

Порівняльне літературознавство

Ганна Токмань

УДК 821.161.2-14.091

СМЕРТЬ КОХАНОЇ: ДІАЛОГ ЛІРИКИ ВОЛОДИМИРА СВІДЗІНСЬКОГО І ФІЛОСОФІЇ ГАБРІЕЛЯ МАРСЕЛЯ

У статті вірші В. Свідзінського розглядаються як художньо-філософський феномен. У центрі уваги дослідниці перебуває мотив смерті коханої жінки. Проведено зіставлення поетичного розмислу з філософською думкою Г. Марселя. Текстуальний аналіз застосовано до циклів В. Свідзінського "Mortalia" і "Пам'яті З. С-ської". Використано філософські категорії існування, цінності, порога, простору, часу, кохання, таїни. Визначено особливості художніх образів і стилю.

Ключові слова: художній образ, філософська думка, мотиви смерті і кохання, текст, стиль.

Hanna Tokman. The sweetheart's death: Volodymyr Svidzinsky's lyric poetry and Gabriel Marcel's philosophy in dialogue

The paper treats the poetry of V. Svidzinsky as an artistic and philosophic phenomenon, focusing on the motif of the sweetheart's death in the lyric cycles "Mortalia" and "In memory of Z. S-ska". The poetic meditations of the writer are compared to the philosophy of G. Marcel. The author turns to the philosophic categories of "existence", "value", "threshold", "space", "time", "love" and "mystery" in order to characterize Volodymyr Svidzinsky's specific images and stylistic devices.

Key words: literary image, philosophy, motifs of love and death, text, style.

У долі Володимира Свідзінського (1885 – 1941) було багато особистих утрат, які відбилися в образах і мотивах його лірики. Поет філософського розмислу, поєднаного з інфразображенням почуттів, уводив у свій художній світ досвід переживання смерті іншої, дорогої серцю людини – як мотив і як принципово змінений погляд на довкілля й буття загалом.

Тяжкою втратою стала смерть Зінаїди Йосипівни Сулковської, першої дружини поета, матері його єдиної дитини, доньки Мирослави. Про їхні стосунки уважна дослідниця життя і творчості В. Свідзінського Е. Соловей – у контексті труднощів політичного характеру – пише: "Родинне життя Свідзінського теж не було щасливим. Із Зінаїдою Сулковською, судячи з її листа до племінниці, вони "розійшлись не сварячись" іще десь 1927 року <...> Зінаїда Йосипівна 1930 року переїхала з донькою до Вінниці, де вчителювала й була завучем початкової школи; там же навчалася й Мирослава. Відвідуючи їх, поет часом мав надію налагодити колишнє спільне життя, проте так не сталося. 1933 року, після спроби самогубства, Зінаїда Йосипівна захворіла на тиф; коли Свідзінський приїхав, вона ще була жива й померла за кілька днів. Забравши доньку, він повернувся до Харкова з почуттям непоправної вини і втрати" [10, 466]. Історію трагедії поетової родини оповів В. Шевчук (див.: [12]); використавши спогади дочки, батькові листи до неї, письменник дійшов висновку про особисту трагедію як поштовх до творчості "незвіданої глибини".

Е. Соловей також вважає, що пов'язані із цими подіями цикли поезій "Mortalia" й "Пам'яті З. С-ської" "належать до вершинних виявів ліричного хисту поета"

[10, 466]. Як пояснює науковець, цикли реконструйовано з урахуванням, по-перше, рукописів, по-друге, видань творів поета, по-третє, міркувань укладача. Погодимось з аргументованим варіантом, представленим Е.Соловей у першому томі найповнішого на сьогодні видання творів майстра: Свідзінський Володимир. Твори: У 2 т. / Видання підготувала Е. Соловей. – К.: Критика, 2004.

Розгляньмо вірші названих циклів у контексті екзистенціальної християнської філософії, зокрема теорії Габрієля Марселя (1889 – 1973). Поставимо завдання: з'ясувати філософську наповненість і художню специфіку мотиву смерті коханої людини в ліриці В. Свідзінського. Метод текстуального аналізу доповнимо компаративним, щоби, витлумачивши загадки текстів, увести їхній сенс у контекст екзистенціальної культури.

В. Свідзінський занури в ліричного героя своїх віршів у страждання від втрати рідної людини й філософські роздуми про смерть, створивши мотив та образи виняткової художньої сили. Поетова думка, що прочитується в оригінальній образній тканині твору, кореспондує з розмислом видатного французького філософа ХХ ст. Г. Марселя, який порушував проблеми смерті близької людини, збереження минулого, таємниці родини, цінності й безсмертя, дотичні до питань, які *взяли в облогу дух українського майстра* і стали для нього поштовхом для *дебатів душі*.

Г. Марсель своєрідно розвинув світову екзистенціальну думку, беручи за основу певні положення філософії М. Гайдеґґера і ставлячи питання, що потребували нових напрямків розмислу. Так, у праці “До трагічної мудрості і за її межі” він поєднав гайдеґґерівське тлумачення смерті зі своїм баченням сутності мудрості. Г. Марсель пише: “<...> автор “Буття і часу” має рацію, коли, мабуть, наполегливіше, ніж будь-який мислитель до нього, акцентує іманентність смерті для життя. <...> І знову виявляється, що від трагічного нам піти не дано. Стосовно саме цієї двосічної даності, яка має своїми неподільними аспектами життя і смерть, Мудрець і має визначити позицію” [4, 358]. Мислитель часто спирається на М. Гайдеґґера, погоджується з ним, продовжує його, протиставляє гайдеґґерівську думку іншим, чужим Марселєві, проте говорить і про свою незгоду з автором “Буття і часу”, зокрема в такому аспекті: “Ми повертаємося тут до критики, котрій я вважав за необхідне піддати поняття *Sein zum Tode* через межове применшення в ньому проблеми смерті іншої людини, смерті коханої істоти, – применшення, яке, на мій погляд, серйозно відбивається на всій творчості Гайдеґґера і врешті замикає його в полоні екзистенціального соліпсизму <...> Воістину, куди поділося тут агарє і все, що належить їй?” [4, 363]. Г. Марсель запропонував філософське осмислення смерті коханої істоти, В. Свідзінський – її художнє переживання, що веде до філософської думки.

Священне в поезії В. Свідзінського нагадує категорію світла у філософії Г. Марселя; осмислення відношення світла до смерті теж зближує світорозуміння обох майстрів софійного слова. “Мета нашого пошуку, – зазначає Г. Марсель, – дізнатися, як те, що я назвав початковим світлом <...> стосується нашого трагічного світу, де кожний причетний до буття-всупереч-смерті не тільки завдяки якомусь *Drang'u*, інстинкту самозбереження, а й – у більш глибокому інтимному сенсі – усупереч смерті того, кого він любить і хто для нього значить безкінечно більше, ніж він сам, настільки, що він існує – не за своєю природою, але за своїм призначенням – децентрованим чи поліцентрованим існуванням” [4, 364]. У мотиві смерті коханої пера В. Свідзінського бачимо децентрацію суб'єктного “Я”, яке переживає час розладу, а також поліцентрацію – через відчуження жінки як одного зі своїх центрів, котрий по її смерті лише посилює своє значення.

Цикл “Mortalia” містить 5 творів, які пронумеровано й датовано з точністю до дня, крім останнього вірша, позначеного лише роком – 1933, бо якщо чотири попередні є імпресіоністичними відгуками на події дня, то п'ятий – це узагальнення трагедії, що сталася.

Перший у циклі вірш написано 23 липня 1933 р. У творі стикаються думки двох героїв – дитини і ліричного “Я”. Віра дитини, “що хутко одужає бідна мама”, утілюється в її слова та образ яр-цвіту, який збирають донька й батько літнього вечора.

Якщо думка дитини виражена через її мовлення і хронотоп, то передчуття дорослого – лише через голос природи. Паралелізм “земля ввечері – мама в лікарні” оснований на тихості і згасанні. Земля як нездатна до опору часточка простору нагадує тяжко хвору жінку: обидві заходять у тінь. Майстерна метафора в зображенні вечірньої землі – “прорізно вкована в вечір синій” – посилює попередню: “І тихо лежала земля”, домальовуючи уявлення про горизонтальну розташованість і непорушність обмеженого, приреченого на згасання простору.

У вірші лунають (або мовчать) чотири голоси, поміж яких немає голосу ліричного героя, він тільки слухає, не виявляючи свого “Я”. Твір містить чотири строфи, у першій звучить голос дитини, котра плаче, а потім запевняє в одужанні мами. У другій акцентується тиша, яка йде від землі, третя завершується запитанням гарних волошок: “– Як ми будем без світлої висоти?” [9, 231]. Четвертий голос належить лісу, він звучить містично, як відання когось невідомого. Упродовж вірша змінюються простір і час, батько й мала донька мандрують від яр-цвіту на сонячних берегах до парку, яким вертають пізно, тьмою. Саме тут, де жаско й сумно, і лунає “шелест горою: / – Ялове дерево добре на трумно...” [9, 231]. Цей голос і крапки завершують текст, у якому надія бореться з безнадією й остання перемагає.

Решта творів – посмертні (щодо фінального відходу іншого) картини життя того, хто любив і втратив.

Другий вірш циклу “Нема тебе на землі!” написано у стилі голосіння. Народна традиція поєднується з вишуканою оригінальною метафорикою. Одна з рис цієї оригінальності – схильність до простоти, до буденної, часто повторюваної деталі, в образному мовленні – до літоти.

Текст поділено на 6 частин-голосінь, кожне з яких становить новий нюанс жалобної емоції та новий образ. Переважає розпач, проте в ньому присутня й думка, це філософське запитування, спрямоване до таємниці небуття.

Перше голосіння написано у формі епанострофи, фраза “Нема тебе на землі”, котра розпочинає й завершує строфу, вимовляється з різною інтонацією: на початку оклично, зі збуреним розпачем; у кінці після неї стоїть крапка – думка змирилась, прийняла смерть як незворотність.

Поет описує два простори: у першому, земному, усупереч вербальному запереченню він іще бачить кохану.

Ніхто ніколи не скаже мені,
Що стрів тебе тут або там,

Що твої руки, розкриті до ліктів,
Одчиняли вікно над садом [9, 232].

Вона вже у другому просторі, “Де бистрий вогонь не в'ється, / І дуб не шумить, / І мати не склоняється над дитиною”, проте свідомість іще не сприймає цього, тому “у цих безвістях темних” кохану не зображено. Передано стан свідомості, враженої смертю іншого, це стан розгубленості, розбалансованості.

Друге голосіння – це намагання повернути кохану у простір життя, приховане за казкою про малахітову змію царівни. Коштовну забавку, що впала в нурту,

повертають, одвернувши воду. Несправедливість обурює ліричного героя, бо ніхто не поверне з темряви кохану. З'являється запитувальність, свідомо того, що відповідь неможлива: "А ти ж була жива, / І що проти тебе / Малахітова змійка царівни?"

У наступному голосінні розпачлива запитувальність набуває розвитку, удари думки об стіну, що є межею людського розуміння, стають дедалі болючішими. Подорож у просторі змінюється на подорож у часі. Повернення в минуле, коли руки доторкалися до коханої і нею була осяяна молодість, завершується моментом смерті, що його неможливо осмислити. "Як же ти перестала бути? / Хіба зелений острівок може зробитися хвилиною / І розпливтися в морі?" [9, 232]. Вишуканий паралелізм увиразнює алогічність зникнення коханої з простору того, кому вона була дорогою, алогічність перетворення живої людини на щось зовсім інакше по смерті.

Наступне голосіння розпочато відгуком давніх вірувань: "Чи тобі на життя позаздрено?" Надалі автор ніби під мікроскопом розглядає проблему відсутності/присутності мертвої коханої в різних просторах. Образ райдуги, традиційний для народної казки, що теж інтертекстуально відчутна у стилістиці цього твору, допомагає виразити новий відтінок розмислу-розпачу. Алогічність смерті – у втраті втілення: душа роз'єднується з тілом, а їхня єдність була такою ж природною, як єдність семи пломенистих облич райдуги. Зіставлення з райдугою зберігає інтонацію голосіння й водночас оприявнює аналітичну поетову думку:

Та ніхто ж не розбирає її
І не ділить між сімома світами.

А тебе, мою райдугу, розібрано,
І розібрано, і поділено <...> [9, 233].

Поет знову намагається побачити інший світ, куди відлетіла душа "поділеної" жінки. "Тіло дано покірній землі, / А те, що благало безсмертя, / Кому?" [9, 233]. Спроба відповісти на поставлене запитання ("Чи не хижим вітрам степовим <...>"), по суті, містить не ствердження, а відчай думки, не здатної переступити межу.

П'яте голосіння, як і всі попередні у творі, теж має архітектоніку протиставлення, збережено й увагу до деталі як осереддя образності. Чебрик, "щедрик творящого літа", котрий висіявся на гробі, протиставлено чорторіям мороку й кучугурам тьми, що панують під ним. Два простори тут розташовано по вертикалі: творячий простір життя спрямований до сонця, царство смерті падає вниз.

Поет хай зникомого, проте все-таки розцвітання, В.Свідзінський завершує твір життєствердним пуантом, виокремленим як самостійна строфа:

І чебрик, і день,
І сонця дугасті мости –
Все, що любила ти! [9, 233].

Залишилося те, що любила померла рідна жінка, і це незримо продовжує її присутність у житті ліричного героя.

Цикл "Mortalia" зображує певні миті в перебігу трагічних днів, твір третій – це враження від похорону. Поетичне сприйняття жалобної події оригінальне, імпресії притаманна передовсім парадоксальність. Кожний рядок прозаїзованої поетичної мови становить речення; оповідна інтонація, печальна емоція мають властивості й українського голосіння, і модерністичного верлібру.

Перша строфа створює художній хронотоп дороги, якою йде похоронна процесія, друга – поховання на кладовищі.

Парадоксальність останньої путі в тому, що покійниця веде за собою живих: “Сама непорушна, ти всіх вела <...>” [9, 234]. Крім суворих дорослих, ідуть діти, це алюзійно говорить про те, що ховають учительку. Слів *смерть*, *мертва* немає в текстах, табу компенсуються або евфемізмами, або знаками – гріб, вінок, горбик. За тою, що лежить високо і спокійно на катафалку, який везуть коні, лине вся природа: тече сонце, тиснется до краю дороги укріп, сяють цвітом липи, до тяжких звуків музики приєднує свій голос іволга. Постефаниківському віталізовано смерть, у єдності з довкіллям описано просте й буттєвісне в існуванні людини, і останній рядок першої строфи зберігає ту саму традицію: “І мої сльози падали на дорогу” [9, 234].

Парадоксальність зображення цвинтаря – у погляді на нього як на посілля: “І так прийшли ми в дивне посілля, / Дивне посілля, де жодного дому” [9, 234]. Поета дивує те, що тут постійно перебувають люди, але “не видно високих вікон”. Процес поховання передано окремими штрихами, короткі речення майже не містять тропів, виняток: “І я цілував твою тиху руку”, – де епітет *тиха* є знаком вічної тиші як образу потойбіччя. Збережено часову послідовність ритуальних дій: прощання, засипання могили, покладання вінків. Пропущено найбільш важливі для рідних моменти закривання труни та її опущення в могилу – вони залишилися за крапками в тексті. Останні дії ритуалу чинять не люди, а природа й потойбіччя:

Зітхнуло сонце. Повіяв подих
Тиші великої [9, 234].

В. Свідзінський – талановитий оповідач, він зберігає інтонацію оповіді, наповненої неспішними подіями, проте погляд на них суто ліричний, поет розповідає про те, що бачать його очі, спрямовані у власну свідомість, де відбулися вже переломлені його “Я” картини довкілля.

Поетика сновидіння, у якому мертві являються живим, теж присутня в циклі “Mortalia”. Четвертий вірш циклу – це оповідь про такий сон та нічні роздуми ліричного героя після пробудження. Багата стилістика “Mortalia” набуває рис готичного роману: “Ти увійшла нечутно, як русалка, / Обличчя тліне, спущені повіки, / Вогка земля в одежі” [9, 235]. Портрет посталої з могили не завершує жахіть, лунають слова, у яких насмішкватість і гра словами ховають страшний докір: “Ти сказала, / Глузливо усміхаючись: – А морок, / Морока, труд гіркий – живу сховати!” [9, 235]. Прокинувшись, ліричний герой розуміє примарність побаченого й почутого, проте його схвильований монолог зберігає риси діалогічності, адже він звертається до померлої жінки. Збережено також деякі інші сліди сновидіння: “Ти так далеко! / Страшна земля в одежі... Так глибоко!” [9, 235]. Ілюзія зустрічі з коханою настільки сильна, що він запитує її про сосонку, посаджену над могилою, і тут же, начебто боячись почути тишу у відповідь, сам скасовує своє запитання, констатуючи його безглуздість: “Та сосонка, приставлена до тебе, / Та сосонка зів’яла чи живе? – / Однаково! Нічим вона не вродить” [9, 235]. Поет зображує момент, коли розум урешті приймає незворотність втрати близької людини, життя відпускає смерть.

Образ ночі – один із ключових у вірші, він акцентується і змістово, й алітерацією звука [ч]. Ніч у поезії В. Свідзінського “повна шуму й древньої скорботи”, її шум самодостатній, дивина цінності ночі, яка “сама в собі перебирає шум”, непроясна у вірші; але якщо прочитати твір за законом герменевтичного кола, переосмисливши початок у контексті закінчення, то ніч

уявляється місцем, де можлива зустріч із тими, хто вже ніколи не побачить денного світла.

Завершує цикл “Mortalia” вірш “Відколи сховав я мертву голубку...”, події котрого віддалені в часі від трагедії смерті жінки. Якщо в попередніх текстах інтертекстуально присутні голосіння, вірш на погреб, готичний роман, то цього разу перевагу надано народній казці, саме її стилістика і хронотоп прочитуються в завершальному вірші циклу.

Ліричний герой вирушає на пошуки мертвої голубки, сам сенс цього пошуку алогічний, адже він поховав подругу, проте всупереч реальності “відтоді почав її скрізь глядіти”. Його пошуки сприймаються як повстання душі, котра знає, але відмовляється прийняти безжалюну правду.

Героєві мандри відповідно до законів казкового жанру – ретардація і градація дії – містять три пригоди, кожна дарує надію й розбиває її. Вітер у полях розповідає про голубу намистинку, котру зронила зоря, її знайти можна – ця зустріч можлива, проте не знайдеш голубки, яку “земля замкнула”. Глузд голосом вітру повертає до суворої реальності: “Сам же рівняв ти горбик над нею!” [9, 236]. На тому самому (як і голуба намистинка) співзвуччі зі словом *голубка* основано і другу пригону-лжезнахідку: у лісі “на скосі яру стоїть голубінка”. Самотній мандрівник пройшов поля, згірки, ліси й переліски, розмовляв із вітром і розпачливо вигукнув голубінці: “Моеї голубки і тут не видати!” [9, 236]. Ключовою, за законами казкового сюжету, стає третя пригода – зустріч із осінню.

Поет веде неквапливу оповідь, його погляд зупиняється на деталях сфантазованого ним простору і його мешканцях, виписаних художньо оригінально й легко впізнавано, бо взято їх із живої природи та народної казки. Так, вітер “сині полотна провіває на згірку”, “в лісі глупіють лисячі нори”, осінь “проживає на галяві мерзлій”, “підіймає руки в пломенистих рукавах”.

Діалог мандрівника з осінню завершує текст. На питання “Осінь, осінь, де моя голубка?” господиня природи відповідає суворо, наче психіатр, лікуючи роздвоєну свідомість самітника станом афекту, переживанням власної загроженості. “Ходи до мене, стань під рукою, / Як тебе кину на дурний вихор, / Забудеш ходити, голубки питати!..” [9, 236]. Останні слова осені містять філософію життя, у якому все має призначення і приділ, смерть – лише природна частка цього загального порядку, проти якого немає жодного сенсу повставати:

Сонцю леліти, рікам шуміти,
Мені, осені, хороше гуляти,
А потужному дубові довгий вік,

А опалому листю зойк та зик,
А твоїй голубці тихо лежати,
В янтарні очі тьми набирати... [9, 236].

Оцим примиренням, яке не опанувало душу ліричного героя циклу, проте його розум – через голос осені – підказує, що має опанувати, і завершується “Mortalia”. Цикл віршів талановитий архітектонікою, перебігом жалобних емоцій, філософічністю думки про смерть рідної людини, оригінальною рецепцією народнопісенної образності та мелодики, яскравою неповторною метафорикою. У першому вірші в душу героя стукає передчуття втрати, в останньому розум знає, що слід змиритися з нею, проте непримирлива душа шукає своєї правди, підказаної сповненням любові серцем.

Аналізований мотив у поезії В. Свідзінського постає художнім утіленням страждання. Цю порогову ситуацію, поряд з іншими – Смерті, Провини, Боротьби, увів у філософію екзистенціалізму К. Ясперс, а Г. Марсель згодом проаналізував і доповнив. Г. Марсель наголошує на необхідності прийняти

страждання, він зазначає: “<...> у пороговій ситуації я визнаю моє страждання як щось єдине зі мною самим. Я не намагаюся приховати його від себе в якийсь штучний спосіб. Я живу у своєрідному стані напруги між волею сказати *так* моєму стражданню і безсиллям його вимовити з повною щирістю” [5, 189]. Страждання ліричного героя В. Свідзінського відкриває йому те, що за порогом: він бачить нові простори – потойбіччя, дороги до нього, простір душі померлої рідної людини, а також різко змінений стражданням від втрати власний екзистенційний простір.

Український поет – оригінальний майстер хронотопічного зв'язку між поцейбіччям і потойбіччям, зв'язку, нерозривного в любові. І тут спостерігаємо не стільки біблійні впливи на творчість автора, скільки спосіб філософського осмислення втрати близької людини, спосіб, котрий викликає паралелі з міркуванням Г. Марселя, зокрема таким: “<...> хоч би яка думка у нас склалася щодо поняття, яке визначається неясними і розпливчатиими словами “загробне життя”, очевидно, що померлий, котрого ми знали й любили, залишається для нас суцим (*un etre*), він не зводиться до простої “ідеї”, котра є в нас, він пов'язаний із нашою особистою реальністю, продовжуючи жити в нас, хоча ми й не можемо через рудиментарний стан нашої психології й метафізики ясно визначити сутність цього симбіозу” [5, 118]. У процитованій праці “Досвід конкретної філософії” Г. Марсель пояснює продовження існування померлої близької людини для того, хто її любить. У віршах В. Свідзінського це тривання втілюється в запитання ліричного героя, звернені до подруги, уявні зустрічі з нею, оповіді, адресовані коханому *ти*, у погляді на світ її очима.

Поезія В. Свідзінського, особливо з художнім вираженням свідомості, враженої смертю, сповнена відчуття таїни, котра не є сартрівською пусткою, а швидше нагадує відповідну філософську категорію Г. Марселя. У тлумаченні філософа таїна “визначається не як пробіл у знаннях, не як порожнеча, котра вимагає заповнення, але, навпаки, як повнота і <...> як вираження волі, вимоги настільки глибокої, що вона не усвідомлює сама себе <...>” [5, 119]. Український поет наповнив вірші, присвячені дружині, таїною, у якій прочитується таємниця любові, продовження існування померлої у світі чоловіка, таємниця самої смерті й потойбіччя, таємниця збереження минулого, таїна святості родинного вогнища.

Цикл “Пам'яті З. С-ської” слідує за “*Mortalia*” у збірці “Медобір”, продовжуючи його й у змістовому, й у стилістичному плані. Він теж складається з 5 творів, пронумерованих і датованих автором. Аналіз датувань показує, що до циклу ввійшли поезії, написані 1930 – 1934 рр.: автор, створюючи своєрідну ліричну драму, вибрав вірші з доробку минулих часів і написав нові, розташувачи їх не у хронологічній послідовності, а за логікою внутрішнього сюжету.

В. Свідзінський схильний до інфрареалістичної манери, він не вважає поезію лише високою сферою вишуканих або виняткових картин та подій. Поет зробив революцію в українській ліриці, створивши нову естетичну ієрархію цінностей: він поставив у центр своїх текстів малі предмети зображення (буденні події, неяскраві пейзажі, прості речі, незначні портретні деталі тощо), сміливо та безкомпромісно вибравши єдиний принцип їх оцінювання: вони важливі для мого внутрішнього життя. Це глибоко гуманістична позиція, сповнена неамбітної самоповаги, яка передається читачеві. Суть життя, уловлена не в абстракціях, а у простих життєвих виявах, – основа філософії поетичного розмислу В. Свідзінського. В. Стус писав: “Для тієї віри, яку сповідає Свідзінський, досить найменшої, але обов'язково конкретної основи. Власне, ця малість і конкретність – то мало не єдині атрибути справжності” [11, 6].

Процитована думка потверджується аналізованими творами і кореспондує з філософією Г. Марселя.

Цикл “Пам’яті З. С-ської” відкриває вірш, зітканий із малих предметів зображення, два хронотопи – сучасний і минулий – виражено простими буденними ситуаціями. Нині ліричний герой приходиться увечері до хати й лягає спочити, зринає спогад: “І от заулок. Бур’ян, сміття”, далеким вечором біля брами стоять мама, тато і їхнє маленьке дитя. Зображення простих предметів, прозаїзоване мовлення інкрустуються, наче коштовними камінчиками, високомистецькими метафорами та глибокими філософськими сентенціями: “Не так, як пахощі м’яти, / Трудно бреде забуття” [9, 237]. Прості зовнішні речі – це лише знаки складних, трудних процесів внутрішнього життя, котрі і стали прихованими, головними предметами художнього зображення в поезії В. Свідзінського. Завдяки подвійній образності в художній хронотоп уведено аромат, яким не лише насичується повітря хати, а й емоційно нюансується поринання ліричного героя у спогад.

У цьому спогаді поряд із бур’яном і сміттям завулка – чудовий пейзаж: “За садами Підзамчя / Розораний сонцем гасне обліг” [9, 237], – із неповторним образом заходу сонця. І далі знову простісінька життєва ситуація, начебто геть недостойна поетичного змалювання: підбігає білий баранчик, ластиться до ніг жінки, вона не звертає на нього уваги, і він одходить. Чому епізодична пам’ять вибрала саме цей момент? Ось у чому загадка поезії В. Свідзінського: читачеві доводиться, уживаючись у душу ліричного героя, розгадувати емоційний та філософський феномени, приховані за позірно простими, не феноменальними речами. Зокрема, ключовою у процесі читацької рецепції аналізованого вірша видається портретна деталь, начебто побіжно змалювана автором: “<...> очі твої в даліні”. Отже, драма родини почалася з віддаленості душ, втрати єдності в переживанні свого існування, яке протікало зовні спільно, а внутрішньо вже роз’єднано.

Другий вірш циклу продовжує сумну історію кохання: виражено психологічний стан ліричного героя, котрий лишився самотою не тільки у внутрішньому просторі, а й у реальності днів.

Вірш починається з мистецької гри зі спорідненими словами, що мають корінь “лад”, паронім сад доповнює цю гру, в основі якої думка про те, що саме дружина (лада) – джерело спокою в родині.

Коли ти була зо мною, ладо моє,
Усе було до ладу,

Як сонце в саду,
А тепер розладнався світ, ладо моє [9, 238].

Для чоловіка, котрий лишився без пари, розладнаний світ – це передовсім деформації часу, спричинені розірваним простором, що колись був одним цілим. Гра в розвиток етимологічного значення старовинних слів триває у другій строфі. Розрив-трава не тільки стала межи чоловіком і жінкою, розколовши простір, а й “розірвала дні і ночі”, перетворила їх із чорно-білої єдності ластів’ячого крила на “розламаний камінь”, що коле й раниць. Не названо жодної причини розлучення пари; казковий образ розрив-трави набуває містичного значення долі, постає як демонічна сила, котра з’явилася нізвідки й подолати яку не можливо.

Болючі емоції, виражені у двох строфах, на початку третьої – епанострофи – знаходять своє філософське узагальнення: “Стало тяжко мені нести свій час” [9, 238]. Будь-яку емоцію й думку В. Свідзінський утілює в оригінальні поетичні образи, асоціативно ілюструє. Переживання часу як ноші, вага котрої змінюється не через кількість часу, а з інших, психологічних причин,

– художньо-філософська знахідка поета. Автор використовує стилістичну фігуру епексегези, пояснюючи конкретним своє узагальнене твердження про тягар часу в його самотньому проживанні. Проте ця конкретика не предметна, а образна, асоціативна; поет розбиває час на миті-сніжинки, кожна з яких пропадає марно – *на льоду, у безвісті, у скованому сліді копита, розбита об сук*. “Стало тяжко нести мені час”, – повторює автор як філософський концепт осмислення екзистенційної ситуації людини, що втратила єдність зовнішнього і внутрішнього простору з іншою, коханою істотою.

Ліричний герой не повстає проти того, що сталося, адже він переконаний у природності смерті як такої. Думка виражена в усій повноті її неспростовної жорстокості:

Я знаю: усе вмирає.
Квітка у полі,
Дерево в лісі,

Дитина в місті.
Усе вмирає, ладо моє [9, 238].

Звукова і графічна майстерність вірша поєднується із синтаксичною вишуканістю: у трьох неповних контекстуальних реченнях поет ніби уникає слова *вмирає*, пом'якшуючи удар жорстокої правди, завданий за допомогою анастрофи (“Я знаю: усе вмирає”, “Усе вмирає, ладо моє” [9, 238]).

Весь зміст останньої строфи від'ємний: умирає все, кохання теж, пара розлучилася (“Не в одні двері приводить нас вечір, / Не в одному вікні вітаєм ми ранок” [9, 238]), поет забув “творити казку”, він бачить “тільки видиме”.

Проте злива від'ємних тверджень висвітлює підтекстову аксіологію вірша. Кохання утверджується як життєтворча сила. Життєтворення розглядається в цьому поетичному тексті не в біологічному, а в естетичному річищі: кохання дає людині змогу творити іншу реальність – ірреальність, казку. Людина має життєвий шанс творити в коханні, бачити невидиме, неможливе.

Сакралізація родинного життя, властива поезії В. Свідзінського (як і доробкові Т. Шевченка), близька до філософії Г. Марселя поєднанням простоти буднів і таємниці. У праці “Таємниця родини” філософ писав: “<...> я вельми схильний вірити, що існує така *religio*, – незаперечні свідчення про неї залишили нам погани, – домашнього вогнища, яка поцейбіч усякої властиво християнської духовності забезпечує надійність отієї угоди між людиною та життям, яку мені так часто доводилося вказувати <...>” [6, 107-108]. Філософ проаналізував і процес відчуження, котрий призводить подружжя до втрати прозорості інтимності. Він узагальнює життєві спостереження, проникаючи в їхню екзистенційну сутність: “Кожен мав нагоду відзначити, як інтимність починає втрачати свою прозорість, як течія, що несла двох людей і поєднувала їх у динамічному русі, раптом втрачає свою плинність, і то настільки, що індивідуальності, які щойно почували себе злитими до купи, перебували в лоні стихії, що огортала їх, оберігала та вливала в них життєву снагу, зненацька перетворюються на такі собі окремі острівці, потім починають дрейфувати, наштовхуючись один на один, унаслідок чого спалахують короткі пересварки, кожна з яких нещадна й різка, мов ляпас” [6, 95-96]. Родинна драма ліричного героя В. Свідзінського має подібне поетичне тлумачення, адже виражено болісний процес занепаду – розлад.

Парадоксальність ситуації, зображеної у віршах, полягає в різкій зміні екзистенційного вектора по смерті дружини: якщо за життя відбувався розлад їхньої єдності і взаєморозуміння, то по смерті ця єдність дивовижним чином повертається. Наведемо ще один роздум Г. Марселя, у якому екзистенційно пояснюється спілкування з померлим. Він міркує так: “Смерть коханої істоти,

з якою я підтримував глибоке екзистенційне спілкування, постає передовсім як порожнеча, як розрив. Незворотним чином я залишаюся сам. Самотність перед лицем смерті здається абсолютною – самотність як померлого, так і того, хто пережив його. Однак спілкування з ним може мати під собою таку міцну основу, що навіть це завершення його у смерті постає як його віднайдення, так що спілкування зберігає своє буття як вічна реальність. <...> Усе це виявляє справжність спілкування, що переживає смерть. Смерть перестає бути просто безоднею. Справа складається так, як ніби я об'єднався завдяки їй з тим існуванням, з котрим я спілкувався в найінтимніший спосіб” [5, 186-187]. Поезія В. Свідзінського ще більш драматична, ніж філософія Г. Марселя (філософ, як відомо, писав п'єси, часто спільної з науковими працями проблематики). Гострий драматизм аналізованих віршів полягає в тому, що до приходу смерті її герої втратили глибоке екзистенційне спілкування, а після – відбулося його відродження. Марселеве парадоксальне “завдяки їй...” дзеркально відбивається в поезії, дзеркальність містить не тільки відбиток, а й задзеркалля: у ліриці українського поета посмертне справжнє спілкування виражається зазвичай у казковій формі.

Поетика української народної казки вплинула на індивідуальний стиль В. Свідзінського, який був казкарем і за жанром (він автор низки казок), і за способом поетичного мислення. Казка часто інтертекстуально присутня в ліриці поета – з різним ступенем інтенсивності. Наступний, третій твір аналізованого циклу можна назвати віршем-стилізацією народної казки.

“І довго шукав я живущої води”, – розпочинає оповідь ліричний герой (лірика й фольклоризований епос становлять взаємопроникні течії тексту). Сполучник “і” вказує на продовження оповіді: справді, попередній твір, хоч і написаний 1932 р., до трагічної смерті З. Сулковської, завершується філософськими роздумами про смерть. Автор вдумливо вибирав тексти для циклу, віднайшовши в попередньому доробку ті, що містили певне передчуття, утілене в образне передбачення майбутньої трагедії. Він склав із них ліричну драму, дописавши її в посмертні для дружини часи. Саме до таких посмертних віршів належить аналізований, що його датовано 1 грудня 1934 р.

Роздвоєна свідомість прагне повернення коханої в реальність життя, бо глибинна, сердечна частина “Я” не може прийняти її смерть. Ліричний герой переходить із земного простору в космогонічний – після мандрівок землею й поради дуплинової (тобто старої й загадкової) верби: “Живої води нема на землі; / А як зугарний дійти, поспитай у сонця” [9, 239]. Традиційна для казки подорож до Сонця зумовлена також традиційно; про відповідну рису казкового сюжету Л. Дунаєвська пише: “У казках чарівних відображення життя відбувається через описування становища беззахисної людини в макрокосмосі, через спробу персонажів освоїти його таїну (часто з допомогою чародійства)” [3, 10]. Беззахисний у своєму горі самотник В. Свідзінського шукає допомоги в макрокосмосі, зокрема в його космогонічній частині.

Міфопоетичний простір, створений поетом, традиційний за персонажами й оригінальний за їх мистецьким утіленням. Високохудожня мова вірша сповнена метафорики й особливої інтонаційної мелодики, у якій поєднано звучання казки й верлібру. Особливої старовинної краси віршу додають рідковживані лексеми: герой неходженими дорогами *передався* за гори й потрапив у скелясту долину, де з кожного каменя *журкотіло* світло. Наочно виразно описано мешканців осяйної долини. Уява легко малює яскраву, різнобарвну, світлодаїну долину, де вирує життя, чимось незвичайне, а чимось близьке до селянського світу України.

Кульмінаційним моментом вірша-казки стає зустріч героя із Сонцем. Світило дещо відокремлене від інших мешканців неба, мандрівник знаходить його у придолинку, у саду, на білому камені серед зарості ласкавої сон-трави. Цей вірш – ліро-драматична казка, у її центрі не вчинок і не почуття, а діалог, у якому стикаються емоційне і раціональне начала (що кореспондує з діалогом між серцем і головою у філософії П. Юркевича). Парадоксальність полягає в тому, що емоційне представляє реальний ліричний герой, а раціональне – міфічне Сонце. Сонце фактично спускає людину з неба на землю, показуючи, що небеса, макрокосмос, як і мікркосмос людини, має межу можливого.

Герой просить Сонце вділити йому живої води, страхітливо-казково лунають його слова: “Бо моя подруга стала землею” [9, 239], де – земля, як і в циклі “Mortalia” (“вогка земля в одежі” [9, 235]), символізує смерть. Сонце проголошує просту й остаточну думку про неможливість оживлення мертвого. Так само безжально, як і висловлене в попередньому вірші – “Усе вмирає”, лунає інша епіфонема: “Живої води нема на землі, / Та нема ж її в великому світі” [9, 239]. Попри простоту суті, відома розуму, але не душі істина за законами казки втілюється в жахні, естетично досконалі образи й події.

Сонце стає оповідачем і захоплює слухача своєю мікроісторією:

Я само посилало дітей своїх
По живущу воду в глибокі неба,
Вони розійшлись, і ніхто не вернувся,
Тільки гроби їх світліють на темряві [9, 239-240].

Незвична форма множини *глибокі неба* виводить нас на ширше розуміння простору: у Сонця свій космос, і в ньому, виявляється, величне світило zagrożене смертю так само, як і людина на землі. Розуміння спрямованості існування до смерті виявляється в Сонцевому передбаченні свого кінця – казково фантастичному, процесуальному, кольоровому: “Тепер жовтію, далі зчервонію, / А тоді умру, і стане тихо в світі” [9, 240]. Від казки вірш В. Свідзінського відрізняє брак щасливої кінцівки, філософічна епіфонема більш притаманна його творчій манері. Змирися, людино, немає повернення до життя у просторі неба, то не шукай його у своєму земному просторі. “Не шукай пусто” – народно-розмовною формулою радить поет устами Сонця.

Ліричний герой В. Свідзінського має роздвоєну свідомість, частина якої в тексті вірша виражена як суб’єктне “Я”, а інша частина – як голос казкового персонажа – Сонця. Їхній діалог лунає у внутрішньому світі самітника, де головне – бажання серця. Розум не має ілюзій, він знає істину, а от приймати її чи ні – це вже справа особистості, вільної у своєму виборі. Е. Райс відчув вічне існування коханої жінки у красі поезії В. Свідзінського; критик парадоксально продовжив смутний кінець мандрівки ліричного героя вірша: “<...> хоча він повернувся з своєї потойбічної мандрівки на землю з порожніми руками, “живуща вода” безсмертно струмує з його віршів, і ніде в усім світі її більше не знайти” [8, 86].

Герой поезії Свідзінського шукав живої води для своєї подруги, Марсель теж міркував, як не віддати кохану смерті. У праці “Цінність і безсмертя” філософ називає такі шляхи: не вірити, що вона віднині належить тільки минулому, згадувати час, коли вся вона була в майбутньому, коли вона втілювала для своїх близьких профетичну надію, створювати змову любові навколо неї. Філософ пояснює значення виразу *змова любові* як явища вищого плану: “Тепер ця змова має бути схожа на змову людей, які оберігають чийсь сон – сон, якого не повинен тривожити ніхто зі сторонніх” [7, 170]. Автор розглядає

два типи ставлення до померлого: збереження образу, існування. Пам'ять утілюється в образ, який із плином часу стирається, Марсель пов'язує образ із річчю, зокрема, пишучи: "Однак по певній рефлексії стає очевидним, що той, хто обмежується вшануванням пам'яті, залишається, по суті, досить заляканим "річчю", щоб розглядати цю пам'ять як рештки того, що нам тепер дано сприймати лише як образ, образ, з кожним днем невиразніший – так ото марно намагаються стерти порошок із погано проявленої фотографії" [7, 171]. Продовження існування того, хто пішов, проте залишився для люблячого серця, виглядає дивним, ірреальним, але більше закоріненим у неперервне як цінність. Марсель констатує неперифікованість своєї теорії існування у змові любові: "Отже, доведеться тут обирати між цими двома тлумаченнями, одне з яких буде скромним і строго відповідатиме даним досвіду, тоді як друге буде довільним і майже маячним" [7, 171]. Думаємо, що глибше тлумачення стосунку до померлої людини (хай, за словами філософа, і схоже на маячню) близьке поезії В. Свідзінського.

Неможливість відірвати думку від почуття, неможливість відірвати розуміння невблаганності смерті від змови любові притаманна ліриці В. Свідзінського, як і філософії Г. Марселя. Балансування на межі раціональної істини і правди серця надає віршам щирості, а також якоїсь химерності, ірреальності, близької до сновидіння або галюцинації.

Єдність печалі й думки оригінально виражена поетом у четвертому вірші циклу "Пам'яті З.С-ської". Цей твір написано, згідно з датуванням, 1930 р. в Харкові; проте за змістом він сприймається як посмертний, ідеться про почуття героя після втрати коханої. Розпочинається текст вишуканим паралелізмом, у котрому інтертекстуально присутня філософська традиція використання образу тіні.

Тінь на пісок набережний упала,
Не одірвати її від піску;

Не одірвати й від мислі печалі,
Як спогадаю руку тонку <...> [9, 241].

Затінена печаллю думка – це точна самохарактеристика поезії В. Свідзінського, аналізованих циклів передовсім. І. Дзюба дає свою оцінку поетичному розмислу автора: він помічає "печать зрілості", що лежить на роздумі поета, і вважає, що внаслідок пережитого, продуманого і зваженого "поетична мисль нахистилася оперувати вагомими узагальненнями і в потрібний момент брати собі на поміч спогад; вона набрала "резюмуючого" характеру" [2, 409]. Думку, що подорожує від спогаду до аксіологічного резюме, прочитуємо в аналізованому вірші.

У другій строфі акцентовано на портретній деталі: вислів "руку тонку" – метонімія, котра завершує першу строфу й розпочинає другу; використано властивість епанострофи сприяти так званому розгону думки. Думка спрямована в минуле, художній хронотоп розгортається, прямує від позачасової тіні на піщаному березі річки у світ спогадів, де кохана, вечір осінній, "і трави надмогильної шовк..." [9, 241]. Простір кладовища спонукає до розмислу про цінності, їхню ієрархію. Перед лицем смерті увиразнюється вершинна цінність, визначена поетом категорично, в афористичній формі. Анаколют посилює звучання апофтегми: "Все непотрібне в цім крузі тліннім, / Дорогоцінна повіки любов" [9, 241]. Біблейна інтертекстуальність висловлювання впливає на художній час, він параболізується – аж до міфічного.

Поставивши любов понад руйнівною силою проминання, поет ширяє в уявний час зміненої реальності, мислено переступивши нездоланий закон смерті:

Як засіяло б усе неугасанно,
Світло спало на кожнім стеблі,

Коли б, здолавши закон нездоланий,
Голос твій знов зазвучав на землі [9, 241].

Алітерація [с] у перших двох рядках строфи, [з] – у двох наступних, образ повернення коханої в життя з-за його межі, створений за допомогою улюбленої метонімії, освітлюють й озвучують художній світ любові без кінця.

Уявний час бере до уваги життєвий досвід, якого не може врахувати реальне сьогоднішнє – життя по смерті жінки. Ліричний герой створює ідеальну модель взаємин, вибудовану з уроків минулих помилок, узагальнюючи мрії образом двох зерен в однім колоску: “Мислі, жадання були б у згоді, / Як два зерна в однім колоску”. О. Борзенко стверджує, що ліричний герой В. Свідзінського “прагне регресивної метаморфози”, пояснюючи це бажанням утечі зі світу дорослих у світ дитинства для повернення “вродженого зору” [1, 252]. Спостерігаємо й іншу регресивну метаморфозу, викликану порогами Смерті і Провини, – мрію повернення у світ кохання.

Твір має виразно відокремлений фінал – філософське узагальнення ширянь у реальних та виправлених уявою хронотопах життя. Будь-який реальний простір у часовому вимірі прямує до зникнення, час того, що розміщене в просторі, завжди спрямований до смерті, це однаково стосується гір, рік, людини, дерева. На відміну від тверджень у попередніх віршах циклу істина про нездоланність смерті тут не стає завершальною думкою твору. Три рядки фінальної строфи (“Падають гори, зникають ріки, / Сходить краса з молодого лица, / Сохне, як травка, дуб великий <...>”) лише створюють анаколют – через контраст увиразнюється сенс останнього рядка: “Мрія любові не знає кінця” [9, 241]. Поет розуміє беззаконність ілюзії, його думка не пускається берега істини про конечність усього живого й неживого. Проте царство мрії – це простір, який має право на існування, саме в ньому вітається зранена реальністю душа.

Дорогоцінність любові надає їй рис божества, що стоїть понад часом, ліричний герой В. Свідзінського відчуває каяття, прагнення спокути, набуває мудрості, усвідомлюючи її запізнілість. У поетичній аксіології лірики цього автора любов – це вистраждана, запізно усвідомлена цінність, колись знехтувана і знівечена через бездумство. Реальний світ погас через цей гріх, проте лишився простір мрії, де світлу немає кінця.

Навіть весна без коханої викликає смуток, весняний хронотоп без радості розцвітання притаманний віршу, що завершує цикл “Пам’яті З. С-ської”. Пейзаж весняного лісу дано з інтонацією сказання, насичено міфопоетикою:

Уже туркавки в лісі смутніше гудуть.
Зрядилась весна в опівнічну путь.

Підвелися квіти, що цвітуть улітку.
Підійми, сонце, і мою квітку [9, 242].

Чудовий образ померлої молодої жінки як квітки, що не піднялася навесні, природно вписується у звучання лісу та міф його прощання з весною. Немає радості, бо бракує найдорожчої квітки на святі життя, яким постає весняна природа. Поет “зниклого розцвітання” знає про закон зникнення, проте заради коханої прагне його подолати. Він прагне дива, тому й звертається до міфічних сил, серед світлих персонажів міфів наймогутніше, безперечно, Сонце. Сонце піднімає квіти, тому так природно для нього підняти й цю дорогу ліричному героєві квітку, вона в землі так само, як і коріння тих, що вже ожили і прийшли на землю.

Два рівні простору, наземний і підземний, – це рівні художнього хронотопу вірша, що знакують життя і смерть, час і позачасся. Наземний простір змальовано в першій 4-рядковій строфі, де звучить голос ліричного героя,

лунає його відчайне прохання до сонця. Друга 8-рядкова строфа – ключова у вірші-сказанні, у ній чуємо два голоси – сонця і ялини. Сонце перетворюється на оповідача, який повідомляє ліричному героєві про невидиме для людини – те, що під землею.

Квітка, повернення якої чекає герой, лежить глибоко “землею обнята”. Метафора інтимізує сприйняття смерті, робить її водночас рідною й невблаганною, бо це обійми, з яких не можливо вирватися:

Твоя квітка землею обнята,
Лежить глибоко, не можна підняти.
Лежить вона в корені темної ялини,
Як тонкий місяць при хмарі осінній [9, 242].

Вірш В. Свідзінського нагадує казки про згублених або зачарованих красунь, їхні потойбічні голоси іноді лунають у казках через якоесь посередництво (наприклад, калинову сопілку). Так само в аналізованій поезії голос коханої квітки лунає в шумі ялини. Те, що ялина – вісниця із царства мертвих, увиразнено в колористиці – *темна*, а також у характеристиці її шуму – *усе стогне, шумить*. Подібно до того як у народній казці згублена дівчина свідчила про свого кривдника (кривдницю), у поезії лунає звинувачення, парадоксально поєднане з визнанням любові згубника: “Ти любив мене, як зорі і світ, / І одняв у мене зорі і світ” [9, 242]. Смерть як наслідок страшного фатального непорозуміння між закоханими – мандрівний сюжет фольклору й літератури багатьох народів, українського зокрема, його відгомін прочитуємо в аналізованому творі.

Рядком-самозвинуваченням завершується цикл “Пам’яті З. С-ської”, у ньому – біль утрати й почуття провини, а ще витончена й талановита естетична гра, що разом і складають високе мистецтво.

Мотив утрати коханої (розлуки або смерті) простежується й в інших віршах В. Свідзінського, зокрема “Аби заснув, приходиш крадькома...” [9, 243], “Хліб, запашне молоко, золотистого масла платівка...” [9, 245], “Мати” [9, 246], “На берегах ночі дико, пусто...” [9, 256], “Обновиться древо мислі моєї...” [9, 257], “Такі ночі, так сяють дні” [9, 262], “Коли дні сіріли мертво...” [9, 266], “Місяць морхлий, увесь...” [9, 244], “Надщерблений місяць...” [9, 284]. У цих творах ліричний герой пригадує час, коли його “Я” й “Ти” жінки мали свій простір, взаємовідкритість, безпосередність діалогу. Після смерті коханої чоловік прагне відродити цей простір як життєве середовище душі, що втілюється в образи печерки, срібноверхого двірка, аметистового дімка, кораблика, теремка. Зменшувально-пестливі суфікси надають словам інтимності й водночас дитинності, бо сховки – лише гра, яка компенсує реальну втрату. У “виболілий по нічних безсоннях” світ (В. Стус), де панує місяць, приходять тіні потойбіччя. Цей психологічно реальний простір виражено в яскравих образах, діалогічно пов’язаних із фольклором, Біблією, літературною традицією.

Смерть коханої людини і провина призводять до усвідомлення трагічного в житті, це усвідомлення викликає екзистенційну неузгодженість людини В. Свідзінського, що певною мірою збігається з роздумом Г. Марселя: “<...> усвідомлення трагічного пов’язано з гострим відчуттям людської множинності, тобто водночас комунікативності й конфлікту, але, передусім, неузгодженості (l’irreductible), якої не може усунути жодна раціональна домовленість” [7, 158]. У поетових віршах спостерігаємо спроби раціональної домовленості із самим собою: усе, упав теремок, нема тебе на землі, не підняти квітки, немає живої води, подруга стала землею... Поет відчуває загрозу від

прив'язаності до смерті: бачить порожню труну зі своїми навісочками-піснями, чує застереження: "Забудеш ходити, голубки питати!". А не забувається, бо минуле триває у спогадах; не віриться, бо є таїна розібраної райдуги; і теремок відбудовується в душі – нехай як печерка; й освітлено ту, що існує в мені – нехай морхлим місяцем, – так існування триває у змові любові. Трагічна неузгодженість людини, яка переживає смерть подруги – кохає, страждає, почувається винною, утілена поетом у творчість, такою ж мірою неузгоджену. Розлад, що відбувається у внутрішньому "Я" суб'єкта аналізованих віршів, має позитивний сенс, бо оприявнює протистояння смерті.

Основу такого протистояння шукали філософи. Г. Марсель, із думкою якого зіставляємо поезію В. Свідзінського, також намагався відшукати *онтологічну противагу смерті*. Не знайшовши її ні в самому житті, ні в об'єктивній істині, філософ дійшов думки про особливе значення любові як позитивного використання свободи. Поляризує смерть і свободу, він знаходить основу для мужнього протистояння щодо відчаю перед безоднею. Автор "Досвіду конкретної філософії" пише: "Ця онтологічна противага може полягати лише в позитивному використанні свободи, яка стає поєднанням, тобто любов'ю. І відразу смерть не тільки опускається на терезах, а й долається, трансцендується" [5, 113]. Діалогічність як зв'язок протилежностей оприявнюється в роздвоєнні "Я" ліричного героя поезії В. Свідзінського: сердечна його частина продовжує існування коханої – зберігає минуле, відроджує взаємини *я – ти*, сакралізує родину. Друга, раціональна частина нагадує про смертний поріг, застерігає про небезпечність будь-якої спроби його долання, спрямовує погляд ліричного героя вниз, під землю, звідки не можна встати. Проте кохана із землею в одязі приходиться до чоловіка навіть звідти. Художні концепти В. Свідзінського "Дорогоцінна повіки любов", "Мрія любові не знає кінця" суголосні думці Г. Марселя про неперервність любові й підносяться над раціональними істинами, яких ліричний герой не заперечує: "Я знаю: усе вмирає", "Нема тебе на землі".

ЛІТЕРАТУРА

1. Борзенко О. Людина і природа в поезії В.Свідзінського // *Творчість* Володимира Свідзінського: Зб. наук. пр. / За ред. Л.Бублейник та ін. – Луцьк: Вежа, 2003. – С. 248-255.
2. Дзюба І. "Засвітився сам від себе" // *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн.* – К.: Рось, 1994. – Кн. 1. – С. 402-411.
3. Дунаєвська Л. Скарб нашого дитинства // *Золота книга казок: Українські народні казки / Упор., передмова і примітки Л.Ф.Дунаєвської.* – К.: Веселка, 1990. – С. 5-14.
4. Марсель Г. К трагической мудрости и за её пределы // *Самосознание европейской культуры XX века.* – М.: Изд-во полит. литературы, 1991. – С. 352-366.
5. Марсель Г. Опыт конкретной философии / Пер. с фр. – М.: Республика, 2004. – 224 с.
6. Марсель Г. Таємниця родини // *Марсель Г. Homo viator / Пер. з фр.* – К.: КМ Academia, Пульсари, 1999. – С. 88-112.
7. Марсель Г. Цінність і безсмертя // *Марсель Г. Homo viator / Пер. з фр.* – К.: КМ Academia, Пульсари, 1999. – С. 155-177.
8. Райс Е. Володимир Свідзінський // *Сучасність.* – 1961. – №4. – С. 82-92.
9. Свідзінський В. Твори: У 2 т. / Підготувала Е.Соловей. – К.: Критика, 2004. – Т.1. Поетичні твори. – 584 с.
10. Соловей Е. "Роботи і дні" поета // *Свідзінський В. Твори: У 2 т.* – К.: Критика, 2004. – Т.1. Поетичні твори. – С. 447-516.
11. Стус В. Зникоме розцвітання особистості // *Слово і Час.* – 1991. – №5. – С. 4-14.
12. Шевчук В. Образ поета // *Шевчук В. Дорога в тисячу років: роздуми, статті, есеї.* – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 361-371.

Отримано 7 червня 2012 р.

м. Переяслав-Хмельницький

