

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Олександр Астаф'єв

•

МІСТИКА СМЕРТІ В ЛІРИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ

Про мотиви смерті у літературі, у різних її стильових системах, написано чимало. Наприклад, І. Дерінг-Смирнова та І. Смирнов про письменників-реалістів пишуть так: «Смерть кваліфікується ними як відсутність життя. Незважаючи на всю тривіальність цього судження, вона призводить до ряду висновків, важливих для трактування реалістичного світогляду, згідно з яким умерти — значить згубити сенс свого існування, втратити свою функцію у соціальному механізмі. Таким чином, реалістичний герой здатний розкрити загадку смерті, просто кажучи, переставши дотримуватися життєвого розпорядку («Смерть Івана Ілліча» Толстого). Для розсекречення цієї загадки треба перейти в інобуття. Реалістична тимчасова смерть є лише хвороба. Непідтвердженість смерті — це тільки легенда, яку підтримують неосвічені люди («Несмертельний Голован» Лескова); смерть втручається у буття не у вигляді живих покійників, жертв-мстивців або «мертвих душ», але у вигляді мертвого тіла (один із популярних мотивів у картинах 1850—60-х рр., у Салтикова-Щедріна і Слепцова) або «Живого трупа» (див. симуляцію смерті у «Що робити?»). Смерть героя є абсолютним кінцем реалістичного повіствування (див., з протилежного боку, кінцівку «Шинелі» Гоголя). Якщо ж мова йде про царство мертвих, то воно змальовується як світ ще живих («Бобок», філософія М. Федорова; напр. на протигагу цьому зображенню світу живих, як царства уже мертвих у «вторинних стилях», наприклад, у «Танця смерті» Блока). Прилучення до смерті виступає як убивство себе в іншому (Раскольников), а не як убивство іншого в собі».¹

Посмертна доля тіла героя у дореалістичній літературі ототожнюється з діями душі героя. Як правило, ці сюжети будуються на уявленні про тяжких грішників, тіла яких годі поховати, їх не приймає земля.² У реалістичній і постреалістичній літературі звернення до посмертної долі тіла ускладнюється: з одного боку, воно відсилає до народно-міфологічних конотацій, а з іншого — накладається на «норму» реалістів, і, розвиваючи сюжет, прирівнює «ще живого» до «вже мертвого», тобто взагалі робить з героя бездушну тілесну оболонку. Так, зокрема, як приклад оргії тіл, а тепер бездушних фізичних об'єктів, будуються оповідання Григорія Квітки-Основа яненка «Мертвецький Великдень». Деякі з цих тіл причетні до потойбічного, бісівського світу (скажімо, одна з дівчаток кричить: «Пусти, мамо; пусти, мамо, і мене на празник. Зачим мене породила, нехрищену схоронила, під порогом похованню, та й до себе не приймаєш!»). Тіло цієї дівчинки не підлягає похованню, тому воно повертається назад, на землю. А головного персонажа твору, Нечипора, цей потойбічний світ відштовхує («заспівав

півень... Шарасть! Розсипались наші мертвеці і кістки забрязчали...») — він жива християнська душа.

Згідно з християнським світоглядом, земне перебування людини — лише епізод, увертюра до вічності. З фізичною смертю людини її буття не переривається, а лише змінює свій статус. У життях святих, наприклад, смерть не обриває ні шляху, ні сюжету повісткування, а навпаки — часто його починає: і в літературних, і в іконописних життях після епізоду смерті продовжуються діяння святого, набуваючи форми створених ними чудес (земним виявленням його святості). Більше того: у життях смерть тлумачиться як «вторинна» й істинна проекція героя у вічність, возз'єднання з Богом. На цьому принципі, як ми уже сказали в іншому місці, збудована «Енеїда модерна альбо дивні пригоди ченця Григорія Чудотворця, який на Україні що 300 літ воскресає». «Патерик, а за ним і народні перекази оповідають про те, що чернець Києво-Печерської лаври Григорій Чудотворець малював у келії ікону Пречистої, було це ще тоді, коли «з татарських рук приймав смерть Київ». Чернець загинув, й ікона залишилася недомальованою. Через кожних триста років він підводиться-воскресає з місця свого вічного спочинку, з'являється в Печерській лаврі, розшукує свій незакінчений твір, продовжує працю. Але з Волі Божого Провидіння твір має бути закінчений аж тоді, коли Цариця України, Пречиста Діва Марія, засяде на своєму Київському престолі, що його передав їй 1037 року від імені українського народу князь Ярослав Мудрий, тобто тоді. Українська держава буде вільною. До цього часу чернець Григорій не може закінчити малювати ікону. Останній раз він працював над нею в часі гетьманування Богдана Хмельницького, але перервала працю Переяславська угода 1654 року. Тепер він знову на нашій землі, блукає по фізичних і духовних руїнах, ніяк не второпає, чому це люд у кайданах, край у руїні, напасники керують землею, що навіть і помилитися не можна. У зіткненні з цими обставинами він і є носієм глибокої мудрості, тих сил, що перемагають смерть.

На думку Ю. Фарино, смерть (і хвороба) літературних персонажів така ж конвенціональна, як і всі інші їх властивості, а літературна конвенція неминуче впливає на її позалітературне сприйняття (через літературу або мистецтво взагалі). Цікавим є його коментар щодо місця хвороби у системі романтизму. Байрон казав: «Мені хотілося б померти від туберкульозу... дами сказали б: подивіться на нещасного Байрона, як цікаво він виглядає, помираючи».3 Подібна хвороба передає доторкання романтичного героя до таємниці смерті або буття, утримує його у сфері смерті-вічності, ізольує від оточення, подаючи варіанти виходу для лікування в екзотичні країни, на природу, на південь (антиподи «заслань», «вигнань» тощо), витончує і підвищує духовно, оточує персонажа ореолом загадковості, винятковості. Модерністична смерть — дуже близька до міфічного карнавалу.⁴

Смерть, як і хвороба, тут не стільки медичні, хоча цієї прикмети не втрачають, скільки соціальні. З одного боку, це свідчення порушення норм життя, з іншого — неправильності норм соціальних. Так, хвороба героїв «Санаторійної зони» Миколи Хвильового, на відміну від романтичної хвороби, не індивідуалізує їх, а стає індексом дефективності того суспільства, до якого вони належать, і нагадує їм про його аморальність і смертність.

Категорія смерті (і хвороб) зберегла свій статус семіотично моделюючої категорії в українській еміграційній ліриці. Особливе місце займає вона у творчості Євгена Маланюка:

* * *

І все боюсь: скінчиться термін,
А я не скінчу завдання
І попливу один, без керми,
У тьму вмираючого дня.

* * *

Чому зоставсь з тобою, хохле,
Безславно тліти на межі
Та чути тільки сморід здохлий
Твоїї мертвої душі?..
Довершуй непотрібні вірші,
Віршуй вогнем останніх сліз,
Віршуй!.. Бо вже не буде гірше —
Ні там, ні тут: здихає скрізь.

* * *

Ні! Не хочу! Не можу! Не вмію вмерти!
Не розумію, хто вигадав смерть.
— Написати листи, надписати конверти,
подивитись на дату: «Четвер».
Хтось там знайде сі вірші — «останні вірші»,
Буде потім «портрет» і «посмертний том»,
Ще й солодкий життєпис (о, се — найгірше!), —
Мої ж руки лежатимуть мертвим хрестом.
На могилі зростуть невеселі квіти
Під байдужим сонцем, одним для всіх,
Над могилою віятиме вітер.
Лунатиме літо, плач і сміх.
На могилу прийде й Наталочка, може,
Певно, з Холодним, не сама,
І на них буде сонце, а на мені, Боже, —
Лежатиме тяжко чорна тьма...
Ні. Я буду. Я буду. Я хочу в теплі
Медом сонця й вином весни п'яніти,
Бачити мудре обличчя моєї землі
І під гримом грудня і в квітня квітах.

Є. Маланюк як мислитель формувався під впливом Д. Донцова, С. К'єркегора, Е. Гусерля, Т. Шевченка, М. Гоголя, Ф. Достоевського. Саме у них він черпав основну проблематику психологічного комплексу смерті, пов'язану з людиною і державою, з духовним світом індивіда, його творчістю і прагненням до глибинного самопізнання. Б. Бойчук та Б. Рубчак пишуть: «Екзистенціальна ситуація людини в поезіях Маланюка це — те перехрестя вітрів, та головокружна точка, що її моряки називають трояндою вітрів. Можна знайти багато величі, багато суврої краси в житті троянди вітрів. Але людина мусить черпати великі, величезні сили з дна своєї душі, що про них вона досі напевно й не знала, щоб остаточно не впасти під цими суховійними вітрами».⁶ Причому інколи Євген Маланюк явно опирається на роздуми С. К'єркегора про відчай і абсурд як неминучі фактори, що призводять людину до істинної віри («Крізь заходу іконостас, З нерукотворним ликом Бога, Стомились спалені уста Кричать анафему епохам»).

Проблема сенсу людського життя переломлюється у Євгена Маланюка не в проблему самовбивства, хоч такі мотиви, у хвилину слабкості, з'являються теж («І ви покажете (укотре?), як роздерти Ланцюг часу, хвилин змертвілий тяг, Як перейти в палкі обійми смерті — Із зимних пазурів життя»), а в проблему свого бачення усього суцього. Смерть для нього не вирішує ніяких проблем, бо вона поріг, за яким нічого нема. Жити треба тут, на цій бездержавній землі, де є і рай, і

пекло, і його проймає одна турбота — зробити людину вірною собі, своїй державі, своєму народові, своїй долі. Сенс життя міститься у самій людині, у її ставленні до світу, до прекрасного («Зареготаться в пику лютой доли, Під галас хвиль напружить паруси І пить, і пить на дикому роздоллі Безмежний шал безкрайньої краси!»), поет уводить красу у кодекс головних цінностей особистості, вважає її за ефективний засіб формування національної самосвідомості, збагачення пристрастями, переживаннями, інтересами. Те, що не підвладно розумові, має відкритися чуттєвому осягненню суцього, воно буде всесильним, якщо розвиватиметься у сфері прекрасного. Розум важливий і потрібний, але якщо він не навчиться цінувати краси, доторкатися до її сокровених тайн, то може повернутися проти людини, ще більше віддалити її від омріяної свободи і державності. Пізнання розуму — це пізнання серця, краси, державної могутності людини і її слабкості.

Часто мотив смерті використовує Тодось Осьмачка. Ю. Лавріненко про нього пише так: «Звертаючись до всесвіту, він повертається назад із страшною підозрою моральної порожнечі людства й універсуму. І тоді розгортає в його поезії свої чорні крила відчай забутої Богом в порожньому просторі країни і людини. У цьому ніби екзистенціалістичному мотиві самотності і залишеності людини на її власні сили і рішення нема нічого спільного із значно пізнішою Сартровою «засудженістю на свободу». Осьмачка був «засуджений» не на свободу власного вибору, а на один-єдиний шлях безкомпромісного спротиву і погибелі задля правди відродження свого народу. Він добровільно прийняв цей присуд, як свою невідкличну долю».⁶ Поет ніби наперед знає, що мета розуму або духу — поразка і що не можна прийти ні до чого іншого, хіба що до того, що трансцендентує смертельну гру видимостей. Вивчаючи історичний поступ людського духу, він помічає історичне банкрутство теперішньої суспільної системи. У цьому спустошеному світі, де неможливість пізнання доведена, де ніщо не видається реальністю, варто вхопитися бодай за якусь нитку, щоб уникнути смерті і доторкнутися до божої таємниці:

Ніч була мов яма
в черепі мерця...
А крихотка сонця у грудях кипіла
червоною кров'ю, розтоплені зорі
гнала в моїх жилах, виски розбивала!..
І прийшла весна
До мене на луг...
Мене обнімала, сміючись казала:
«Батько сплять надворі, на кованім возі,
я ж втікла із клуні під зоряне небо
грудей молодих
од жаги вітрами —
дротами дзвенить!
Розпушу я коси на дроти гарячі, —
Твої руки й ноги навіки вмотаю
В дику заметіль!..»
Мене цілувала, а вила бряжчали
У наших ногах...
А з мого неба зорі випадали
жіноче лоно, наче у безодні
Степових озер!
Враз мені од болю груди затріщали! —
Із грудей струміла кров моя на трави...
Наче десь у горах розбилося сонце
Та й стіка вогнями на холодні скелі...
(«Весна»),

Любов людини до природи, до жінки, до всього суцього пролягає, на думку Тодося Осьмачки, через відчай, тільки він може зробити істоту вільною. Правда, ця свобода, як і все життя, має абсурдний характер («О будь ти прокляте, моє життя, свідомість бідної тварини! Адже ж була ти в чорного жука, що пропадом на рейці згинув?»). Критично оцінюючи духовні надбання свого часу, поет звертається до головних проблем і категорій екзистенціалістської філософії: людина, віра, гріх, відчай, вибір, абсурд, криза, можливість, самотність, любов, ненависть та ін.

У Тодося Осьмачки розум є індексом відчаю і абсурду. Це сміливий, гордий, мужній і героїчний розум, розум людини, що прагне вільного життя, достойного людини, яка хоче жити зараз, тепер. Вона хоче все знати, ясно бачити, гостро відчувати, словом, вона хоче жити, аби в неї «не боліла душа» і не цвіли «сухими пелюстками думи». Тому її розум не боїться смерті («Благословенне есть безумство-хаос. Що дасть нам солодко ридать, Коли до нас літа впадуть снігами І пережитим завихрять!»), бо він осягає нерозривну єдність, взаємозв'язок і взаємозумовленість життя і смерті. Більше того, він переконаний, що зло — не в смерті, а в житті, бо смерть — межа усіх людських страждань, а життя — тільки їх початок. Тому боятися смерті так само безглуздо, як і покійників. Боятися треба живих людей, бо лише від них небезпека і неприємності: війна, убивство, зрада, підступ, рабство, донос. Рай і пекло — не на небі, а на землі, де ми живемо, де є люди великі і нікчемні, щасливі і нещасні, владарі і підвладні, святі і грішники. Треба тільки на все це дивитися відкритими очима, все бачити і все знати і відчувати.

Розум людини спирається на очевидність, але що таке очевидність, як не абсурд («І тривога лютіше єство моє ссе, і кругом безпорадно дивлюся, що нічого стихія мені не несе і жадання погаснути мусять»). Як повинна людина вести себе перед світом, що її розчаровує? Що їй вибирати: ностальгію самоти і відчаю чи розпорошений універсум? Чи їй жити і побиватися у безконечних стражданнях і муках, чи все ж спробувати дізнатися: як взагалі поєднати логіку думки з необхідністю смерті: «Один я на світі, мов Юда в гаю на вірвовці!...». Але Тодося Осьмачку цікавить не самовбивство взагалі, а самовбивство у духовному плані, втрата людиною своєї ідентичності. Завдання полягає в тому, щоб пізнати себе і втриматися на гребені цього пізнання. Таким чином поняття абсурдного існування у першу чергу прикладається до проблеми свободи, яка міститься навіть не стільки в опозиції до влади, скільки у бунті проти існуючих внутрішніх і зовнішніх, об'єктивних і суб'єктивних умов. Бунт, повстання є насамперед конфронтацією людини з її ж таки невіглаством. Бунтувати — означає ставити світ під запитання. Щоб будувати життя, треба насамперед його бачити, розуміти, що в цьому світі нема і не може бути ніякої надії. Людина має знати, що вона живе лише сьогодні і що в неї нема ніякого завтра. Якщо це завтра і прийде, то вже не до неї, а до нащадків. Тому треба жити у теперішньому, жити справжнім людським життям. Усі розмови про прекрасне майбутнє — ілюзії і химери:

Поволі звіває тумани
Вечірня зоря з висоти,
І в полі високі майдани
Гучнішають від самоти.

Поволі темнішає поле
Й до місяця сяє в росі,
Та очі мої вже ніколи
Сльозами не блиснуть красі:

Покинули друзі безсилі
Мене умирати в степу,
Де вітер гойда на могилі
У житі довічну журбу...
(«Романс»).

Самовбивство, може б, і поклато край цьому абсурдові, але він уникає його, бо сам є одночасно і усвідомленням смертності, і відмовою від смерті. Він є викликом, що доводить до свідомості істоти просту істину: сферою життєіснування кожного є теперішнє, не минуле і майбутнє, а саме теперішнє і на цьому базується підвалина свободи. Тому людина не повинна миритися з обставинами й умовами життя, вона має вести безперервну боротьбу за себе, за свою свободу, за те, щоб залишатися такою, якою є зараз. Інколи приходить ностальгія, але їй слід протиставити мужність жити і свою готовність покластися на самого себе, уміння визначити свої межі. Таким є «призначення» ліричного суб'єкта Тодося Осьмачки у цьому житті, поскільки ніякого іншого він не визнає. Він приречений на самоту і вона у такий спосіб допомагає йому знайти «контакт» з людьми і творцем.

Проблеми сенсу людського існування, віри в Бога, життя і смерті багато місця приділяє у своїй творчості ще один виразний поет екзистенціалістської орієнтації — Вадим Лесич. «Ці теми споріднені з філософськими роздумами: ліричним героям Лесича світ здається безнастанним колом перемін; людині неможливо знайти ключі до ворожої загадковості всесвіту, і в її свідомості зростає почуття самоти і порожнечі. Вона неначе відгороджена від всесвіту магічним «крейдяним колом», і його межі вона не сміє переступити. У найновіших збірках поета цей екзистенціальний драматизм життя зростає і панує над всіма іншими світоглядовими напрямками. Зростає також почуття трансцендентальності. Мова тут про відчуття тієї «засвітньої тіні», що кладе на звичайні вчинки людей знак вічної доцільності. Але не маючи ключів до земного життя і не можучи повністю збагнути цієї вищої доцільності, Лесичева людина ніби зависає поміж дочасним і вічним, поміж небом і землею — і якраз це творить драму її життя, яка так глибоко цікавить Лесича в його найновіших творах».⁷ Характерний у цьому плані його вірш «Пергамент пам'яті»:

Пергамент пам'яті пом'ятий, не шелестить,
Як шумлять затьмарені сади вечора
І вітер гне, наче лук, дугу далечі
І луки ликують над фіялками сумерку.
Бурий дим — і округла, мов гльоб, порожнеча.
Дим від кострубатих кістяків життя, що попеліють.
Порожнеча, яка чекає на повноту.
Пергамент пам'яті іржаво
Запалює свічі на вітарі вечора.
Мов мох полярний — синіють приморозки.
Під білими зорями тремтить,
Мов павутиння, музика Гріга.
Речі, зовсім не пов'язані, що існують
Окремо кожне для себе, —
Але, наче доспілі овочі з різних дерев,
— падають важко у тиші саду
на землю, що меркне в чеканні.
Тіні стають, мов дерева,
І дерева стають, мов тіні.
Пергамент пам'яті Зашелестів
Піском розбитих дзеркал
У розсіпаній пустині.

Вадим Лесич уточнює, що означає для нього «пергамент пам'яті». Очевидно, він є символом усвідомлення нетерпимого становища людини, яка не повинна миритися з тим, що її існування тухне, мертвіє, перетворюючись на «дим від кострубятих кістяків життя, що попеліють». Отже, вона якби кладе межу між тим, що було, і тим, що буде: вона каже «так» тому, що складає у ній її духовну «повноту» і «ні» всьому тому, що посягає на її свободу і незалежність від речей і обставин. Ж.-П. Сартр писав: «Не будь-яка цінність призводить до бунту, але будь-який порух бунту мовчазно викликає цінність... самосвідомість народжується із динаміки бунту... свідомість приходить у світ разом з бунтом».⁸ Свідомість і самосвідомість людини означають уже зовсім іншу її якість: індивід не просто чинить опір речам і обставинам, а ототожнює свою людську сутність з цим опором — свобода особистості стає для нього усім, набуває загальнолюдської значущості, виявляє, так би мовити, метафізичну солідарність із усіма.

Особливе місце займає смерть у поезії Патриції Килини. Тут смерть грає роль кризового стану, особливого виміру між буттям і небуттям. У такому стані завжди відбувається боротьба природних, біологічних сил, а на абстрактнішому рівні — здійснюється творчий процес. Таке враження, що читач потрапляє у стан півзабуття, сну (недарма ж збірка називається «Легенди і сни»), де незрими нитками через мотив смерті сутність ліричного «я» поєднується із сутністю життя.

Вмирати може мати:
Батько сказав,
Що впали будинки у захід сонця,
Немов камені у море,
І що місяць — бризк.

Мати сказала,
Що впали будинки у захід сонця,
Немов вона сама у смерть,
І що місяць — смерть.

Та я кажу,
Що впали будинки у захід сонця,
Немов батьки у дитину,
І що місяць — місяць.
(«Впали будинки»).

Або:

Вмирати може кобила:
Моя кобила побігла до верби,
Моя кобила побігла в сарай.
Гей, моя ворона кобило!

Моя кобила померла під вербою,
Моя кобила померла в сарай, і
Гей, моя ворона кобило!

Коли я минаю вербу,
Коли я минаю сарай,
Я думаю про ворону кобилу,
Гей, мою ворону кобилу.
(«Моя чорна кобила»).

Вмирати може людина, звертаючись перед смертю до «лишая» як співбесідника і виливаючи йому свої жалі:

Ой, лишаяю, лишаяю,
Не чекай на мене.
Важкі є мої члени,
І дальше не піду.

Тяжка твоя робота
І довгі твої дні;
Сильні є твої пальці,
Легка твоя дрімота.

Вічно ти мандруєш,
А я піду вже спати,
А ти мене, як мати,
Собою покриєш.

(«Лишай»),

Систематика прикмет смерті, особлива сигніфікація возводять персонажів Патриції Килини у ранг символу божевілья й смерті, істоти, виключеної з гармонії світу. Скажімо, багато смертей ми зустрічаємо у романах Федора Достоєвського. Вмирає, наприклад, у «Братах Карамазових» старець Зосим, і від тіла покійника шириться тлінний дух; згідно з християнським ученням такий дух називається «смородом» і асоціюється з «чортом» (див. глави «Тлінний дух» і «Така хвилинка»), Є смерті й у Льва Толстого (оповідання «Три смерті», «Смерть Івана Ілліча»), де вони свого роду іспит героїв на самосвідомість: власне, персонажі тут не жили, а підпорядковувалися чужим автоматичним системам, а з власним досвідом зіткнулися лише на порозі смерті. Та в Патриції Килини смерть — усвідомлення трагічності свого існування, мобілізація на боротьбу за єднання з природою та духовністю, утвердження гуманістичних ідей та ідеалів.

Гостре відчуття життя і смерті як стану організму і душі — прикметна риса лірики Богдана Нижанківського, через яку він маніфестує максимальну інтенсивність буття. Висхідний пункт такої етики — формула: людина є дух, а дух є особистість, а особистість є ставлення до себе, до Бога і до людей. Отже, людина постає як індекс кінечності і безкінечності, тлінності і вічності, свободи і необхідності. Християнство навчило людей мислити про всі земні і світові речі і пов'язувати їх зі смертю. Воно також відкрило зло, яке було до цього невідомим: відчуття смерті — це відчай. Не може бути індивіда, що не перебував би у стані відчаю. Лише не всі це усвідомлюють. Відчай іде із найсокровенніших глибин людського духу і навіть у найщасливішій людині інколи виникає страх, боязнь втратити саму себе. Ця небезпека чатує на людину на кожному кроці. Щоб протистояти усім спокусам світу і зберегти самого себе, тобто залишитися собою, треба володіти найглибшою рефлексією — великою вірою в Бога:

Тугу нашу, Господи, благослови, що з нею,
Наче з костуром своїм жебрак, минаємо стовпи
Придорожні, в невідоме ведені Твоєю
Волею. І ти у камінь тугу цю перетопи,
Хай благословенний буде камінь цей, як зброя
Наша, що іще остання залишилась нам. Нехай
Безборонними не будемо. Щоб встояв
Кожний в зустрічі рішальній.
Господи, благословляй!

(«Молитва»).

Бог містить у собі всі можливості для пошуку віри, прагнення знайти безмежну кількість варіантів, щоб людина реалізувала себе, стала особистістю. Усі сфери людського духу мають бути скеровані на формування людини, розвиток її особистості. Людина у відчай повинна самоусвідомити себе як духовну істоту в Богові. Чим вищою буде свідомість, тим глибшою, різностороннішою і змістовнішою буде особистість. Така особистість матиме сильно розвинуту волю, свій неповторний образ, свою архітектоніку, своє місце в системі природи. Людина гостро відчуває свою смертність, задумується над призначенням на землі, бо лише воно може виправдати її життя і шезнення. Природа не дає від-

повіді на головні питання. Як тільки «спалахує» самосвідомість, індивід не тільки відпадає від природи, а й займає стосовно неї позу гордого бунтівника. Прекрасній байдужості природи, її загадковому мовчанню і темній непроникності він протиставляє потяг до божественного сенсу життя, у такий спосіб протестуючи проти безглуздість смерті. Розуміння людської долі як трагічного розриву з природою та ірраціональний потяг до Бога — головна думка творів Богдана Нижанківського.

Універсальність «я» — точка опори художнього мислення ще одного поета — Леоніда Полтави;* екзистенціальні принципи моделювання дійсності він використовує у своїй збірці «Біла трава» (1963 р.). Жити, на його думку, означає завжди бути активним, діяти, витрачати енергію. Тільки мертво може бути непорушним, застиглим, бездієвим. Таким постає світ після моторошного атомного вибуху, тоді настає зловісна тиша, що асоціюється з хаосом і царством смерті, приходить пора «білої трави» — символу смерті. Приклад Хіросіми і Нагасакі (додамо від себе: у 1986-му й Чорнобиля) показали, що таке може трапитися. Тільки гостре усвідомлення своєї загибелі, смертної долі може допомогти людині вирватися із життєвих стандартів, що притуплюють кожного. «Memento pпогі», — повторює услід за філософами-екзистенціалістами Леонід Полтава. Розрив з природою зумовлює інтенсивне переживання смерті. Гине духовність Іспанії:

Першими зникли полотна.
Тільки завзятий Гойя
По-хлопчачому тримався життя!
Потім — лишилися рами,
Тисячі рам у Прадо
Ще мить золотили на стінах,
Танучих воском стінах;
Додолу котилися сходи,
З брязкотом розпадались
Колони, різьблені
З Божим благословенням;
Останній фонтан у Мадриді
Висох, немов у казці;
Не стало вселюдського Дон Кіхота —
Не стало людства!
І все покрилося білим —
Білою травою смерті.
(«Першими зникли»).

Претензія на вічне індивідуалізоване життя без художніх полотен — абсурдна претензія, прагнення піти проти самої суті природи: смерті і народження. Абсурд і є першим ступенем метафізичного бунту людини: відособлення від природи, від її миротворчого закону зміни і оновлення, концентрація думки на трагічному переживанні смерті духовності — екзистенціальне «ядро» збірки «Біла трава»:

Стороже краси, стороже безсмертного,
Неумирущий Лювре!
Чом твої янголи не вберегли тебе?
Чом ти не обернувся у мощі,
Ти, що знав таємниці Єгипту?

* Нагадаємо нашим читачам, що Леонід Полтава — поет і прозаїк, який перед війною закінчив Ніжинський учительський інститут. В одному з номерів нашого журналу («Сіверянський літопис», 1998, № 5) ми друкували статтю про символіку імен в його поемі «Енеїда модерна».

Древня лицарська зброя,
Чом ти не піднялася
Високо понад Сеною
Проти своєї смерті?!
Тепер ми усі загинули:
І мертві, й живі, й ненароджені.
Білою травою смерті
Заріс Париж.
(«Плач над Лювром»),

Власне, вся збірка — це точний і сухий протокол того, що бачить і відчуває суб'єкт мовлення. Світ у сигніфікативній оптиці Леоніда Полтави втрачає свої внутрішні зв'язки, розпадається на ряд самодостатніх деталей («нерухомий метелик», «занімілі птахи», «висох фонтан», «спинився корабель» і т. д.). Перед нами — детальна інвентаризація предметної реальності, кошмарна візія світу, що закам'янів у руїнах, покрився білою травою смерті, набрав форм і контурів фантазмагорії. Авторіві притаманне вражаюче мікробачення, гострий погляд на речі, здавалося б, незначні і навіть дивні, як наприклад, м'ячик на тротуарі: Якщо ж Господь тебе благословить

Своїм приходом, Земле юродива,
То може, спинить погляд Свій на мить
Над всеземним, над щонайвищим дивом —
Над м'ячиком дитячим, що лежить
На пішоходах — мертве сторожить.
Нахилиться, підійме й на долоню
Маленьку кулю щастя покладе,
І забіліє біль на Божих скронях,
І поцілує, наче для причастя,
Мільйони ручок в кульці світовій —
Мільйони ручок, що тяглись до щастя!
(«М'ячик»).

Та до «щастя» дитячі руки не дотягнулися. Гігантська витрата енергії призвела до повної вичерпаності, розчинення усього сушого у «білій траві» — світовому енергетичному потоці. Про це свідчать безколичні «каталоги речей». Світ розпався, втратив цільність, внутрішній закон, він перетворився на якийсь перелік не зв'язаних між собою речей, явищ, феноменів; і перед самим автором нема жодних альтернатив, хіба що єдина нагода реалізувати свою абсурдну долю:

І ніхто вже не знайде мене —
Із жахом замість очей,
Із болем замість серця.
Навіть люди з Помпеї
Не змогли до кінця померти,
Бо ми їх знайшли, поселили в музеях
І живили бодай цікавістю.
Але я вже помер навіки,
Той, що вирощував квітники пісень,
Що виносив дітям солодкий мед казок,
Що й терплячи — радів світом
(Терпіння — без Батьківщини!)
Вже не можна навіть терпіти,
Бо немає мене
І немає світу —
Тільки біла байдужа трава.
(«Крик»).

За проблемою Полтавиної «Білої трави» (і ширше — за його енергетичністю) принципова для мистецтва ХХ ст. проблема перехо-

ду на невербальні системи сигніфікації (не «мовні», а «підмовні»), так би мовити, «соматичні») і на інший статус артикулюючого «я». Як у Тодося Осьмачки, Богдана Нижайківського, Вадима Лесича, так і Леоніда Полтави, інших поетів екзистенціалістської стильової моделі (Марти Калитовської, Марини Приходько), незважаючи на різні індивідуальні відмінності, «я» — тілесне, біологічне. Для цього «я» висхідною інстанцією є не Слово, а Біос, Тіло, хоча Слово (щоправда, безтілесне), Логос — індекс цього «я», і тому всі проміжкові сюжети будуються на різних трансформаціях тілесності, аж до її перетворення в енергетичний потік.

Гранична напруга переживання кризи цивілізації як непоправного у ній зносу усіх духовних змістів і цінностей, метафізичне освячення цієї «втрати сенсу» через відсилання до вічного трагізму смертної «людської долі»; даремні наміри персонажа перемогти (нерідко — просто перетерпіти), «зсередини» перебудовуючи світоглядні установки самої особистості, що морально «випала» із звичного соціуму і залишилась покинутою серед ворогів, — усі ці прикмети особливо випукло постають в екзистенціалізмі, спонукають щоразу повертатися до нього, коли твори великих майстрів слова схожі за звучанням, хоч би воно й виникало спонтанно, з різних причин, на тому ж духовно-історичному ґрунті.

Більшість віршів Патриції Килини так само будується на принципі сигніфікативної роздвоєності. Візьмемо для прикладу її «Пропаганду»:

Мої предки вже є вбиті:
я саме почула новину по радію,
і дивуюся, що я існую.
Та тепер я пригадую,
що мої нащадки були давно вбиті,
що новина про них вже є казка —
і довше не дивуюся.

Тут наявне розбиття людини на сферу моральну та інтимну. Моральна збігається із ставленням до убивств, смертей, війн, винищення роду людського («Мої предки вже є вбиті», «мої нащадки були давно вбиті»), а інтимна має характер психологічної рефлексії людини, яка не знає, існує чи не існує. Проте обидва плани не є самі по собі самостійними, вони уточнюють і доповнюють вищу інстанцію, що стоїть над ними, категорію — «долі взагалі».

Звідси — загадково-ворожий образ «долі», граничний знак усіх нестерпних бід і поразок, які пережила людина і який так неминуче виблискує в ліриці екзистенціалізму, одержуючи найрізноманітніші іпостасі. У Франції екзистенціальне розуміння «долі» (тотожні поняття — «судьба людська», «абсурд», «небуття») у згорнутому, але цілковито явному вигляді позначилися вже у «передекзистенціаліста» А. Мальро. «Доля», за Мальро, — це «щілина між кожним із нас і вселенським життям», наша бездомна чужерідність у світобудові, яка байдуха до людини і їй не підвладна, бо, врешті-решт, безслідно поглинає останню. «Судьба людська» найочевидніше постає у простій для кожного обставині, — в тому, що життя є минулим, і всі в ньому без винятку смертні. Трагічне світовідчуття ХХ ст. має, на думку А. Мальро, своє головне джерело (на яке весь час буде оглядатися література екзистенціалізму) у знеціненні християнства, «смерті Бога» в душах; навзамін повсюдно стверджується перша на землі безрелігійна цивілізація. Звідусюди зацькованій і приреченій на самоту людині нашого століття все ж треба жити далі, існувати усупереч великому тягареві долі, знайти спосіб буття проти смерті. Прикметним є закінчення вірша Патриції Килини: «Та тепер я пригадую, що мої нащадки були давно вбиті, що новина

про них вже є казка і довше не дивуюся». За цими холодними і спокійними рядками — тихий стриманий жах, що відгонить божевільям і смертю. Це особливий душевний стан, коли емоція демонструє реакцію свідомості на певну життєву ситуацію.

Джерела та література:

- 1 Дерінг-Смирнова І., Смирнов Р. Нарис з історичної типології культури // MRL. — Альманах. (Зальцбург). — 1982. — С. 19—20 (нім. мовою).
- 2 Іванек Мирослав. Мотив смерті в поезії українського бароко // Варшавські українознавчі записки. — Варшава, 1989. — Т. 1. — С. 97—109.
- 3 Фаріно Ю. Вступ до літературознавства. — Варшава, 1991. — С. 238—239 (польськ. мовою).
- 4 Конотоп Людмила. Проблема життя та смерті в історії філософії // Визвольний шлях. — 1996. — Кн. 1 (574). — С. 97—98.
- 5 Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. Упор. Богдан Бойчук і Богдан Рубчак. — Нью-Йорк, 1969. — Т. 1. — С. 37.
- 6 Лавріненко Юрій. Розстріляне Відродження. — Мюнхен, 1959. — С. 221—222.
- 7 Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. — Т. 2. — С. 103—104.
- 8 Камю А. Есе. — Париж, 1962. — С. 424 (франц. мовою).

