досить складне лексико-граматичне поле тексту, стягуючи його в одне смислове ціле. Якись зі згаданих елементів ритмотворення можуть виявлятися, якись — ні. У цій вільній формі немає наперед устанавлених чітких правил. Однак верлібр завжди матиме в собі якись — більш чи менш виразні, більш чи менш розгорнені в тексті — ритмічні утворення.

Г.Сидоренко виявляє цю парадоксальну неструктурну структурність верлібру, що рельєфно вимальовується на тлі класичного вірша: “...Свобода” вільного вірша умовна. Він вільний лише від вимірювальних нормативів панівної системи віршування, внутрішньо ж він обмежений необхідністю бути саме таким, щоб з повним правом вважатися “вільним”. Він підкоряється певній умові, яка не вимагає збереження єдиного зразка ритмічної будови всіх рядків, а навпаки — визнає їх несхожість” [21, 37]. Верлібр необхідно розуміти саме на тлі усталених версифікаційних форм. Він прагне невимушеної наративності, лексико-синтаксичної свободи поетичного висловлювання, адекватної реалізації авторських інтенцій у віршовій формі. Водночас верлібр обмежується внутрішніми законами такого висловлювання та логікою розгортання авторської думки.

У 1990 р. В.Рубан писав: “Але тепер вже можна глянути і поцінувати той верлібр, який культивувала і розвивала Київська школа. Виявляється, що це не від недорікуватого володіння українською мовою чи мовою взагалі, як здалося на перший погляд нашим сторожам римованих віршових традицій, а тонкі модуляції ритміки потоку свідомості, виражені мовними засобами, де потік свідомості накладається на мовний і де метафоричність, яка у підсвідомості (як і вві сні)

органічна, суцільна, не терпить штучностей, котрі приходиться притягувати у вірш, щоб знайти свіжу (але здебільшого не свіжу) риму. [...] Верлібр у виконанні майстрів школи користується усім безмежжям художніх засобів і всіма властивостями мови як матеріалу для ліплення, включаючи і випадкову риму, ту, що трапляється в народних приказках. [...] Верлібр може бути і мелодією слів і композицією понять заразом. Засобом слова і понятійних формул поет грає на почутті, висвітлює почуття, доторкається до почуття, затінює почуття. Верлібр не може існувати без чуттєвого відкриття (як і будь-який художній твір), без нього він перетворюється на набір холодних слів. Пишучи верлібром, легко потонути у багатослів'ї, коли починає здаватися, що кожне сказане слово саме “мною” — вже істина, тому треба весь час контролювати, обмежувати, відбирати, викреслювати, економити рядки і слова” [20, 147].

В.Голобородько зі свого боку підтверджує сказане: “Кожна реалізована метафора, яка творить у собі власний світ, має свої неповторні параметри, тому “втискання” в певні розміри викликало б її руйнування. Крім того для нас класичний вірш уже не був інформативним, він був зужитим, а щоб віршеві повернути інформативність, треба було міняти форму викладу. [...] Також звернення до верлібру було викликане пошуками засобів вираження природності висловлювання, бо римоване, класично ритмізоване нами сприймалося як щось дуже штучне. [...] Завдяки верлібру, власне, поезія знайшла своє природне місце в глибині вірша, на відміну від зовнішніх ознак поетичного тексту, що ми бачимо у класичних віршах, ідеалом стала прихована поезія, “темна”, за улюбленим терміном В.Кордуна, через що її один час порівнювали з італійським герметиками” [19, 5]. У цих судженнях відображено глибинні контекстуальні причини появи верлібру у творчості “киян”, сказано про переваги вільного вірша та про небезпеки, які приховує ця поетична форма. Простежується глибока закономірність звернення учасників цього угруповання саме до верлібру. Адже верлібр як вільна художня форма дає змогу легко розширювати свої “кордони” настільки, наскільки цього вимагає чи то метафорична структура, чи то асоціативне розгортання образу. Тут не треба втискати метафору в прокрустове ложе силаботонічного ритму та рими.

Стимул до верлібрової творчості, за В.Голобородьком, ішов насамперед від перекладної європейської поезії — віршів Н.Хікмета, Пабло Неруди, Ф.Гарсія Лорки тощо. Це також визнавав і В.Рубан, котрий, однак, верлібр поетів Київської школи бачив у традиції, започаткованій українськими думами та історичними піснями: “Якщо виходити з того, що українські історичні пісні й думи написані, чи то пак, придумані верлібром, то можна вважати українців винахідниками цієї поетичної форми, але треба зізнатися, що до нас цей винахід прийшов через Європу, а вже потім ми зрозуміли, що це нібито й наше, органічне” [20, 146].

Ці твердження частково відображають прикметну для УРСР ситуацію. У панівному літературному дискурсі не присутні досягнення українського верлібру. Їх витіснено, “забуто”. І це при тому, що розпочата в новій українській літературі Т.Шевченком традиція українського верлібру мала цікаві здобутки в доробку М.Вороного, П.Тичини, Т.Осьмачки, Б.-І.Антонича, творчості митців Нью-Йоркської групи та ін. Натомість перекладаються з інших мов та друкуються ті модерні поети, які виявляли більшу чи меншу лояльність до радянської системи. Так владний дискурс здійснював свою ідеологічну політику.

Однак розглядати проблему виникнення верлібру у творчості поетів Київської школи як інспірацію з боку іншомовних модерних практик — це було б досить спрощено. Г.Сидоренко слушно стверджує, що питання про верлібр є особливим в історії кожної національної літератури (зокрема, дослідники вирізняють французький та німецький верлібри) і що “...як і всяка інша віршова система вільний вірш розквітає на ґрунті національних мовних особливостей” [21, 170]. Українську думу як нерівноскладовий астрофічний вірш, пройнятий особливим ритмом, чимало дослідників вважають протожанром верлібру. Сама думка, за Ф.Колессою, своїм походженням завдячує похоронним голосінням [див.: 12, 4].

Отож в українській духовній традиції вільна форма поетичного висловлювання передається за таким ланцюгом: похоронні голосіння – думи – верлібр.

Творчість поетів Київської школи була своєрідним продовженням верлібрової традиції, котра своїми коріннями сягала фольклорної творчості й успішно й досить широко розгорнулася в Модерну добу. “Кияни” могли не знати про цю традицію або “надавати перевагу” верлібровим зразкам з інших національних літератур. Але вони творили в ній і продовжували її. Незнання традиції не скасовує можливості творення в ній. На свідомому рівні поет *не розуміє* свого зв'язку з попередниками, однак на рівні інтуїтивного він засвоює їх досвід і з часом у свій спосіб активізує набуте (приміром, згадуваний В.Голобородько таки був обізнаний із верлібрами раннього П.Тичини). Зрештою, верліброва творчість – це особливий духовний стан³. І продовжуючи тезу М.Мамардашвілі (щодо свідомості) “якщо позаду нас чогось немає, то і в нас цього немає”, можна стверджувати, що коли б верлібрової традиції в українському мовно-культурному просторі не було, то навряд чи була б можлива верліброва творчість самих “киян”. Те ж саме, зрештою, можна сказати і про творчість поетів Нью-Йоркської групи. А в ширшому контексті слід ствердити, що присутній модерний проект Київської школи став органічним етапом великого модерного проекту української літератури. Того проекту, що розпочався наприкінці ХІХ ст. і триває й дотепер.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бланшо М. Простір літератури. – Львів, 2007.
2. Блэк М. Метафора // *Теорія метафори*. – М., 1990. – С. 153–172.
3. Вишенський С. “Мої ключі завжди залишаться у мене...” // *Україна*. – 1996. – №7-8. – С. 22–23.
4. Гайденко П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология ХХ века. – М., 1997.
5. Голобородько В. Посівальником через усе життя // *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн.* – К., 1994. – Кн. 3. – С. 523–527.
6. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – К., 2001.
7. Еліот Т.С. Музыка поезії // *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* – Львів, 1996. – С. 73–82.
8. Еліаде М. Космос и история. – М., 1987.
9. Іванюк Б. Метафора і літературний твір: структурно-типологічний, історико-типологічний та прагматичний аспекти дослідження (на матеріалі російської літератури) / Автореф. на здобуття наук. ступеню доктора філол. наук. – К., 1999.
10. Іванюк Б. Метафора и литературное произведение. – Черновцы, 1998.
11. Кожен новий вірш – то черговий удар по хаосу (розмова з поетом Станіславом Вишенським) // *Дзвін*. – 2007. – № 2. – С. 129–132.
12. Колесса Ф. Про генезу українських народних дум (українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь). – Львів, 1921. – С. 4.
13. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. – Ленинград, 1972.
14. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры // *Теорія метафори*. – М., 1990. – С. 358–386.
15. Мамардашвили М. Эстетика мышления. – М., 2000.
16. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // *Теорія метафори*. – М., 1990. – С. 68–81.
17. *Поетія* – це процес, а не застигле явище (розмова з Василем Голобородьком) // *Дзвін*. – 2007. – № 4. – С. 122–128.
18. Потебня А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
19. *Про що мовчання Василя Голобородька?* (розмова з поетом, якому ніби на роду написано постійно бути в ізоляції) // *Літературна Україна*. – 1999. – 28 жовтн.
20. Рубан В. Київська школа // *Кур'єр Кривбасу*. – 2003. – листоп. (№ 168) – С. 143–151.
21. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. – К., 1980.
22. Стус В. Твори: У 6 т., 8 кн. – Львів, 1997. – Т. 6. – Кн. 2.
23. Тейлор Ч. Джерела себе. Творення новочасної ідентичності. – К., 2005.
24. Телія В. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция // *Метафора в языке и тексте*. – М., 1988. – С. 26–52.
25. Frye N. Anatomy of Criticism. Four essays. – Princeton; New Jersey, 1957.
26. Głowiński M. i in. Zarys teorii literatury. – Warszawa, 1972.
27. Pound E. A. Retrospect // *Perspectives on Modern Literature*. – Illinois; New York, 1962. – P. 70–80.

³ З цього приводу цікаві міркування, висловлені В.Стусом у листі до Віри Вовк [див.: 22, 87].