

надавав перевагу дієгесису й засуджував поетів як наслідувачів, а Арістотель ставив на перше місце мімесис, віддаючи першість трагедії²¹. Зауважмо, що для модернізму характерне приглушення авторського голосу. Зокрема, Генрі Джеймс у своїй відомій естетиці безособовості надавав перевагу мімесису над дієгесисом, показу над розповіддю²². Однак, на думку Ж.Женетта, література має тільки одну модальність — оповідь, яка зображує невербальні (дієгесис) та вербальні події (мімесис). Звідси нарративна стратегія митця — не коментувати подій від свого імені, а використовувати для цього фокалізовану оповідь та систематично відтворювати мовлення персонажів і таким чином об'єктивізувати зображення події, створити “чисту” оповідь, великий пласт якої — це розповідь про слова. Проте, це злиття дискурсу персонажа з авторським дискурсом не завжди дає бажаний результат і в читача виникає враження авторського втручання в дієгесис. У М.Яцківа, який використовував і гетеродієгетичного розповідача, і гомодієгетичного, все-таки переважає аукторіальний тип, коли дискурс наратора визначає сприйняття твору читачем.

м. Тернопіль

²¹ Женетт Ж. Цит. изд. — Т.1. — С. 286.

²² Див.: *Encyclopedia of contemporary literary theory. Approaches, Scholars, Terms.* Compiled and edited by Irena R.Makaryk. — Toronto, 1997. — P.533.

Ольга Давидова

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ МІФОПРОСТІР ЯК АВАНТЕКСТ ДО ТВОРЧОСТІ В.СТУСА

Онтологічно-соціальні “горизонти” ХХ століття засвідчили гостру конфронтацію культури та цивілізації із десакралізованою та наскрізь профанною перевагою останньої, що була однією із супровідних засад ідеологічного (тоталітарного) міфу, актуалізованого в умовах перманентного існування тоталітарного режиму, розквіту маскультури й розвитку засобів масової інформації¹. Можна сказати, що ця конфронтація і цей міф є детермінантами кризи суспільної свідомості ХХ ст. та мають певні властивості. По-перше: полістадіальність — як мінімум є три періоди — 20–30-ті, 40–50-ті, 60–80-ті рр. — у кожному з яких вбачається триелементна схема на кшталт “зав’язка — кульмінація — розв’язка” (причому дискурс “шістдесятництва”, так би мовити, замикає ритуальне коло, бо багато в чім продубльовано світоглядну парадигму “розстріляного відродження”². По-друге — поліфункціональність, бо “увесь трагізм цієї епохи — у безперервності, циклічності процесу деміфологізації й нового міфотворення”³. Боротьба між автентичним (сакральним) і трансформованим (світським) — на думку М.Бердяєва, сакральними є витoki культури, а світським — походження цивілізації⁴ — на рівні зовнішньому, макрокосмічному відносно держави, призвела до боротьби на рівні мікрокосмічному — між “матерією” та “антиматерією” літератури (терміни О.Пахльовської)⁵. Протистояння актуалізувалося між режимним текстом,

¹ *Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. — М., 1997. — Т. 1. — С. 1.*

² Див.: *Забужко О. Література і тоталітаризм, або Ще раз про музику після Освенціма // Літ. Україна. — 1990. — № 34 (23 серп.). — С. 3.*

³ *Киченко О., Пахаренко В. Міфічні й номінативні доміанти у зміні культурних епох // Слово і Час. — 1999. — № 11. — С. 22.*

⁴ *Бердяев Н. Судьба России: Соч. — М.; Харьков, 1999. — С. 701–702.*

⁵ Див.: *Пахльовська О. Українська літературна цивілізація: Автореф. дис. ... докт. філол. наук. — К., 2000. — С. 11.*

абсолютно позбавленим пам'яті традиції етносу згідно з теорією цивілізації, та авантестом, заснованим на культурній традиції в цілому⁶, а отже пов'язаним зі священним переданням, культом предків, душею етносу тощо⁷. З огляду на це зростає інтерес до проблем етнології, національно-культурної специфіки, ментальних основ буття. На базі етнічних архетипних зв'язків утворюються міфологеми зовнішнього та внутрішнього етнокультурного простору, надалі об'єднуючись у систему етнічного міфомислення, зорієнтованого на ритуально-сакралізовані зразки (адже увійти в матрицю архаїчної ментальності можна, тільки відторгаючи індивідуальне та зберігаючи взірцеве). Завдяки цьому на вітчизняному культурному ґрунті у т.зв. період "Третього відродження"⁸ на проблемному щаблі постає антиномія "українськість / україномовність", яку відповідно можна співвіднести з антиноміями (щодо України як суті) "істинний / оманливий", "первісний / синтезований". Саме в умовах вибору векторного напрямку в тій чи тій опозиції чи то пошуку "золотої середини", у період цивілізаційно-культурної деконструкції та творення текстів-симулякрів у словесному мистецтві за допомогою механізму профанування сакрального розгортається творчість "шістдесятників" (порушників табу з точки зору міфопоетики).

Ця група митців намагається утворити власний літературний міф, орієнтований на духовне й спрямований у бік автентичної українськості (тобто саме "до-центру") на протигагу матеріальному й відцентровому міфу тоталітаризму (якщо в цьому випадку послугуватися теоретичною концепцією Е.Фромма ("Бегство от свободы". — М.: Прогресс, 1990) і М.Шлемкевича: "сучасна українська людина народилась [...] не із пристоусванства до чужих світів [...], а з пориву створити свій власний новий світ із власних джерел і власних сил"⁹). Набуває актуальності фіхтєвське "архетелеологічне" розуміння національного, котре бере до уваги й витоки, й кінцеву мету: "Національний принцип — він духовний, не природний [...] — кожен, хто вірить у духовність та у свободу цієї духовності й прагне вічного відтворення, вдосконалення цієї духовності через свободу, той [...], якою б мовою не говорив, є нашої раси [...], нашого роду, нашої генеалогії, нашої настанови"¹⁰.

Особливо цікавим феноменом з-поміж інших "шістдесятників" видається творчість Василя Стуса, тлумачення якої, на думку М.Павлишина, і досі є суперечливим через те, що існують два (знову ж таки — антитетичні) концептуальні погляди щодо її прочитання: просвітянський (читай: національний) і універсальний (читай: європейсько-американський). Але дослідник вказує, що таке прочитання не є цілісним, бо "вимагає відбору", внаслідок якого "губиться сутність твору"¹¹. Феномен Стусової поезії полягає в спонтанно-свідомій авторській "грі у бісер", звідки постають її герметичність та неоміфологічна схильність до гіпертекстуальної організації, де "кожне слово — цитата, кожне речення — міфологема"¹² (поет, до речі, вважав найулюбленішим роман Г.Гессе "Гра в бісер"). А рецепція творчості конкретизує когерентність хронологічно різних шарів літературної творчості: від архаїки крізь призму фольклору до сучасності, де найвищий ступінь такої взаємодії вбачається у "Палімпсестах" унаслідок їх конститутивних принципів: варіативної парадигмальності, в якій виокремлюються інваріантні структурно-

⁶ Див.: Неклюдов С. Авантест в фольклорній традиції // www.ruthenia.ru/folklore.

⁷ Див.: Бердяєв Н. Цит. вид. — С. 702.

⁸ Пляц А. Вбивство поета Василя Стуса // *В.Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників*. — Балтимор-Торонто, 1987. — С. 286.

⁹ Шлемкевич М. Загублена українська людина. — К., 1992. — С. 21.

¹⁰ Цит. за: Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. — К., 1993. — С. 28.

¹¹ Див.: Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму // *Сучасність*. — 1992. — № 5. — С. 122.

¹² Руднев В. Словарь культуры XX века. — М., 1999. — С. 72.

семантичні поля (як, до речі, й у будь-якому фольклорному творі) та взаємонакладання і взаємоперегуку різних текстів, що засвідчують відмінні світогляди (тому фактично зумовлюється подвійний світогляд української особистості – християнство з домішкою язичництва – чи то “народне християнство” (термін К.Михайлової)¹³. У “Палімпсестах” національне сховане під універсальним у вигляді своєрідного етнічного коду, мимовільного пригадування – автор занурений у спогади в процесі творчості, що, на думку М.Єліаде, є цілком закономірним, бо “архаїчний світогляд продовжує існувати в нас уже не актуально [...], але як туга, ностальгія, що створює самостійні цінності та смисли”¹⁴: “Майбутнє – все в минулому, / Сьогодні – лиш візерунок стерплої душі”¹⁵. “Палімпсести” (як, зрештою, і тексти інших “шістдесятників”) ніби відроджують у напівзабутому, напівстертому вигляді “міфопоетичну мову етнокультурної традиції як одну зі сфер загальнонаціональної мови”¹⁶, зашифровуючи в дескрипторах міфологем та універсалий первісно-автентичну українську сутність, об’єктивізуючи авантекст, ставлячи менталітет у залежність від особливостей етнокультурного простору: “Держить нас тільки / минулого нерозпізнаний крик” (225).

Цікавим видається співвіднесеність життєвого шляху митця та закодованої інформації українського етносу в поезії, внаслідок чого стає актуальним поділ простору на “свій / чужий” і його вияви, притаманні українській культурній традиції, пов’язані з давніми віруваннями, котрі сягають того часу, коли світогляд і фольклор іще не розчленовувались¹⁷. По-перше, цій дихотомії властива відповідність “свого” – цьому світові, сакральному світові живих, і “чужого” – потойбічному, профанному світові мертвих, у зв’язку з чим існує вірогідність реконструкції відбитків ритуалу переходу. Згідно з міфотрадицією, світи розокремлені кордоном: “Там, за безкраєм, / там, за горою, / ти на синім морозі гориш. / Як я тужу за тобою!” (215); “Дорога в вічність / [...] веде крізь нетрі та крізь хащі” (212).

Екстраполюючи ритуал переходу на творчу біографію та власне художній доробок, можна дійти висновку, що “свій” простір – це рідний дім і, ширше, Космос рідної батьківщини; “чужий” – заслання; перехід зі “свого” в “чужий” є ізоморфним смерті, причому смерті в “невижитому віці”, на що, апелюючи до етногенетичної пам’яті, вказує і сам поет: “Ще й до жнив не дожив, / зелен жита не жав, / ані недолюбив. / І не жив. / І не жаль” (137). Як відомо, жита “здавна асоціюються зі смертю людини, яка не скінчила природного циклу існування”¹⁸. Логічним наслідком такої смерті є актуалізація маргінального локусу, котрий не забезпечує післялімінарного очищення, а змушує страждати, і фольклорним дескриптором якого є “битий шлях”, “бита дорога”, “край дороги”, оскільки (згідно з архаїкою) загибель у “невижитому віці” спричиняла хаотизацію космічного порядку, руйнацію і розпад попередньої структури (Стус як дисидент – “інший”, “відмінний від загалу” – є руйнівником тоталітарної світомоделі). “Край дороги”, за фольклорною традицією, – це просторова реалізація заборони чинити “по-іншому”, отже: “Покрайдороги, вигнана з села, / гінка тополя в вітрі трепітає” (193). У цих рядках вбачаємо також алюзію на українську народну баладу про

¹³ Див.: Михайлова К. О содержании термина “примитивное” (“бытовое”, “фольклорное”) христианство в славянской фольклористике // *Друзі Гончарівські читання: Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології*. – К., 1995. – С. 22.

¹⁴ *Єліаде М.* Трактат по истории религий: У 2 т. – СПб., 2000. – Т. 2. – С. 363.

¹⁵ *Стус В.* Вечір. Зламана віть: Вибр. – К., 1999. – С. 167. Далі подаємо сторінку в тексті.

¹⁶ *Слухай (Молотаєва) Н.* Художественный образ в зеркале мифа этноса: М.Лермонтов, Т.Шевченко. – К., 1995. – С. 299.

¹⁷ *Петров В.* Український фольклор // *Берегиня*. – 1996. – № 1–2. – С. 115.

¹⁸ *Бондаренко А.* Лексична парадигма “страждання” в поезії В.Стуса // *Мовознавство*. – 1995. – № 2–3. – С. 50.

дівчину, перетворену лихою свекрухою на тополю, де повною мірою розкривається ще один ритуал переходу — ініціація як подолання “чужого” й перетворення його на “свого”. Н.Бабич тлумачить злу свекруху як тотемічне божество, охоронницю роду, а невістку — як чужу зловорожу (“іншу”) істоту¹⁹. Деконструюючись на тлі 60–80-х рр. ХХ ст., цей сюжет не втрачає первісного міфологічного значення: священне божество уособлює собою ідеологічний Вождь, а зловорожа істота, трансформована в дерево, ізоморфізується з українським дисидентством взагалі та, конкретно, із особистістю автора, що пантеїстично розчиняється в довкіллі і принаймні в метаморфізованому вигляді озивається з “того” світу (“заложні покійники”, між іншим, постійно турбують світ живих: “...і мертві, ми таки живі / і живемо для неї” (214). Причому приходять вони не через вхід / вихід до “цього” світу — тобто двері, а потойбічно, через вікна: “Такі шляхи пройти — із розуму зведешся! / Вікно прокрила ти — гучне вікно прокрила, / зозульку посадила, щоб гостя стерегти” (151). “Бита дорога” як просторова точка, насичена високою емоційно-ціннісною напругою, і як українська геополітична даність, вгадується у звукописній ремінісценції на баладу та реактуалізує і дещо модифікує семантичну вісь її сюжету, відповідно: “І що кигиче в мертвій цій пустелі? / Киги-киги — мов чайка з-над Дніпра / [...] Киги-киги — за ким ти тужиш, пташко? / Киги-киги — й тобі своя біда?” (156); “Ой біда-біда чайці небозі, / що вивела чаєняток на битій дорозі. / Киги-киги — злетівши вгору, / тільки втопиться в Чорному Морі”²⁰. Чайка — це мати; тужливе кигикання символізує собою єднання “цього” й “того” світів (“свого” й “чужого”), отже — перегук фольклорного та авторського творів заковує цілісність і нерозривність родинних зв’язків як мікрокосмічних ритмів та, внаслідок цього, гармонійність і цілісність Батьківщини як макрокосму.

По-друге, на бінарну опозицію “свій / чужий” накладається відбиток солярного міфу про вигнання сонячним богом рідного сина²⁰, котрий долає випробування або гине, але смерть у цьому випадку часто мислиться як неостаточна, внаслідок чого можна говорити про її співвідношення з ініціацією та категорією “заложних покійників”. У зв’язку зі зміною хронологічних координат на архаїчний конструкт накладається психосоціальний відбиток, і поезія В.Стуса парадоксально повідомляє про вигнання сина рідною матір’ю: “Прощай, Україно, моя Україно, / чужа Україно, навіки прощай” (135), хоча ланцюг асоціацій автоматично призводить до фольклорного сюжету про вигнання пасинка вітчимою, де рідна мати відіграє допоміжну роль: “Мати сину-козаченьку слізно промовляє: / “Іди, сину, іди, сину, меж чужії люде, / Чи не лучче, чи не легше на чужині буде. / Нехай тебе чужий батько, синочку, не лає, / Щастя твого козацького навек не збавляє!”²¹. Мотивація такого вигнання викликана патріархальною концепцією творення нового Космосу, де син є “зайвим”, ентропічним елементом, що належить “іх-просторові”: вітчим є семантичним дескриптором Великого Вождя. Екстремальність відходу маркується сакральною належністю до “своєї” стихії: “Моє життя для тебе незбагненне. / Воно й мені чуже. І не про мене / чужіти в чужаниці-чужині, / де я зацвів у потойбічні дні” (221); “І вже болить душа, на дуб здубіла, / в цій чужаниці, чужбі-чужині!” (157); “Бо вже ослонився безокрай чужинний, / бо вже чужинецький ощирився край” (135). Прототекстовим варіантом цієї маркованості є одна з найбільш архаїчних поліських балад: “Шлях тяжко на безводді рибі пробивати, / Тяжко-тяжко на чужині безрідному проживати” [ОЗ].

¹⁹ Бабич Н. Місце української народної балади у фольклорній традиції Донеччини (порівняльний аспект). — Донецьк, 2000. — С. 19.

²⁰ Тут і далі: ОЗ — особистий запис авторки статті.

²¹ Мифы народов мира... — С. 544.

²² Балади: Родинно-побутові стосунки. — К, 1988. — С. 368.

На думку Т.Голіченко, етноміфологема шляху в подібному випадку являє собою “високосеміотизований регламент поведінки, що супроводжує перехід зі старого будинку в новий: якщо врахувати ізоморфізм “будинку” та “космосу” у слов’янському світогляді, то стає цілком природною космогонічна інтерпретація самого обряду переходу”²². Одним із непрямих дескрипторів міфологеми шляху (дороги) є рух як процесуальна дія, котрий і містить у своїй суті семантику переходу з одної оселі в іншу: “Дай руку, князю мій, і йдімо разом! / Лише стулю повіки, снишся ти / [...] Дай руку, князю мій, і йдім додому! / [...] Бо час. Ходімо, князю мій, додому!” (194). Дорога додому у сні, за українським віруванням, є передвісником смерті²³, що логічно підтверджує зміна осель. Митцєві лишається віра в інтеграцію української спільноти хоча б і в антисвітові: за свідченням М.Хейфеца, у таборах існували російські, єврейські та українські стихійні об’єднання в’язнів, масовість яких є дзеркально симетричною та дзеркально протилежною стосовно радянської маси, а існування лідерів у обох світах-масах є еквівалентом дихотомії “культурний герой / трикстер”. І культурний герой, і трикстер — деміурги, тобто божественно всемогутні, а індикатором цієї всемогутності в поезії В.Стуса виступає якісно модифікована фольклорна формула: “... колись пісок, / уже занадто мертвий, / прокинеться і житом, і зелом...” (223). Зазначимо, що в народній традиції — навпаки, абсолютизується неможливість здійснення: “Ой возьми ти, сестро люба, жовтого пісочку, / Та посій ти при дорозі та на каменьочку: / Коли зійде жовтий пісок, буде виростати / І зеленим барвіноньком камінь устилати, / В той час, сестро, буду до вас, буду прибувати”²⁴. У Стусовій формулі концептуально змінюється просторова картина світу порівняно з народною формулою, завдяки чому в сучасного йому українця мусить змінитись етнопритаманий інтровертивний характер світовідчуження на екстравертивний. Знаково протилежна симетрія двох світів конкретизується у баченні шляху “як засобу космізуючого захисту”²⁵, що на ґрунті традиції набуває вияву у звичаєві “заорювання села”. Зрозуміла річ, цей звичай стосується “цього” світу, а в “тому світові він семіотизується зі знаком “мінус” та отримує дихотомічний відповідник: “Довкола мене — смертна смуга, / ніхто й не зближуйся — й на крок” (205). Поховальний обряд, як відомо, передбачає захист від небіжчика, аби той не забрав нікого із собою. Давнє уявлення, актуалізуючись у другій половині ХХ ст., виступає у вигляді перестороги; первісний ритуал розкладається на елементарні частини, з яких знову постає цілісна структура: сакральний “рід” замінює світська “державна” з усіма її обрядовими атрибутами.

Просторова семіосфера акумулює гідроцентричні, дендроцентричні та зооморфні міфологеми, що зреалізуються в снах-візіях поета й насичені семантикою недоброго передчуття смерті, яке блокує майбутній час у зв’язку із руйнацією Космосу та атиципацією мертвого простору: “Зозулі лихе віщування / [...] Дві посестри — верби рясні — / зажуру плетуть кучеряву. / Невже бо життя перейшло / по кладці, хиткій, ніби човен” (194); “Ніч блукає, наче кінь стриножений, / по байраках, виярках, степах. / Відпусти мене, ясновельможний: / бачу Україну в тьмяних снах” (211); “у дикім полі гуси білі / все не знесуть яйце-райце” (229); “Невідворотно, / воно спішить уже до мого двору / немовби туча. Скоро буде грім / і дощ, і град, і спалахи вогню...” (229); “Невідь-вік / і в ньому серце багатьма човнами / пустилось врозтіч” (231). Локальні світомоделі, утворюючи загальну мозаїчну картину світу, ледь не в кожній поезії по-новому групують

²² Голіченко Т. “Шлях” давньоукраїнського та античного космогенезу // Філософська та соціологічна думка. — 1994. — № 7-8. — С. 129.

²³ Ульяновська С. Магічні елементи поліського поховального ритуалу // Народна творчість та етнографія. — 1992. — № 2. — С. 70.

²⁴ Балади. Родинно-побутові стосунки. — С. 368.

²⁵ Голіченко Т. Цит. вид. — С. 129.

міфологеми-коди і завдяки їх неповторному групуванню досягають найвищого ступеня знаковості. Екстеріоризація простору в останній цитаті свідчить про відсутність гармонійної виповненості, цілісності душі, про її розгубленість, фрагментарність, унаслідок чого маргіналізується та розпорошується єдина і найвища мета існування: “Уперед піду — вогню не мину, / а назад піду — загну” (46). Принагідно згадуються слова М.Шлемкевича: “Серед безмежжя просторів плаче українська загублена людина”²⁶. Мертвий простір є знаком смерті культури, що підтверджують натяки на пожежу та глумління над могилами, які мусять бути пов’язані з культом предків, відповідно: “Цей скам’янілий мармуровий дим / скидається на образ України” (40); “То погар доль, осмалені хрести / знакують путь охлялої вітчизни” (156). “Дим”, за вказівкою О.Потебні²⁷, є образом смутку, печалі, а “осмалені хрести”, які засвідчують жорстокий вандалізм супроти пам’яті про предків, ілюструють агресивний наступ цивілізації, що не сприймає часової давнини культури²⁸. Трагізм посилюється дискретністю образу світового дерева, де спостерігається наявність лише верхньої його сфери (без середньої, власне людської, та нижньої — сфери предків): “Боже, царство твоє — / наче бджолиний рій” (154). Бджоли — це душі людей після смерті, які мешкають у верхньому гіллі світового дерева. Апокаліпсис настає в момент згорання (знищення) сакрального центру: “Горить сосна — од низу догори, / сосна палає — од гори до низу” (152). Таким чином, просторові візії В.Стуса засвідчують міфотворчість у зв’язку з телеологічними проблемами, які постали у 60–80-х рр. ХХ століття на рівні опозиції тоталітарного / національного міфу, і актуалізують реальне існування останнього, закодовуючи етнічну інформацію у вигляді авантексту.

м. Запоріжжя

²⁶ Шлемкевич М. Цит. вид. — С. 39.

²⁷ Див.: Потебня А. Символ і міф в народній культурі. — М., 2000. — С. 480.

²⁸ Бердяєв Н. Цит. изд. — С. 702.

Стрела

... і світ так просто й легко воскресає,
Як мавка із дощів і лободи
З колін встає, обтрушує спідницю
Й зникає поміж сомахів і слив.

І сонце, наобачне і сліпуче,
Возноситься між хмар, — аж сліпота, —
Як та любов, якою так боялась
Чиюсь любов сполохати колись...

За сприяння Ліги українських меценатів видано вибране “принцеси української поезії” (Ліна Костенко) **Світлани Короненко “Ворожба на віршах”** (К.: Ярославів Вал, 2000. — 182 с.), що містить твори з трьох попередніх збірок, а також новітні поезії та есеї про Володимира Юрчишина, Івана Франка, Катерину Білокур (“Лягала жінка на блакитну хмару.../ й пливала по волі вітра над полями /.../ то райдуги із божевільних квітів / в її очах терново розквітали/ і так жагуче на папір просились ...”). На цих сторінках — щире слово друзів, переважно шістдесятників та вісімдесятників, починаючи з редактора збірки Василя Герасим’юка (“...на задвірку есерсерсії природний голос Світлани Короненко виявився найбільш автентичним”) і далі — Іван Драч, Ірина Жиленко, Богдан Жолдак, Наталка Бучель — авторка пісень на слова поетеси, Валерій Шевчук, Михайло Слабошпицький, Євгенія Кононенко, Анатолій Ткаченко, який так охарактеризував її білий вірш — “вербальна магія”, де “важать сила і напруга думкопочуття, його перебігу нюанси, глибина переживань та благородство духу”.

Книжка, збагачена унікальними світлинами друзів і колег, Короненкового родоводу, що, разом із пам’ятними рядками, лишаються знаками тієї доби. А тепер — слово світлій Світлані.
...Що знали про воду? Долонями брали ту воду — Що знали про себе? Хіба що: ось горло, ось крила!
і не обліктися, а спрагу невтолену втишити — І подив взаємний — як щемно і схоже летим,
о, скільки обпалених пальців за нами летить! і можна озватись не можна, бо води високі,
і можна вночі захлинутись від світла й води.

В.Л.