

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський університет імені В.Стефаника
Кафедра української літератури

На правах рукопису

Деркачова Ольга Сергіївна

УДК 82.1.161.82'0.477

**ПОЕЗІЯ АРКАДІЯ КАЗКИ ТА ЇЇ МІСЦЕ В ЛІТЕРАТУРНОМУ
ПРОЦЕСІ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТ.**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник
кандидат філол. наук, доцент
Баран Євген Михайлович

Івано-Франківськ - 2003

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ I. Конвергенція контексту доби і філософського світосприйняття у ліриці Аркадія Казки.....	11
1. 1. Характер епохи й інтеграція суб'єкта у ній.....	11
1.2. Трансформація свідомості: від “світової пожежі” до Великодня. Позиція А.Казки.....	30
1.2.1. Буря як руйнація межі між дзеркальним і задзеркальним у поезії А.Казки.....	31
1.2.2. Відродження душі й омріяний Великдень.....	47
1.3. Аркадій Казка і філософська лірика.....	57
1.3.1. Онтологічні критерії існування поетичного світу А.Казки і визначення натурфілософських основ світосприйняття.....	60
1.3.2. Трагізм світовідчуття і відповідна зміна емоціонального темпоритму.....	76
Розділ II. Структура світу в ліриці Аркадія Казки й закони існування у ньому.....	88
2.1. Сфери реального перебування ліричного героя.....	88
2.1.1. Просторово – часові категорії.....	89
2.1.2. Взаємодія землі й неба як еротично-танатологічна версія існування світу.....	106
2.1.3. Константний компонент світу Аркадія Казки.....	110
2.2. Взаємодія сфер уявного перебування ліричного героя.....	125
2.2.1. Метаморфози сновидінь.....	125
2.2.2. Розуміння вічності як один із засобів осягнення Всесвіту..	141
2.3. Від внутрішньої до зовнішньої гармонії.....	147
2.3.1. Музичність як засіб взаємодії й народження нового.....	148
2.3.2. Форма як спроба канонізації усталеного світопорядку.....	159
Висновки.....	175
Список використаних джерел.....	180

ВСТУП

Поряд із визначенням особливостей лірики 20-х років ХХ ст. в українській літературі, акцентуванням на домінуючих ідеях чи гаслах варто також зосереджувати увагу на самих творцях тогочасного літературного процесу, зокрема на тих, чия поетична концепція “не вписувалася” в ідею загальноприйнятого світовідчуття й світорозуміння, які творили антагоністичну картину світу, часто керуючись інтуїтивно-емпіричним передчуттям катастрофи внаслідок всезагального захоплення деструкцією. Проте коло цих питань остаточно не вирішене, оскільки творчість значної кількості авторів практично не вивчена до кінця. До таких поетів належить Аркадій Казка, твори якого стоять осторонь від пошуків нових формально-виражальних засобів з метою іншого відтворення обличчя доби.

Поезія А.Казки сприяла витворенню трагедійного дискурсу, яскраво вираженого у 30-х роках, стимулювала розвиток української філософської лірики. Вона активізувала використання канонізованої строфіки, у якій, на думку Е.Андієвської, можна бути “найбільш революційним і непередбачуваним”[236; 151], зокрема у сонеті, що вимагає самообмеження й самодисципліни.

До недавнього часу Аркадій Казка згадувався лише в контексті творчості Павла Тичини, більше як його друг, а не поет. Але він у жодному разі не був його адептом чи учнем. Разом вони відвідували “суботи” Михайла Коцюбинського, які, ймовірно, вплинули на розвиток ідеї “сонцепоклонництва” в обох митців, зробили домінуючими натурфілософські основи світосприйняття. Проте становлення ліричного героя, прихід до розуміння істинного буття відбувалися різними шляхами, хоча іноді й суголосними – знову ж таки внаслідок приналежності творчості обох поетів до лірики філософського напрямку з медитативно-дієвими суб’єктними відношеннями. Якщо автор “Сонячних кларнетів” реалізував себе ще в перших збірках і, на думку В.Моренця, далі щось “вивітрилося з

лірики Тичини назавжди”[172; 96], то у Казки маємо не реалізований до кінця творчий потенціал. Причиною цього були невихід своєчасно хоча б однієї збірки, а відтак відсутність належної критики, пізніша віра в інтернаціональний Великдень, а також передчасна смерть поета. До цього додається ще й відсутність його архіву, який згорів під час II світової війни, а тому немає повного уявлення про його творчу спадщину.

Саме тому на підставі однієї збірки, що становить зібрання поезій, написаних протягом 1916–1929 років, важко чітко визначити стильову направленість А.Казки. Отож варто говорити не про приналежність його творів до якоїсь літературної течії, а про тяжіння до певного напрямку. Зокрема в поезії А.Казки маємо елементи символізму, зокрема у засобах вираження шляхів світопізнання, коли суб’єкт, який прагне знань, ототожнюється, наприклад, з маленьким хлопчиком (“Сучок”, “Вітер уночі”), у використанні динамічних символів на означення життя (“Фотоетюд”, “Буря”) тощо. Значній частині творів притаманний песимізм, викликаний дисгармонією між баченим і омріяним (низка тріолетів). Відчувається романтичний вплив у кількох пейзажних замальовках із фіксацією розбурханої стихії та показу на її тлі людини (“Романтичне”), тяжіння до неокласичної традиції (наприклад, у використанні канонізованих строф), барокові елементи (мотив шукань – “Море”, “Дорога”), відгомін філософії Г.Сковороди. Це одна з причин, чому ми аналізуємо лірику Казки з використанням окремих текстів поетів відповідної епохи як компаративного матеріалу, зокрема, це твори П.Тичини, Я.Савченка, В.Кобилянського (риси символізму), В.Еллана-Блакитного, М.Йогансена (зразки імпресіонізму), М.Семенко (елементи футуризму), М.Зерова (риси неокласицизму), В.Поліщук (зразки конструктивізму) тощо.

Немає жодного дослідження, присвяченого вивченню особливостей лірики Аркадія Казки, окрім кількох статей С.Тельнюка, І.Блюдо, С.Крижанівського, О.Губара. Його ім’я також згадане у праці А.Лейтеса і М.Яшека “Десять років української літератури (1917–1927)”. Кілька

епізодичних згадок маємо у щоденнику, листах, підготовчих матеріалах до книги “Моє дитинство” П.Тичини: про спільне відвідування “субот” М.Коцюбинського, проведене разом на Чернігівщині дитинство, про видання Казкою “Стежечки”, про арешт і самогубство.

С.Тельнюк у вступній статті до збірки “Васильки” зосереджує свою увагу на біографії поета, спробах укладання його поетичної збірки, основних аспектах його лірики. Головною особливістю Казки називається “інтимність і негучність громадянина, коли кожне слово, кожен образ точно лягають на своє місце” [95; 16], небажання наслідувати тодішню моду на “рубани ритми”, на фоні яких поезія Казки, не призначена для проголошення з трибун, могла здатися нудною. Упорядник “Васильків” доречно зауважив, що, якби поезія цього автора була надрукована у 20-х роках, тобто тоді, коли була написана, вона б стала помітним явищем.

Інші дослідники, наприклад С.Крижанівський у розвідці “Зажиттєві злигодні і посмертні поневіряння поета Аркадія Казки”, зупиняється на комплексному аналізі життєвого і творчого шляху поета, називаючи його справжнім майстром сонетів і тріолетів [133; 19], а також на історії видання його творів. І.Блюдо [34; 89-93] подає тільки епістолярій поета, епізодично зупиняючись на біографії, покликаючись на спогади його дружини, О.Губар до листів додає більш докладний життєпис, аналіз листів Тичини і Казки, згадку про те, що саме поет “твердо установив так: Аркадій Казка”, а не Сказка чи Сказкін [61; 42].

О.Шугай у своєму художньому творі “Крапля сонця у морі блакиту” і його скороченій версії “Одіссея” Аркадія Казки” [300 і 301] акцентуючи на вчительській діяльності поета, стосунках із Василем Мисиком, практично не згадує про його творчий доробок.

Саме відсутність праць, присвячених особливостям лірики Аркадія Казки, а також можливість розширити комплекс уявлень про тогочасну філософську лірику зумовлює **актуальність** теми цього дисертаційного дослідження.

Доцільність розв'язання проблеми зумовлена розглядом творчості цього поета у контексті літературного процесу 20-х років, що доводить незаперечну причетність Казки до розвитку тогочасної поезії, а також дає змогу зрозуміти, в чому полягає схожість з іншими поетами й інакшість, оригінальність його текстів.

Обрана тема наукової праці узгоджена з науковими програмами, планами та із загальним напрямом досліджень, які проводяться на кафедрі української літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, де виконано дисертацію протягом 2001–2003 років. Виробленню відповідного підходу до постановки проблеми і розв'язанню її значною мірою сприяло обговорення і вирішення членами кафедри важливих питань в галузі поетики художнього твору, особливостей лірики як роду літератури, взаємозв'язку письменника й контексту доби, усвідомлення раціонально-чуттєвого й інтуїтивного підґрунтя поетичних творів, з'ясування специфіки творчого процесу.

Мета цього дослідження – виявити і дослідити поетичну концепцію Аркадія Казки, проаналізувати й пояснити його твори в руслі актуальних проблем сучасного літературознавства.

З мети випливають такі конкретні **завдання** наукового дослідження:

- з'ясувати домінантні риси літературного процесу 20-х років і співвіднесеність із ними особливостей лірики А.Казки;
- провести компаративний аналіз його творів і поетичного доробку інших поетів цієї епохи;
- довести приналежність творів досліджуваного поета до філософської лірики;
- визначити натурфілософських основ буття в текстах А.Казки;
- виявити основні сфери перебування ліричного героя і специфіку його світосприйняття.

Об'єктом наукової праці є оригінальні поезії збірки Аркадія Казки “Васильки”, упорядкованої С.Тельнюком*. Це єдина збірка поета, що складається з оригінальних і перекладних творів, а також епістолярної спадщини. Ми не зупиняємося на перекладах, зроблених А.Казкою з російської поезії, оскільки з'ясування специфіки перекладу не є темою нашого дослідження.

Предметом дослідження є особливості лірики Аркадія Казки, натурфілософські основи буття в поезії цього автора, які розглядаються крізь призму онтологічних критеріїв філософської лірики, визначених Е.Соловей [233; 116-118], а також із позиції зв'язку з філософією кордоцентризму [292; 73-114], світоглядною концепцією Г.Сковороди, теоріями сновидінь, просторово-часовими особливостями.

Методологічною базою стали уявлення про поетичний текст як про завершену структуру, в якій можливе функціонування світів різного порядку й порушення усталених логічних зв'язків між компонентами:

- особливості розвитку образної свідомості у ліриці (М.Ільницький, В.Смілянська, К.Фролова);
- різні підходи до лірики 20-х років (О.Астаф'єв, О.Білецький, М.Зеров, І.Кондаков, Л.Куценко);
- ідея всезагальної деструкції й співвіднесення її з поетичною ситуацією 20-х років ХХ ст. (М.Кодак, Є.Маланюк, В.Пахаренко, Е.Фромм);
- визначення просторово-часових категорій і функціонування їх у поетичному тексті (У.Бьорке, В.Гот, А.Гуревич, Ф.Лосєв);
- думки про снотворчість як засіб реалізації потенціалу ліричного героя (З.Фрейд, К.Юнг) і витворення нового світу (С.Лаберж, Д.Нечаєнко, І.Франко);
- ідеї “філософії серця” (Г.Сковорода, В.Соловйов, П.Юркевич);

* Ми не робили в тексті дисертації покликання на журнал “Прапор” (Прапор. – 1970. - Ч.2. – С.92-93) і поетичну антологію “День поезії” (День поезії. - 1965. – С.162-164), оскільки твори, представлені в них, є у збірці.

- дослідження про зв'язок поезії і музики (Т.Еліот, Р.Вагнер, Г.Гросс) і ритмічно-формальної організації як його особливості;
- ідея деконструкції як особливої стратегії стосовно тексту (Ж.Дерріда) і полірівневості поетичного тексту (Ю.Лотман)*.

Мета й завдання наукової праці зумовили комплексне використання таких **методів дослідження**:

- структурне препарування поетичного тексту (визначено головні рівні текстової структури для оптимального вираження поетичної концепції, виокремлено поліваріантність головних образів, образні домінанти);
- зіставлення художніх просторово-часових категорій і категорії сну з філософським і відповідно фізичними й фізіологічними трактуваннями цих категорій (досліджено різницю між науковим і художнім вираженням простору, часу, сну; введено поняття дзеркальності світів як показу дисгармонії і внутрішніх суперечок ліричного героя);
- структуралістське виявлення зв'язку між компонентами цілісності і перенесення цих ідей на функціонування елементів онтологічних сфер усередині тексту (зроблено акцент на особливостях переходу з однієї сфери в іншу, пошуку спільних і відмінних елементів і особливостей їхнього функціонування);
- індуктивне дослідження особливостей гносеологічно-онтологічних аспектів лірики Аркадія Казки (за допомогою переходу від простого до складного з'ясовано шлях пізнання, здійснюваного ліричним суб'єктом, окреслено його мету і ставлення до оточуючого);
- синтез наукових методів і підходів для цілісної оцінки творчого доробку поета в контексті поезії 20-х років ХХ ст.

Наукова новизна одержаних результатів.

Ця праця є практично першою спробою докладного аналізу творчості Аркадія Казки як самобутнього явища тогочасної поезії. Розширюється

* Говорячи про деконструкцію, маємо на увазі розуміння можливості аналізу тексту шляхом його препарування на певні підструктури з подальшим його реконструюванням (ліричний герой Казки аналогічно розчленовує світ, виокремлюючи для дослідження його окремі елементи, а потім об'єднує їх для цілісного уявлення про світ), а не деструкцію як провідний мотив досліджуваної нами лірики.

діапазон “поетів буттєвого розмислу” (Е.Соловей), а поезія Казки трактується саме з позицій філософської лірики. Поглиблюється розуміння філософії кордоцентризму (з позиції поета) й поліваріантного трактування її символічних домінант. Робляться висновки стосовно особливостей трагедійного дискурсу й витворення іншого світу як альтернативи існуючому в аналізованих текстах. Також наголошується на особливостях оригінальної авторської філософії “сучка” (А.Казка) і засобах її реалізації.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їхнього використання у літературознавчих дослідженнях, присвячених питанням лірики як особливого роду літератури, специфіці літературного процесу 20-х років ХХ століття, особливостям філософської лірики при складанні навчальних планів на факультетах гуманітарного профілю (наприклад, введення спецкурсів “Українська філософська лірика”, “Особливості літературного процесу перших десятиліть ХХ ст.”, “Поезія 20-х років ХХ століття в іменах”), при розробці програм для курсів історії літератури.

Апробація результатів дисертації здійснювалася через участь у науково-теоретичних конференціях: “Науково-теоретична конференція молодих учених” в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (Київ, червень 2002 року; Київ, червень 2003 року), Всеукраїнській науково-теоретичній конференції “Українська література в контексті світової літератури” в Південноукраїнському державному педагогічному університеті ім. К.Д.Ушинського (Одеса, травень 2002 року), науковій конференції “Класична поетика і естетика постмодерної доби: заперечення чи трансформація?” у Львівському національному університеті імені Івана Франка (Львів, травень 2003 року), а також під час щорічних науково-звітних конференцій викладачів та аспірантів Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Дисертаційне дослідження обговорювалося на засіданнях кафедри української літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Публікації. Матеріали, що висвітлюють найголовніші положення даної праці, викладені у таких публікаціях: Основні критерії натурфілософського буття й проблема шукань гармонійної особистості в поезії А.Казки// Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 4. – Київ: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2003. – С. 142-147; Текст і канон: формальний аспект текстів Аркадія Казки// Слово і час. – 2003. – №8. – С. 73-79; Трансформація античних мотивів у вінку сонетів Аркадія Казки “Аргонавти”// Література. Фольклор. Проблеми поетики. Збірник наукових праць. – Київ – Одеса: Твім інтер, 2002. – С. 310-318.

Обсяг і структура. Дисертація складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел, який нараховує 306 позицій. Загальний обсяг дисертації 200 сторінок. Основний текст складає 177 сторінок.

Перший розділ – “Конвергенція контексту доби і філософського світосприйняття у ліриці Аркадія Казки” – визначає місце досліджуваного поета у тогочасній літературі, онтологічні критерії його поетичного світу, особливості його лірики як філософської, трансформацію свідомості ліричного героя.

Другий розділ – “Структура світу в ліриці Аркадія Казки й закони існування у ньому” – присвячений виокремленню сфер реального й уявного перебування ліричного героя, засобів досягнення гармонії і “Вічної Любові”, визначення константного компоненту світу, також звернена увага на форму поезій Казки.

Такою є загальна логіка розкриття теми у запропонованій структурі дисертаційного дослідження.

РОЗДІЛ І

КОНВЕРГЕНЦІЯ КОНТЕКСТУ ДОБИ І ФІЛОСОФСЬКОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ У ЛІРИЦІ АРКАДІЯ КАЗКИ

1.1. Характер доби й інтеграція суб'єкта у ній

Диференціюючи літературу перших десятиліть ХХ століття, до якої належить поезія Аркадія Казки, на персоналії, у самій добі, традиційно визначеній як перехідна, варто виокремити примат ідеї деструктивного деміурга, проголошеного також речником нового мистецтва [305; 17] поряд із менш на той час вагомою, але важливішою концепцією мовчазного спостереження й несприйняття руйнування як такого.

Поезія Казки охопила як раз момент очікування великих подій, сам вибух і частково посттрагедійний дискурс.

В історичному плані епоха ознаменувалася переходом до нового ладу, нового життя, а відтак і витворенням нової культури, мотивованої частково вірою у передармагедонні катаклізми, що виявлялися у формі страйків (Америка), національно-визвольних рухів (Європа), утворенні нових держав (Схід), експансії інших земель, революцій. Спільним для кожного з них є руйнування, вбивство, знищення старого, що й стало загальним гаслом доби з одночасною проекцією на мистецтво і літературу зокрема.

Саме становлення нового відбувалося за принципом спалення “Кобзаря” “у процесі всезагальної деструкції” (М.Семенко), нової музики натовпу (О.Блок), великого гуркоту з пануванням сталі й вогню (Р.Грейвс), викидання мистецтва на вулицю (Г.Михайличенко), проголошення adeptів довибухового періоду “гнійною публікою”, “морфіністами”, “лисими йолопами” (Г.Шкурупій), віри в “золотий гомін” (П.Тичина), створення краю “Краси і Правди” (А.Казка) – тобто виникав образ, породжений найнезбагненнішими зіткненнями далеких одна одній реальностей [164; 146], адже світ, як писав В.Стус про тогочасну лірику П.Тичини, ще був у стадії творення, ще не мав чіткої окресленості [241; 38].

Характер конфліктів цього перехідного етапу виражається у такому зіткненні старого і нового, що було традиційним для того часу [304; 31], при якому робиться спроба знайти компроміс або ж проголошується неможливість існування старого, що визначається абсолютно непотрібним у новому теперішньому. Дж.Макгенн наголошував, що сучасні художні трансформації почалися саме з цього періоду [303; 206-207].

Суперечливість можна пояснити і як ознаку мистецтва загалом, яке, на думку Є.Маланюка, є глибоко антидемократичним і становить собою країну вічних революцій [137; 116]. Воно незалежне від часу, набуває у ньому лише певних форм. Отже, постійну наголошуванисть на конфліктній сконденсованості у літературі аналізованої нами доби можемо також пояснити збігом суперечностей мистецьких і суспільних, на фоні яких перші могли сприйматися як інваріантні прояви другого. Конфліктність суспільна виявилася чіткіше, навіть стимулювала загострення інстинкту мистецтва у натовпі (Є.Маланюк) і притлумила відчуття мистецької елітарності.

Х.Ортега-і-Гасет зазначав, що людина є такою, якою робить її світ, а душа людська зберігає його слід [194; 48], тобто кожного митця так чи інакше торкнулася або війна, або революція [41; 542], або ще якийсь соціальне зрушення. Відповідно творець нової літератури як суб'єкт своєї епохи переносив у твори хоча б її дух чи настроєвість, як писав М.Волошин: "Ідеї мої лишилися тими ж самими. Різниця тільки у палітрі, яка змінилася відповідно до тем і, можливо, глибшого усвідомлення форми" [50; 17]. Тож не дивно, що тогочасна література так само ґрунтується на протиріччях і суперечностях зокрема, в усвідомленні розвитку літературного процесу, об'єктів і суб'єктів зображення, у формально-змістовому плані, у структуралізації свідомості ліричного героя, у підборі лексики й засобів текстотворення. Щодо калейдоскопічності сюжету, то М.Зеров писав, що ніколи ще "не було у нас такого багатства сюжетного матеріалу, як тепер. Велика європейська війна, три роки найнесподіваніших зв'язків межі людьми, найгостріших ситуацій, образів; потім – революція, горожанська

війна, тисячі сторінок героїзму і малодушества, пориву й запічництва, найхімерніших, найнеможливіших випадків і строгої невідхильної закономірності суспільного життя” [86; 517].

Нова епоха була пройнята бажанням суцільного оновлення, а нова література, зокрема поезія, що “прагнула своїми художніми формулами зафіксувати дійсність у найбільш правдоподібних виявах, у найхарактерніших її ритмах” [217; 30], відповідно – виробленням нових естетичних критеріїв, пошуками у змісті й формі, нової поетичної техніки, тематики, проблеми місця людини в новому суспільстві, визначення, якою повинна вона бути. “Нові сюжети, нове життя, нова ідеологія, нове трактування й нова форма мистецька. Це і в творах тих письменників, що приймали революцію без заперечення, і в тих, що тікають від сучасності” [74; 267]. Водночас В.Брюсов зазначав, що поет не повинен свідомо шукати образної новизни, адже нова тематика, новий авторський задум сам підштовхне до цього, сам витворить нову систему оригінальних образів [42; 609], тобто тиск нового життя призведе до витворення нової літератури незалежно від бажання автора.

Можна виділити такі загальні риси тогочасної літератури:

- фрагментарний характер внаслідок незавершеного континуїтету: література пробує зафіксувати події, почуття, настрої, йдучи паралельно з калейдоскопічними змінами і розвитком сучасного, тому ще не може створити цілісної світоглядної картини;
- детермінанти старої системи припиняють своє активне функціонування, а нові ще малофункціональні; утворився вакуум, який “заповнився вільною людською активністю” [45; 20];
- звільнення від внутрішніх і зовнішніх обмежень і бажання витворити щось геніальне, абсолютно нове;
- моделювання таких образів, де поєднувалися риси, які взаємно виключали одна одну;
- прагнення просто оновити літературу.

Поезія, що найкраще підходила для фіксації швидкого руху засобами відповідної ритмічної організації, сугестії нових думок [263; 45], часто використовувалась для створення нових гасел (згадаймо хоча б мнемотехнічну функцію рими) поряд зі спротивом плакатності та лубковості. Вона була не монолітною цілісною сполукою, а складною динамічною суперечливою єдністю з підсиленням інтелектуальним началом, зосередженістю на філософських проблемах, своєрідним синтезом художнього й філософського [148; 52]. Відбувалися численні дискусії щодо поетичних форм, призначення літератури, основних тем тощо. Так, наприклад, верлібр проголошувався ритмом тогочасної доби, обличчям епохи, виразником її духу. Г.Михайличенко зазначав: “Творячи нове мистецтво, пролетаріат мусить дати йому не тільки нові напрями змісту, а й поставити собі завданням нові форми його виявлення” [146; 27]. Сам поет повинен був відчувати “запах свого часу”, як писав М.Хвильовий про В.Еллана-Блакитного, “виливати його в певні поетичні образи й тим передавати іншим” [278; 630].

Проте кожен поет відчував цей запах по-своєму й по-різному трансформував його у своїй свідомості, тому для виокремленого нами періоду літератури властиве суперечливе, неоднозначне, а часто й полярне ставлення до сучасних подій: сприйняття соціальних змін як неминучих, необхідних, єдино правильних або розуміння їх як ворожої, чужої, злої сили, втеча від них, тощо. Але так чи інакше історичний розлам сприяв потужному спалаху духовної енергії нації: суспільно-історична криза породила не занепад, а відродження літератури, яке тривало до встановлення тоталітаризму, після якого як українська, так і російська літератури зазнали занепаду [195; 282]. П.Филипович зазначав, що саме тоді українська поезія почала набирати нової сили, нової якості [260; 231].

Різнобічні пошуки української поезії суперечливі, практично нереально скласти з них цілісну картину, в якій чітко визначилася б болюча рефлексія непокінченості нової й старої епох українського життя внаслідок

дисконтинуїтету (термін Я.Поліщука). “Незважаючи на гучні гасла і галасливі декларації, молода пореволюційна поезія засвідчила цією зовнішністю якусь осиротілість і розгубленість” [208; 77]. Це частково пояснюється тим, що українська література оспівувала не свою, як зазначав Дмитро Донцов, а чужу революцію, яка спочатку захопила, а потім спричинила “сум від вигляду руїн” [71; 63]. Вплив революційних змін в Росії на Україну, її культуру, на його думку, пояснюється тим, що Україна належала до поневоленої нації. Світ завжди поділявся на дві групи націй - “тих, що панують, і тих, що поневолені або принаймні затиснені в своїх можливостях просторової й головне духовної експансії” [288; 70]. Тому не дивно, що прагнення створити вільну особистість спричинили виникнення ідеї катарсису й звільнення для цілого суспільства в українській літературі.

На тлі загального розбурхання всесвітньої какофонії, що нагадувала не світову симфонію, а лише репетицію до неї, ідеї синтезу існуючих течій (“Троно”), “великого інтелекту у могутньому всесвітньому колективі” (“Авангард”) прозвучали тихим акордом у хаосі звуків. Найчіткіше ця концепція виражена у творчості неокласиків і Казки, який тон зовнішніх подій лише частково проектував на свої тексти. Однак він, попри внутрішню сконденсованість і зосередженість на душевних рухах, чи то віддаючи данину моді й керуючись стадним інстинктом до модного на той час нахилу до групування, чи то відчуваючи можливість опинитися в числі “занепадницьких” поетів зі своїм тяжінням до декадансу, символізму, неокласичної традиції, вступив до “Плугу”^{*}, завдання якого не збігалися з його авторською концепцією.

Перш за все, “Плуг” ставив на меті витворення нової робітничо-селянської літератури на основі загальної будови соціалістичної культури, виконуючи роль “деструктора, дезорганізатора буржуазії і її літератури”

^{*} А.Казка вступив до “Плугу” на початку 1928 року, хоча в Одесі, де проживав на той час, його філія існувала з 1924-25 р.р. (див. про це: Недзведский А.В. Одесса в украинской литературной жизни 20-х годов // Литературная Одесса 20-х годов. – Одесса, 1964), тобто фактично після дискусії 1925-1928 р.р. (за чотири роки до припинення існування “Плугу”), під час якої цій організації дорікнули у масовізм і низькій художності, і після “чистки”, що вже може служити формальним доказом вартості його творів. Але восени 1929 року Казка був заарештований, отже, у “Плузі” він пробув менше двох років.

[146; 74]. У Казки ж мотив деструкції як такої відсутній узагалі. Навпаки, конфліктність стосунків ліричного героя з оточенням виникає внаслідок неприйняття першим загального принципу боротьби, що асоціюється з насильством і втратою здатності на філософські узагальнення.

Якщо у програмі “Плугу” зазначалось, що революційно-селянська творчість повинна бути скерована на поширення ідей пролетарської революції, брати сюжети із сучасності і революційного побуту [146; 76], то Казка уникає принципу домінування загальноприйнятої і типово баченої сучасності у своїх творах. Творчість його загалом не скерована на носійство певної суспільно-історичної ідеї, а виходить на універсальну проблематику.

Також “Плуг” протиставляє себе неокласикам, імажиністам, футуристам тощо, називаючи ці угруповання буржуазними і такими, що бавляться формою як самоціллю, відриваються від сьогодення [146; 76]. Казка, навпаки, був близький до неокласиків, а саме у визначенні типу творчості як пошуково-філософічного, що перегукується з особливим “типом творчої саморефлексії” (Е.Соловей), який передбачає поета мислячого, спостережливо-аналізуючого. Спільними також були перевага споглядальних філософських мотивів і пошук проявів універсальних законів буття [201; 84]. У формальному плані ця близькість виявляється в паралелях щодо використання канонізованих строф, у своєрідному трансформованні античних мотивів, характер яких, однак, не є тотожним в обох випадках. Через форму Казка, як неокласики через формально-змістове вираження, “пов’язав собою давні та нові часи” [172; 221].

М.Йогансен виділяв у сучасному йому літературному процесі такі течії: перша, що стала речником деструкції, друга, яка відродила “стару будову поезії”, третя – власне молодого пролетаріату [168; 34]. Вони подані узагальнено без зосередження на світоглядно-тематичних особливостях, але бачимо, що поезія Казки належить до другої течії, особливістю якої є класичне письмо.

Отже, схожість Казки і неокласиків виявляється у реалізації творчомисленневого потенціалу, підсумком якого стали “рецепція культурної давнини” (С.Бабич), витворення власних філософсько-поетичних концепцій, що, наприклад, у Зерова найчіткіше виявляється у мрії симбіотичного взаємозв’язку універсальної культури з українським простором і з частою актуалізацією власне культурно-української символіки (“Святослав на порогах”, “Брама Заборовського” тощо), а в Казки – в ідеї універсального пошуку, вищого за оточуючу буденність. Об’єднує їх також відносний спокій у поезіях у найкритичніші історичні моменти [196; 192], статичність вірша. Саме цим пояснюється і прагнення спокою ліричним героєм А.Казки. Проте неокласики не зверталися до краси як до об’єкта поклоніння, а втілювали її безпосередньо у формі й змісті. Казка ж постійно проголошував ідею пошуку Вічної Краси, що наближало його до модерністської традиції, поряд із безпосередньою реалізацією цієї ідеї. Але він, попри свою орієнтованість, близьку до неокласичної, не зміг злитися з неокласиками, стати одним з них унаслідок відчуття своєї залежності від реальності, а відповідно неспроможності витворити поетичний світ, контекстуально від неї незалежний. Неокласики, створюючи нову сферу краси, не протиставляють її старій відкрито у самих текстах, вона існує сама по собі. У Казки ж існування її було мотивоване протиставленням “колись” і “тепер” всередині текстів, наслідком якого і стала потреба витворення іншого. Тобто моделювання світів, поштовхом до якого стала незадовільняюча дійсність, відбувалося різними шляхами: у Казки шляхом протиставлення реального “уявного” й уявного “уявного”, у неокласиків цілковитим зреченням першого.

Вступ до “Плугу” можна пояснити хіба, що соціальним походженням - Казка походив із родини селян-козаків [145; 200]. Також Спілка селянських письменників виступала за “змичку міста із селом”, що перегукувалося з Казчиною ідеєю про неважливість для духовної еволюції локального простору. Водночас у нього немає суто сільських чи урбаністичних пейзажів,

незважаючи на те, чи це головний образ твору, чи другорядний. Вони універсальні, а важливою є сама природа й людина.

Як ми вже зазначали вище, поезія 20-30-х років виражала себе полемічно, у віршах відбувалося постійне утвердження свого кредо, своїх установок і заперечення інших, суперечка з питання ролі і значення особистості в тогочасних подіях, співвідношення людини й суспільства [13; 210]. 1917 рік О.Білецький називає початком нової доби в ліриці, як і в історії: “Можна запевняти, що саме революція 1917–18 рр. утворила просто або побічно розцвіт української лірики, яка відкриє, а почасти вже відкрила, українській літературі новий шлях – шлях із Диканьки, милої і поетичної, але все-таки глушини селянської – в Європу” [28; 21]. Цілком із цим висловом погодитися не можна, оскільки оригінальна творчість українських ліриків (П.Тичина, А.Казка, М.Семенко тощо) може датуватися раніше, про що свідчать самі тексти, адже у цих творах – відгомін подій першої світової війни, опис внутрішнього світу людини, яка опинилася на межі між життям і смертю, а літературну творчість після першої світової війни характеризує якийсь неспокій й нервозне шукання нових форм і засобів вислову [211; 79].

У поезії А.Казки ліричний герой приходиться до подій 1917 року вже розчарованим і зневіреним, духовно мертвим, як у газелі “Мені байдуже”:

Дзвенять гучні святкові дзвони – мені байдуже...

Всіх Пасхи веселять канони – мені байдуже...

...Я мрець...й через те саме зовсім не пристали

Мені ні перед чим уклони – мені байдуже...

Хай крають зараз, хай шматують серце хворе

Всіх мрій моїх і друзів скони – мені байдуже...

І на весь світ цей крик кривавий кинуть хочу,

(Хоч ЖАХ ворухить в серці шпони) – “Мені байдуже”... [95; 53]

Реалізація авторського страху загальної деструкції відбувається за допомогою виведення людини, що втратила будь-яку віру, яка вже нічого не чекає і ні на що не сподівається. Про її напівістеричний стан свідчать лексеми на означення пережитих подій: “кривавий”, “жах”, “темрява”, “мрець”. Автор виводить образ весни, але вона у такому контексті – тільки закономірна сезонна зміна, яка не знаходить відбиття в душі ліричного героя. Навіть Великдень (після 1917 року він став символом доби у творчості українських поетів) не радує героя, не приносить очікуваного прощення й спокою. Така апатія, байдужість до всього - лише спроба пози: було б усе одно – не згадувався б ні Великдень, ні великодні дзвони, ні народ, ні весна, не було б такої докладної фіксації навколишнього. Ці елементи – не тільки тло, звичайна констатація реальних явищ, але й контрастна опозиція. Автор відокремлює внутрішній світ свого героя від згаданої у творі дійсності, але вона не байдужа йому на стільки, на скільки він про це говорить: образні порівняння й метафори свідчать про протилежне (степ “смарагдами вкриває гони”, дерева мов “молитовнії Мадонни”), дієслівна форма “кинуть хочу” вказує на не здійснену ще дію (хоче сказати, що все байдуже, але не сказав). Щоправда, песимістична настроєність людини передається природі, яка, незважаючи на весну, не відчуває радості пробудження, як і людина.

Чорно-червоними фарбами насичена і поезія В.Кобилянського “І вдарив промінь”:

І вдарив промінь в темну ніч
 Над непробудними полями.
 Він освітив криваві плями
 В ту чорну, мов могила, ніч [114; 65].

Автор також використовує мотив жаху, чорно-червону гаму, які надалі стануть символом нової історичної епохи. Головний образ цього твору – образ рабів, що стають такими ж зневіреними, як ліричний герой А.Казки. Але В.Кобилянський, на відміну від А.Казки, показує шлях, що веде до цієї

зневіри й злості. Очікуваний сонячний промінь, який завжди сприймався як життєдайний і всесильний, приніс загибель рабам, але не фізичну, а душевну:

І в сяйві неба раб осліп.
 І промінь прокляли раби,
 Бо збаламутило їх світло, –
 І щастя в їх серцях поблідло... [114; 65]

Знову бачимо людину зневірену, розчаровану, сліпу серцем. Пасивне страждання, настрої постійного суму, мінорну споглядальність Ю.Меженко визначає домінантою творчої індивідуальності В.Кобилянського [73; 110]. Такі мотиви зустрічаються і в творчості А.Казки, часто межуючи з песимізмом, але ніколи не переходячи цієї межі. На відміну від ліричного героя Кобилянського, що перебуває в стані тривожного пошуку свого ідеалу, він знає, що шукає. Хоча і його Казка фіксує в момент сумнівів і переживань, які передують цим пошукам.

1917 рік став своєрідним каталізатором поезії, оскільки тогочасні події породили діаметрально протилежні думки і відповідно – абсолютно різні твори. На зміну спочатку розчарованій особистості приходять особистість впевнена, готова до рішучих змін:

Я знову піду на боротьбу охоче;
 Я не стану лякатись підстінних розстрілів щоночі.
 Я заріжу свій смертний жах
 Без ножа.
 І з холодним мавзером рішучості в руці
 Я вже йду до нових революцій.
 Бо я – людський дух,
 Я – вічний рух.
 Я скрашую людині
 Буття, піднімаючи боротьби стяг...
 Нині
 Я – само життя [206; 27].

Ліричний герой цитованої вище поезії В.Поліщука створює текстову конструкцію нового обличчя нової доби, репрезентуючи своє “Я” як узагальнений образ і визначаючи сенс нової поетичної творчості, проголосивши себе новим Богом (“Я – вічний рух”, “Я – само життя”). Про його войовничу налаштованість свідчить використання номінант “жах”, “боротьба”, “ніж”, “мавзер” на позначення почуттів, а символом смерті стає лексема “зарізати”, яка зустрічається і в поемі О.Блока “Дванадцять”:

Уж я ножичком
Полосну, полосну! [31; 320]

Але ці слова Блок вкладає у уста людини, керованої не суспільним гнівом, а особистою образою, точніше, ревністю:

Ты лети, буржуй, воробышком!
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...[31; 320]

Герой Поліщука не керується такими почуттями. Він самовпевнений, самозакоханий, оскільки майже кожний вірш починається займенником “я”. Поліщук виводить образ фаната, всі дії якого спрямовані на насилля, а сам він уже готовий проголосити себе новим Богом, адже вбачає свою місію у здійсненні суду над старим світом і над його людьми. Слова про те, що цей герой скрашує людині буття, нагадують ледь-помітний помах пензля, адже вони тонуть у численних повторах про боротьбу, про битву. В такій боротьбі втрачається її сенс, губиться ідея, мета; боротьба існує для боротьби.

З.Фрейд зазначав, що маса мислить асоціативними образами, часто гіперболізованими, здатна на крайнощі, а найменша антипатія може перетворитися на ненависть з відповідними насильницькими діями, приклад чого ми маємо у цитованих вище поезіях. Зокрема це нетерпимість, повага тільки до сили, розуміння доброти, милосердя як слабкості людини, прагнення насилля від своїх речників, пріоритет ірреального, ілюзорного [267; 78-81] (як-от всесвітньої пожежі, руйнації тощо), що у текстах

безпосередньо реалізується у мрії про одвічну боротьбу, вірі у беззаперечності своєї сили, вмотивованості вбивств, нетерпимості до того, хто не належить до цієї маси.

Пояснюючи слідом за К.Юнгом тогочасну соціально-політичну кризу вторгненням архетипів, В.Пахаренко наголошує на прориві первісного культу сили: “Факельні походи, ідолопоклонство, повернення культу “вождя”, масові екстази, екзальтовані промови...свідчать про панування сил, що набагато переважають людський розум, протягом тисячоліть гамувалися, урівноважувалися свідомістю, а тепер прорвали ослаблений захисний мур символів і вивільнилися” [201; 27]. Відбувається зміна ідеалів, викривлення релігійної свідомості, а відтак з’являється прагнення витворення нового світу під цю інакшу систему.

На аналогічному матеріалі революційних подій М.Йогансен також конструює модель нового обезбоженого світу, визначаючи креативною силою творця нової епохи – людину [168; 29], що постає перед нами в образі “будного бондаря” – символу “Сірих Мас”:

Йшов будний бондар і збивав
Обруччя з древнього барила.
В коктейлі квасив кокаїн,
До Франції збирався Врангель;
Йшли сірі маси, як один,
На перекопу форт останній [168; 29].

Як бачимо, головну роль займали не окремі особистості, а маса, точніше “сіра маса” (розуміти такий епітет можна і як класове визначення характеру мас, і як окреслення їхньої безбарвності, типовості, неоригінальності) або ж типовий представник її, зменшена її копія. Але духовне життя мас несе в собі примітивні інстинкти, настрої й бажання, притлумлені розумною особистістю, що в масах нівелюється, втрачає свою індивідуальність [13; 213], у ній прокидається інстинкт самозбереження, пограбування, жорстокості. “Перехід від споглядання крові до її активного

пролиття для нас не є важким” [197; 116], а особливо тоді, коли фанатизм доводить до нав’язливої ідеї жертвності, екстазу масових убивств. Народжується руйнація, що бере свій початок, за Е.Фроммом, у відмові людини від самої себе, від своєї унікальності [270; 294].

Трагізм доби, за яку хтось повинен нести спокуту, глибоко відчув Є.Плужник, у текстах якого поряд виступають смерть і віра в продовження життя, коли смерть стане безсмертям і любов’ю:

Пшеницями зійде кров,
І пізнають, яка на смак
Любов [205; 122].

Вакхнаналії обов’язково повинні завершитись, а кров стає своєрідним жертвопринесенням (мотив жертвності й спокути [249; 32]) новому життю. Плужник підтверджує тезу, виділену ще Платоном про те, що “живі виникають з мертвих, а... мертві робляться з живих” [204; 248]. Але поета більше цікавить власне життєвий континуїтет, зосередження на людській пам’яті про тих, хто допоміг пізнати на смак любов. Тому для нього важливе не те, хто і чому помер, а категорія смерті і продовження життя як її трансформації з подальшим гносеологічним аспектом любові, а отже, відчуженням від свідомого прагнення вбивства як вияву передчасної загибелі.

Ліричний герой цієї поезії не сповнений оптимізмом, він, нівелюючи свою індивідуальність, відкрито говорить про нездатність пережити весь спектр людських почуттів, окрім болю внаслідок здатності, подібної до дару Кассандри, бачити трагічні прояви життя, які ще ніхто не пізнав і не бачив:

Я – як і всі. І штани з полотна...
І серце моє наган...
Бачив життя до останнього дна
Сотнями ран! [203; 124]

У такої людини спотворене світобачення внаслідок неспроможності спокійного сприйняття епохи теперішньої і прагнення побачити, як кров

проросте іншим вищим життям, виникає сумнів щодо правильності своїх дій у минулому і питання, що робити тепер. На думку Г.Токмань, у цьому виявляється християнський характер гуманізму Плужника, оскільки його ліричний герой свідомо перебирає на себе біль і страждання інших, а також відмовляється від поділу на “своїх” і “ворогів” [249; 33]. Деструкція немає національних ознак, не може бути виправдана інтересами одних і пожертвою заради цього іншими.

Тому після перших гучних ритмів доби особистість рішуча й бездумна трансформується в особистість налякану, особистість, що відчуває не порятунок, а неминучу загибель, і яка зрозуміла, що руйнування – результат непрожитого життя [271; 157], а також змішується усвідомлення його наслідків, неможливості позбавлення і забуття кривавих видив, смертей, відчуття болю і віри, що відродження ще можливе.

Проміжною була спроба фіксації свого “я” між цими станами, як маємо це у Тичини, герой якого розуміє, що чогось не вистачає (“Іще нам музики не досить” [244; 204]). Він каже про себе та подібних, що живуть комуною, що “працюєм”, “із заступом йдем на монастирське”, “Сміємся, вірим і горим!”, “є лиш гордість і горіння, сукупна праця і хвала”. Але, попри таку начебто ідилію нового життя, раптом зринає образ розтривоженого Дніпра, неминучої бурі, думка про апостольство всіх і кожного, про землю, на якій немає “ні ангелів, ні бога”, а сам герой неодноразово говорить, що звик до вигляду крові: “До крові звикли ми давно, хоч не возводим її в канон”. Він нагадує не щасливу людину, а швидше зомбованого робітника комуни, для якого вже не існує інакшості, несхожості, індивідуальності, самостійності, а є лише наказ, прагнення бути таким як всі, тільки гасло-заклик до гармонії і любові, за якими не видно душі, не видно внутрішнього спокою. Тобто те, що назване нормальним правильним життям притлумило всі прагнення і поривання ліричного героя, який до того ж ще просто втомився одвічно боротись, виступати проти всіх і всього, а тому спокійно сприймає життя, запропоноване йому.

Отже, можемо говорити про утвердження домінанти трагізму світовідчуття. “Як тільки пік героїко-мобілізаційної настроєвості став відходити в минуле, ідейно-емоційна палітра змінилася (переживання втрат, осмислення дня вчорашнього)” [121; 6]. Влучно з цього приводу висловився М.Хвильовий, який писав, що “всяка лірика (коли вона лірика) в заплутаній і ясній тільки “чистому раціоналізмові” соціально-економічній ситуації послідовно й логічно прямує коли не до цілковитого песимізму, то в усякому разі до напівпесимістичних елегійних мотивів. Революційна ж (певніше, соціальна) йде теж послідовно й логічно – до заперечення самої себе” [278; 636]. Соціальні заворушення закінчились, пожежа поступово згасла, не перетворившись на світову, не перерісши на щось величне й могутнє, герої, що “підпалювали небо”, вимагали крові, зникли, залишивши руїни, не витворивши нового світу. Виникло закономірне риторичне питання, що ж буде далі, яким буде життя, тепер уже не проєктоване на майбутнє “колись”, а реальне. Від задзеркальної ідилії залишилися уламки, нова не була витворена, як і не було визначено чіткої мети, крім абстрактної ідеї суцільних змін на тлі уламків або ж ідеї всесвітнього урагану без замислювання, що буде потім.

Ліричний герой А.Казки, якого, згідно з класифікацією О.Ранка, що передбачала виокремлення таких категорій, як людина пересічна, митець і невротик [298; 26], можна віднести до категорії митців (він усвідомлює вищість своїх ціннісних орієнтацій і потреб, відчуженість і незадоволення існуючим), прагне відокремитись від цієї дійсності, знайти порятунок у конструюванні іншого утопічного світу, в якому б кожна людина відшукала гармонійне співіснування людської душі й природи, не відчуваючи обмеження в реалізації свого чуттєво-емоційного потенціалу [271; 155]. Герой самозаглиблений, сповнений ідеєю вселенського прощення. Чітко така тенденція простежується у поезії “Зорі”, з якої перед нами постає особистість, що втілює одвічну людську любов споглядання вечірнього неба, що асоціюється з молитвою до Бога. Відбувається еволюція ліричного героя,

незважаючи на втрату ним рішучості, сміливості. Він проповідує не побудову нового на згарищі старого (до речі, ліричний герой Казки ніколи не виступав адептом деструкції), а ідею вічної любові.

Зважаючи на важливість кожного вірша у змістово-емоційному плані, подаємо поезію повністю:

Серед тиші неземної на Землі
 Я дивлюся на вас мовчки, Сонце-Зорі –
 Ясні, чисті, промінисті на прозорім
 Неба тлі.
 Наче янголів пресвітлих ніжний спів,
 Наче сльози Всепречистої Марії,
 Вколисав мене ваш хор з глибин стихії
 Й полонив.

І забув, повік-віків уже забув
 Про сучасну всенародню бійку люту...
 Раптом спали з мене тяжкі людські пута,
 Бо почув
 Заклик дружній ваш до Вічної Любови,
 До братерства ясний заклик разом з тим, –
 І себе в цей мент почув я молодим
 Знову!.. знову... [95; 78]

Структурно кожна строфа у поезії складається з трьох віршів і одного піввірша, який римується з першим віршем. Така триєдність супроводжує цілий текст, що створює враження містичності, релігійної настроєвості. Вона стосується і образів-домінант:

Земля – Сонце-Зорі – Небо
Янголи – Всепречиста Марія – Вічна Любов
Бійка: сучасна – всенародна – люта
Дії: дивлюся – почув – відчув

Зорі: ясні – чисті – проміністі.

Ця поезія відтворює сходження ліричного героя до осягнення, розуміння Бога як вищої категорії людського єства, еталону любові й прощення. Він усвідомлює, що цей світ не матеріальний, а духовний, що витoki його сягають глибин людського серця. Тому герой із землі дивиться на зорі, які порівнює з сонцем, адже воно для нього – символ усього чистого, тому й зорі – “ясні, чисті, проміністі”. Епітет “ясні” втілює віру в можливість еманациї душі, яка змогла відчувати сяйво неба, “чисті” – віру в її катарсис, “проміністі” – конструює ланку асоціативного ланцюга, початком якого є сонце, а кінцем – Бог. Шлях до Бога виявляється простим: від спроби відійти, змоги відокремитися від усього лихого й почути “неземну” тишу на землі. Це водночас і складно, тому автор використовує оксиморон “Серед тиші неземної на Землі...”, який підкреслює таємничість Божої еманациї. Автор виділяє образи-домінанти не тільки змістовно, а й графічно, пишучи їх із великої літери, як слова “Бог”, “Всепречиста”. Лексемами “тиша”, “мовчки”, “зорі”, “небо” задається тон першої строфи поезії – усеохопне мовчання, яке треба навчитися слухати й розуміти, яке, як буддійські медитації, допомагає краще осягнути своє “Я”.

У другій строфі вже відчувається “янголів пресвітлих ніжний спів”, “хор з глибин стихії”, а самі зорі порівнюються зі сльозами Божої матері. У подальших строфах відбувається градація звуку – від “неземної тиші” до “заклику дружнього”. Можна простежити цікаву паралель:

“тиша неземна” – “ніжний спів” – “заклик дружній” //

янголи – Марія – Вічна Любов

Перший комплекс образів – земний, але не заземлений, логічно мотивує другий – божественний.

Відповідно до градації звуку відбувається еволюція внутрішнього світу ліричного героя, а саме його перехід від візуальних відчуттів до почуття любові, від простого споглядання зірок до змоги почути божественну музику. Така зміна людини можлива, за А.Казкою, не в ідеальному суспільстві, а там,

де зло досягло свого апогею. Саме тоді людина розпочинає свої пошуки, кидаючи виклик сучасній їй епосі. Цей виклик полягає в ігноруванні оточення, яке не задовольняє: “І забув, повік-віків уже забув...”.

Епоха ліричного героя характеризується лише одним віршем: “Про сучасну всенародню бійку люту”, в якому епітет “сучасна” вказує на темпоральну характеристику подій, “всенародна” – на важливість “бійки”, “люта” – на внутрішню її сутність. Епітетом “всенародна” автор пробує спочатку виправдати жах епохи, але сам розуміє, що виправдання їй немає, тому бійка “люта”. Зневіра автора у вмотивованості тогочасних численних смертей, деградація суспільства підкреслюється й номінантою “бійка” (не боротьба, не війна, не битва, а бійка!), що надає оповіді зневажливого тону. Порівняймо: бійка – “взаємне завдавання ударів, наминачка, прочуханка”, битва – “бій між ворожими арміями, військовими з’єднаннями” [187; 135, 144]. Зрозуміло, що події, схематично окреслені у творі, не можуть принести порятунку, а очиститись людина може тільки тоді, коли почує заклик до “Вічної Любови”, що в підтексті розуміється як заклик до єдності, примирення, прощення.

С.Крижанівський зазначав, що А.Казка “був переконаним інтернаціоналістом, вірив у прихід світової революції” [131; 20], але ця революція повинна була відбутись у душі людини внаслідок побачених і пережитих нею жахів. Таку зміну А.Казка називав не тільки революцією, а й умінням почути вічну музику.

Якщо у поезіях П.Тичини можна провести паралель між революцією в суспільстві і в душі, то у поезії А.Казки такої паралелі немає, що простежується на комплексі творів.

У Тичини:

Суспільні зміни = зміни в душі (“Війна”^{*});

прихід нового = відродження людського духу (“Золотий гомін”);

* Ідея війни, пошуки воргів наводять героя поезії на думку про серце як найбільшого ворога і підштовхує до пошуку “зілля на людське божевілля”

пробудження суспільства = пробудження природи весною (“Дума про трьох вітрів”).

У Казки реальні події скануються на модель утопічного світу, в якому немає насильства. Тому криваві події одразу змінюють негативний заряд на позитивний, і постають вже не як події матеріального світу, а духовного, зміни в якому відбуваються вбік позитивного, а позитивом у цьому випадку є зміна людської душі, її відродження, а відтак повернення до Бога. Схематично:

**Світ реальний → світ, створений автором, де всі мінуси
замінено на плюси (“Буря”);**

жахлива дійсність → пошук чогось іншого (“Кінець”);

втома від реалій → заглиблення в себе (“Де захват мій”);

**пошук очищення → прихід до Любові (“Зорі”) → право назватися
богорівним (“Встаньте ж, вільні-богорівні!”).**

Як і в попередній поезії, ліричний герой із твору “Зорі”, розчарований пережитими реаліями, прагне знайти притулок для своєї душі. Автор нічого не згадує про те, що саме пережив суб’єкт його твору, не показує його зневіреном і наляканим, а фіксує його шлях до катарсису: той шлях, про який так багато писалося як про проекцію в майбутнє або як про його кінцевий результат, але ніколи не було сфокусовано увагу на самому шляху. А Казка пробує показати, як це потрібно зробити, доводить, що він не дарується людині, а вона сама його шукає.

Отже, реально існуюча епоха у текстах отримує трагічне забарвлення, що спричинено вже баченим і пережитим раніше, на тлі якого революційні зрушення, деформації були своєрідним продовженням, а точніше апогеєм всесвітньої деструкції. Герой пробує адаптуватися у світі кількома способами:

- злиття з руйнівною стихією з метою стати її лідером;
- пристосуватися, стати одним із сірої маси;
- відокремлення внаслідок самонесприйняття у новоствореному світі;

– відчуття трагізму доби.

Якщо герой М.Семенка чи Я.Савченка проголошує себе новим деміургом, П.Тичини вірить в епоху “золотого гомону”, Є.Плужника відчуває неминучість самопожертви, то герой А.Казки, який усвідомлює нереальність створення нового кращого світу на уламках і трупах, прагне розмежувати себе і дійсність, оскільки принципи її існування не збігаються з його прагненням стати апологетом ідеї всепрощення і вищої любові.

1.2. Трансформація свідомості: від “світової пожежі” до Великодня

Поряд зі зміною особистості в художньому творі, що у А.Казки виявилася у зміні особистості від наляканої й зневіреної до впевненої, яка знаходиться за крок до свого щастя, відбувалися зміни і в розумінні тогочасних подій. Один із перших шаблонів у їхньому відтворенні був образ абстрактної всеруйнуючої сили в різних іпостасях: вітру, бурі, пожежі, руїни. До такого шаблону вдався й А.Казка, але він ні на секунду не сумнівається, що руйнуючий вітер не може призвести до чогось прекрасного, не може створити новий світ, в якому могла б існувати людина, а Є.Маланюк асоціює пожежу з червоним тлом і новою Голгофою:

Хижі птиці летять зі Сходу

На червоному тлі пожеж, –

Бачу, бачу Твою Голготу

І звідціль, з моїх мертвих меж [163; 140]

Образ всесвітньої революції, ідея світової деструкції стали предметом зображення в літературі перших пореволюційних років. Така настанова відсувала людину на задній план, позбавляючи поезію почуття, емоцій [285; 75], тоді як Казка, навпаки, відводив людині завжди чільне місце, часто фіксуючи ідею лише словом чи штрихом, або не згадуючи про неї взагалі. Його цікавить не як відбулися ті чи інші події, а як вони вплинули на їхнього очевидця. Цей вплив, як правило, негативний і спричинює конфлікт між

“знайденою вселенською гармонією і негармонійними голосами живого життя” [190; 39].

1.2.1. Буря як руйнація межі між дзеркальним і задзеркальним у поезії А.Казки.

Прагнучи показати, до чого може призвести фанатичне і бездумне захоплення деструктивними методами, Аркадій Казка виводить образ “скаженої хуртовини” в сонеті-акровірші “Буря”, дотримуючись закону кристалічних структур (В.Хитрук), коли стрижневий мотив обростає гранулами образів [279; 75].

А.Казка вдається до контрасту, який, на думку Франка, є “одним з наймогутніших способів поетичного мислення” [263; 67], виводячи антагоністичні темряву і світло, а далі ускладнює їх комплексами антитетичних образів, створюючи пари за принципом дзеркала, яке творить точну копію оригіналу, доступну лише для бачення. Водночас ця копія-світ існує в іншому просторовому континуумі і рухається синхронно з оригіналом [144; 8], але має протилежну внутрішню насиченість. Казка створює два світи, що, як зазначав Н.Фрай, “повні метафоричних ідентифікацій, одна з яких є бажаною, а інша – небажаною” [11; 149], але вони ідентифікуються не з небом і землею, а з двома паралельними світами:

“Хуртовина скажена”	“провідний дзвін”
“нема доріг”	“Жадання повний вдома бутъ”
“хаос сваволі”	чарівні елегії
“божевільний сніг”	“любі втіхи”
“сніговий окіл”	“краси країна”
“Кривавий розіп’явсь над світом смок”	голос, “мов великодній дзвін”
труп, тінь	“край краси і правди”

Використовуючи засіб енантіоморфізму, Казка виводить систему образів і їхні віддзеркалення, значеннєво протилежні. Він проектує світ-відображення на реальний, що визначене О.Марковою стосовно лірики М.Волошина як зіставлення того, що здається, і суцього [166; 34]. Проте на

відміну від Казки, який прямо не називає новостворений світ дзеркалом, Волошин чітко розуміє дзеркальну межу як таку, що є неможливою для подолання, а саме дзеркало як відбиття найменших уламків циклічно повторюваних подій:

Я – глаз, лишенный век. Я брошено на землю,

Чтоб этот мир дробить и отражать...

И образы скользят. Я чувствую, я внемлю,

Но не могу в себе их задержать.

...И вновь приходит день с обычной суетой,

И бледное лицо лежит на дне глубоко... [50; 74]

Визначаючи відбиття, відтворення як основну функцію дзеркала, поет також наголошує на його можливості побачити глибоко приховане, те, що намагаються сховати за щоденними клопотами, а також на підсвідомій відкритості і щирості людини з ним, адже дзеркало є “інтерпретаційною рамою, в якій відбивається візуалізація й накладання (злиття) об’єкта та суб’єкта” [63; 87].

У Казки така дзеркальна модель, де заклопотаний і байдужий день змінюється нічним спокоєм і щирістю, трансформується у почергову зміну двох світів. Це відбито і на структурі твору, підкореній симетрії/асиметрії, що передбачає виведення кількох образів однієї групи, далі – іншої, потім знову відбувається повернення до першої групи і т.д. Образи першої групи становлять світ реальний, а другої – його протилежність. Первісна мета автора – показати світ, що існує в момент поетичної оповіді. Він не критикує дійсність, не засуджує, не висловлює свого ставлення, а просто намагається зафіксувати його в динаміці.

Але негативна настроєвість образів цього світу орієнтує нас на певне сприйняття його як холодного, темного, похмурого: хуртовина – скажена, дим – кривавий, вітер – свище, крім того, використано такі лексеми: “голод”, “розпуста”, “труп”.

У змалюванні світу автор не використовує абстрактні заклики руйнувати все і йти до непевної ідеї, втіленням якої є “скажений вітер”, а показує, що “всесвітня буря” наближає не до відродження, а до хаосу і страждань.

З цим світом контрастує світ паралельний, створений як головна модель сприйняття, світ-навіпаки, де лунають великодні дзвони і постає “край краси й правди”: хуртовина перетворюється на провідний дзвін, бездоріжжя – на рідну домівку, хаос – на елегії з чіткими правилами творення.

Схематично:

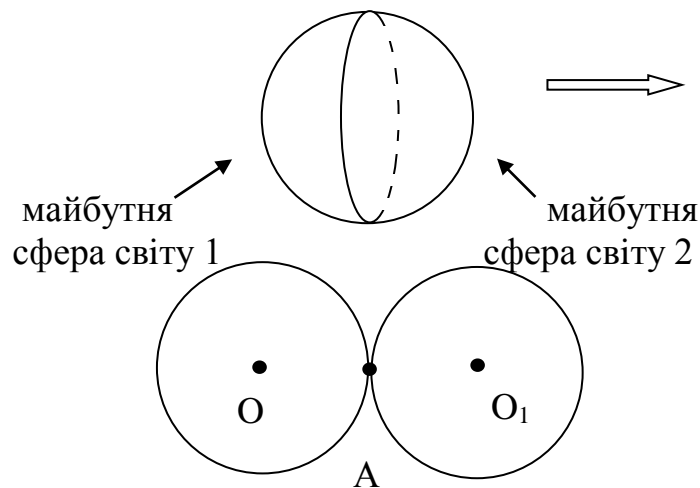


Рис. 1.1.

Маємо на початку єдиний світ із двома можливими варіантами майбутнього (перша сфера). Вони полярні, кожен з них структурно завершений, тому можуть сприйматися як окремо існуючі світи (дві сфери) з єдиною точкою зіткнення (т. А) і місця знаходження ліричного героя, який паралельно бачить обидва.

Ліричний герой належить двом світам: в одному безпосередньо існує, а інший існує у його свідомості. Це він, протиставляючи бачене й омріяне, створив отой другий світ за уявним дзеркалом. Точка О (О₁) – образна домінанта твору – Україна дзеркальна й задзеркальна.

Дзеркало не тільки розмежовує два світи, але й виключає взаємопроникнення з одного в інший, завдяки непроникності як одній із семіотичних потенцій, що підкреслюється віршами:

Елегій чарівних та знання любих втіх

Уже не знати нам у сніговім околі [95; 75]

На початку твору автор вживає заперечний займенник “ніхто”, а потім конкретизує – “ми”, маючи на увазі український народ, адже “край краси і правди” – це Україна, що й читається з перших літер кожного віршового рядка (“ХАЙ ЖИВЕ УКРАЇНА”). Зрозуміло, що А.Казка вбачав мету українського народу в тому, щоб у світовій пожежі не загубитися самим і не загубити свою країну, картини якої відбиваються у дзеркалі. Захоплення ідеєю “скаженої хуртовини” і деструктивний синдром розбили дзеркало, і все переплуталося так, що ніхто вже не міг розрізнити, де апокаліптичні візії, а де храм, у якому правлять великодню службу.

У поезії А.Казки воно ще ціле, а порятунок він вбачає у втручанні вищої сили, тієї “Вічної Любові”, голос якої чує його ліричний герой і який повинні почути інші. Саме цей голос повинен нагадати, що існує “надії промінь”, названий Україною. Людині, щоб його почути, потрібно тільки підійти до дзеркала і подивитися в нього.

Якби не було чітко окреслених географічних меж (маємо чітко визначену країну, яку поет називає не державою, а краєм), створилося б враження, що автор творить чергову країну-утопію як протиставлення дійсності, що його не задовольняє. Але у Казки – це два реальні світи, які знаходяться по різні боки одного дзеркала: над однією панує “кривавий смок”, над іншою – великодній дзвін. Своєрідна боротьба Бога й Диявола, але просторове конструювання світу відбувається без протиставлення неба і землі, як у середньовічній мисленнєвій системі, хоча й змальовано шлях із кінцевим пунктом прибуття, який визначається моральними якостями ліричного героя [155; 246].

Для характеристики тогочасних подій, асоціативних вітрові, підходить, крім образу “скаженої хуртовини” Казки, також визначення, дане Елланом у 1914 році, – вітер, що “збився з пантелику”:

Вітер стогне, вітер свище,
Вітер збився з пантелику,
Утворив з життя він грище,
...Він шука собі подібних... [76; 55]

У стосунку до поезії аналізованої нами доби він, тобто вітер, вже знайшов “собі подібних”, так само рішучих, сильних, фанатичних. Але вони також не цінують життя, як і він, для них – це своєрідна гра у деміургів, і важко розгледіти істину за цією шаленою грою.

Якщо у поезії Казки хуртовина сприймається як негатив, що осліплює й робить людей глухими, то у творі Тичини “Плуг” вітер іншого характеру, “протистоїть людям, він майже Божий суд і Господнє наслання” [241; 38]:

Вітер.
Не вітер – буря!
Трощить, ламає, з землі вириває...
...Котить. У землю врізає
(чи то місто, дорога, чи луг),
у землю плуг [248; 81]

Передчуття змін поглиблюється деструктивними номінантами: “трощить”, “ламає”, “вириває”, “врізає”. Модифікації вітру, неспокою, руху, різнопланові передчуття з “вороного” перетворюють тичинівський вітер на бурю, асоціативну до бурхливих перетворень [237; 9], що жене “огняного коня”, у поєднанні з плугом як життєствердної сили руйнує й створює все заново. Маємо своєрідне випробування вогнем, що завершується спроможністю бачити “красу нового дня”. Хуртовина у “Бурі” зводить людину на манівці, а вітер у “Плузі” лякає, але не позбавляє людину можливості відчувати. Водночас тандем плуга (знак нової ери, спосіб її утвердження [287; 134]), вітру (передчуття наближення Бога [287; 54], вогню

(первісна універсальна речовина) руйнує звичний світопорядок, і на землі поряд зі знищеними містами, селами постають храми і боги, що ставить під сумнів їхню автентичну божественність. Над ними вивищується ще не відома й непізнаванна, але величніша й сильніша субстанція: “Що ти за сило єси?” [248; 81].

Саме народження нового нагадує наслідки гвалтування, тож виникає сумнів, чи буде воно (те, за чим спостерігають “мертві, розплющені очі”) нормальним, спроможним функціонувати, адже в його основі лежить насилля:

І тільки їх мертві розплющені очі
Відбили всю красу нового дня!
Очі [248; 81]

К.Фролова пояснювала цю частину строфи як “розрядку напруження, катарсис”, подолання боротьби “гуманістичним світлим почуттям віри в красу нового дня” [268; 67]. Але, на нашу думку, вже сам епітет “мертві” унеможливує передчуття світла, особливо повторення найбільш інформативного “очі”, засліплені “огняним конем”, мертві, відповідно не спроможні побачити новий світ, а тільки його віддзеркалювати. Засобами енантіоморфізму може бути створено протилежний світ, протилежний день, принципом якого є а анти-краса, тобто світ потворний у задзеркаллі стає прекрасним. Як бачимо, “краса нового дня” (П.Тичина), породжена вітром і така, що несе на собі його деструктивний заряд, не є рівнозначною “краю Краси і Правди” (А.Казка), що народжується як спротив хуртовині. Якщо Казка виводить такі світи паралельно безпосередньо в тексті, то Тичина показує їх через відбиття в очах, які виконують функцію дзеркала.

Усвідомлення можливості існування світу іншого траплялося не завжди. Вогненна буря виступала наче гальмом наставання “дзеркальної стадії” (Ж.Лакан), створювала свій власний світ із запереченням альтернативи. Це відбувалося внаслідок порушення гармонії у межах самого світу і насильницького утвердження примату вогненно-повітряних елементів

(уже згадуваний нами процес гвалтування, що передбачає підкорення силі й розчинення у ній). Остаточне підкорення визначало перемогу пожежі, що ставала метою і руйнувала дзеркало, за допомогою якого людина частково могла пізнати себе і побачити іншу реальність. Можливість залишитися живим і самодостатнім визначала вогненну бурю як неминучий етап, що зміниться іншим. Саме в такому випадку відновлюється здатність бачення себе у дзеркалі й спостереження ілюзорно-дзеркального світу (Л.Столович).

В іншому випадку, відбиваючись у дзеркалі, вогонь, що сприймається як символ зла, гріховності (людина відповідно повинна нести спокуту за його розпалення), охоплює всю його поверхню, створюючи фікцію непереможної вогненної стіни, за якою нібито нічого немає. Відтак за нею вже не можна побачити “край Краси і Правди”: немає дзеркала – немає іншого світу.

У Казки маємо перший варіант, а у Брюсова, наприклад, останній, доповнюючий тезу про апокаліптичний інерційний рух як мету нового життя: “Світова пожежа не була...навіть символом руйнації: це був “світовий оркестр народної душі” [5; 63]. Соціальні зміни асоціювалися з неконтрольованою анархічною силою, яка повинна знищити все старе (у тому числі й дзеркало, яке в хаосі залишилося непоміченим), щоб нове покоління могло створити нове суспільство, нову культуру, водночас втрачаючи здатність бачити, дивуватися, милуватися*. Залишається лише можливість захоплення, що межує зі страхом.

В стозарном зареве пожара,
 Под ярый вопль вражды всемирной,
 В дыму неукрощенных бурь, –
 Твой облик реет властной чарой:
 Венец рубинный и сапфирный
 Превыше туч пронзил лазурь [40; 345]

* Сама семантика слова “дзеркало” співвідноситься з процесом зорового сприйняття і пов’язане етимологічно з процесом зачудування, милування, розглядання себе і навколишнього (див. Столович Н.Л. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Вып. 831. – Тарту, 1989. – С.46.). Поняття ж вогненної бурі й образів що доповнювали її, виключало усвідомлення аксіологічного пізнання.

Це уривок із поезії В.Брюсова “Росії”, що входить до циклу “В зареве пожара”. На тлі пожеж і смертоносних вітрів виступає образ імперії початку ХХ ст., часів Чингіс-хана, часів Петра І.

Ці часові площини творять алегорії цілісного образу Росії поряд з показом настрою тогочасної епохи в передчутті великого катаклізму. Автор відводить їй місце лідера у всесвітній пожежі, сили, яка здійснить усі потрібні зміни. Наступний етап – зміна сфери функціонування цього образу й зміна його зовнішньо-внутрішніх характеристик (поезія “Російській революції”). Автор позбавляє образ просторових характеристик шляхом конкретизації й персоналізації. Це вже не абстрактна безмежна країна, а червоний вершник, безжалісний, рішучий, що потім трансформується в образ “червоного привида Кремля”:

Ломая кольцо блокады,
Бросая обломки ввысь,
Все вперед, за грань, за преграды
Алым всадником мчись!
...Там взыграв, там кляня свой жребий,
Встречает в смятеньи земля
На рассветном пылающем небе
Красный призрак Кремля [40; 347]

Спочатку Росія 20-х років у Брюсова асоціюється з Росією Петра І, а потім, за аналогією, – з вершником, але не мідним (маємо на увазі “Мідного вершника” О. Пушкіна), а червоним, кривавим. Порівняймо у Біблії: “Перший [ангел] посурмив, і настав град і вогонь, змішані з кров’ю, і кинуто їх на землю: і третина землі згоріла...” (Одкр., Кн. 8., п. 7.).

Образ цього вершника точно відтворював обличчя тогочасної доби через символи деструкції, лиха, жорстокості, смерті, дублюючи ідею світового лідерства Росії у всезагальній руйнації, яка в подальшому не запрограмована на сприяння відродженню.

У такому хаосі немає жодного світлого образу, навіть Христос і апостоли (поема О. Блока “Дванадцять”) уже не ті, біблійні, а пристосовані до тогочасного життя.

Щодо блоківського Христа, то Л.Єрьоміна вважає, що він існує у співвимірності з образом поета [80; 17], який, на думку автора, повинен стати речником натовпу. Про месіанство поета говорив і Є.Маланюк, а саме, що “справжніми пророками історичних подій є Митці і в першу чергу поети” [137; 114]. Отже, Христос має знайти втілення в стихії народного гніву. Такі метаморфози підсвідомо підводять нас до відчуття Апокаліпсису, що здійсниться під червоним//кривавим прапором, коли людей захопить чорна//“святая злоба”.

Виникає закономірне питання, чи той, хто йде під червоним прапором з вінцем із білих троянд, справді, Христос. Можливо, це те ж саме зле начало, що на початку твору постає в образі чорного пса. І не тільки ті, дванадцяттеро, а сам автор сплутав Антихриста з Христом. М.Мур’янов зауважив, що після подій 1917 року Блок не міг точно визначити навіть для себе, до чого веде обраний шлях – до добра чи до зла, а початковий “апокаліптичний екстаз перетворився на смертельну втому” [174; 127]. Цей образ можна також сприймати і як добровільну самопожертву силам зла, як приклад терплячості й воскресіння [122; 6], своєрідне пророкування принесення в жертву епосі першими поетів, трагізм усвідомлення помилкового трактування себе “одним із натовпу” (В.Маяковський) і раптове прозріння з відчуттям своєї самотності, як це відчував Казка.

В українській поезії ідею всесвітньої пожежі-мети, було трансформовано в ідею пожежі-етапу, що повинна змінитися чимось іншим, набагато спокійнішим і кращим (це ми бачили і в аналізованій вище поезії “Буря”). Есхатологічні образи присутні, але вони скеровані на подальшу зміну, сприймаються не як кінцеві і неминучі, а як перехідні між зруйнованим старим і ще невідомим новим, тому вони пояснюються поетами як сили, що скеровані на боротьбу зі злом. В одному образі відбувається

поєднання непокєднуваного: сили, що все руйнує, і виправдання її як такої, що несе порятунк, є світлоносною:

І блисне сліпуче сонце, і запалають міста і села,
І зворухнуться серця одверті у золотому огні... [222; 182]

Семенко у цьому творі порушує комплекс загальноприйнятих уявлень про сонце. Тепер воно так само нове, як і все навкруги; відповідно новому деструктивному воно також несе руйнування-пожежу, представлену в образі золотого вогню. Таким чином автор створює смертоносно-життєствєрду єдність – оновлене сонце і міфічний чистий вогонь, внаслідок взаємодії яких відбувається становлення нового світу. Сам твір пройнятий очікуванням наслідків дії цього вогню, що символізує не тільки суспільну руйнацію, а й мистецьку, про яку М.Семенко так висловлювався: “Ми – учасники світового процесу деструкції мистецтва і стоїмо на межі велетенської інтеграції, якій судилося побудувати другу дугу історії мистецтва для наступних тисячоліть” [146; 107]. Тому митців охоплювала радість, адже вони передчували в цих подіях зародження нового мистецтва – вільного від усяких обмежень, нетабуьованого, іншого.

Для української літератури, що вбачала в нових змінах шлях самореалізації, така реакція була цілком закономірною, як і реакція російської, що як література панівної нації потребувала не внутрішнього ствердження, а розкриття своїх меж [288; 70]. Український інтернаціоналізм був вужчим, оскільки першим його етапом було звільнення української нації, витворення нової української літератури, а вже потім перехід до створення літератури інтернаціональної.

Відбувся несподіваний поворот – образ світової пожежі став образом порятунку і звільнення. Розглянемо це на прикладі поезії М.Семенка “Маніфєст”, уривок з якої ми цитували вище. Образна домінанта твору – “вєсвітній пожар” (ще один варіант творення нового світу), який супроводжують буря, червоні зорі, руйнація:

Розносить буря вєсвітній пожар,

Хитаються будови, корчиться світ.
Там, де пройшли, вже немає хмар
І сходять зорі над сутінками віт [222; 182]

Номінантою “віти” створюється відчуття присутності ліричного героя у казковому темному лісі, ця номінанта перетворює його на казкового героя, який повинен вступити у боротьбу зі злими силами: “Темні сили рідіють – заженем їх у нори!” Появу червоних зірок, що повинні були б освітлювати шлях, можна мотивувати не тільки через колористичний атрибут тогочасної влади, а й через виведення контекстуального синоніма до слова “червоний” – “кривавий”.

Аналогом цього образу можна назвати червоні зорі В.Еллана, що є частиною криваво-червоного світу:

Криваві квіти – прапори,
Червоно-бунтівливе море.
А угорі –
Червоні зорі.
Зорі [76; 78]

Схожим є й причинна зумовленість їхньої появи – внаслідок руйнування “бетонно-світових підпор” (Еллан). Але у Семенка деструктором виступає буря (маса), таким чином створюється “ліричне ми” [268; 51], а в Еллана – людина, один з маси (“Ударом зрушив комунар / Бетонно-світові підпори”).

Новий герой (у тексті Семенка – “ми”, в Еллана – комунар, у Йогансена – бондар) прагне бути новим месією, але шлях йому освітлюють криваві зорі. Відтак перед нами – Антихрист, денационалізований, інтернаціональний, що є одним із проявів зла, в якому, згідно з визначенням В.Кантора, присутній принцип розрізнення індивідуальних воль, а саме воно виражається у специфічних формах. Сам Антихрист виконує такі завдання:

- 1) захоплення влади і встановлення деспотії;
- 2) гноблення християн;

- 3) створення своєї ідеології, підпорядкованої християнським поняттям з протилежним змістом;
- 4) прагнення до світового панування [99; 17].

Комплексний аналіз текстів тогочасної лірики дає підстави говорити про часте змалювання саме такого героя. Він прагне влади, при чому світової (ідея всесвітньої революції), заперечує релігійність, не тільки нищить сам, а й спонукає інших до нищення, плекає ідею про всесвітнє втілення у життя своєї деструктивної ідеї.

Семенко пробує мотивувати вчинки такого героя, виводячи оксиморонну картину:

- 1) герой, що бореться з темрявою, злом, і антихрист, якому світять червоні зорі, який знищує всіх, хто не скоряється, представлений як ліричне “ми”;
- 2) всесвітня пожежа і золотий вогонь об’єднані в образ сили, яка повинна все змінити;
- 3) сонце блискуче, як промінь надії, але сліпуче;
- 4) серце, що побувало у вогні (очищаючому і пекельному водночас).

Схематично:



У «Маніфесті» маємо поєднання армагедону з відродженням, сплутування зла й добра, що репрезентує хаос тогочасної епохи, знищення дзеркального розмежування. Ліричний герой Еллана чітко визначає для себе домінування червоного (пор. “червоні зорі” Еллана і “проміністі” Казки), кривавого як необхідного для встановлення нового, проте без розмірковування, яким воно буде. Зрушення світових підпор, з-під яких потекло червоне море, означає не тільки руйнування старого, а й чисельні вбивства, які можуть стати маніакально нав’язливою ідеєю свого самоствердження у цьому новоствореному світі.

Роком раніше А.Казка написав сонет з пророчою назвою «Кінець», у якому змалював апокаліптичні візії, відтворив свої враження побаченого. Казка охоплює більший проміжок часу, ніж Семенко, – чотири роки: від 1914 до 1918 року. Автор не перелічує всі події, що відбулися за цей час, а лише об’єднує їх в один образ кривавої заграви за допомогою “прийому миттєвого охоплення широких просторів” [121; 98]:

Страшна година – люди задрять смерті.
 Це твій прийшов, Мікеланджело, час!
 Кривава заграва над людством зайнялась
 І не згасає рік уже четвертий [95; 53]

Таку “страшну годину” побачить пізніше ліричний герой Тичини (“Замість сонетів і октав”, 1920 р.), вірніше, те, що буде після кінця, пророкованого героєм Казки: туга серця (“зайшла ж мені печаль”), панування звіра (“прокляття всім, хто звіром став”), мертвий пророк (“Людина, / що казала: убивати гріх! – на ранок з простреленою головою.”), порожнеча душі, яку не виправдаєш високою метою. Цей образ вже не підлягає подвійній мотивації, сприймається як безкомпромісна зла сила, якій немає виправдання. Пожежа у суспільстві асоціюється у Казки зі стихійним лихом, що несе в домівки розруху, знищує життя. Тільки суспільна пожежа небезпечніша, після неї не може бути повернення до нормального життя:

Так – ніби хтось життя наваживсь стерти,

Позбавивши його усіх закрас.

Ще крок один – і дух життя вже згас –

Чи ж зовсім на Землі йому завмерти [95; 53]

Драматизм світовідчуття поглиблюється авторським застереженням, що життя знищать, наче його ніколи не було, починаючи із заміни його кольорової палітри на чорно-білу. У цьому випадку звичайне фізичне сприйняття кольору не відповідає живому сприйняттю ліричного героя, оскільки це не тільки кольори бачені нами, а й почуття, переживання, сила яких відповідає рівню яскравості [151; 47].

У творі виведено діючого суб'єкта, названого “Хтось” (“Що ти за сила еси?” у Тичини). Він спрямований на деструкцію, є домінантним в есхатологічному мотиві поезії. Якщо в Еллана відбувається векторний рух знизу вверх (криваве море на землі – криваве небо), що може свідчити про те, що поштовхом до хаосу була людина, то у Казки навпаки – зверху вниз (заграва займається над людством) і мотивується як покарання за людські гріхи.

Ліричний герой А.Казки наче бачить цю епоху з якоїсь іншої точки, відокремленої від описуваних подій, але відчуває загибель не тільки цього світу, а й свою: “Настане повний величі...кінець...” За Е.Фроммом, “наділена свідомістю і самосвідомістю людина навчається виокремлювати себе із середовища, розуміє свою ізольованість від природи й інших людей. Це призводить потім до усвідомлення своєї безпорадності у світі і розумінню конечності свого буття, неминучості смерті” [270; 295]. Ліричний герой бачить не тільки свій кінець, а й смерть цілого людства, Землі, що, як і людина, має душу, а точніше – творчий дух, який є основою її життя:

Чи ж кине Землю творчий дух життя,

Й вона тоді лише тихенько дрогне,

Та хвиля, що порушить небуття,

Над мертвою небогою застогне? [95; 53]

Ліричного героя найбільше вражає те, що ніхто не помічає, як гине все, що всі наче зачаровані “кривавою загравою” і в гіпнотичному екстазі кидаються у полум’я. Це той кривавий вогонь, про який В.Еллан писав:

І треба крові... Крові,
Щоб спалахнула пристрасно-п’яно...
Щоб прапор шовковий
Розіллявся вогняно...

І солоно-червона
Бризне тоненьким струмком
І жадібним язиком
Обів’є світові bastіони... [76; 83]

Це насилля, для якого пролиття крові, на думку Е.Фромма, дає відчуття сили, життя, неповторності, самоствердження [272; 227]. Бажання крові і смерті, що нагадує реакцію натовпу на гладіаторські бої з наступним перетворенням спостерігача на упира, у Казки поступово трансформується в новітній апокаліпсис. Прагнення вбивств перетворюється на реальну смерть того, хто прагнув загибелі для старого світу й тих, хто не погоджувався з ритмом нового часу. Людство починає заздрити тим, хто помер, і вже не бачить того, що повинно бачити, тому й епіграфом взято рядки з сонета Мікеланджело: “Нічого не бачити – нічого не почувати”.

Автор вже не виводить задзеркальний світ: людина втратила здатність його побачити, тому й сонет має песимістичну назву: “Кінець”. Але ліричний герой не вірить, що все завершиться саме тепер, тому кінцеві рядки звучать не як вирок, а як риторичне питання: “Й настане повний величі... кінець?”

Сфера функціонування образу кривавої заграви поширилась. Тепер він використаний як засіб, що контрастує з революційним фанатизмом, показує, що світова пожежа не згасне до того часу, поки все не знищить.

Єдиним світлим образом, виведеним у творі, є Сонце, донькою якого автор називає Землю. Але цей образ епізодичний, швидше нагадує

допоміжний елемент для підсилення контрастності, чіткішого окреслення темряви, існує як спогад про те, що втратило людство, адже воно не замислювалося, що кривавий вершник, за яким воно пішло, веде його до смерті, штовхає на знищення святого.

Аналізований твір виступає своєрідним продовженням поезій-закликів знищити все навкруги, а точніше, показує результат цього знищення, відтвореного, наприклад, у творі Я.Савченка “Сонце під голови”, написаний двома роками пізніше за твір “Кінець”, що у 1918 році (рік його написання) сприймався як пророцтво, якому важко ще було повірити.

Поезія “Сонце під голови” засвідчує вже про згадане нами проголошення людиною себе новим Богом. Якщо блоківські дванадцять ідуть за Ісусом Христом, ліричний герой В.Поліщука зухвало говорить, що саме він є життям, то ліричний герой цього твору хоче “підпалити небо” і вірить, що робить це під музику землі:

Підпалимо небо – і кинемо душі в повітря!

В степах рознуздаєм сліпого коня.

...Клекоче огонь – нам навіки повірте!

Співає земля [256; 770]

Автор вдається до парадоксу (рішучі люди, готові на все, в тому числі і на вбивства, мають теплі серця), намагаючись довести, що підпалене небо, кривавий вечір - лише проміжна ланка між смертю старого і тим прекрасним, що віднайде людина. Але Казка заперечує перетворення фаната, який “вкривається зоряним небом”, має “сонце під головою”, на людину, що зможе почути заклик до “Вічної Любові”, на людину, яка усвідомить велич Бога, що часто асоціюється з сонцем, але не з тим, новим (“Я сонцекров люблю і в крові сонце” – М.Семенко), а з прадавнім, що сприймається як символ катарсису і порятунку.

Бівалентність сприйняття світу (К.Фролова), яка визначала взаємоузгодження антонімічних пар, старого і нового в тексті, коли руйнування першого служило підсиленням дефініцій нового, у творах Казки

не відбивало традиційного поняття деструкції і виведення молодого, рішучого, революційно настроєного героя. Поет створює взаємодію іншого порядку, а саме – недалеке минуле і теперішнє, що часто в автора моделюється як проекція в майбутнє. Перше з них часто світле, іноді надміру ідеалізоване, друге – категорично негативне. Теперішньому, в якому стерта межа між добром і злом, повинен протистояти інший світ, що несе протилежний заряд, близький до минулого, але не тотожний йому. Поділ світів за принципом дзеркала передбачає уникнення хаосу, розуміння темного і світлого, полегшує вибір ліричного героя, а також сприяє витворенню нової реальності, у якій перед нами постає не налякана, зневірена, жорстока особистість, а людина, впевнена у собі, людина, що вмє мріяти і думати. Відповідно таке світосприйняття передбачало можливість зміни людини, її переродження, а точніше рекреацію її душі.

1.2.2. Відродження душі й омріяний Великдень.

Дисонанс у зображенні тогочасної епохи пояснюється ще й тим, що українські поети хотіли передусім не суспільних змін, а змін на краще людської душі. Тому бурхливі стихії виступають часто тлом, на якому розгортається боротьба в душі ліричного героя. Реалії життя переносяться на внутрішній світ людини, а поняття “нова епоха” трансформується в поняття нової душі. Революція розуміється не як помста, а як звільнення – зовнішнє і внутрішнє (останнє – важливіше), що повинно призвести до відродження людського духу [138; 933], до благословення, що сходить на людину, адже її душа стає вільною. Поняття волі окремого індивіда переноситься на поняття звільнення народного духу, як-от у “Золотому гомоні”:

Я – дужий народ,

Я молодий!

Вслухався я в твій гомін золотий...

Я – негасимий Огонь Прекрасний ,

Одвічний Дух.

Вітай же нас ти з сонцем, голубами.

Я дужий народ! – з сонцем, голубами.

Вітай нас рідними піснями!

Я – молодий!

Молодий! [248; 75]

Звернімо увагу, що П.Тичина на означення людей використовує займенник “я”, тим наче протестуючи проти нівелювання особистості. Як ми вже згадували, у творах, у яких деструкція виступає образом-домінантою, автори здебільшого використовують займенники “ми”, “вони”, іменники множини, дієслова в аналогічних формах, що децентралізує ліричного героя, робить його шаблонним, позбавляє індивідуальних рис, створює деперсоналізований образ натовпу, що структурно копіює у зменшеній проекції сам хаос епохи: “Нам треба нервів, наче з дроту...” (В.Еллан), “Підпалимо небо...” (Я.Савченко), “...люди заздять смерті...” (А.Казка), “Палім, руйнуймо все старе...” (В.Бобинський), “Розіпнемо на стінах, хто коритись не міг!” (М.Семенко) тощо. Водночас, як зауважила Т.Шестопалова “Я” в поемі ідентифікується зі збірним образом “дужого народу” і “невгасимого Огню Прекрасного” [287; 115].

Вагоме місце займає образ “Огню Прекрасного”, “Одвічного Духа”. Це не всеруйнуючий вогонь, він не є поєднанням двох протилежних сил, а основа всього живого, як у Геракліта. Вогонь, згідно з концепцією цього філософа, – не сліпа природна стихія; він логічний і космічний, а логос вогненний. Космічний вогонь (у П.Тичини – “Огонь Прекрасний”) – божественний, виражає динамічний аспект буття, дає життя всьому, бо сам він вічно живий. Епітетом “прекрасний” автор ще раз підкреслює творчу потенцію вогню. Ліричний герой слухає, спостерігає:

Вслухався я в твій гомін золотий –

І от почув.

Дививсь я в твої очі –

І от побачив [248; 75]

Золотий гомін поет сприймає як “вияв гармонії, здійснення Господньої волі” [201; 81], а також повторює біблійну істину про те, що той, хто вміє слухати, почує, а той, хто вміє дивитись, побачить, при чому ліричний герой вдивляється і прислухається до вищих сфер буття. Казка до цих особливостей героя додає момент очікування, підсилюючи його виокремленням духу, фіксує той в момент пошуку, коли він також готовий почути “золотий гомін”:

А дух мій, дух все жде, все прагне, слуха... [95; 49]

Водночас ліричний герой спостерігає за Землею, намагаючись відчутти її “творчий дух”, розуміючи, що внаслідок всезагальної руйнації він може зникнути із Землі:

Чи ж кине Землю творчий дух життя... [95; 53]

Попри те, що А.Казка однозначний у своєму трактуванні деструкції як такої, що не може навчити людину слухати, шукати, відбувається своєрідне роздвоєння, мотивоване позаконтекстуальним відбором подій: ліричний герой знає, що заклики руйнувати все не можуть привести людину до прекрасного нового світу, але водночас його захоплює проголошена ідея вільності і рівності, яку він сприймає поза контекстом. Якщо ліричний герой бере гасло без контексту тих подій, у яких воно було проголошене, то дисгармонії між дійсним і бажаним немає. Саму ідею він переносить одразу на внутрішній світ людини, існування якого не потребує дефініцій у фізичному світі. Вони у поезії А.Казки починають існувати окремо. Виникає передчуття чогось світлого, нового, а точніше – очікування нового Месії в ізолюваному внутрішньому світі героя. Схематично:

1. Події зовнішнього світу беруться до уваги:

Ідея → Форми її реалізації → Кривава пожежа, вбивства →

Знищення всього прекрасного в людині → Загибель світу

Домінуючі образи будуються на основі асоціативних схрещень апокаліптичних візій, виникає неузгодженість між зовнішнім і душею людини, що призводить до внутрішніх конфліктів.

2. Береться до уваги тільки ідея:

**Ідея → Перенесення її на внутрішній світ → Оновлення душі →
Єднання з Богом**

Лейтмотивні образи створюються за допомогою світлих символів, виведена цільна гармонійна особистість.

У другому випадку створюється, дійсно, оновлений, очищений світ, а нова епоха несе не тільки оновлення, а й прощення, проголошується воскресіння всього світу. Яскраво це простежується у поезії “Встаньте ж вільні – богорівні!”:

Пташки різного наймення

Стали славить оновлення:

“Всім спасення! Всім спасення!

Дні надходять чудодивні –

Всього світу Воскресення! –

Встаньте ж, вільні – богорівні!” [95; 51]

Поезія написана 1918 року, але в ній автор відтворює не теперішнє, а проектує ще один варіант майбутнього, вірячи в перемогу світла, це твір, у якому за О.Білецьким, ідея, що давно жила у свідомості поета (а саме ідея очищення і зміни людини), знаходить своє образне втілення у явищах природи [29; 466], зокрема, пробудженні природи на світанку, стосунках усього живого з сонцем. Автор не копіює реальність, не зображує прояви нового часу, а змальовує інший світ з іншими законами існування. Обов’язкова необхідність існування його спричинює використання граматичного теперішнього часу, який створює враження реальності і сприйняття майбутнього в якості теперішнього. Автор виводить світ перемоги, фіксує лише одну точку в часовому просторі, за якою немає ні майбутнього, ні минулого. Згадку про минуле можемо знайти хіба що в таких рядках:

На святе Благовіщення

Заспівали перші півні [95; 51]

Образ перших півнів наводить на думку про зникнення нечистої сили на світанку. Отже, минуле було темним, нагадувало казкове зло, що зникло з першим променем сонця:

В сяйві радості-натхнення
Сонце весело вставало.
Сонце весело вставало,
Сонну землю цілувало... [95; 51]

На перший погляд, все просто: створенню прекрасного світу передую втручання сили зверху, що, наче помахом чарівної палички, змінює світ. Автор просто не хоче показувати створення світу, оскільки тоді акцент було б зроблено на процесі, а не результаті. Мета його – показати, як елемент перемоги добра маніфестується в образах сонця й природи, адже саме сонце дарує всьому прощення, як Бог:

Сонну землю цілувало,
Посилаючи прощення –
Неправдивим відпущення,
Пташкам з кліток визволення –
Посилаючи ж співало:
“Всім спасення! Всім спасення!” [95; 51]

Божественна сутність сонця впливає не з прадавніх вірувань, а з принципів існування елементів у тексто-світі, який у цьому випадку повторює ієрархічну співвіднесеність елементів у природі, де сонце є найважливішою онтологічною складовою. Щоправда, сонце у поезії отримує додаткові характеристики, які наближають його до божественної сили, основою якої є прощення.

Важливо зазначити, що прощення й благодать дарується не тільки людям, а всьому існуючому: птахам – визволення з кліток, неправдивим – відпущення. Зміни повинні здійснитися у всьому універсумі, щоб гармонійна особистість могла в ньому жити. Тому воскресають не тільки приспані кращі

людські якості, а й цілий світ. Людина займає другорядну позицію, практично не діє. Тільки рядок “Неправдивим відпущення” асоціюється з людиною.

Мотив прощення й щасливого оновлення маємо і в поезії П.Тичини “Ой що в Софійському заграли дзвони”, де хресний хід вільного, очищеного, нового (“Їх душі вогняні”) українського народу відбувається як своєрідний повтор прокидання природи під сурми янгола і “праведного сонця”:

Горять, горять свободою
 Вчорашні раби,
 Бо вчули: “Встань з природою!” –
 Звук янгола труби [247; 103]

На відміну від Казки у Тичини Бог і сонце діють на своєрідних паралелях, кожна з яких має комплекс своїх образів. У першому випадку – це собор, дзвони, янголи, хрести корогви, служба Божа, мученицька кров (релігійна символіка). У другому – вогонь, природа, весна, небо (язичницька символіка). Важливим є також глибоко національний аспект, який у Казки виражений слабше, він майже непомітний, у Тичини він наскрізний: Софія Київська, вільна Україна, сонячно-сині прапори, Богдан Хмельницький, Тарас Шевченко, українські серця, насилання прокляття на зрадників України, Київ як один величний храм (“Ввесь Київ наче храм”). Ще виразніше така тенденція проступає у творі “Гей, вдарте в струни, кобзарі...”, де весняне відродження природи, великодні мотиви (єдина згадка – “Земля схотіла жити знов...”) відступають на другий план, поступаючись місцем суто національній-визвольній символіці:

Гей, вдарте в струни, кобзарі,
 Натхніть серця піснями!
 Вкраїнські прапори вгорі –
 Мов сонце над степами...
 Гей, рясно всипте цвітом шлях,
 У дзвони задзвоніте!

Українське військо на полях
Йде славою повите [247; 104]

Солярні образи, образи природи виступають тепер компаративним матеріалом, а дзвони сприймаються не тільки як символ пробудження, зміни, а як заклик до боротьби за волю, повстання на захист свого національного.

Тичина не акцентує на питаннях богорівності чи небогорівності як сутнісних онтологічних характеристиках, адже здатність почути дзвін оновлення, що є своєрідною ієрофанією, участь у хресному ході вже і так передбачає божу присутність.

У Казки ліричний герой мріє дорівнятися до Бога, але це не визначає виняткове його становище, адже богорівним стає весь світ. Проте він не тільки дорівнявся до Бога, а став, перш за все, вільним, що визначається як необхідна умова наближення до Бога. Самі ж лексеми “вільний”, “богорівний” практично ототожнюються і водночас взаємозалежні, чим унеможливають своє відокремлене існування.

Тичина також прямо говорить про таку можливість для людини, поглиблюючи думку виведенням образу українського Мойсея:

І Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев:
Росіє, Росіє, Росіє моя!
...Стоїть сторозтерзаний Київ,
і двістірозіп'ятий я.

Там скрізь уже: сонце! – співають: Месія! –
Тумани, долини, болотяна путь...
Воздвигне Україна свого Мойсея, –
не може ж так бути! [248; 82]

Як бачимо, у Тичини сонце також знаменує прихід вищої божої сили і віру в богорівність через посередництво нового українського Мойсея. Згадка про російських поетів, зокрема Ключєва*, не випадкова, а кількарізний

* Про особливості відтворення дискурсу доби у Блока і Белого ми вже згадували, зокрема про особливості блоківського Христа і демонічного червоного вершника Белого.

повтор звертання “Росіє” з нотками гіркоти і болю свідчить про дисонанс між храмом великоднім і храмом деструкції, адже бажання богонаближення у текстах цих поетів почасти відбувалося за принципом не богорівності, а богозаміни, коли людина будувала не той храм, тим самим віддаляючись від Бога. Ідея храму поєднувалася час від часу з кривавими вакханаліями, що мали стати втіленням ідеї відродження і волі, а водночас сприйматися як можливість катарсису. Трагізм поглиблювався власне тим, що така думка зустрічалась навіть у творах “селянських” письменників, що намагалися синтезувати урбаністичну сучасність і селянську романтику, тлом для яких мали слугувати пейзажні замальовки. Для прикладу можемо взяти твори П.Орешина й М.Клюєва, які спробували створити світ, у якому б молитви до землі, названої Богородицею, мирно співіснували б з кривавим терором, на відміну від Казки, для якого поняття руйнування, вбивства і богошукання були несумісними.

Образ волі в їхніх поезіях інший, попри початкову асоціативність з Богом, кривавий, тому храм не сонячний, а так само кривавий, названий червоним. Всі вчинки чітко диференційовані: класифікуються як позитивні, якщо скеровані на боротьбу за неї, і як негативні, якщо вони спрямовані на щось інше. Зазначені вище поети не звільнилися від типових асоціацій, викликаних вогненною стихією, але підсвідомо ліричний герой М.Клюєва не вірить в реальність, справжність того, що відбувається, тому пожежа в нього асоціюється з казковою Жар-птицею:

Пролетела над Русью Жар-птица,
 Ярый гнев зажигая в груди...
 Богородица наша Землица,
 Вольный хлеб мужику уроди! [113; 81]

Але це швидше емоційний спалах, тому що далі він звертається з молитвою до землі, називаючи її Богородицею, наче закликає цим на допомогу людині Бога. Виявляється, що він вбачає волю у вільному спілкуванні з Богом:

Из подвалов, из темных углов,
 От машин и печей огнеглазых
 Мы восстали могучей громов,
 Чтоб увидеть все небо в алмазах,
 Уловить серафимов хвалы,
 Причаститься из Спасовой чаши! [113; 84]

У цій поезії вогонь є частиною злої сили, яка втілена в образі диявола-вершника, на відміну від вершника у поезії В.Брюсова. Християнська символіка мала б підкреслити божу сутність повстання, мета якого – побачити небо у діамантах, почути хор серафимів, отримати причастя, а ліричний герой пояснює його прагненням наблизитися до Бога і побудувати храм перемоги (“Храм победы и крови невинной”), але вже сама сутність дій, що несуть знищення і нездатність пробачати, заперечує це.

Трапилося те, що, за А.Казкою, відбувається тоді, коли людина розбиває дзеркало між світом прекрасного і потворного: змішуються поняття добра і зла, грішного і святого, співаються псалми вбивствам і кровопролиттям. Ліричний герой М.Клюєва закликає знищувати тих, хто паплюжить “Кривавого бога”, зруйнувати стару церкву і побудувати нову, у якій “Христос отдохнет от терновых иголок...”. Отже, руйнація, що є явищем тимчасовим, адже людина прагне побудувати новий дім, повинна змінити життя, людину, церкву і ...Бога. Яскравим свідченням цього є поезія П.Орешина “Червоний Храм” (червоний колір стає в його творчості домінуючим: червоні зорі, червоні вуста ночі тощо):

Несу по хлебным перекатам
 В веселом сердце Алый Храм [113; 246]

Поет зазначає, що храм повинен бути в душі людини, вона повинна звільнитися від усього темного, як і людина у поезії А.Казки, але проблема в тому, що ліричний герой цієї поезії ще не розуміє, що обраний ним шлях приведе не до храму, а до пекла.

На перший погляд, зникнення старого повинно призвести до виникнення нового життя, адже вони творять замкнуте коло, але смерть попереднього відбулася насильницьким шляхом, а не природно, відтак маємо порушення узвичаєного циклу, його розрив, що унеможливило народження після смерті. І важко сказати, що страшніше: пояснення деструкції через мотив молитви (Клюєв), кривавого храму (Орешин), Христа (Блок) чи відчуття трагізму несумісності омріяного й реального (Казка), довготривале очікування нового месії і розуміння нереальності раю в “кривавім краю” (Тичина).

А.Казка одним з перших це усвідомив, зрозумів, що не світова пожежа, а внутрішня самозаглибленість допоможе людині стати кращою і створити краще суспільство. Об’єктами катарсису стають не тільки людина і її душа, а й світ в цілому. Йдучи від Г.Сковороди, поет поділяє світ на “істинне” й “тлінне”, надаючи перевагу вічності й любові, які має в собі небесна сфера і без яких людина не може бути щасливою. Як і Сковорода, Казка трактує цей шлях через пошук і пізнання. Якщо в трактаті “Разговор пяти путников о истинном счастье в жизни” постає проблема збагнути, в чому полягає щастя [224; 161], то для героя творів А.Казки цієї проблеми не існує, оскільки він визначився, що щастя для нього – пізнати світ і досягти світової гармонії, не структуруючи опозицію “знаття довкілля – знаття-самопізнання” [257; 55].

Ліричний герой хоче наблизитись до вічності, стати її частиною, розуміючи її, як і поети початку XVIIст., як “справжню батьківщину, до якої має прагнути кожен” [135; 20], іноді категорично заперечуючи все земне, що втілено в єдиному образі світової пожежі, що передує хаосу, після якого не буде нового світотворення. Він бачить, що від цієї пожежі йдуть всі біди, а її розпалив не абстрактний “хтось”, а сама людина. Цій пожежі немає виправдання, оскільки вона ніколи не стане купальським вогнем, в якому людина очиститься, а ще й знищить не тільки людське суспільство, а й все інше. Головна помилка епохи – віра у виняткове становище людини. Тому в поезіях А.Казки людина не завжди відіграє головну роль, ніколи не

розглядається відокремлено від світу. Він є головним, а людина – його частина.

Існує концепція людини як молекули, що містить у собі максимум інформації про універсум [36; 72]. Думку про те, що вона своїм корінням іде вглиб Всесвіту, зустрічається в поезіях і Тичини, й Антонича, й Казки:

І батько, й ненька, і брати, і сестри...

Все щезло ...

А далі вже зашумував Красною Всесвіт... [95; 91]

Сам світ універсальний, тому що поділяється на світ вічний і “тлінний”. Вічний – ідеал, а тлінний потребує змін. Зміни в світі вимагають змін в людині, і важко сказати, які з них повинні бути початковими. Неузгодження людини і світу призводить до виникнення конфліктів між ними, всередині самої особистості і прагненні уникнути незадовільняючої реальності, створенні задзеркального світу. Але ліричний суб’єкт вірить у відродження душі, що перегукується з відчуттям Великодня, вірою в катарсис і спасіння.

1.3. Аркадій Казка і філософська лірика

Осмислюючи сучасність, А.Казка у своїх творах не дублює її, а витворює свій світ, що від тогочасної епохи взяв динамізм, суперечливість, роздвоєність на реальність і мрію, що об’єднуються прагненням “Вічної любові”, про яку В.Свідзинський скаже:

В очах зірниці світової –

Любов, одна любов [220; 28].

Водночас А.Казка створює світ динамічний, світ у розвитку, але результат цього розвитку не у всіх творах однаковий: від неминучої загибелі раптом відбувається несподіваний перехід до порятунку з подальшим витворенням світу іншого порядку. Проблема усвідомлення людиною місця у ньому стає наскрізною, але водночас поета цікавить не тільки буття людини, а буття як таке, як філософська категорія.

Саме це є одним з головних аспектів, на підставі якого можемо віднести поезію А.Казки до філософської лірики.

Поряд з одвічними людськими проблемами, узагальненнями й оцінками А.Казка зображає спостерігача-філософа, що вміє бачити і слухати, передчувати і вірити.

Зосереджуючи головну увагу на поетах ХХ ст., коли в українській філософській ліриці чітко виокреслився тип філософського поета, Елеонора Соловей визначає три самобутні типологічні ряди [235; 116-117]:

I ряд – поети “буттєвого розмислу у міфопоетичній світобудові”, особливість яких – суб’єктивне світосприйняття з натурфілософським забарвленням;

II ряд – поети “потужного інтелектуально-філософського начатку”, що ґрунтується на знаковій системі світової культури;

III ряд – поети, що в умовах перерваності зв’язку з першими двома ствердили саму можливість існування лірико-філософської творчості.

А.Казка поряд із В.Свідзинським, “раннім” П.Тичиною, Б.-І.Антоничем належить до першого ряду письменників, що постає як найбільш самобутній і органічний, найбільш визначений у своїх світоглядних позиціях. “Лірико-філософський світообраз кожного з них дозволяє побачити національну філософсько-поетичну традицію в її нездійсненній повноті...” [235; 118]. Межі їхньої поезії розсувають часо-просторові рамки окремого життя, переносючи їх у сферу трансцедентного буття, в такий простір, який лежить за межами окремо взятої свідомості [89; 44].

Позиція А.Казки – через звичайну буденність, щоденні речі вміти побачити глибину світу, збагнути те головне, що лежить в основі всього. Тому в отворі від “сучка” можна побачити Всесвіт, а трамвайний квиток порівнюється з життям:

Зійшов з трамвая і білет

Зім’яв, порвав і кинув...

– Так і життя ... – сказав поет

Й зім'яв трамвайовий білет...

Засяла пуста між планет... [95; 119]

Ця поезія напівжартівлива, напівсерйозна, чи то про трамвайний квиток, чи то про життя, чи то про когось “з гуцолюду”, чи то про поета. Автор проводить паралель між зім'ятим трамвайним квитком і життям людини через паралелі між “гуцолюдом” і окремою людиною, планетами й окремою планетою. Автор наче сам не знає, чи важливе життя, чи ні, тому в космічних масштабах виникає образ трамвайного квитка, а сам текст нагадує загадку: в назві автор зазначає, що трамвайний білет – “звичайний трамвайний білет”, тобто треба пам'ятати про моносемію цього образу, але далі автор порівнює його з життям, використовуючи образи-символи універсуму, і тим заперечує самого себе. Створюються два образи: трамвайний квиток як життя і життя як трамвайний квиток. Вони нерівнозначні, оскільки знаходяться в різних просторових сферах: один – десь поза земними реаліями, інший – під ногами “гуцолюду”. В одному випадку “хтось з гуцолюду згинув”, в іншому – зникла одна з зірок. Завершується твір, згідно з правилами створеної автором гри, напівжартома, без розгадки:

Життя – білет блаженський.

Життя з космічних кінолент –

Простіть поету сантимент! –

Один лиш незначний момент,

Що нам вручила ненька... [95; 120]

Звідси стає зрозумілим, що сенс життя не можна потрактувати однозначно, воно не вкладається в якусь одну логічну структуру, часто воно парадоксальне, і в цьому полягає його цікавість.

Таким постає сенс життя і у поезії В.Свідзинського. Він “незводимий до одноістинності, однонапрямковості. В ньому є якийсь захований у собі самосмисл, котрий просто неможливо добути розумом” [240; 350]. Свідзинський, як і Казка, вірить в існування творчого потенціалу (у Казки –

“творчий дух життя”), що дарує землі життя і який у Тичини трансформується в Сонячні Кларнети:

Не в бога смерті і рабства –
 Вірю в одвічне буття
 Творчої сили і радості світлої
 І що я її паросток... [248; 52]

Ліричний герой Казки відчуває радість від того, що він не може до кінця розгадати таємницю життя, адже тоді воно стало б менш цікавим:

Життя – яка то гарна річ!
 Життя – прекрасна таємниця,
 Втіх, чистих радощів криниця... [95; 53]

Обидва ліричні герої знають, що життя до кінця не зрозуміти, але в цьому і є його цікавість, адже його можна відчувати і пізнавати. Проте це не означає, що сутністю життя не потрібно цікавитись чи нехтувати. Поети просто стверджують, що людина швидше його осягне, якщо навчиться відчувати усі його прояви.

1.3.1. Онтологічні критерії поетичного світу А.Казки і визначення натурфілософських основ світосприйняття.

Ліричний герой А.Казки прагне осягнути світ, водночас розуміючи, що він набагато глибший, ніж знання про його сутність. За допомогою категорії “буття” здійснюється інтеграція тих ідей, які виявляються в процесі пізнання світу як цілісності і органічної єдності [262; 200]. У Казки це такі ідеї:

- світ безмежний;
- єдність його ґрунтується на взаємодії позитивних і негативних полюсів;
- індивід і суспільство протистоять одне одному, існуючи в різноманітних формах;
- світ полікомпонентний, що створює враження існування кількох світів у межах одного.

Буття у текстосвіті не обмежується лише існуванням людини у світі речей та індивідуальному бутті. Воно включає в себе буття природи, що зі

сфери буття перетворюється на його форму, буття світлого і темного, буття почувань і вражень.

Одним із основних принципів існування світу у поезії А.Казки є близькість людини з природою, існування у природі форм, що відповідають властивостям людини, і навпаки, розуміння природи як цілісності, в якій людина не займає позицію лідера. Світ вона, як ми вже зазначали вище, бачить наче через отвір від маленького “сучка”, що й визначає непізнаванність його до кінця.

Розглянемо це на прикладі сонету “Сучок”, у якому втілено вже згадану нами світоглядну авторську концепцію вбачання у дрібничці чогось життєво важливого у поєднанні з гармонійним співжиттям з природою, прислуханням “до природного земного голосу” [118; 35]. Саме вона відкриває таємниці буття людині, що в тексті реалізується в образі цікавого маленького хлопчика, якого можна назвати дитиною-мудрецем:

В цій дошці був сучок. Улітку бурштиновий
 На сонці він ярів, мов мед у стільнику.
 Та випав він... І ось вже склався вигляд новий:
 У дірочку зирнуть з півпідми хлопчаку
 Цікаво... – килим піль прослався смарагдовий
 До смужки гаю в мрійну далеч [95; 108]

Поет наче створює два світи, які знаходяться з обох боків дошки, що розуміється як межа між світом непізнаваним і пізнаваним. Шлях пізнання – у спогляданні мікросвіту навколо себе, у можливості подивитися на світ по-новому. Каталізатором у цьому випадку виступає малесенький сучок, за яким відкривається безмежний простір. Виявляється, що він завжди існував за цією дошкою, але людина раніше просто не помічала його. Тепер це нова людина, здатна не тільки зафіксувати найдрібнішу деталь, а й замилуватися нею, зацікавитися навіть тим, як павучок тче павутиння, як танцює і сідає поряд метелик. Світ природи виступає окремо від світу людини, яка у цьому випадку – бездієвий спостерігач, наївний, як дитина, що

не має права втручатися у взаємодію компонентів іншого світу, який відкрився лише на кілька секунд, а потім знову сховався за густим павутинням:

А зараз ?! – прихиліть сюди своє-но око:
 Чи ви впізнаєте, що був от тут сучок?
 Хто – в товщі дошки!!! – бір ялин підняв високо
 (Ялинок срібних), з павутиння ниточок
 Створив разочки перлів, а той світ глибоко
 Засипав кришталями на незнаний строк ?! [95; 108]

Таємниця краси відкривається кожному осібно, її неможливо показати іншим, оскільки відкриття потрібно здійснювати самотійно. Тому для іншої людини цей світ поки що ховається за павутинням, в якому вона повинна побачити щось таке, чого не помітили її попередники. Таким чином, людина Казки емпірично пізнає світ, розуміє, що в природі приховані розгадки таємниць буття, але водночас вона знаходиться наче осторонь: милується природою, а потім далі повертається до своїх справ.

У Свідзинського людина завжди існує в самій природі:

Загубився в небі слід весни,
 День задумався ясний.
 Опівдні не вабить холодок;
 Жовтий іскриться листок.
 Швидшим кроком наступає тінь:
 Стала ширша далечінь.
 Смутно щось одходить од землі,
 Тоне в трепетній імлі.
 Чую в серці звук нових тремтінь –
 Потайну осінню тінь [220; 56]

Природа знаходиться в серці людини, остання відчуває її найменші зміни, не споглядаючи, а живучи разом з нею, як живуть рослини, тварини. Природа у поезії антропоморфізується: губиться слід весни, задумується

день, крокує тінь. Але це зроблено так тонко, так непомітно, що не розумієш, чи це природа антропоморфізована, чи це людина запозичила від природи таку метафорику. “Людина Свідзинського, – писав В.Стус, – стоїть водноряд із деревами, горами, світаннями, водами. Але – не далі цього ряду, ані на крок – попереду” [240; 350].

Схожу позицію зайняла людина і у поезії Б.-І. Антонича, у творах якого всі образи природи оживлені, до них автор звертається як до осіб живих і мислячих [93; 135], залишаючись у “стані здивування” [89; 49]. На відміну від Казки, Антонич бачить свого ліричного героя не тільки в органічній єдності, нерозривності з природою, але й ланкою в перетвореннях природи, змінах всередині неї. Це можна простежити на прикладі твору “Змія”:

Змія, мов рожа, гребеняста
росте з-під каменя кущем.
Слова рослинні і хвилясті
злітають радісним дощем.

Мов папороть, перед очами
стає прапервісність твоя.
Ти ще рослина, ти ще камінь,
тебе обкручує змія [8; 271]

Ліричний герой усвідомлює прадавність природних змін, знає, що й сам він колись розумів “слова рослинні”, відчуває свою “прапервісність”. Водночас в розумінні Антонича немає поділу природи на живу й неживу. Вся вона жива, все циклічно пов’язане, все діє згідно із законом метаморфоз природи [89; 64], внутрішній світ її і людини, взаємоузгоджуються, взаємопроникають і творять новий світ.

К.Фролова визначала такі форми відтворення природи у ліриці*:

- 1) природа як безпосередня мета зображення (“Сніжинки”, “Березень”);
- 2) декларування свого ставлення до природи (“Посуха”, “Весна”);

* У дужках одразу наводимо приклади з творів А.Казки.

- 3) співвіднесення природи і ліричного героя, соціуму (“Романтичне”, “Денікінщина”, “Ой снігу, снігу випало якого!”, “Золотєє жито”, “Глібову”);
- 4) алегорично-символічний образ природи (“Встаньте ж, вільні-богорівні!”, “Хлоп’ятком бігав я в садку...”);
- 5) метафоризація природних явищ (“Гекзаметр”, “Буря”, “Зорі”, “Фотоеюд”, “Сучок”, “Дорога”) [268; 213].

Як бачимо, у творчості А.Казки зустрічаються у меншій чи більшій мірі всі такі форми, зокрема маємо образи природи як конкретну мету зображення, як компаративний матеріал, алегорично-символічні образи із подальшою метафоризацією в єдиному художньому концепті. Світ людини і природи Казка сприймає як окремі завершені системи, що повинні взаємоузгоджуватися, через що реалізується принцип світової гармонізації, адже вони об’єднуються у певну універсалію. Якщо ж вони не взаємодіють, то стоять осторонь, при чому герой, на протигагу іншим персонажам, залишається захопленим німим спостерігачем (наприклад, “Фотоеюд”).

Природа у Казки залучається до процесу відтворення внутрішнього стану людини, до її оновлення. Наприклад, поезії “Березень”, “Встаньте ж, вільні-богорівні!”, в яких пробудження природи дотичне пробудженню людської душі. У “Встаньте ж, вільні-богорівні” така дотичність виявляється у більшій мірі, ніж у “Березні”, де єдиний натяк на паралелі настрою природи і людини маємо у таких рядках про маленького хлопчика:

Ось вже пустив він і радіє:

Човнок паперовий пливе...

У небі радість бовваніє

І радість на землі живе [95; 80]

Якщо у поезії “Встаньте ж вільні-богорівні!” образ природи наближений до омріяної нової реальності, утвореної внаслідок вселенського прощення, всепрокидання (як природи, так і людини), то у другому творі він є глибшим, оскільки дотичний не до якоїсь епохи, а до онтологічного

оновлення. Хоча в першій поезії маємо усвідомлення Антоничевої єдності, коли не існують окремо людина і природа, а сприймаються вони як певна універсальна цілість.

Природа, виведена у творах як головний об'єкт зображення, може передувати радісно-щасливій налаштованості, яка мотивують оптимізм ліричного героя в інших творах (наприклад, поезія “Життя – яка то гарна річ!”). Саме в таких творах світлих образів більше, на відміну від поезій, які стосуються безпосередньо людини, її оточення. Тоді природа або відсутня взагалі, або ж перегукується з настроями і відчуттями ліричного героя (хуртовина у поезії “Буря”), чи сповнена передчуттям недоброго, як у поезії “Денікінщина”:

Сірий ранок. Тихо скрізь.
 Небо хмарою повито...
 Скільки крові, скільки сліз
 На Україні скрізь проліто! [95; 81]

Сірість, незрозуміла тиша в природі є передвісниками наслідків кровопролиття, лиха у світі людини, втілених в образі “тужного дзвону”. Згадка про кровопролиття є своєрідним екскурсом в минуле і мотивацією стану природи. Далі розгортання картин відбувається в логіко-темпоральній впорядкованості (Р.Барт) – опис сірого ранку змінюється описом всезагального смутку на землі, окремого індивіда. Природа стає не тільки нагадуванням людині пережитого нею, а й поштовхом до її молитви. Сама ж людина “окривавлена, самотня”, скорботна дитина. Це не активний рішучий борець, а налякана істота, не здатна мріяти, спостерігати, відчувати зв'язок з оточенням, тому немає пейзажних замальовок, яскраво виражених природних образів.

Часте використання образів природи свідчить про прагнення автора до узагальнень, оскільки чим частіше й опосередкованіше автор включає у свої твори “природний матеріал”, тим до більших філософських узагальнень він прагне [279; 74-75].

Розуміння першоначал свого буття супроводжується постійними шуканнями ліричного героя: від усвідомлення свого місця у світі до пошуків чогось іншого, набагато кращого. Тип мандрівної освіченої людини був поширений ще в епоху бароко, а самі шукання уособлювали сенс життя людини [84; 23]. У творах А.Казки – це здебільшого душевні шукання, мандри, здійснювані в чуттєвому просторі: від пошуків кохання, рідної домівки до пошуків щастя. Автор повторює одвічне протиставлення “своєї” домівки і “чужої”, “антидомівки” [155; 264], використовуючи типовий для філософської лірики образ саду. В одній із газелей він показує цей образ через проекцію сну.

Хлоп'ятком бігав я в садку – то був лиш сон!

Ласкало сонце у щоку – то був лиш сон!

І сад здавався старий, густий, і так було

В нім любо гратись в холодку – то був лиш сон!

І батько, й ненька, і брати, і сестри – де воно?

Все щезло, мов луна у гайку, - то був лиш сон [95; 91]

Саме через мотив саду ліричний герой прагне досягти автентичного буття, але образ сну, постійно повторюваний у кінці кожної строфи, унеможлиблює це. З садом ототожнюється все прекрасне, що є у ліричного героя: дитинство, батьки, вечірній дзвін, споглядання краси Всесвіту. І знову ж таки номінанта “сон” нагадує, що все це лише ілюзія, мрія, яка існує тільки в свідомості ліричного героя. Автор знову створює паралель між світом реальним і світом сну, зосереджуючи свою увагу на останньому, хоча сам герой не розібрався до кінця, де сон, а де дійсність, сприйняв усе навпаки:

А далі вже зашумував Красною Всесвіт – пить

Кохання келих юнаку – то був лиш сон!

Чарівний сон – а я й повірив, що в журбі,

В самотині шептять в кутку – то був лиш сон! [95; 91]

Конфлікт між омріяним і реально існуючим так і залишається невирішеним, незважаючи на прагнення ліричного героя перетворити сон на реальність шляхом самосугестії. Далі конфлікт поглиблюється усвідомленням неможливості повернення до рідної домівки:

Не дійдуть до мами
Ці тяжкі жалі,
Бо шляхи тернами
Густо поросли [95; 97]

Рамки рідного дому ширші за сад, будівлю. Це родина, друзі, спогади про дитинство. Але герой впевнений, що ніколи не прийде туди, тому повертається в рідну оселю тільки подумки. Саме зневіра унеможливорює повернення, а за відмову шукати героя покарано: він ніколи не знайде свого простору.

Наскрізним мотивом цього твору є мотив журби, названий у тексті тугою, болем, жалем. Часте повторення цієї номінанти наче створює магичне закляття, накладене на ліричного героя. Причиною його є хвора душа:

Ти, душе недуга,
Й в мріях не дійдеш [95; 97]

Цю недугу спричинила не розлука з рідними, а втрата людиною прагнення пошуків, можливості знайти те, що допоможе змінити життя. Ліричний герой усвідомлює свою хворобу, пробує від неї звільнитись за допомогою “відсилення” туги тим, хто може її розрадити, але водночас усвідомлює, що проблема в ньому, його песимізмові, тому віддає перевагу залишитися зі своєю журбою: “У чарівнім крузі – Лиш Журба та я”.

Така доля очікує, на думку А.Казки, того, хто втратить дух пошуку, захопившись гіпнотичними візіями сну. Саме сон є небезпечною межею, переступивши яку, людина змінюється. Якщо вона сильна, то продовжить свої пошуки, якщо слабка, то так і залишиться зі своїми мареннями. Фінал останнього ми вже побачили. Проте А.Казка фіксує людину і в точці

перетину цієї межі, фокусуючи увагу на її сумнівах в момент шукань не тільки рідної домівки, а й душевного спокою.

Якщо ліричний герой втратив надію повернутися додому, то він прагне хоча б спокою для своєї душі, як у “Тріюлетах про тугу”:

Що заспокоїть мене?
 В чому знайду я розвагу?
 А чи нудьга проглине?
 Що заспокоїть мене? [95; 86]

А.Казка виводить вже зовсім іншу рису свого героя – рішучість, здатність зректися всього заради мети. Спочатку він заглибився у сни, які вважав єдиною втіхою, але вчасно схаменувся. У своїх пошуках він звертається і до сонячного дня, і до зоряного неба, адже над ним все ще тяжіє бажання залишитися у сні. Земля для нього – тимчасовий притулок, сповнений горя, душевного рабства:

Терен, каміння, пісок,
 Питьма нічна і мовчання.
 Тяжкий покори урок! [95; 87]

Таке сприйняття і чіткий поділ світу на небесну і земну сфери, що протиставлені одне одному як тимчасове вічному, наближає ліричного героя до середньовічної свідомості [155; 239]. Якщо раніше він прагнув знайти щастя на землі, в гармонійному співжитті з природою, то тепер він не вірить, що щастя для його душі може тут бути. Земля вже сприймається як кайдани духу, який звільниться лише на небі. Якщо раніше ліричний герой тільки слухав музику небесних сфер, забуваючи про “всенародну бійку люту”, то тепер, переконавшись у своїй неспроможності щось змінити, він хоче просто піти. Звернімо увагу, не втекти, а піти тим шляхом, який йому пощастило побачити. Тому він звертається до неба:

О, обійми ти, мов друг,
 Прекраснозорєє небо,
 Мене між вовчих яруг! [95; 87]

Зрозумівши мету свого пошуку, він став чужим для землі, тому називає себе земним вигнанцем. Його дух прагне подальших всесвітніх мандрів, йому тісно на землі, адже він – “всесвітній мандрівник”, якому судилося пройти “срібною дорогою”, що “в’ється-сміється в безодні”. Дійшовши до краю землі, ліричний герой прагне спокою для свого тіла, а дух, що “не бажає бути рабом”, хоче йти далі, щоб знайти справжнє життя, волю і розум, освячені вічністю.

Таку срібну дорогу прагне знайти і ліричний герой В.Свідзинського, що може сказати про себе словами П.Тичини: “Йду в простори я, чулий, тривожний” [248; 37].

Як темно стало. Десь сонце скрилось.
Глуха стежинка у морок кличе;
Між срібних грабів берези білі –
Як похоронні свічі.

Збуджаю пущі, повні дрімоти,
Тривожу думи конвалій.
Дерева шепчуть: “Мандрівче, хто ти?
Невже ти підеш ще далі?” [220; 32]

Як і герой поезії А.Казки, він прагне розгадати загадки Всесвіту, але йде до них через таємниці природи; саме вона вказує йому шлях, але водночас і дивується, що він не боїться йти все далі й далі, незважаючи на те, що стежку йому освітлюють похоронні свічі. Для нього, як і для ліричного героя “Тріолетів про тугу”, не важлива фізична смерть, адже пошуків прагне душа людини, і саме вона продовжить їх там, де проста людина не здатна пройти.

Підсумком сумнівів і шукань ліричного героя є поезія “Дорога”, де чітко визначено шлях, яким і як повинна простувати людина:

Із костуром в руці й свобідною душею
(Нехай це, скажуть інші, буде й романтично) –

Люблю я і любив завжди дорогу. Нею

Ладен, здається, йти навпроти сонця вічно [95; 111]

Знову ліричний герой відсторонений від інших людей, протиставляє себе іншим, але не засуджуючи нікого, не визначаючи свій спосіб життя як еталонний. Просто він характеризує себе як людину з вільною душею, як мандрівного філософа, чим наближається до Григорія Сковороди, а також до його образу, виведеного у сонеті Юрія Клена “Сковорода”:

Піти, піти без цілі і мети...

Вбирати в себе вітер і простори,

І ліс, і лан, і небо неозоре.

Душі лише співають: “Цвіти, цвіти!” [108; 54]

Мети цих мандрів – плекання власного світу у своїй душі, мікрокосму, що буде своєрідною проекцією макрокосму:

Аж власний світ у ній почне рости,

В якому будуть теж сонця, і зорі... [108; 54]

Старі категорії отримують нового символічного звучання. Тай сам образ Сковороди у цьому творі не конкретно-суб’єктний, а узагальнений образ філософа, душа якого прагне пізнання, а спокій вбачається їй лише як кінцева мета мандрів.

Душа без пошуку – хаос, вихід з якого – “Оці мандрівки, дальні і безкраї”.

Мрія ліричного героя Казки – самотня, тиха мандрівка, в якій можливо прислухатися до своїх думок, що допоможуть знайти “Проміння Істини”:

Бува, що Сонце Істини за скель узгір’я

В пустелях мовчазних душі зника в пожежі –

І розпач огорта... та ясних мрій співзір’я

В безодні чорній вже розкидують мережі [95; 111]

Через символічні домінанти зірок, комети, пустелі, безодні, небосхила, сонця автор відтворює процес виникнення думки, спалах ідеї й всеохопний спокій, що огортає душу. І знову мрія про нові життя і радість. Маска

байдужості, яку ліричний герой часто натягав на себе, не перетворилася на його істинне обличчя, а залишилася десь позаду разом з відчуттям смутку, жаху. Герой просто відпустив свою душу на волю, повернувшись до ідеї, висвітленої у творах Антонича, Свідзинського про прадавню злитість людини з природою:

Між верб дорога і ланів примхливо в'ється
 Й приводить іноді мене до тиску міста,
 Але сумує там душа і з міста рветься
 В ранковий шир полів, де гра роса перлиста [95; 112]

Схожа образна картина представлена й у сонеті Ю.Клена, а саме – залучення небесного, земного, водного просторів, перший з яких є найвагомішим. Ліричний герой не тільки хоче розчинитися у них, а й увібрати їх у себе, стати цим світом, що досягається за допомогою поетапних прозріння душі, багатства внутрішнього світу, мудрості, які приходять через взаємодією з певними чинниками (у тексті – це два катрени і один терцет)

Схематично:

I катрен

вітер, простори, ліс, лан → цвітіння душі

II катрен

сонце, зорі, води → власний світ “ясної самоти”

I терцет

сніг, вітер, дощ, хуга → досвід і мудрість

О.Астаф'єв також наголошував на двоплановості цієї поезії, а саме “чуттєве осягнення і духовне переживання людиною певних явищ і предметів, які не тільки викликають психофізичну реакцію, а й відповідну естетичну оцінку” [14; 63] і специфічну позицію людини стосовно них.

У цьому сонеті немає конкретного образу дороги. А згадане “шлях” у контексті може трактуватися як засіб, чинник:

I тихі води, чисті і прозорі.

Прекрасний шлях ясної самоти [108; 54]

Тобто сонце, зорі, води є засобом досягнення “ясної самоти”, немає якоїсь конкретної дороги. У Казки вона є, незважаючи, що відтворена мандрівка душі (тут маємо залучення “заземлених” образів для показу складнішої універсальної абстракції – вже згадувана нами типова для Казки індукція), що наближає його до міфічного розуміння сходження на небо. У нього дорога веде де сонця, це дорога вгору. Наприклад, образи скель, гір, які передають зв’язок між небом і землею [75; 21].

Прагнення мандрів паралельно з філософічною споглядальністю наближає ліричного героя Аркадія Казки до героя творів Рабіндраната Тагора, для якого щастя – в спостереженні дороги:

Спостереження дороги – мої радощі,
 Іде нею провесна, йде пора дощів.
 На ній грають світлотіні,
 Хтось мені несе новини,
 Я радію – вітер віє, навіває пахощі.

Цілий день коло воріт дорогу споглядаю.
 Прилетить щаслива мить – її я не прогаю:
 Почуття весни безкрає
 В серці пісню заспіває,
 Все занурить в запахчість трав квітучих і кущів,
 Спостереження дороги – мої радощі [243; 127]

У цитованому творі виведено образ мудрого старця, який знайшов шлях до щастя, а поєднання прагнення мандрівки з рефлексцією навколишнього змінилося сприйманням і фіксуванням найменших порухів на життєвому шляху. Саме таким повинен стати герой поезій А.Казки, коли пройде свій шлях і зупиниться, щоб поглянути на ту дорогу, якою він так довго йшов, і ще раз переконається, що щастя полягає в розумінні і посвяченні у філософію маленького “сучка”.

А.Казка “складає маршрут” душі ліричного героя, кілька разів наголошуючи на мандрах самої душі і всередині неї, але вона не сприймається відокремлено від тіла, оскільки діє серед “людських” речей: мандрує по землі, шукає спокій в місті, серед природи, крокуючи по дорозі з костуром, плаче, радіє, як людина, але байдужа до часу, бо вічна.

Через синтез шляхів шукань, вражень від оточуючого, баченого ліричним героєм А.Казка підходить до визначення і створення своїх критеріїв цілісної особистості. Вона протистоїть тогочасному еталону героя – розхристаній, неврівноваженій, самовпевненій людині, що хоче все міняти, руйнувати. Мабуть, тому вона не вписується в тогочасну епоху, стоїть відокремлено, дещо самотньо, як і ліричний герой Тичини, Свідзинського. Але для Казки не так важливо, чи самотня його людина, чи ні. Головне, що вона не така, як інші, що вона змогла протистояти жорстокості своєї епохи, дещо претензійно називаючи себе “земним вигнанцем”, визначаючи самотність своїм найкращим другом

Самотність – мій найперший друг,

Який ніколи не покине,

Під час розлуки: хто прилине?

Самотність, мій найкращий друг [95; 56]

Градацією від “найперший” до “найкращий” поглиблюється відчуття самотності, що сприймається ліричним героєм як звичне явище. Але значення самого слова “самотність” у цьому контексті глибше, інше, ніж первісне. Вона розуміється вже не як почуття, а ототожнюється з близькою людиною, з якою можна зустріти і розлуку, і зраду, і “дні наруг”. Цей образ набуває подвійної мотивації: людина на стільки хоче бути ближчою до інших людей, що навіть самотність олюднює, або ж герой прагне створити для себе друга кращого, кращу людину, наділяючи її тільки позитивними якостями, називаючи її “самотністю” відповідно до свого душевного стану.

Мрію про створення іншої людини відтворено в сонеті “Так думав я...”, де протиставлення ліричного героя і самотності трансформується в

бажання першого побачити цілісну гармонійну людину. Таку особистість автор ставить за межі географічного простору, підкреслюючи неважливість буття її в якомусь конкретному місці, оскільки воно визначається всеохопною присутністю вічних категорій, що виходять за рамки простору, обмеженого самою людиною. Байдужість до місця знаходження людини, нівелювання різниці між людиною хутірською і міською стає наче спротивом освоєнню індустріально-міської тематики у поезії 20-х років [237; 27], хоча підсвідомо автор віддає данину епосі, порівнюючи зміну людини з гартом у горні:

Так думав я; хіба не є то все одно:
 Де жить – на хуторі а чи в столиці, в місті, –
 Над нас скрізь зорі сяють в прірвах прозорчисті
 Й хмаринок плине скрізь вовнистее руно.

А під ногами ґрунт: одвічнеє горно –
 Де чорторії мук і втіх моря огнисті
 Клекочуть споконвік у млі багрово-млисті
 Й де гарт здобуть лиш міцним волею дано [95; 103]

Вічними є небесна і земна сфери як такі, а не конкретні предмети, явища, що їх визначають. Вічне не те, що знаходиться на землі (у тексті – міста, села), а сама земля, нескінченність якої реалізується в словах: “А під ногами ґрунт: одвічнеє горно...”, тобто вона розуміється як місце випробування, підготовки ліричного героя до осягнення чогось вищого, ніж просте буття. Вічною вона є тому, що, на думку Казки, повинно існувати таке місце, з якого можна почути заклик до “Вічної Любові”.

Людина знаходиться наче між цими сферами, оскільки не злита з ними. Із земною, точніше – її конкретними рівнями, вона взаємодіє безпосередньо, а за рівнями небесної сфери, що є для неї абстрактними, лише споглядає [173; 170]. Але вона також повинна здобути на землі гарт, а, цього досягти можуть лише “міцні волею”. А.Казка не визначає силу, сміливість, розум

категоріями, що допоможуть вистояти у цьому горні, хоча образ “втіхи моря огнисті”, а точніше епітет на позначення вогненної стихії, вимагав би, на перший погляд, саме такого героя. Але справа у тому, що поет не хоче створити ще один шаблон героя, яких на той час було і так забагато, а хоче показати нову людину, незвичайність якої і новизна виявляються в міцності волі, а таку волю може здобути кожен, адже це не вимагає якихось природних задатків і надприродних зусиль.

Саме таким є і його ліричний герой, відсторонений від інших, самотній і чужий. Він здобув цей гарт, і йому відкрилась істина:

Та гарт той я здобув – і вже мені байдуже:
 Чи легіт весняний, чи вітер хуги стуже,
 Стріль радості сльозу чи мук німий алмаз, –

Аби була людина ціла, гармонійна,
 Тверда, мов мур, чутка, мов арфа мрійна,
 А решта – марність все... Так думав я не раз... [95; 103]

Суперечності, відчай і відчуття щастя, розчарування і віра повинні гармонійно поєднатися, трансформуючись в одну з екзистенційних потреб, сутність яких полягає в пошуку все нових і нових форм зв'язку зі світом [270; 297]. Гармонійна особистість повинна бути водночас твердою й чуйною, перетворюючи жорстокість епохи на твердість духу, а мрію про утопію на вміння почути космічну симфонію. Тільки тоді суб'єкт виступатиме як мікрокосм, як гармонійна і цілеспрямована внутрішня структура [192; 17].

Поряд з ідеєю гармонійності виступає ідея байдужості, “марності”, якій начебто немає місця в світі гармонії. Але вона підкреслює непотрібність світу речей, мета її наголосити на пізнаному і усвідомленому ліричним героєм, який на перше місце в бутті виводить гармонійну людину, що від землі взяла твердість, а від неба – чутливість. Вона, людина, вивищується над іншими, хоча автор прямо цього не зазначає. Йдучи за Ф.Ніцше, її можна назвати надлюдиною: “Всі істоти досі створювали щось вище від себе...

Надлюдина – це сенс світу” [186; 14]. Г.Хоменко зазначала, що саме ніцшеанська людина визначила формування концепції героя 20-х років ХХст. [282; 11].

Людина, введена у поезіях А.Казки, завдяки своїй внутрішній гармонії, змогла стати вільною особистістю, здатною до філософського осмислення буття, мудрого споглядання навколишнього, відсторонення від деструктивного, спроможною виховати в собі креативні здатності.

Прагнучи зазирнути в найпотаємніші глибини світового буття, з'ясувати через структуру окремих елементів загальні закони світопорядку, Казка робить поезію “активно мислячою” (такою поезія ставала в кризові, зламні епохи), моделює світ, в якому людина через осягнення свого взаємозв'язку з оточуючим, тонко відчуваючи його найменші зміни, розуміючи свій зв'язок з природою, займає здебільшого позицію розумного спостерігача, впевненого, що силою почуттів, міцністю духу він переможе своє первісне єство і, навчившись слухати музику неба, бачити красу, відчувати Всесвіт у найменших буденних речах, стане цілісною гармонійною особистістю, у душі якої примиряться найрізноманітніші вияви людської природи.

1.3.2. Трагізм світовідчуття і відповідна зміна емоціонального темпоритму.

Особливістю емоціонального темпоритму ліричного героя аналізованого нами періоду є категоричність, коливання між прагненням твердості (“Нам треба нервів, наче з дроту...” в Еллана) й ніжності (“Такий я ніжний...” у Тичини), смерті і життя, ненависті й любові, з яких вибудована загальна образна система [268; 58] з такими ж межово-антагоністичними образами темряви й світла (“І вдарив промінь в темну ніч...” у В.Кобилянського), пожежі й вогненного очищення (“Маніфест” М.Семенка), дзеркального і задзеркального світів (“Буря” Казки) тощо.

Суб'єкт Аркадія Казки визначається своїм суперечливим ставленням до баченого і пережитого ним, вірою, а потім раптовою зневірою, запереченням

приналежності до свого світу і проголошенням себе мерцем. З емоціональним темпоритмом загального суб'єкта лірики 20-х років його споріднює імпульсивність і неспокій, загострене інтуїтивне передчуття нового. Але водночас зміни в його душі занадто швидкі і керовані оптимістично-песимістичним світобаченням, тому поряд з одами життю (“Життя – як то гарна річ!”) постають “Тріюлети про тугу”, поруч йдуть віра в порятунок і пророчі візії “страшної години”, сонце і темрява, а відповідно радість і смуток, відродження і смерть. Така емоційна гама представлена і в поемах “Стежечка”, “Він іде”, “Великдень”.

Відповідне поєднання опозицій було зумовлене вірою в можливість витворення цілісної особистості і такої ж сфери її перебування. Бажання побачити у змінах і прокламаціях про всевітнє оновлення початок гармонізації й раціональний аналіз баченого навколишнього з інтуїтивним передчуттям глобальної катастрофи призвело до трагізму світовідчуття і зосередження уваги на людині “поза історією й суспільним буттям” [195; 215]. Казка прагне, як і Хвильовий, створити свою “загірну комуну” на засадах любові, правди, праці. Найчіткіше це сформульовано у поемі “Стежечка”. Назва алегорична, адже під нею розуміється шлях до нового утопічного суспільства. Водночас зменшено-пестливий суфікс повертає нас до того наївного маленького хлопчика, який зазирає в отвір від “сучка”:

Ой стежечка

Манюсінька,

Мов ниточка

Тонюсінька

...В туман за лан

Скотилася, –

Де не знати

Поділася... [95; 139]

Невідомість кінця (тобто знання, що буде в кінці стежки) спонукає ліричного героя до мандрів не тільки “між ланами”, між людьми, а й у часі, а все відтворене це фіксація навколишнього у процесі руху цією стежкою.

Як зазначав С.Крижанівський, цей твір поліфонічний, оскільки розділи його написані різним віршем (вільним і з чітким дотриманням ритмічної організації) [133; 74]. Поліфонічність стосується також і зміни настроїв усередині твору: поетичний лагідний тон змінюється прозаїзмами і жаргонізмами (“Широкий шлях колективізму”, “здох великодержавний гад”), кривавий “світ старий” перетворюється на “днів новий інтеграл” тощо. Якщо у Хвильового однією з характеристик “загірної комуни” є тиша, спокій, а голос як шелест, то у Казки – це квітучий сад, де панують рух, дія, скерована на добро.

У Хвильового: “З далекого туману, з тихих озер загірної комуни шелестить шелест: то йде Марія”; “...там, в далекій безвісті невідомо горіли озера загірної комуни” [277; 322, 339].

У Казки:

Шумить, гряде дев'ятий вал!
 За його бурями красуються сади запашні Комуни! –
 Звідкіль доносяться до нас від лун лиш луни,
 Де кожен розгортає здібності, мов пелюстки троянда
 На рясногільчастім кущеві людства [95; 157]

Обидва автори говорять, що ця комуна ще занадто далеко від теперішнього місця знаходження людини, вона за горами, за сивим туманом, у безвісті. Але Казка національно ідентифікує її, зазначаючи, що саме Україна крокує до неї*. Хвильовий для її зображення вводить християнський образ Марії. Казка поки що не пов'язує свою комуну з релігійною символікою, зосереджуючись на чисельному повторюванні ідеї людського

* Україна згадана Казкою у поемі лише в останньому рядку, саме це, а також риторичний оклик-питання (“Чи чуєш, Україно?!”) робить цей образ художньо значимим, дає відповідь на питання, хто ж саме шукає землю обітовану.

щастя. Це наступний етап, а саме – будівництво храму з триєдністю свобода – праця – знання великим зодчим, зображене в поемі “Він іде”.

Там Будда, там Христос, там Магомет, Конфуцій –
– Усі під стяги революцій! –

Щоб

Розігнавши геть “хазяїв”, що прокрались, –
(Якими б “мудрощами” там вони не прикривались!) –
Створить величний триєдиний і останній гідний людства

Храм:

Свободи – праці – знання... [95; 170]

Мета такої еклектики – через образи Будди, Христа, Магомета, Конфуція показати єдиний образ пророка-філософа. Отже, храм збудує людина не руйнуюча, а мисляча, адже стіни його повітряні, підмурок – на землі, баня – небо, сонце, хмари, зорі, а молитви лунають як

Симфонія одвічна і велична

Свобідної і зливої з концертом усесвітніх сил

Праці,

Вселюдськості! [95; 171]

Така музика повинна показати оновлену землю, а протиставленням їй служить опис жахливого “нині”, поданого дещо наївно в образі “Останнього можновладця світу – капітала”.

А.Казка витворює міф віруючого революціонера, який відчуває зміни, але не хоче вірити в їхній трагізм: своєрідне відчуття Великодня в кривавому храмі. Але на відміну від Орешина, Казка уникає згадок про насилля і вбивство, адже місія його героя – нести радісну звістку про єднання всього світу і перемогу щирого серця, не зосереджуючись на тому, що було до того.

Така перемога показана і в поемі П.Тичини “Золотий гомін”, коли людина практично вже досягла через відчуття музики сонця світової гармонії, здійснила висловлену Є.Плужником мрію:

Хтось розгорне добу нову –

І не біль, і не гнів, не жертва!

Воскресінням твоїм живу,

Земле мертва! [203; 123]

Трикратне заперечення причетності болю, насилля, гніву до нової епохальної креації передбачає панування антонімічних дієво-емоційних виявів, серед яких дублювання біблійної ідеї воскресіння з мертвих є домінантним, а відтак думки про новий Великдень, фіксований і Казкою, і Тичиною.

Якщо Казка більше зосереджується на показі пейзажних замальовок, то Тичину більше цікавить чуттєва сфера людини, передчуття всеохопної радості, а сам твір “справляє враження витворюваного перед нашими очима ритуального дійства, призначеного увести в нові історичні параметри безсумнівні духовні константи” [287; 110]. В обох поемах найменшою мірою відображені події [127; 157], а найбільшою – емоції, враження, краса. Це, за М.Коцюбинською, швидше “поетично-настрєвий аналог дійсності з усіма її складностями і суперечностями” [131; 49]. Також Тичина, як і Казка, зафіксував омріяний початок “добі загально-національного єднання” [241; 17].

На відміну від Тичини, для якого динамічні образи сонця, Дніпра, голубів, тощо, є домінантами, що “зближують колишній міф і дійсність” [181; 28], Казка поряд з ними використовує символи доби, пристосовуючи їх до свого світорозуміння, але цей зв’язок нереальний, неіснуючий насправді. В цьому й трагедія: ліричний герой опиняється на межі нереального, сповідує те, що просто не може існувати. Саме це бачимо в поемі “Великдень”, в якій А.Казка поєднує релігійну символіку і символіку нового ладу, мета якої, як писав С.Крижанівський, “у релігійних образах зобразити свято трудящих – Першотравень” [133; 73], адже Казка відстоював право поета на релігійні образи. Мусимо не погодитися з цитованим вище автором, що їх поет використовував тільки як більш звичні для селян. Їхнє коріння значно глибше, адже містять ембріональну зосередженість на пошуках шляхів

душевної організації, віддзеркалюють віру поета у можливість Великодня всередині людини.

Поема “Великдень” написана верлібром, що можна назвати даниною моді. Але водночас А.Казка не вважав верлібр ні визволенням поезії від форми, ні бунтом. Його верлібр – зосередження на внутрішній організації твору, що завжди неповторна для кожного вірша, на протигагу зовнішній типовій організації [306; 347]. Безперечно, для поета це було оновленням, як і передчуття нового вже в самій назві. Але його верлібр не хаотичний, емоційно розбурханий, а впорядкований з чітко сформульованою авторською концепцією, як і в поемі П.Тичини “Золотий гомін”. Наступний етап – оновлення нової тематики за допомогою забутих символів:

- “Піст великий, чорний і суворий”
- “Сонцерадісний великдень”
- “Так великодньо червоніє”
- “Мир воскрес!”
- “Воістину воскрес!”
- червона крашанка
- “Голод – Піст”
- “Великдень Майбутнього”

Ідея світової революції трансформується в ідею світового Великодня, який, на думку ліричного героя, вже почав здійснюватися. І трагедія в тому, що “Великий Голод-Піст трудящих всіх віків” так і не перетворився на омріяний Великдень, а сонце так і залишилося звичайною зіркою.

У “Золотому гомоні” немає дисгармонії між використаними образами, оскільки П.Тичина не поєднує символіку нового державотворення і релігійно-міфологічного осмислення буття. Варто наголосити, що ця поема написана 1917 року після проголошення Центральною Радою Першого Універсалу, який засвідчив, що “соціальна революція, яка розгорталася на теренах колишньої царської Росії, має й національний вимір”[56; 23]. На той час Тичина ще не міг знати, що “золотий гомін” перетвориться на криваву

месу. Тому в творі все в невідомому, щасливому очікуванні нового, тому й персоніфіковані образи природи в стані напруження, і людина, що приносить, як і колись, жертви сонцю:

Предки встали з могил;
 Пішли по місту.
 Предки жертви сонцю приносять –
 І того золотий гомін [248; 71]

Автор не говорить, яка саме жертва принесена, мотивуючи цей акт як дотримання стародавнього язичницького обряду вшанування сонця, внаслідок якого відбувається зведення в один часопросторовий континуум минулого і теперішнього з проекцією в майбутнє. У Казки поєднання теперішнього і майбутнього контрастне – чорний піст і світлий Великдень, при чому останній є логічним і неминучим наслідком першого, асоціативним до зміни ночі днем, не є нагородою сонця за принесену жертву.

Паралельно в поемі Тичини виникає підсвідоме передчуття чогось лихого (“чорний птах”, “розп’яття душі людської”), чого немає в творі Казки. У нього, а “Великдень” написаний 1925 року, такого напруження немає, хоча мало би бути, природа показана спокійною, незважаючи на персоніфіковані образи сонця, вечора, зірок, є статичною. Вона переконана, що знає, яким буде новий день.

У Тичини:

Уночі,
 Як Чумацький Шлях сріблисту куряву простеле,
 Розчини вікно, послухай:
 Слухай:
 Десть в небі пливуть ріки,
 Потужні ріки дзвону Лаври і Софії!.. [248; 72]

У Казки:

Лине вечір нехить через них,
 Стає біля задуманих самотніх подорожніх верб,

Чіпляється десь на межі за висхле перекотиполе, –
 Але штовха ледачого весняна ніч,
 І далі він простує без доріг
 Весняною запашною ріллею...
 Туди...
 Де сумтно й радісно так рожевіє...” [95; 135]

Тичина не подає описів природи, щоб не відійшли на другий план потужна емоційність і музичність. Емоційну нестачу Казка, навпаки, ними доповнює, створюючи “пейзажне обрамлення” (В.Смілянська). Спільними образами початку і кінця поеми є рожева смужка крайнеба і важкі хмари, які в кінці отримують докладніших характеристик:

Початок твору:

Десь далеко
 Над синьо-чорною землею
 Рожевіє сумтно-радісно крайнебо.
 А над нею,
 Смужкою тією,
 Залягло,
 Нависло,
 Навалилось
 Індиго темне важких хмар, –
 Пропалених уже вгорі промінням теплим зір... [95; 134]

Кінець поеми:

Рожевіє смужечка тонесенька ген-ген на Заході,
 Злягли на неї, надушили важкі навали грізних хмар –
 Немов Великий Голод-Піст трудящих всіх віків
 На життєрадісний Великдень
 Майбутнього.
 Кривавиться вузенька смужка й меркне... [95; 138]

Як бачимо, пейзаж на початку задає тон усьому твору, витриманий до кінця. “Голод-Піст”, що виступає компаративним компонентом, у фіналі стає мотиваційним елементом, одночасно протиставленим Великодню і як загроза йому, і як логічна першість, і як драматично-трагедійна розв’язка. Рожеве крайнебо, асоціативне спочатку минаючому дню лише в природі, в останніх рядках отримує несподівану характеристику: воно кривавиться, отже, поранене, помирає (кривавиться і меркне). Таким чином, прихід людського Великодня відбувається не за інерцією, як в природі, а за допомогою вбивства, що виконує функцію каталізатора. Цікавим є також бінарне потрактування автором голоду: він – темрява, на зміну якій приходить світло, і він – та сила, що хоче вбити рожеву смужку і помилково знищити “життєрадісний Великдень”. В останньому випадку – це фанатична сліпа маса, яка вже просто нищить, не розбираючись, що для неї є злом, а що добром.

“Великий день” передбачав звільнення людини, здійснюване під час “бунтарської весни”, але авторська увага зосереджена на стані природи в цей день:

Тут поле,
Вечір, коли хочете,
Що запізнився вже добряче
Й нехотячи так якось поспішає
Через мовчазнії напружено лани,
Налиті соками бунтарської весни,
Могутністю налиті вщерть...[95; 135]

Очікування Великодня збігається з очікуванням сходу сонця, яке ознаменує прихід нового дня. А.Казка не вказує, що саме людина наблизилася цей Великдень, що це вона зробила все можливе для його досягнення, навпаки, як видно з контексту, вона могла вбити це свято оновлення. Креативна роль належить природі, а людина повинна сприймати все як дар, радіти, що вона стала свідком народження нового. Поет відсторонює її від

будь-яких дій, підсвідомо відчуваючи, що вона своїм прагненням нового, не розібравшись, яким воно повинно бути, може зруйнувати все.

На нашу думку, попри майстерність в описах природи, талановито підібраних художніх засобах, ідея світового Великодня на тлі братання Сходу і Заходу звучить штучно, тому що А.Казка у цьому випадку пішов не від конкретного, буденного, не від незначної речі, що було притаманним його світоглядній концепції (саме таке моделювання було у ліриці Казки найбільш вдалим), а від абстрактної ідеї, так і не спромігся вийти за її рамки, хоча й синтезував в поемі великодні мотиви й сонячну тематику. У нього це не Великдень в повному розумінні, а швидше оболонка, форма, під яку штучно підігнана утопія атеїстично-християнського взаємопроникнення. На відміну від Тичини, який показує національний Великдень, ґрунтуючись на міфотрадиції, Казка відтворює Великдень інтернаціональний, що не має минулого, яке було просто зруйноване. Якщо у Тичини це Великдень сьогоdnішній, то Казка робить екскурс в майбутнє без темпоральної визначеності його прищестя, спираючись лише на переконання, що світ колись зміниться і, можливо, сам по собі, без втручання людини, як це відбувається в природі.

Казка показує свого героя у постійних пошуках і мандрах: він спостерігає за природою і прагне взаємоузгодити її і свій світ, іде стежкою до своєї утопії, у реальність якої він повірив, хоча вона швидше нагадує марево, мріє знайти спосіб стати гармонійною особистістю за допомогою самозаглиблення. Саме бажання досягнути світ шляхом індукції, докладний аналіз найнезначнішого, вміння побачити загибель і активний пошук порятунку, відчуття дисгармонії в душі і прагнення її подолати, розуміння людини, речей, що оточують її, як найголовніших чинників пізнання світу, відчуття трагізму внаслідок невідповідності сповідуваної ідеї і реально баченого, мрії про утопію і раптове розуміння їх нездійсненності на існуючому ґрунті визначили особливості лірики А.Казки як філософської.

Лірика досліджуваного нами поета засвідчила, що суспільна деградація, як це не парадоксально, сприяла розвитку літератури й поезії зокрема з різноманітною настроєвістю: від фанатичного щастя до кінцесвітнього відчаю, від прагнення все змінити до бажання просто втекти. Вона внутрішньо відтворює ці суперечності, що виявляється у створенні текстів оптимістично-трагічного змісту, в різкій зміні емоційного темпоритму, пограничних станах ліричного героя, який то проголошує оди байдужості і самотності, то мріє про нову радість. Сприймаючи дисгармонію й деструктивний синдром як явища тимчасові, А.Казка виводить таку особистість, яка повинна поєднати в собі всі суперечки і витворити нове, абсолютно інше. Внутрішня взаємозгода сприятиме розвитку гармонійної особистості, що зможе правильно співіснувати з природою, яка є не виразником людських вчинків, а окремим світом, мудрішим за світ людський. Головне, на думку поета, зрозуміти натурфілософські основи буття, вірити в емпіричне пізнання, розуміти, що руйнація ніколи не стане шляхом до катарсису. Таке усвідомлення реалізується за допомогою синтезу конкретного й абстрактного, починаючи зі знання першого, а потім переходячи до складнішого другого.

Мабуть, найбільша трагедія Казки, а також Тичини, Хвильового, Свідзинського і багатьох інших полягає у намаганні почути у “всенародній бійці лютій” великодні дзвони, часто беручи до уваги лише міф оновлення, нівелюючи те, що за ним стояло. Спроба еkleктики релігійно-рекреаційного і революційно-деструктивного терпить поразку. Незадоволений “своєю” реальністю, ліричний герой витворює для себе іншу. Шлях до її об’єктивізації полягає або у примиренні колишнього і нового світу, або у запереченні першого за допомогою витворення нового. Найпростішим є світ задзеркальний, найпершим засобом творення якого є антитеза. Ліричний герой просто штучно переноситься у нове середовище. Таким чином Казка намагався підкреслити об’єктивність, реальність цього світу, який існує

незалежно від волі людини. Сам ліричний герой у такому перенесенні не вбачає нічого дивного, адже він знає, що такий світ повинен існувати.

Складнішим є креація за принципом вже згадуваної нами інакшості. Шлях до цього світу полягає у зміні, перш за все, самого суб'єкта, від якого залежить витворення нового оточення. Маємо суб'єктивне світотворення. Але герой Казки не проголошує себе новим божеством, яке прагне побудувати нове на згарищі старого, а визнає свою всесвітню нижчість і підпорядкованість вищим силам. Витворення нового виникає внаслідок правильної взаємодії ліричного героя з оточенням, і він як його складова може змінювати світ, що у свідомості трансформується у створення нової дійсності за допомогою концептів шляху, пошуку, витворення нової людини.

Поштовхом до цього був безпосередній контакт з тим, на що спочатку не зверталася увага, чому пробувалося знайти правильне пояснення і виправдання, а потім розуміння, що в деструкції ніколи не буде потенціалу для народження життя. Тоді світ уявлявся ліричному герою розбитим дзеркалом, і він шукав інший, обов'язково кращий, не такий, як попередній, мріючи про волю для своєї душі, щоб в осягненні онтологічних категорій через щоденні звичні речі піти так далеко, як ще ніхто не ходив.

Визначення лірики Аркадія Казки як філософської дає підстави говорити про національно-філософську традицію його поезії, риси натурфілософізму, своєрідну реалізацію загального у конкретних образах, виведення специфічного ліричного героя, домінування певних гносеологічних концептів, серед яких – концепт пошуку, істини, світовизначення, самоусвідомлення себе відповідно до реального/ірреального.

РОЗДІЛ II

СТРУКТУРА СВІТУ В ЛІРИЦІ АРКАДІЯ КАЗКИ І ЗАКОНИ ІСНУВАННЯ У НЬОМУ

2.1. Сфери реального перебування ліричного героя

Світ, змодельований у текстах Аркадія Казки, ґрунтується на розумінні його як цілісності, маніфестованої у відчуттях і думках [125; 13], особливому сприйнятті оточуючого. Він становить ієрархічну неподільну єдність його складових елементів, серед яких важливу структуротворчу роль одержує образ сонця, сонця-Бога як вищого щабля у світобаченні. Осягнення духовної сутності цього світу відбувається через розуміння аксіологічного значення сфери, що знаходиться за межею земних об'єктних відношень, і до розуміння якої ліричний герой приходить через нетиповість своїх поглядів на буденні речі.

Цей світ повинен мати свої категорії, необхідні для його повноцінного існування. Одна з них – категорія інакшості, несхожості зі світом дійсним, хоча й побудований уявний світ за принципом і подобою першого. Знаходячи своє втілення у тексті, він стає так само дійсним для ліричного героя, водночас у ньому немає чіткої дотриманості якихось правил існування. Точніше, правило його існування полягає у всеможливості, а сам ліричний герой постає частково його творцем, адже може змінити його сам.

Світ – “це визначене буття, універсальна предметність, в якій людина самовизначається як суб'єкт діяльності, котрий створює власний світ – світ людського буття” [262; 197], світ, в якому існує ліричний герой А.Казки, включає в себе самовизначення як спосіб реалізації вищої мети (вмінні почути музику небесних сфер), а також частково виключає взаємодію героя текстів з іншими суб'єктами, адже поетичний текст спрямований на чітке визначення і характеристику саме ліричного героя. Змінність і варіативність світу створеного пояснюється тим, що до чіткої категоріальності А.Казка додає думку, що повинна взаємодіяти з іншими категоріями, які допомагають

вибудувати ту сітку координат, через яку суб'єкт сприймає дійсність і створює у своїй свідомості її проекцію [64; 31].

2.1.1. Просторово – часові категорії.

Художнє світостановлення відбувається через “емоційне осмислення семантики простору, часу, тілесності й почуття” [37; 160]. Часопросторові виміри є, на думку М.Кодака, “способом поетичної гармонізації героя, тією жанровою рамкою, в якій йому належить виявити себе...” [120; 96]. Простір і час – філософські категорії, одні з онтологічних складових існування матерії, а також визначаючі форми існування світу. Вони є об'єктивними, оскільки виходять за межі існування людської свідомості [58; 45]. У художньому тексті (автор описує події відповідно до своєї концепції світу, змінюючи їхні суттєві характеристики [189; 60]) вони стають проявами буття в бутті, виокремлюючи текст з реального буття-існування і переводячи його в художнє буття. Сам текст стає замкнутою сферою, що виключає втручання чинників іншого буття, а просторово-часові відношення набувають нових властивостей, існують не тільки об'єктивно, а й суб'єктивно [64; 43]. Як зазначав В.Топоров, простір тексту конституюється речами, які його заповнюють [251; 341]. Текст – вищий щабель і завершальний етап світостановлення (не беремо до уваги реципієнта, оскільки текст існує незалежно від нього, а при сприйнятті тексту він не витворює новий світ, а надає йому нових характеристик, розміщує в інших вимірах). Однак, на думку М.Новікової, текст можна розглядати як певний чином організований простір і як сукупність просторово-часових відношень в авторській моделі світу [189; 63].

Самі поняття простору-часу поліваріантні: можна виділити фізичний простір і час, перцептуальний, концептуальний [58; 55]. В поезіях А. Казки маємо їхній синтез, а моделювання просторово-часових відношень відбувається не за допомогою абстрактної математичної структури, а за допомогою сукупності художніх кодів, що роблять сам текст значимим [156; 65].

Активізація категорій простору і часу в поезії Аркадія Казки зумовлена її філософічністю, розробкою опозицій “верх – низ”, “минуле – майбутнє”, “життя – смерть” [120; 159]. Вони мають різне функціональне навантаження – від перенесення їхніх фізичних властивостей у художній текст до створення інших окремих систем, відтак змінюються відношення між ними, і відповідно переважання тієї чи іншої категорії. Час кожного процесу у текстовій динаміці має свої власні структурні сутнісні характеристики [140; 79].

Водночас автор створює такі образи, для яких простір і час у звичних одиницях виміру не є головними ознаками. Це, як правило, домінанта в образній парадигмі твору. Наприклад, у творі “Васильки” – це образ творів мистецтва, а змістовий інваріант реалізується через по-різному оформлені на поверхневому рівні образи [19; 355], що в контексті виражаються за допомогою квіткові символики:

Люблю васильки – скромні квітки.
Вони красою форм чи фарб
Не ваблять зір. “Бур’ян!” – нерідко
Пиха їм кидає на карб.

Мистецькі твори – ті ж васильки,
Лежать в землі хоч тисяч скільки,
А знайдуть – юні і сей час [95; 121]

Законам часу скоряються всі образи, крім головного – “мистецьких творів”, – сутність якого реалізується через мотиваційний компонент – запах васильків. Смерть інших квітів підкреслює їхню темпоральну залежність, а смерть васильків – звільнення від неї. Лише після смерті вони вільно існують у просторовому континуумі. Приналежність землі (“Лежать в землі хоч тисяч скільки...”) не обмежує тривалість їхнього існування, а сам автор наче навмисне пропускає після слова “тисяч” конкретнішу земну одиницю виміру часу – днів, років, століть тощо.

А.Казка уникає просторової локалізації, яка, наприклад, у В.Свідзинського виражається через один з константних образів – образ саду. Найчіткіше окреслений простір – земля, що тяжіє до всепланетарних вимірів. Немає також конкретизації місця перебування чи проживання ліричного героя, якщо ж такий об'єкт і згадується, то самої людини там немає. Так, у творі “Сарай” увагу зосереджено на описі старого приміщення, але цей опис лише зовнішній:

Похмурий, сірий вперся у жнива
 З старим брудним залізним дахом ржавим.
 Кругом його: густа-густа трава... [95; 102]

Це своєрідна фобія втрати волі у тісному приміщенні (у тексті – сарай, школа, замкнені на літо), адже навколо стільки вільного простору, а також прагнення, якщо локалізація неминуча, знайти обмежений простір більшої площі:

Хто в церкву, хто в базар, а хто на поле... [95; 102]

Відбувається градація у вивільненні простору: від збільшення приміщення до зникнення його взагалі. Водночас ліричний герой проводить паралель між собою і сараєм на основі спільності усамітненого існування (“Лиш я зостався сам, немов сарай той...”), позбавляючи його локальних характеристик.

Варто зазначити, що на лексико-семантичному рівні відсутнє активне функціонування самих лексем “простір”, “час”. Єдиний виняток – етюд “Вітер вночі”, в якому є чітка локалізація, зведена до розміру однієї кімнати, а також простір і час трактуються як невід’ємні категорії людського життя, втілені в образах вартових:

...За вікном на нас чатують Простір, Час.
 Розляглась безмежностей зловрожа пільма.
 Не один десь світ в очах і зорях згас –
 Але хай живе життя з старими й дітьми! [95; 117]

Відбувається процес становлення “своєї” безпросторовості і безчасовості, що сприймається як затишок у теплій кімнаті, перепочинок від руху паралельно з “чужою”, темною, наближеною до хаосу, перехід до якої здійснюється через неправильне існування у просторі й часі. Таким чином, маємо “світле” і “темне” небуття (трактування небуття виводиться з відсутності руху в цих площинах); світле веде до виникнення життя, темне – до його смерті.

Для творів А. Казки не властива звичайна часова лінійність розгортання подій. Явища, образи сфокусовані в один період свого існування, потім в інший за принципом монтажу. Незважаючи на тривале існування об’єкта у темпорально-просторових координатах (а це ми розуміємо з контексту), поет подає лише окремі моменти, окремі відрізки світових ліній об’єктів [26; 32], часто зміщує просторово-часові площини. Докладніше розглянемо це на прикладі поезії “Vers libre” і вінка сонетів “Аргонавти”.

Ліричний герой існує в художньому просторі, сприймаючи його як реальний, чітко поділивши час на минуле і теперішнє і надаючи цим компонентам антитетичних характеристик:

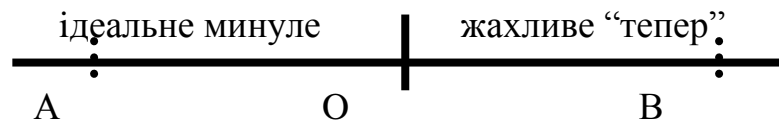
Раніш
Троянди пелюстків було ніжніш
Моє племінне серце
Тепер це
Кубло всіх жахів... [95; 45]

Темпоральних номінант у творі “Vers libre” небагато: “раніш”, “тепер”, “нині”, “колись”, “скоро”. Крім останньої, вони всі вказують на приналежність об’єкта до минулого або теперішнього*. Також вони розмежовують час на окремі відрізки зі спільною точкою, що розділяє минуле й теперішнє. Ця точка виключає взаємоперехід явищ з одного часового відрізка в інший. Один з цих відрізків, що містить в собі риси

* “Скоро” вказує на недалеке майбутнє, але воно тотожне теперішньому і тому сприймається як цілісність з теперішнім.

минулого, – уособлення ідеалізованого світу, інший відтворює есхатологічний жах теперішнього. “Носій часо-просторової позиції”[227; 169] для вираження течії часу обирає граматичний теперішній і минулий час, співвідносячи і наближаючи дистанцію між двома темпоральними відрізками.

Цитована поезія наскрізь побудована на протиставленнях “тепер” і “колись”, причому час обривається на “тепер”, оскільки майбутнє безперспективне.



Точка О розмежовує минуле і теперішнє, а за допомогою точок А і В створюються часові відрізки, в яких відбуваються описані події. Минуле взагалі сприймається як таке, що не має чітко визначеного початку, а теперішнє – не має чітко визначеного кінця.

Лексема “Всесвіт” створює враження неохопності, нескінченності, а лексеми “тепер”, “раніше” – характеризують події, що входять в ці часопростори і є обмеженими. Виникає парадокс, а саме – спроба обмежити неохопний Всесвіт рамками минулого:

В той час, як в мороці промінно-срібнім ночі
Здавалосьь – Всесвіт розцвітає в осяйних
Глибинно-ніжних зорах [95; 45]

З одного боку, події в творі розгортаються за законами лінійного часу, властивого для сучасної культурної свідомості, пов’язаної з уявленнями, що кожна подія змінюється наступною, а минуле перестає існувати [155; 333]. Але між подіями, сфокусованими у творі, немає причинно-наслідкових зв’язків, є виокремлені минуле, теперішнє і немає причиновості, що встановила б відношення асиметричності двох подій [213; 157]. Категорія часу набуває ознак скінченності, хоча час нескінченний, а вже ця нескінченність складається з “конечної тривалості окремих матеріальних процесів” [58; 47].

Виникає занадто багато суперечностей і неузгодженостей між минулим і теперішнім, якщо їх помістити в одну просторово-часову площину. Але якщо припустити, що в творі показано два світи, що існують окремо, то все стає на свої місця. Різницю ж між ними можемо побачити насамперед через функціонування полікомпонентних структурних одиниць.

Для зображення минулого автор використовує метафоричні світлі образи: квіти, весна, зорі, хмаринки, дівоча усмішка. Вони типові для зображення ідилії, тому створюється враження ілюзорності, нереальності минулого. Таке враження підсилює пасивна позиція цих образів.

У тексті подано їхній перелік з характеристиками. А різноманітними тропами (“всміхалася весна”, “пломінне серце”, серце – “кубло всіх жахів”, тощо) автор, навпаки, намагається створити ще одну ілюзію – ілюзію дієвості абстрактно-недієвих образів.

Для зображення теперішнього автор використовує образи, що свідчать про наближення кінця: хижі птахи, жах, “криваво-чорний стяг”.

Двопросторовість у тексті зумовлена не тільки протиставленням минулого і теперішнього, а й бажанням ліричного героя знаходитись не в реальному просторі, а в ілюзорному.

Реальне місце знаходження спричинене тиском певних чинників, і ліричний герой не бачить виходу і шляху його зміни. Ідеал життя – в минулому, але до нього повернутися нереально, хіба що тільки перенестися у мріях. У свідомості обидва світи стикаються і функціонують як складові молитви до матерії (поезія починається зі звертання до неї), створивши дві просторові моделі універсуму – ідеальну і реальну, дві сфери – сферу зла, темпорально виражену, і сферу катарсису, яка вивищується над часом.

Мікрокосм внутрішнього світу людини і макрокосм його оточення частково ототожнюються [155; 209]. Образи природи сприймаються як безпосередні характеристики життя ліричного героя і його внутрішнього стану, але Аркадій Казка не дотримується закону гомеоморфізму, який

передбачає встановлення відношення еквівалентності між розташуванням небесних тіл і частин тіла, структурою року і структурою віку.

Минуле у творі асоціюється з весною. Лексеми “весна”, “цвіла”, “яснозорі”, “ранки” є частиною декодуючого механізму, що спрямований на розуміння внутрішнього стану ліричного героя. А теперішнє ототожнюється не з порою року, а з містичним відчуттям армагедону, що наближається:

Нині Жах

Іде із темряв із глибинних,

І розгорта криваво-чорний стяг [95; 46]

Порушується відносна окремішність світу теперішнього в результаті непередбачуваного використання образу неземної сили, яку колористичні номінанти трансформують у пекло. В такі метаморфози не вірить сам ліричний герой:

О коли б сон це!

Коли б лиш вигадка, химера

долі навісної! [95; 46]

Він бачить, що це не він опинився в пеклі, а пекельна стихія почала опановувати небесно-земний простір, не залишаючи перспектив на майбутнє.

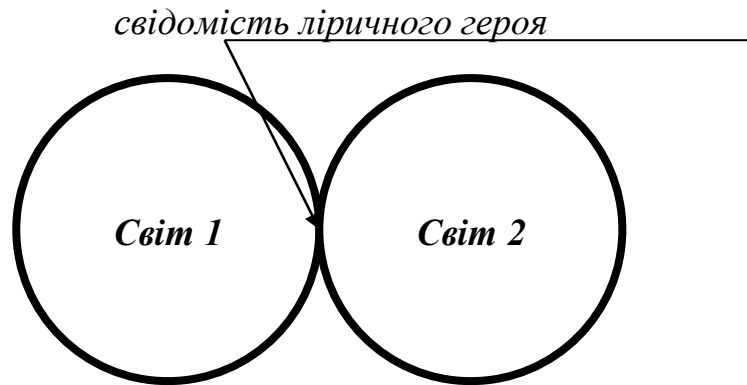
Якщо світ минулого образно-чуттєвий, де відчуття маніфестуються у звуках, запахах, то інший – образно-візуальний, адже текстові одиниці творять картини армагедону на двоколірному тлі.

Розгортання цих подій проходить у 2 етапи:

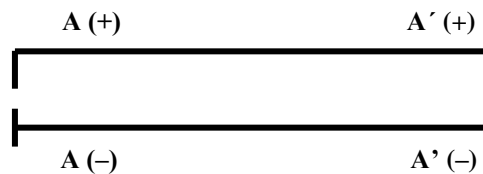
1 етап: теперішнє – минуле – теперішнє;

2 етап: минуле – теперішнє.

На першому етапі – антитеза двох світів зі спільною точкою – свідомістю ліричного героя:



У тексті така взаємодія не є циклічною, оскільки передбачає появу компонентів-двійників у кожному світі:



$A(+)$ – “серце раніш”; $A'(+) –$ весна; $A(-)$ – “серце тепер”;
 $A'(-)$ – деструкція;

$A(+)$, $A'(+) –$ образи прекрасного “раніше”; $A(-)$, $A'(-) –$ образи жахливого “тепер”

Аркадій Казка створює позапросторову і позачасову категорію. Це образ матері, що знаходиться у творі відокремлено, виступає обрамленням поезії, контрастує з усіма іншими образами, несучи квант інформації антитетичної тексту, підкорюючи простір і час:

Хай буде свято

Ім'я твоє!

О мати!

О люба ненечко моя, малесенька, старенька,

Хай твої очі – любі, милі –

Моїх торкнуться ран [95; 45]

Твір намагається охопити якомога більший простір і поставити над ним щось інше, вище, важливіше, але замість величних епітетів автор використовує зменшено-пестливі означення: “малесенька”, “старенька”. Завдяки такому контрасту цей образ виокремлюється з усіх інших, актуалізується і перетворюється на єдину силу, що несе очищення й порятунок. Та й самим звертанням створюється враження молитви.

Образ матері ліричного героя трансформується в образ Божої Матері. Саме у ній, а також у молитві до вищої сили ліричний герой бачить порятунок від жахливого “тепер” і вихід з незадовільняючих просторово-часових меж.

Головну роль у просторі-часі, як зазначав У.Бьорке, відіграє поняття події [26; 32]. Поділ подій на минуле, теперішнє і майбутнє умовний і залежить від вибору теперішнього розмежування минулого й майбутнього, які перестають існувати у цей момент [4; 34]. А.Казка у вінку сонетів “Аргонавти” для порівняння з теперішнім виводить подію з минулого – пошуки аргонавтами золотого руна (маємо спільне з неокласиками, які, активізуючи сюжети, мотиви міфологічного й античного світів, виводили їх на перший план [14; 57]). Одразу ця подія припиняє своє буття в понятті суб’єкта і стає подією теперішнього. Щоправда саме теперішнє існує лише у свідомості ліричного героя, а його точніше визначення – найближча точка до теперішнього.

Компаративним елементом служить давньогрецький міф про аргонавтів, через його призму поет витворив власний новий текстосвіт з іншим, ніж в поемі Аполлонія Родоського, сюжетом без чітко визначених просторово-часових координат, особливість якого – вже згадувана нами споглядальна філософічність.

Манерою оповіді “Аргонавтика” Аполлонія відрізняється від поем Гомера, оскільки в ній представлена “серія епізодів, об’єднаних лише хронологічною послідовністю” [252; 220]. А.Казка фіксує мандри аргонавтів як такі, не зосереджуючись на подробицях, причинах цієї мандрівки, а також

пошук ними золотого руна, і через мотив шукань відтворює шлях ліричного героя у пошуках коханої, який у фіналі твору з усетекстової акцентуації аксіологічного значення кохання трансформується в осягнення проблем часу, прагнення пошуку, розуміння швидкоплинності життя. Поет бере лише один чітко окреслений епізод, як у гомерівському епосі, виразно його артикулює, але переміщає у чуттєву сферу, не обмежуючи її часовими рамками.

Якщо міфічний суб'єкт, у цьому випадку – Ясон, активnodіючий, ніколи не займає споглядальницької позиції [151; 61], то суб'єкт поетичного тексту А.Казки не рухається у фізичному просторі, а прислухається до порухів своєї душі, хоча й проводить паралель між собою й аргонавтами (“Я Аргосу міцніш держу стерно...”).

На перший погляд, обидві сюжетні лінії належать до минулого, але це різні часові площини, адже пресупозитивний античний сюжет – це не власне авторський спогад, він сприймається як такий, що відбувався у нещодавньому минулому, але має безпосереднє відношення до подій теперішнього.

В проекції на двовірну просторово-часову діаграму, де t – часова координата, а x – просторова [26; 41], розвиток подій матиме такий вигляд:

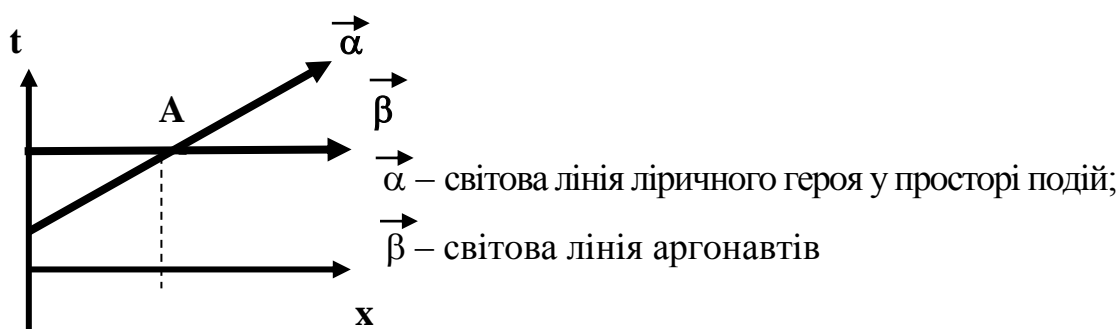


Рис. 2.3.

У творі описана важлива подія з життя ліричного героя – пошук коханої і зустріч з нею, що перетинається з описом мандрів аргонавтів. Лінія $\vec{\alpha}$ зазнає змін як в просторі, так і в часі, і на певному етапі перетинається з $\vec{\beta}$ у т. A . Світова лінія $\vec{\beta}$ зазнає не часових змін, оскільки дії цього суб'єкта

давно завершені, а лише просторових, внаслідок вирізування їх з античності й накладання на точку теперішнього:

І ось звела нас Доля і з'єднала
 Два серця замордованих в одно.
 Так Аргонавти віднайшли Руно... [95; 73]

Про приналежність текстових картин до одного простору свідчить і форма твору. Це вінок сонетів, у якому останній рядок попереднього сонета повторюється як перший в наступному. Сонети наче “чіпляються” один за одного, створюючи чітку сюжетну лінію з розривом у V сонеті:

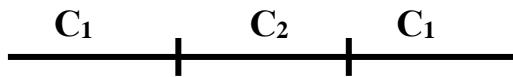


Рис. 2.4.

де C1 – перша сюжетна лінія, C2 – друга.

Відбувається сюжетна зміна. У міфі аргонавти вирушають у мандри під керівництвом Ясона після наказу Пелія знайти золоте руно і принести його в жертву підземним богам. Нагородою буде влада над Іолком [136; 213-214]. У Казки ліричний герой вирушає на пошуки коханої, а нагородою йому повинні стати щастя і спокій, що часто ототожнюються:

Про тебе марив я уже давно,
 Мов Сонце ти з'являлася у мріях,
 В поломеніючих колись надіях...
 Благав я: “Стій, Чарівнице-Мано!
 Дай погляд стріть... Схили-бо рамено!
 Дай спокою зазнать в руках-леліях... [95; 65]

Кохана ототожнюється з маревом, а самі стосунки нагадують міф про кохання німфи Ехо до Нарциса:

Але – Небесна Тінь! – ти враз, раптово
 Зникала... Й як тебе я не гукав,
 Луни відгомін журно повертав
 Лише моїх благань останнє слово.

І знов душа по нетрях сновигала...[95; 65]

У вінку сонетів А.Казки закохані знаходять один одного (“І ось – звела нас Доля і з’єднала”), хоча на початку твору ліричного героя переслідують відчуття трагічного, страх, що його кохання виявиться так само нещасливим, як стосунки Кізіка і Клейто, Медеї і Ясона. Зазвичай кохання у грецькій ліриці настає раптово, сам бог Ерот скоряє закоханого і віддає у рабство земній людині [210; 231], за Гесіодом, він – сліпа сила, яка затьмарює розум богів і людей і звільняє від усіх клопотів [152; 189]. Аполлоній описує у подробицях, як Медея закохується в Ясона, як усвідомлює вона це почуття [252; 221]:

Стрелкой в Медею попал. Онеменьє ее охватило,
Он же обратно домой из чертога с высокою кровлей,
Громко смеясь, улетел. А стрела, вонзившись глубоко,
Прямо под сердцем девы горела, как пламя. И часто
На Эзонида Медея блестящие взоры кидала,
Серце в груди у нее волновалось, и в сладкой
Таяла муке душа, обо всем ином позабывши... [12; 276]

Схожого принципу дотримується й Казка: його ліричний герой усвідомлює свою залежність від кохання, його неминучість, скоряється йому і прагне здійснити волю небес – знайти кохану.

На відміну від Аполлонія Родоського, Казка не зупиняється на докладному описі коханої (вона – марево, загадка) і стосунків з нею. Його цікавить душевна єдність, душевна краса, а не фізична (у міфі Медея милується зовнішністю Ясона), тому й мандрівка аргонавтів у географічному середовищі трансформується в мандрівку душі, мета якої – усвідомити першоначала свого буття: від розуміння свого місця у світі до пошуків чогось іншого, набагато кращого. Себе й свою кохану, а точніше обидві душі ліричний герой називає “відважними моряками”, а шлях їх об’єднання так само важкий і небезпечний, як і мандри аргонавтів.

Як і у попередньому творі, автор знову виводить позачасово і позапросторово виокремлену категорію поряд з моментами часу, що “розташовані в єдиному порядку від минулого до майбутнього” [182; 117].

У структурі тексту – це XV сонет-магістраль, в образній системі – це час, який репрезентує також майбутнє ліричного героя:

Пролине Час і все візьме з собою:

Цю палкість стріч, натхненність і любов [95; 69]

Час у творі Казки представлений як такий, що залишає всі земні клопоти і спогади на землі, а обраним дарує щасливе забуття. На певному етапі він ототожнюється з кінцем одного періоду життя і переходом в інший, безчасовий, без чітко визначених координат:

Огорне нас одвічна темна мла,

Де навіть Час залишить нас з тобою.

І наречеться забуття сестрою... [95; 69]

Це забуття асоціюється з одвічним спокоєм, відтвореним М.Булгаковим у творі “Майстер і Маргарита”. Щоправда концепт спокою у Булгакова пов’язаний з образом дому в значенні духовного осередку [124; 242], точки перетину ціннісних координат. Аркадій Казка не ототожнює забуття з домом. У нього це нова форма існування, абсолютно не схожа на земне життя.

Подібну онтологічну структуру пропонує й Павло Тичина:

Зі смутком на серці, з вінком на чолі

Скажу своє слово і зникну з землі.

І буду блукать я світами

Над вами,

І буду століття я думати думу –

Без сміху, без суму [248; 26]

П.Тичина так само виводить образ мандрівника, що блукатиме після завершення життя іншими світами. Якщо ліричний герой А.Казки знає, що отримає після смерті забуття, то герой поезії П.Тичини хоче опинитись у

трансцендентних світах, для яких властиві інші закони буття, інші виміри. Про інакшість вимірів свідчить також зміна життєвих рамок (“І буду століття я думати думу...”). Автор уникає понять смерті, смертності, асоціюючи їх із найстрашнішим, надаючи своєму герою здатності переміщатися у різних вимірах зі збереженням пам’яті, з можливістю повернутися назад. Шляхом до цього повернення є залишене на землі слово, а вінок на чолі, відхід і рекреація наштовхують на думку про дещо видозмінений образ Христа, а відтак про очікування нового Месії:

З плачем на вустах, з жахом смерті і тлі
З’явлюся я знову на бідній землі [248; 26]

У цій поезії Тичина відкидає категорії часу, залишаючи тільки поліпросторовість, у якій існуватиме ліричний герой, і чітко детерміновану емоційну сферу з поступовою градацією, що переривається сферою беземоційності:

смуток на серці – без сміху, без суму – плач на вустах, жах смерті, радість,
сміх і сум.

В.Свідзинський, як і А.Казка, впевнений, що вороття назад неможливе:

І цей листочок,
Як я, – єдиний:
Не був ніколи
І знов не прийде,
Дитя і плеканець
Одної весни [220; 47]

Свідзинський поглиблює поняття незворотності поняттям окремішності, яскраво вираженої індивідуальності й неповторності всього існуючого, яке сповнене небесною любов’ю (“уп’ється Любов’ю неба”). Час універсалізується, стискаючись на лексичному рівні, і розширюючись, коли взаємодіє з просторовою сферою. Так, весна сприймається не як регулярна сезонна зміна, а як цикл довжиною в життя. Час у ньому не визначається

чіткою сіткою координат, яка для кожного життя, чи то для листочка, чи то для людини, різна. Він абстрагується, використовується асоціативно до розуміння кінця життя, не підкоряючись законам логіки буття, адже він наче завершується з переходом у стан осягнення “таємної волі”. Впевненість пізнання змінюється риторичним питанням щастя і відчуттям байдужості:

Та осінь повіє
Холодом зорнім,
...І рідна гілка
Віддасть покірно
Свою дитину
Землі байдужій.

Листочку ярній.

Чи ти щасливий?.. [220; 48]

Осінь сприймається як завершальний етап життєвого циклу, але ліричний герой сумнівається, чи він знайде щастя у переході в іншу онтологічну сферу, проводячи паралель між опадаючим листком і собою, а чи його поглине “земля байдужа”.

Казка, як і Свідзинський, не вірить в рекреацію свого героя, визначає стан переходу в забуття як остаточний, а сам час розмежовує як число часового виміру і його персоніфікований образ, на відміну від лінійного часу в циклі про аргонавтів, безчасовості Тичини, часовій завершеності Свідзинського. Саме останній, нефізичний час, визначає координати об’єктів і вирішує їхню остаточну долю. Проводячи паралель між номінантами “час” і “дід” (час – забудькуватий дід), поет створює образи, більш наближені до суб’єктів твору, а накладанням цих номінант одна на одну створює образи забуття і смерті, що сприймаються не як щось жахливе і конечне, а як абсолютно нове:

марення, мрія → пошук → з’єднання долею двох сердець → Час →

(номінація світу,
що протилежний
реальному)

(його символи –
туман, сумнів)

(шлях до тихого щастя)

(як натяк на
швидкоплинність
життя і бажання
продовжити
щасливу мить)

→ **забудькуватий Дідусь** → **Сон** → **забуття**
 (час знищить все, і воно забудеться) (ототожнюється зі смертю-
 трансформацією)

У цьому переході немає нічого дивного, адже, згідно з Л. Коганом, “небуття існує як момент всезагального Буття, це один з його станів”, що народжується в процесі становлення відповідного Буття [119; 58].

Цікавим є розуміння вищої сили у вінку сонетів. Автор не використовує образи давньогрецьких богів, акцентуючи на існуванні лише одного Бога, якого він називає Творцем (“О! – знаю я натхненного Творця...”). Але поет не є однозначним, адже час, згідно з його функціональним навантаженням, схожий на Бога: всезнаючий, всюдисущий. Водночас А. Казка не подав чітких дефініцій часу як Бога, хоча він і визначив долю ліричного героя:

Доволі вже кружляв по чорториях
 Мене отой шалений дідуньо [95; 65]

Час – такий самий мандрівник, як і людина, тільки мандрує він іншими шляхами, вже все звідавши, а, охарактеризувавши його як забудькуватого веселого діда, автор віддалив його від Бога і наблизив до людини, залишивши одним з онтологічних критеріїв.

Наступний образ, наближений до Бога, – сонце:

Бо Сонце – Батько наш! Його ми діти!
 Все ніжним опромінено теплом [95; 73]

Але воно асоціюється із сьйвом закоханої душі, показує шлях ліричному герою, що мандрує, як аргонавти на кораблі “Арго”:

Мов Айстра Вогняна, ген Сонце встало.
 Кохання Райдуга над нас засяла [95; 67]

З об’єднанням двох душ в одну (“І ось – звела нас доля і з’єднала...”), жіночого й чоловічого начал ліричний герой зміг відчутти світову гармонію, втілену у всесвітній симфонії “морів, ланів, долин, гаїв і гір”.

У магістралі (XV сонет) Казка об'єднує всі домінуючі елементи в єдину цілісну систему, змалювавши бажання і мету ліричного героя, що раптом змінюються, набуваючи анакреонтичного характеру. Забуття він сприймає вже як природній завершальний етап людського життя, а втішатись потрібно знайденим коханням і спорідненою душею, доки час усе не знищив:

Тому ж – горім, як не прийшов час тліти!

Бо сонце – Батько наш! Його ми діти! [95; 73]

Мотив подорожі аргонавтів у творі йде паралельно з мотивом подорожі душі ліричного героя. Схематично:

мрія знайти золоте руно → мрія знайти кохану;

пошуки на кораблі “Арго” → пошуки на кораблі життя;

отримання золотого руна → відчуття спорідненості двох душ;

повернення додому → перехід у центр світової гармонії;

урочиста зустріч аргонавтів → зустріч щастя.

Схоже маємо у сонеті М.Зерова “Аргонавти”, де мистецькі пошуки неокласиків порівнюються з пошуками золотого руна аргонавтами, яке сприймається як символ досягнення мети. Обидва поети використовують античний сюжет для показу того, що знаходиться поза усталеним поняттям хронотопу і звичними його одиницями вимірювання. Для Зерова – це мистецтво, для Казки – любов, дарована натхненним творцем.

Ліричний герой останнього відчуває свою близькість з аргонавтами настільки, що уявляє себе одним з них, здійснюючи свою подорож на кораблі “Арго”. Казка не дотримується структури цього циклу, не зберігає його просторово-часові координати, а використовує окремі епізоди для унаочнення переживань і настроїв ліричного героя, для моделювання іншого цілісного об'ємного текстосвіту. А сюжетний рух, відтворений у циклі про аргонавтів, у вінку сонетів виступає у новій категорії чуттєвої сфери зі своїми закономірностями, не детермінованими логікою світу зовнішнього, фізичного. В “Аргонавтах” простір і час постають, як і в уявленні первісної людини, в якості могутньої таємничої сили, яка керує усім, у тому числі й

життями людей [64; 46]. Час виступає емоційно насиченим, зокрема, автор характеризує його як безжурного дідуся, але водночас і як байдужого до людського життя.

У поезіях Аркадія Казки час і простір існують суб'єктивно, адже вони категорії існування світу уявного, засоби реалізації уяви автора, а потім – ліричного героя, який вільно переміщається у просторових сферах і часових площинах. Водночас у Казки вони не об'єднані категорією швидкості, адже рух у просторі й часі не фіксований. Виразно артикулюються лише результати цього руху, а сам ліричний герой здебільшого спостерігає, а якщо рухається, то лише у своїй уяві або ж аналізує порухи своєї душі.

Стаючи реальними в умовному, але повноцінно функціонуючому світі, простір і час можуть існувати так, як і в реальному фізичному світі, щоправда в тексті підпорядковуючись законам художньої умовності, можуть виокремлювати світи зі спільною точкою в свідомості ліричного героя, а також об'єднувати суб'єкт-об'єктні відношення різних часових площин. А.Казка намагається роз'єднати цю просторово-часову єдність, синтезуючи простори різного порядку, а також поєднуючи кілька часових площин, створюючи надкатегоріальні образи, не обмежені, як у Тичини, ліричним “Я”, не вірячи, як і Свідзинський, у можливість повернення до “старого”, колишнього простору.

2.1.2. Взаємодія землі й неба як еротично-танатологічна версія існування світу.

Єдність землі й неба зумовлена наближеністю їхніх функціональних особливостей: перша визначає теперішнє місце перебування ліричного героя, а друга – його майбутнє призначення як альтернативу фізичній скінченності.

Аркадій Казка дає кілька визначень землі. Перше – абстракція, що сприймається як сфера перебування людини без заглиблень у її онтологічні характеристики. Вона необхідна для підкреслення різниці між тим, що людина має, і тим, чого повинна досягти. Це загальна альтернатива скінченності окремих життів і нескінченності до того часу, поки не розірветься коло, що

складається з чисельних ліній людських життів. Друге визначення – земля-природа, чим зумовлені натурфілософські основи буття ліричного героя. Наступне визначення землі – сфера буття суспільства, світ суто людський. Він негативний, на чому вже було неодноразово акцентовано. Логічно, що земля повинна представляти собою єдність цих систем, але поет не зосереджує увагу на цьому аспекті. У питанні безпосередньої взаємодії неба й землі останнє його цікавить як певна абстракція без активної ролі людини.

У текстах маємо такі випадки взаємодії небесної і земної сфер:

І небо, і земля гуде... [95; 46]

У небі радість бовваніє

І радість на землі жиє... [95; 80]

Хай землі і неба шлюб

Наші рани всі залічить... [95; 81]

Чудесні ниточки зелені

Стремлять в небес глибочини... [95; 113]

Над синьо-чорною землею...

Рожевіє смутно-радісно крайнебо. [95; 134]

Єдність землі й неба виводиться Казкою через спільність їхнього емоційно-настрійного поля, а протилежність – через невідповідність людського життя законам “Вічної любові” (поезія “Зорі”).

Антитетичність, неодноразово згадувана нами, повинна завершитись “примиренням” небесної і земної сфер, своєрідним притягуванням “плюсів” і “мінусів”, а як наслідок – витворення світу “нейтрального”, тобто такого, в якому зникнуть всі переживання й турботи, непорозуміння, конфлікти, дисгармонія. У Казки – це забуття.

Можливо, саме внаслідок такої онтологічної концепції поезія Казки не була сприйнята сучасниками, оскільки небуття сприймалось як негачія існування теперішнього, що повинно було перерости у вічне буття боротьби і руху, в якому не залишилося б часу на розмірковування, узагальнення, висновки. Наприклад, Еллан-Блакитний називає забуття “обіймами чорної

повії”, іронізує над тими, хто прагне знайти “Розгадки в небуття криниці” [76; 52] (“Ви, що тікаєте з життя...”).

Єдність землі й неба сприймається ліричним героєм крізь призму освячення Богом їхнього шлюбу, як у закоханої пари (у багатьох релігіях створення Космосу є “результатом ієрогамії між Небом і Матір’ю Землею” [75; 77]. Відповідно їх Казка ототожнює з жінкою і чоловіком, щоправда, таке ототожнення можливе тільки внаслідок дорівняння землі до неба після розуміння аксіологічних сутностей буття. Це, за А.Казкою, світ-ідилія, світ задзеркальний, у якому змінюється й асоціативне сприйняття землі як жіночого начала. Символом любові, вірності, затишку, цноти стає небо, а втрата спроможності відчувати його музику тотожна втраті коханої жінки:

Я втратив ясну рівність мого духа,

Втеряв блакить безоднюю спокою... [95; 49] – втрата жінки-берегині;

І безтурботним ставши, мов дитина,

Я затоплюсь в безодні неба синій... [95; 49]– прагнення у єднанні з жінкою знайти спокій, який дає материнська турбота;

Безодня неба – ніжна... [95; 79] – ніжна, до кінця незвідана, як жінка;

З хмари журби що струсне

Сліз освіжаючу влагу... [95; 86] – сльози як жіночий атрибут;

О, обійми ти, мов друг,

Прекраснозорєє небо... [95; 87] – пошук у жінки дружньої розради;

Й знаходжу Нові Небеса Незнаних Мрій... [95; 99] – жінка як загадка.

Таким чином, Казка порушує усталене світосприйняття, згідно з яким земля – жіноче пасивне начало і запліднюється небом – активним чоловічим началом [79; 195-197].

Через символ неба Казка виводить жінку-матір (“Vers libre”), жінку-коханку (“Загублений спокій”), жінку-мрію (“Так, як весна потрібна для квітнення рож...”), жінку-друга (“Тріолети про тугу”).

Земля відповідно тяжіє до чоловічого начала. Це можна простежити на прикладі такої поезії:

Як ніжна квітка в'яне у затінку,
 Ллючи сльозаві роси на межу, –
 Так я без ласки, любий не зможу,
 Щоб не зламати життя мого стеблинку.

Якщо розлюбиш – я ні на хвилинку
 Не стримаю нудьги, хоч збережу
 Свій спокій, – та на смерть я укажу,
 Як на єдине зілля відпочинку.

Але з-над світу буду наглядать...[95; 62]

Маємо типове для ліричного героя прагнення офіри, спокою як втечі і відпочинку, а через паралель коханої і квітки, чоловіка і межі автор показує неспроможність фізичного злиття внаслідок втрати кохання, що несе страждання для жінки. Водночас вивільнена енергія, нереалізований потенціал дає змогу вивищитися над фізичним, отримати дар споглядальної філософичності, здійснити мрію, так висловлену М.Семенком:

В глибоке небо серце рветься,
 В широкий молиться простір [222; 45]

Звільнення від тілесної залежності досягається завдяки тимчасовій перемозі Танатосу, а відповідно визнанні креативних можливостей смерті. На думку Г.Хоменко, такий тип людини став у літературі 20-х років ХХ ст. головною силою, адже вона – “людина як істота, ентелехію якої утворює здатність переживати й осмислювати свою смерть” [282; 30].

Казка порушує усталений порядок світоіснування, в основі якого лежить уявлення про злягання з землею, а також її запліднення, відтворені і в поезії Тичини “Розкажи, розкажи мені, поле...”:

Розкажи, розкажи мені, поле,
 Чого рідко ростуть колосочки?
 – Ой дощів мені б треба, дощів, а не поту,
 Бо той піт прилипа до брудної сорочки,
 Як плугатор кінчає роботу [248; 25]

Тичина, на думку Т.Шумейка, звертається до архетипної символіки оранки, а стосунки поля з плугатарем трактує як такі, що мають виразно сексуальний характер [292; 96]. Саме вони забезпечують продовження життя на землі, а сам плугатор, як Антей, відчуває свою силу тільки у зв'язку з нею. У землеробських народів, як зазначав М.Еліаде, жінка порівнюється з ґрунтом, насіння – з чоловічим сім'ям, сільськогосподарська праця – з подружнім єднанням [75; 87]

Ліричний герой Казки сприймає землю й небо як певну єдність, тому “тримання” за землю непотрібне, оскільки воно гальмує шлях сходження на вищий щабель, призвичаює до щоденного життя. Неспроможність фізичної близькості “земних” об'єктів зумовлена не тільки порушенням архетипної символіки, акцентуації на існуванні світу, в якому споріднюються не тіла, а душі, а й непотрібністю земного запліднення, оскільки воно загальмує або унеможливить шлях до танаталогічного перетворення (призведе до життя, а не до смерті). Воно неминуче, від нього не може порятувати навіть жертва (у тексті – “сльозаві роси”), принесена землі. Шлюб повинен здійснюватись не на землі, а між землею й небом.

Це, попри початкову неважливість гендерного розподілення ролей у злитті землі й неба, єдиний правильний шлях, оскільки гармонійний шлюб, який є чинником світової гармонії, так чи інакше передбачає участь двох протилежних статей. Взаємодія іншого порядку призведе до альтернативи безпліддя й неспроможності утворення вселенської гармонії, тому поет, називаючи землю донькою сонця, яка має в собі “творчий дух життя” (сонет “Кінець”), повертається до землі-жінки і неба-чоловіка, чий шлюб сприяє народженню гармонії.

2.1.3. Константний компонент світу Аркадія Казки.

Поряд з існуванням чіткого взаємоузгодження земної і небесної сфер повинна бути сила, яка керувала б цим взаємозв'язком. У цьому випадку Аркадій Казка не відходить від традиційного розуміння сонця як домінанти світу, називаючи землю донькою сонця і додаючи елемент

сонцепоклонництва, а сонячне проміння сприймає як один із засобів зв'язку неба і землі. Таке солярне світосприйняття могло виникнути під впливом “сонячної симфонії” [268; 50] М.Коцюбинського, “суботи” якого відвідував Казка разом з Тичиною, ліричний герой якого прямо називає себе “сонцеприхильником”:

О, я не невільник,
 Я ваш беззаконник.
 Я – сонцеприхильник,
 Я – вогнепоклонник [248; 42]

Ліричний герой розуміє, що його релігія незагальноприйнята, тому й називає себе “беззаконником”, адже він служить вогню, виявом якого є сонячна енергія. Ліричний герой Казки не визначає себе прямо і відкрито жерцем такого культу, адже сонце завжди велично-незмінне, а “сонячні ієрофанії передають релігійні значення незалежності й сили, верховної влади, мудрості” [75; 84] Для нього релігія сонця-Бога – цілком нормальне явище, і він не розуміє, як може бути інакше сприймаючи сонце (як і ліричний герой Тичини) як інваріант всесвітнього вогню, з якого народжуються сонця, змінюючи одне одного; за Свідзинським – тисячі сонць:

І от розкривається небо.
 І тисячі сонць закружляли вгорі.
 Тисячі сонць, над полями зеленими,
 Плавлять, палають... [220; 44]

Водночас він неоднозначний у своєму ставленні до сонця. Знову маємо два чітко розмежованих образи – сонце як абстракція, відповідно трактується як основа всього живого, а зникнення його веде до смерті (“І навіть сонця ясного нам більше вже не знати...” [95; 46], і сонце як контекстуальний образ, характеристики якого суперечливі. Тобто солярна релігійність має такі означники:

– сонце як істина:

Бува, що Сонце Істини за скель узгір'я

В пустелях мовчазних душі зника в пожежі... [95; 111];

– сонце як караюча сила:

Від сонця їхні сліпнуть очі... [95; 109];

– сонце як комплекс емоцій і почуттів ліричного героя: “Сонце-Радість”, “сонце мрій”;

– сонце-квітка:

Мов Айстра Вогняна, ген Сонце встало [95; 65];

– сонце як передвісник армагедону:

Кривавилось сонце [95; 126];

– сонце-бог: “Сонцерадісний великдень” [95; 134].

А.Казка виділяє “два сонця” у стосунках цієї стихії з людиною: сонце-позитив і сонце-негатив. В останньому випадку сонце наближене до суто природного явища:

Над неосяжними просторами ланів

Встає щодня мідно-червоне коло

І, палючи усе навколо,

Вселяє жах в серця плугатарів [95; 60]

До прадавнього страху перед вогненною стихією додається відчуття безпорадності, а проекція на негацію існування оточуючого налаштовує на подальшу загибель всього життя. Ліричному герою наче передається спочатку той жах, який відчувають плугатарі, а уникнення прямого називання сонця і заміна його назви на “мідно-червоне коло” підкреслює цей страх. Але водночас він знає, що може щось зробити, що саме він зобов'язаний врятувати людей. Так з простого наляканого язичника він перетворюється на жерця, жерця культу, який зветься “людське щастя”. Він навіть насмілюється проклинати те сонце, якому раніше служив:

Давно вже дощик ниви не поїв...

Хмурнішає щодня людськеє чоло.

Думки сягають Божого престолу –

В душі ж уже кипить-клекоче гнів:

– Якщо ти можеш прикро так ясніти
 В той час лихий, як стогнуть-гинуть діти
 Твої на замордованій землі, –
 Осліпни, Вічності байдуже Око,
 Повившись хмарами ген там високо,
 Або – відразу все у мент ... спали! [95; 60]

Про язичницький мотив сонцепоклонництва у поезії “Посуха” свідчить ототожнення божого престолу і місця знаходження сонця, яке, на думку ліричного героя, є атрибутом вічності, байдужим, як час, як небуття. Але у ставленні його до цієї вищої сили відбуваються серйозні зміни. Спочатку він спостерігає, потім страх плугатарів передається йому, і він замислюється над побаченим і пережитим. У фіналі твору – обурення, гнів, а далі – докір і майже прокляття. Таким сонцем ліричний герой не має права милуватися, тому ясніє воно “прикро”. Він навіть прагне відмежувати світ людський від світу такого божества, пропонуючи байдуже невтручання у справи людей. Між смертю і життям без Бога ліричний герой обирає останнє (“Осліпни, Вічності байдуже Око...”). Якщо ж смерть неминуча, то вона повинна бути миттєвою (“Або – відразу все у мент...спали!”).

Початок поезії налаштовує нас на очікування гніву плугатарів, що спостерігають, як гине їхня праця, знаходяться у передчутті подальшого голоду. Але бачимо далі, що вони, попри свій страх, не насилають на сонце жодного прокляття. Ліричний герой, на відміну від плугатарів, мислить ширше, незважаючи на загальне зниження тону світовідчуття внаслідок “заземлення”, пророкуючи загибель всьому на “замордованій землі”.

Цей твір є наче продовженням “Світає...” П.Тичини, який змальовує вранішнє сонце, що вбиває передсвітанковий сон:

Світає...

Так тихо, так любо, так ніжно у полі...

...Все спить ще: і поле, і зорі безсилі...
 ...Проміннями схід ранить ніч, мов мечами.
 Хмарки золоті поспішають на битву.
 Безмовні тумани тремтять над полями.
 І з ними стаю я на ранню молитву:
 О зглянься над нами! [248; 57]

Тичина йде не від розуміння сонця як життя, а як сили, що вбиває ніч, при чому остання не змальовується негативно. Але ліричний герой шкодує про її прихід, адже сонце, як і вогонь, несе рух, неспокій, розбурханість, народжує таке життя, до якого він ще не готовий, знищує спокій і затишок. Все завмирає в молитві про помилування (“Безсмертний, помилуй!..”) наче у несвідомому передчутті катастрофи, адже таке сонце може бути нещадним і принести смерть не тільки світанковому туману, а й наляканим полям.

В поезії “Посуха” маємо нетиповий для Казки відхід від прагнення осягнути Божу еманацию і “спускання” на землю, а ліричний герой виступає в образі язичника, який начебто пізнав сутність найвищого божества і зрозумів, що краще жити на землі без його жорстокого втручання, адже з боку сонця відбулося своєрідне порушення “контракту”, про який згадано в “Аргонавтах”:

Небесна Айстра... В спілці з нею світ,
 Комашка кожна, кожна квітка в згоді... [95; 69]

Але, як правило, сонце сприймається як необхідна всепроникаюча сила, потрібна не тільки для фізичного життя, а й духовного розвитку. Воно – мрія, щастя, істина. Сонцепоклонництво виявляється не в частому використанні цього образу, а в постійному відчутті його. Нездатність його побачити сприймається як найстрашніше покарання (наприклад, “Vers libre”, в якому апокаліптичні візії ліричного героя завершуються зникненням сонця), а можливість помітити його світло серед темряви – шлях до порятунку і відродження.

У сонеті “Загублений спокій” – це виокремлення себе з натовпу для того, щоб навчитися слухати:

А дух мій, дух все жде, все прагне, слуха:
 Ось дзвони радості задзвонять втішні,
 Ось з чорних хмар промінчик сплине ніжний
 І легко, легко стане знов мені [95; 49]

Саме сонце сприймається як головний компонент життя реального, на відміну від життя минулого, про причетність до якого шкодує ліричний герой, назвавши його сном:

І безтурботним ставши, мов дитина,
 Я затоплюсь в безодні неба синій,
 Прошепочу: “То все було ві сні” [95; 49]

Якщо місце присутності “юрби” назване сном, а повернення до спокою полягає у сходженні до блакитної безодні по сонячному промінню, то, очевидно, що сонячна реальність є іншого порядку, ніж земна, і присутність в ній констатується не тілесна, а душевна (образ духу, який прагне і чекає).

Домінанта сонця актуалізується не тільки повторюваністю цього образу, а його невловимою, на перший погляд, всюдисутністю і унеможливленням існування без нього. Так, наприклад, для ліричного героя важливо ніколи не втратити дух пошуку і мандрів. Не виводячи динамічний образ сонця, він наголошує, що шукати можна тільки при сонячному світлі, а дорога для мандрівника завжди тікає у сонце:

Нею

Ладен, здається йти навпроти сонця вічно.
 І особливо проти сонця – як дорога
 Ще за поперед мене в сонячній промінні [95; 111]

Щоденні мандри і циклічна повторюваність дня й ночі змінюються емпіричним відчуттям вічної зміни старого життя новим і проектуванням структури доби на структуру Всесвіту:

Але минає час, і спокій знов виводить

На небосхил було вже згасле сонце, й знову:
 Забуті – туга, жах; по далях зір мій бродить
 Й відшукує нове життя і радість нову [95; 111]

Наступне міркування полягає у припущенні, що не кожен іде цією дорогою.
 Закономірні висновки – “одвічна пільма” і відсутність долі:

Одвічна пільма –
 Ні сонця йому, ані долі нема... [95; 125]

Казка створює цікаву паралель – вічність блакитна і вічність темна.
 Перша передбачає обов’язкову присутність сонця, що впливає з пресупозитивного протиставлення темряви і світла, а друга – криваве сонце, про існування якого людина, мандруючи темним шляхом, навіть не здогадується.

Шлях із земного трансформується у шлях вічний з подальшим закономірним розумінням сходження не до сонця, а до істини, а саме світило називається сонцем істини, сонцем правди: “Сонце Правди зійде-засіяє...”.

Якщо в зовнішньому світі центром усього є сонце, то у людини відповідно таким сонцем виступає серце, а їхня взаємоузгодженість відбувається через тріаду з музикою-зв’язком:

сонце – квіти – дитинство; серце – квіти – дитинство;

сонце – “Мов Айстра вогняна”;

серце – “Троянди пелюстоків було ніжніш”;

сонце, весна (передбачає цвітіння), діти

серця “ясні канони”

(“Як Сонце, як Весна, як діти, він сія...”

рай музики);

сонце – повернення до того, що відчував

спогади дитинства квітнуть у серці

у дитинстві

(“Ворота”);

Розуміння серця як джерела всього прекрасного й потворного в людині, центру всіх почуттів і переживань у Казки перегукується з кордоцентризмом Памфила Юркевича [292; 73]. Щоправда, до розуміння серця ліричний герой

А.Казки підходить не з позицій християнства, а з можливості центрації сонця і перенесення його в мікросвіт (“Де сонце мрій – життя мого вогонь?”).

У Казки має місце імпліцитна присутність сонця, адже ліричний герой визначає його джерелом свого життя, що сприймається як сонячний вогонь, асоціативно наближений до початкової стадії виникнення космосу при екстремальній температурі [78; 12]. До горіння закликає ліричний герой і у вінку сонетів “Аргонавти”: “Тому ж: горім! Як не прийшов час тліти...”. А Свідзинський визначає сонячний вогонь як замкнуте коло, з якого людина виходить і знову повертається:

В полум’ї був спервовіку
І в полум’я знову вернуся...
...розімчать, розметають
Сонячні вихори в пасма блискучі
Спалене тіло моє [220; 65-66]

В обох випадках функціонування вогню схематично можна показати так:



Полум’я не тільки знищує тіло, очищаючи душу, а й детермінує нове його народження, але вже в іншій формі. Для ліричного героя А.Казки важливо витримати випробування горінням, після якого широка гама внутрішніх емоційних станів і сумнівів перетворюється на гармонію (сонет “Так думав я...”). Такий вогонь, на відміну від кривавої пожежі, став символом чистоти. Це, на думку Г.Башляра, дематеріалізований вогонь, що є не речовиною, а духом [25; 158]. Він пов’язаний з ідеєю світла. Вогонь Свідзинського лишає після себе не попіл, а “пасма блискучі”, у Казки також немає попелу, а є змінена людина. А сам вогонь перетворюється на свою ідеальну іпостась – світло.

Це перша стадія самопізнання. Наступний етап – прихід до любові через відчуття єдності мрії, сонця, серця:

Про тебе марив я уже давно,
Мов Сонце, ти з'являлася у мріях ,
В поломеніючих колись надіях... [95; 65]

І далі:

Мов Айстра Вогняна, ген Сонце встало.
Кохання Райдуга над нас засяла [95; 67]

У серці народжується світло (основа духовного прозріння, за Г.Башляром), яке так схоже на сонячне, тому шлях до небесного світила лежить через серце. Виникнення нового почуття за своєю значимістю стає в один ряд з Вічною любов'ю, тому воно вогненне, адже вогонь служить метафорою для описання самого Бога [79; 355], а відповідно всі дії повинні нести у собі заряд вогню.

У Тичини він визначається онтологічною основою:

Огонь життя лелійте,
Огонь вина.
Як мак душею рожевійте.
Серця піснями вщерть налейте... [248; 43]

Завдяки вогню, у серці розцвітають квіти. Як і у Казки, виникнення любові приходить через освячення вогнем і пізнання всього оточуючого:

Любіте землю, трави –
І все життя [248; 43]

Цвітом серця Тичина називає кохання (“Цвіт в моєму серці...”), що, як і у Казки, реалізується через взаємоузгодження серця, сонця, природи. Щоправда сонце не ототожнюється з серцем, яке ліричний герой ніколи не сприймає як зменшену солярну копію. Сонце завжди вище. До розуміння такої вищості ліричний герой Казки приходить не одразу, а через натурфілософське осягнення світу, яке відбувалося таким чином:

– порівняння себе і природи;

- порівняння значення сонця в своєму житті і в існуванні природи;
- індивідуалізоване домінування серця;
- неможливість реалізації його потенціалу без цвітіння квітів у душі;
- визначення сонця як батька землі і свого, витворення сонце-Бога:

Бо Сонце – Батько наш! Його ми діти!

Все ніжним опромінено теплом [95; 72]

Казка визначає вітальну основу сонця, не вдаючись до фізіологічних характеристик (маємо на увазі “сонцекров” М.Семенка [222; 53]), завжди підкреслює вищість його, попри його взаємодію з усім живим, на відміну від Свідзинського, який міг “опустити” сонце на землю (“Запало сонце в далекі землі, / І в запечаллі склонилося поле...” [220; 40]), щоб маленький струмочок міг дійти до нього і розгадати таємниці народження нового:

Лиш дзвенів-дзюрчав польовий ручай

Зеленим яром поміж ланами:

Я туди піду, де сонце спочило,

Я туди дійду, і там я буду,

Про всі тайнощі я розвідаюсь [220; 40]

Якщо Казка відправляє на пошуки сонця мандрівного філософа, приналежного все ж таки, попри свою відчуженість, до теперішнього, то Свідзинський, пам’ятаючи, як і Тичина, що Всесвіт – це фантазія, звертається до міфу, до того часу, коли, згідно з Антоничем, людина відчувала свою єдність і злитість з природою. А людина повинна розгадати цей міф, який дав основу казці про мандруючий струмок і засмучене поле, що може розповісти про живе сонце та “пасма мертвого сьйва” місяця, існуючі специфічно образи, які виокремлюються інакшістю і специфічністю свого існування, на відміну від інших речей [152; 232]. Отже, там, де запало сонце, – кінець життя теперішнього, яке поглинає ніч-невідомість, що манить мандрівників мертвим світлом. Але, як ми вже зазначали, Свідзинський вірить у народження нового світла, адже життєдайний вогонь дарує безліч сонць для безлічі життів.

Свідзинський також розуміє сонце як життєдайну силу душі людини:

І ти ж колись як сонце був,
А нині
Бездушною блукаєш тінню
По світовій пустині.

А ще б ти міг спахнути раз:

Розбити тіло непотрібне

І спасти злотними дощами

В безмір'я променю жадібне... [220; 42]

Людина порівнюється з сонцем, але не її тілесна оболонка, а душа (за Казкою – серце); відтак вогненна стихія допоможе “розбити тіло непотрібне”. А.Казка не акцентує, на відміну від В.Свідзинського, що саме “видима” натура є отим земним тяжінням, що не відпускає людину, адже його ліричний герой давно це усвідомив, тому його не лякає фізична конечність, яка є закономірним етапом у часовій площині. Смерть для нього – це смерть серця, яке не прийшло до розуміння Вічної Любові. Для Свідзинського сонце в серці людини – засіб миттєвої трансформації і звільнення, скидання “корони смерті” і перехід у безвимірність, тому необхідно ще раз наголосити на співвідношенні тіла й душі. Тоді як Казка уповільнює швидкість переходу з одного стану в інший для того, щоб докладно пояснити, як впустити сонце у серце.

Людське серце варто розглядати як “осердя всього тілесного й духовного життя людини, вміст всіх сил, функцій, рухів, бажань, почувань і думок людини з усіма напрямками і відтінками” [292; 74], а силу йому, на думку поета, дає сонце. “Серце людини, – зазначав Юркевич, – любить добро й вабить до нього, як око любить споглядати прекрасне видовище й залюбки спиняється на ньому” [292; 104]. У серці утверджується й релігія людини. Бог – добро, отже, серце прагне дійти до нього. У Казки: серце – маленьке сонце, добро й щастя його – у відчутті влади і любові великого сонця, Бога. Схематично:

людина: пошук любові, істини → **серце:** самозаглиблення і

самопізнання → **сонце:** паралель до серця

Як ми вже зазначали, поряд з паралеллю сонце – серце виведена паралель сонце-вогненна квітка – квіти у серці:

Чудова квітка, що у серці розцвітала,

Що хвилі запашні від себе відкидала,

Зів'яла враз... Яка наївна я була –

Як холодно мені, мій любий, стало! [95; 64]

Розуміння квітки як сонця, на нашу думку, йде від серця, для зображення якого образ квітів є лейтмотивним (васильки, наприклад, асоціюються з прекрасним вічним і невмирущим):

Зринають-гинуть думи в глибині, –

У смерках духа, мов квітки у хащах... [95; 61]

Чудова квітка, що у серці розцвіла,

Що хвилі запашні від себе відкидала,

Зів'яла враз... [95; 64]

Твоя душа, мов квітка запашна,

Цвіла самотньо на похмурім світі... [95; 83]

Як бачимо, паралель квітка-душа сприймається через подібність існування квітів і людського життя, гибель якого починається зі “в’янучого” серця, при чому Казка у таких випадках не розмежовує поняття душі й серця. Вони трансформуються в своєрідну спільність, визначальну в людському бутті й названу квіткою. Саме тому і сонце розуміється як всесвітня квітка, тривалість існування якої визначається днем і ніччю – народженням і вмиранням світів.

З серцем-сонцем тісно пов’язаний образ дитинства, звертання до якого аргументовано ідеалізацією минулого, яке, як і дитинство, неможливо повернути. Саме дитині відкриваються таємниці Всесвіту (“Сучок”), в її житті постійно присутня музика (“Так звук”), у дитинстві можливе гармонійне співіснування з усім живим (“Хлоп’ятком бігав я в саду...”).

Отже, тоді кожен мав серце-сонце, яке з часом може почати згасати, якщо людина йде у протилежний від сонця бік, а пізнання світу трактується як мімесис, тобто пригадування того, що знав у дитинстві. Гносеологічний аспект передбачає “спрощення” людини, повернення до щирості, наївності, спостережливості, цікавості (“Сучок”). Навіть тільки спогад про дитинство може повернути спокій хворому серцю:

От так вогнисто квітнуть дивними міражами
В зболілім серці любі спогади дитинні [95; 116]

А дитинність ставиться в один ряд із сонцем, квітами:

Як Сонце, як Весна, як діти він сія... [95; 99]

Через повернення у дитинство ліричний герой знаходить дорогу до сонця, яке починає розуміти глибше, сприймати як Бога. Відбувається “дорослішання”, і Сонце-бог змінюється на Бога:

раніше: **людина – серце – Сонце;**

тепер: **дитина – серце – дорослішання – Бог.**

Людина, пізнаючи оточуючий світ, звертається до серця, а вже через нього пробує пізнати Бога. Розглянемо це на прикладі поезії “Фотоеюд”. Сама назва свідчить про бажання автора взяти лише один епізод, точніше, лише одну мить із життя і закарбувати її наче на плівці. Ось цей момент:

Старії верби понад шляхом
У легкім срібнотканнім вбранні,
Мов молитовнії бабусі
У церкві – у намітках білих,
Обдимлені кадильним димом, –
А ці – туманом сивим ранку;
Ті – у піднесенім екстазі,
Ці – у мовчазнім раюванні;
І ті, і ці – зовсім у небі,
Лиш злегка так – на мент короткий
Землі торкаючись стопами, –

Зачарували так мене... [95; 104]

Виявляється, та гармонія природи і людини, те наближення до неба, про яке мріяв постійно ліричний герой, існували поряд з ним, а також є ті суб'єкти, які досягли всього того, до чого він прагнув. Це “старії верби” і “молитовнії бабусі”. Натяк на вік можна сприймати як досвідченість і докладне вивчення життя, прийом паралелізму в зображенні гармонії як взаємоузгодження природи і людини, місце перебування понад шляхом як тимчасовий перепочинок мандрівника, а їхню майже відірваність від землі як перехід в іншу онтологічну форму, пізнання небесної сфери, що стає органічним контекстом їхнього спільного буття. Якщо у сонеті “Море” шлях до неба здійснювався через подолання морської стихії, то в аналізованому “Фотоетюді” прихід до Бога здійснюється за допомогою молитви, слова якої огортають “туманом сивим ранку” все навколо.

Варто наголосити, що для Казки нетипове використання номінант релігійно-християнської тематики, проведення асоціативних ланцюгів від Біблійних діянь до дій його ліричного героя. Але присутність Бога відчувається через особливе світопізнання, через віру в рекреацію, вічний дух, панування любові.

Початкова просторова локалізація (церква) служить єдиною відправною точкою мандрів, для яких слова, виконавши роль молитви, стають не потрібними, адже молитва промовляється серцем.

Ці мандри і ледве видимий крізь вранішній туман новий світ занадто контрастують з тим, що оточує ліричного героя щодня. На перший погляд, він може приєднатися до цих “пілігримів”, адже і він зміг почути, як “білий шлях стелився і кликав”, але він поки що занадто прив'язаний до своїх щоденних клопотів, а також знає, що це не його дорога. Не знайшовши ще свій шлях, не наважившись розірвати остаточно стосунки зі своїм буденним життям, ліричний герой залишився спостерігаючим філософом, конструюючи свою модель нового буття:

І я зробив ще кілька кроків

За гуртом сніжно-білих тіней...

Пройшов,

згадав,

спинивсь...

Чар ранку сивого розвіявсь –

І я

до всього

знов вернувсь [95; 105]

Прозріння ліричного героя відбувається на світанку з першим променем сонця, зі спільною ранковою молитвою людини і природи, а з її останнім словом він повертається до реальності з думкою про майбутні мандри.

У ліриці Казки найчіткіше прослідковується дилема між сонцем і сонцем-Богом, що пояснюється подвійною мотивацією цього образу: як сили для розвитку живого і як сили, що допомагає пізнати своє серце. В обох випадках зберігається вітальна основа сонця, але перехід до Бога є важливішим. Мотив такого сонцепоклонництва маємо в поезіях В.Свідзинського, П.Тичини. Тичина виокремлює свого ліричного героя шляхом відкритого і прямого зізнання поклонінню вогню. Для Свідзинського, який створює фантазмагорію про сонце, і Казки – це нормальне безальтернативне явище, а присутність сонця в душі допомагає звільнитися від тілесної оболонки. Реалізація солярного потенціалу у Тичини відбувається за допомогою використання колористичних образів: світлих світанкових тонів з превалюванням золотого кольору, який є яскравою ознакою синестизії цього поета [110; 367] (“золотий гомін”); Свідзинський постійно наголошує, що сонце – інваріант вогненної стихії, з якої можуть виникнути інші сонця і яка повинна панувати у серці людини; Казка синтезує розбурханість і спокій, показуючи, що сонце у серці – шлях наближення до гармонії, засіб рецепції минулого і проектування майбутніх перетворень.

На землі відбувається первісне утвердження ліричного героя, пізнаючи яку, він переходить до пізнання вищих сфер, що бере свій початок з розуміння сонця як константного компоненту світу і визначення солярності як ознаки серця.

2.2. Взаємодія сфер уявного перебування ліричного героя.

Прийшовши до висновку, що спокій і щастя душа не може знайти на землі, ліричний герой звертається до спостереження й аналізу сфер, у яких, на його думку, душа могла б себе реалізувати. Казка виокремлює кілька таких сфер: сон як первісну на шляху до розуміння можливості трансформацій, хаос, з якого все виникає, забуття, яке повинно настати у кінці подорожі, всесвіт, в який ці величини об'єднуються.

2.2.1. Метаморфози сновидінь.

Поряд з визначенням існування ліричного героя у різних просторово-часових площинах, варто виокремити світ, існуючий у його снах, а сам сон, що на думку Е.Фромма, є полюсом, пов'язаним із функцією самосприйняття [272; 193], детермінувати як одну з категорій, через яку реалізується прагнення пізнати світ дійсний і омріяний. І.Франко порівнював поезію зі сновидіннями, наголошуючи, що, творячи, поет чинить те саме, що природа, “викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації” [263; 75]. Тривимірний час свідомості трансформується в одновимірний час сну, де реальність й уявні події ставляться водноряд, вони одночасні і “неодмінно теперішні” [162; 161-164].

Ми вже згадували сон як спосіб мандрівки (“Хлопчатком бігав я...”) і сон як шлях трансформації з одного стану в інший (“Аргонавти”). Також варто звернути увагу на інші варіації цього поняття. Це сон як фізіологічний процес, сон як шлях розуміння й осягнення інших форм життя, сон-смерть, сон не тільки ліричного героя, а також його оточення. Такий сон іншого порядку, ніж реальний, адже він витворений самим автором і повинен відповідно виконувати інші функції, доповнюючи характеристики персонажа

[184; 8]. Варто наголосити на усвідомленні невідповідності між реальним сном і сном уявним також у тому плані, що, на відміну від видозмінюючої діяльності реального сновидіння [266; 101], у художньому творі представлена снотворчість, яка не змінює дійсність, а створює реальність іншого порядку. Поняття сну включається в коло інших часово-просторових координат, а точніше у коло безчасовості і безпросторовості, де минуле, теперішнє й майбутнє зміщуються:

В сон глибокий хилить

Віковічна ніч [95; 100]

І хочеться в цей мент лише одного:

Снить в тиші гайовій віки безвладно... [95; 93]

Прокляттям клич дзвенів їх снам минулого... [95; 127]

О, хоч у снах чарівні

Сняться юнацтва години [95; 86]

Це сни, що існують у власному просторово-часовому континіумі, схожому на той, який оточує нас у повсякденному житті, а також такі, що творять свій окремий, нематеріальний світ [38]. А Ф.Майоров звернув увагу на те, що саме у снах відбуваються всеможливі порушення законів причинності, простору, часу, моралі, встановлених правил [161; 6]. Також сновидіння роздвоює особистість на кілька образів, що представляють окремо певні якості й риси особистості [10; 92].

У поезії А.Казки сновидіння поглиблюють інтимізацію, визначену М.Поляковим за принципом “автор – герой – читач” [209; 102], оскільки ліричний герой оповідає про свої найпотемніші бажання. Також через просторово-часову сферу сну відбуваються онтологічні зміни, але без серйозних порушень у загальній схемі існування. Герой опиняється в іншій, на його думку, матеріалізованій, реальності, що часто сприймається як ідеальне, але досягне тільки через внутрішнє самозаглиблення і осмислення самосугестивних візій сну. Це сон “коханий”, як і у творі П.Тичини “ Я

кохаю сни прекрасні...”. Тут він глибший, адже зі світлим сном ліричний герой асоціює навіть себе, називаючи Всесвіт казкою:

Всесвіт наш – це дивна казка,
 Це одна з фантазій божих,
 А людина – сон найкращий
 З-поміж снів його пригожих [248; 32]

А.Казка не визначає Всесвіт як комплекс прекрасних світлих снів. У нього сфера сну – частина Всесвіту з різноманітними за змістом сновидіннями. Це інше існування, у якому змінність сновидінь повторює щоденні зміни в реальному житті.

А.Лосєв, наголошуючи на символічній природі сновидінь, називав їх прикладами багаточисельних виявів своєї природи [153; 89]. У сні можливо реалізувати свої мрії, а також через правильне його потрактування зрозуміти майбутні зміни у житті. Таке пророцтво маємо у сонеті “Сон”:

Предивний сон приснивсь мені учора:
 Стою чомусь на Болдиній горі,
 І раптом три – ставні, як сокори,
 Грізно-величні, наче три собори,
 Три лицарі з’явилися в уборі
 Трьох вікінгів далекої пори...
 І мідяних піднесли сурми три,
 Заграли журно на Великі Збори [95; 77]

Автор розповідає, що бачив сон, і це, на думку О.Астаф’єва, дозволяє “усунути різницю між дійсністю і сном (онойричним простором)” [14; 288]. Відтак змодельована картина світу, що оточує становить собою контркартину дієвості [14; 288]

Події розгортаються у трьох площинах, тобто в межах однієї текстової сфери функціонують три інших: сон, дії лицарів, дійсність, у якій ліричний герой реально існує. Відповідні домінанти цих сфер – сон, Великі Збори, очікування.

Площини сну і лицарів більше наближені за своєю просторовою сутністю: дії лицарів відбуваються начебто у сні героя, але динамічно нічого спільного не мають. Ліричний герой займає споглядальницьку позицію, бо під час сну він не може ні пристосувати зовнішній світ до новоствореного, ні змінити останній [272; 192], і його сон переломлюється в іншу дійсність, змінюючи квант інформації.

У характеристиці цих площин автор не дотримується якоїсь певної схеми. Якщо площини сну і дійсності структурно прості (наприклад, для характеристики сну використано лише один епітет – “предивний”), то площина дії лицарів полікомпонентна.

Перш за все, це докладний опис образу лицарів. Вони – “ставні, як сокори”, “Грізно-величні, наче три собори”, “...з’явилися в уборі Трьох вікінгів далекої пори...”. Наступний етап – показ лицарів у дії: “піднесли сурми”, “заграли журно”.

Варто простежити зміну слова “собор” на “церква” у цій площині. У першому випадку “собор” використовується як компонент порівняння на означення лицарів, частково зберігаючи значення головної або великої церкви [188; 289]. Водночас порівняння “наче три собори” має на меті показати не зовнішні якості лицарів, а їхню внутрішню сутність: такі ж міцні духом, як і кам’яні будівлі. Лексемою “собор” підкреслюється важливість їхньої місії:

собор – найважливіша будівля → лицарі – обрані з усього людства;

собор – давня будова → лицарі постають з прадавньої давнини;

собор – зібрання великої кількості людей → заклик на Великі Збори

Лексема “церква” безпосередньо вжита у значенні будівлі, а не у значенні храму, підкреслює, що вселюдський стогін нагадуватиме страшний суд, що руйнуватиметься все навкруги – і не нависне людині, і дороге їй.

Все завмирає (розуміємо це з пасивності здивованого ліричного героя) в очікуванні нового пришестя, нового героя. Цей мотив – один з головних мотивів поезії, повторюється у кожній площині:

1 площина: “Стою чомусь...” – асоціативно впливає – щось очікую

3 площина: “Чекать було несила”.

У другій площині міститься своєрідний висновок-мотивація очікування, розкодування цього символу.

Третя площина повертає реципієнта зі світу уявного у реальний: “І тут проснувся...Чекать було несила”, водночас вказуючи на зв’язок уявлюваного з реальним. Можлива подвійна мотивація цього епізоду:

- 1) герой прокидається від пережитого незвичайного відчуття очікування невідомого;
- 2) герой чекає змін у реальному житті, що відбилося на змісті сновидіння.

Про настрій очікування чогось величного свідчить і використання відповідних образів сновидіння:

гора – на гору сходити – виконання важкої справи;

лицарі – попередження про небезпеку;

Великі Збори – натовп бачити – сварка, страх, тривога, неспокій [178; 60, 126, 159].

Це сон-пророцтво, що синтезує у собі реально існуючу картину й мрію героя. До потреби виникнення пророцтва ліричний герой приходять через усвідомлення основних своїх екзистенційних потреб, які й реалізуються через образно-символічний зміст сновидінь [184; 24].

Продовження цього сновидіння маємо в поемі “Сон старого Кобзаря”, яку автор називає думою. З цим героїчним ліро-епосом її споріднює тричленність (заспів, основна розповідь, закінчення), дієслівні рими (“ховалося” – “западалося”, “зустрілися” – “зупинилися”, “почувалося” – “насувалося” тощо), заперечні паралелізми (“Ой да то ж не дві хмари грозовії зустрілися – / То два війська на ланах припишклих зійшлись-зупинилися...”), тавтологічні вислови (“тьмарилосьь-темнилось”, “вовки-сіроманці” тощо), традиційні нестягнені епітети (“помічниці дніпровії”, “хмари грозовії

зустрілися”, “зорі золотії” тощо), риторичні запитання (“Де ж ти, Правдо?!”, “Брат на брата?”) та ін.

В обох творах номінанта, зацентована у тексті, виводиться у заголовок (“Сон”, “Сон старого кобзаря”). У ньому маємо ембріональну зосередженість на пророчому характері сновидінь. Важливість сну підкреслює зміст обрамлення: у поезії маємо пояснення самого героя про сон як такий, що йому наснився, у поемі сам автор називає суб’єкта сну. У першому випадку ліричний герой виявляє автономність, оповідаючи свій сон, є не тільки предметом зображення, а, висловлюючи свої думки, оцінює їх [226; 71-72], творить модель обрамлення. У поемі мотиваційному обрамленню, створеному ліро-епічним розповідачем, передує у назві авторське пояснення, чий це сон.

Події у сновидінні кобзаря стають продовженням-наслідком Великих Зборів:

Ой да то ж то не дві хмари грозовії зустрілися –

То два війська на ланах пришишклих зійшлись-зупинилися... [95; 159]

Через мотив ночі-сну і ранку-прокидання автор показує нічну поразку війська українського і його перемогу вранці. При чому поразка названа страшним сном, а ранок – новою добою. Масштаби дня й ночі збільшуються, адже доба триває більше, ніж 24 години, а час за допомогою монтажу, який розуміється як градаційна послідовність важливих уривків-подій відповідно до процесу переживання [269; 43], пришвидшується: у творі настає несподіваний прихід дня:

Зійшло сонце животворче – зелу й люду мати...

Прийшла Воля – з Сонцем Доля – стала серед поля...

Все минуло-промайнуло лихим тяжким сном [95; 164]

Через порівняння двобою зі сном маємо вкраплення нового сну в сон старого кобзаря, а також бажання перенести зміст сну у реальне життя, називаючи його віщуванням долі. Якщо у творі “Сон” прокидання зумовлене нетерплячим очікуванням, то в поемі немає прокидання взагалі, немає також

прямої вказівки на те, що це сон саме кобзаря, адже він говорить, що “Сон барзо дивен розповім-розкажу”, не називаючи його своїм. Про двоплановість творця обрамлення свідчить один з останніх віршів: “Хай дарує товариство кобзарю старому...” Ймовірно, що це розповідач, максимально наближений до автора, ховається за маскою кобзаря, або ж сам кобзар називає себе від третьої особи.

У поезії А.Казки практично більше немає снів-пророцтв такої тематики. Здебільшого сновидіння в його творах відтворюють картини прекрасного світу – від спогадів про минуле, зокрема, про дитинство (“Хлоп’ятком бігав я в садку...”), до мандрівки в інший світ (“Романтичне”). Саме такі сновидіння слугують бажанню продовжити сон, а не обірвати його [266; 154]. Часто ліричний герой сам не може зрозуміти, де сон, а де реальність, він співвідносить то сон зі смертю, то життя зі сном: життя “схилиться й засне” або ж раптово “сон життя” зникає. У “Тріолетах про тугу” герой називає сні своєю єдиною втіхою, заперечуючи свою причетність до того світу, у якому він знаходиться:

Сонце і день – не мені.

Сні – моя втіха єдина [95; 86]

Але водночас він боїться, що у сновидіннях, у яких може моделюватися новий світ на основі вже пережитого самим суб’єктом [161; 35], нічого кращого не буде, що це буде та сама реальність, яку він спостерігає щодня, можливо, у дещо інших варіаціях:

Та не щастить і ві сні.

Сонце і день – не мені.

Сон для ліричного героя є засобом розв’язання зовнішніх і внутрішніх конфліктів [231; 148], заспокоєнням, він створює захисний екран, оберігає психіку від “латентної активності денних відбитків” [230; 203]. Це можна простежити на прикладі рондо “Ой снігу, снігу випало якого!..”, у якому, згідно із З.Фрейдом, сон являє собою ілюзорне виконання бажання [266; 205]:

В душі від кольору снігів білого
 Все, що було бурхливого чи злого, –
 Все тихо вснуло... [95; 93]

Маємо цікаву взаємозалежність: щоб зникло все лихе, воно повинно заснути. Звичайно, сон сприймається як “малювання тиші” (І.Франко), символічна мотивація смерті, адже зрозуміло, що ліричний герой хоче назавжди позбутися неприємних візій. Бажання це зумовлене втомою, а сам сон, за Р.Фростом, стає майже житейською мудрістю:

I'll call her softly so that if she's wise
 And gone to sleep, she needn't wake to answer [299]*

Цитована поезія “Сніг” наскрізь побудована на діалогах, що уповільнюють рух у творі, наче підлаштовуючись під плавне падіння снігу. Таким повільним є й прокидання одного з героїв твору після кількох годин відпочинку на початку поезії, а згадки про сніг, скуйовджене волосся, відсутність поспіху свідчать про небажання вийти з цієї атмосфери, небажання остаточно прокинутись.

Аркадій Казка для додаткового підсилення вже маніфестованої домінанти спокою вводить номінату “душа”, що трансформується зі сну фізичного у сон всередині душі. Таким чином, душа представлена як окремий світ, окрема онтологічна сутність, у якій відбуваються процеси, тотожні світу людському загалом, а також окремій людині. Події зовнішнього світу копіюються у персоналізований внутрішній світ і видозмінюються, оскільки починають нове існування в інших критеріях:

незадовільняюча дійсність → “бурхливе” і “зле” в душі
 прагнення позбутися її → охоплення сном злого в душі
 сон фізіологічний → сон вічний

В аналізованому нами рондо мотив сну є домінантним, йому підкорена вся образно-асоціативна система:

*Її покличу тихо, та, якщо вже сон-мудрець її голубить, Хай відповідь її її не будить. (перекл. наш)

сніг;

“привид сна ясного”;

“гаю непроглядна синіє глиб”;

“Снить в тиші гайовій віки безвладно”;

“шептать безладно”;

“Все тихо вснуло”;

“Снує крізь сон рій тихих дум нескладно”.

Поезія починається рядками “Ой снігу, снігу випало якого!..” Оразу виникають асоціації із зимовим сном, незважаючи на подальше пояснення, що це цвітіння дерев. А використання таких лексем, як: “глиб”, “снити”, “тиша”, “шептать”, “вснуло”, “тихі” налаштовує реципієнта на сприйняття поезії як єдиного сновидіння. При чому ліричний герой усвідомлює його:

Все тихо вснуло... Ум лиш безпорадно

Снує крізь сон рій тихих дум нескладно... [95; 93]

Він наче знаходиться всередині нього, знаючи, що це сон, тобто опиняється в іншому просторово-часовому континуумі. Р.Боснак зазначав, що, навіть коли тіло знаходиться в стані фізичного спокою, людина продовжує своє існування в іншому, нематеріальному світі сновидінь, який часто неможливо відрізнити від реального [38]. Ліричний герой чітко визначив своє місцезнаходження: чудовий сон, домінуючий колір якого – білий, а настрої – спокій. Він усвідомлює, що може змінювати проекцію баченого і відчутого, не дотримуючись дійсних темпоральних відносин, переноситись з одного місця в інше (від білого саду до гаю, від душі до розуму). Простір інтенсифікується, втягується у рух нового часу [23; 235], відповідно до бажання ліричного героя. Отже, це усвідомлюване сновидіння, поштовхом якому стала проекція зовнішнього світу на внутрішній, а ліричний герой набуває креативної здатності [141].

У тлумаченні снів маємо такі пояснення використаних у творі образів: сніг – неприємності, несподіванка, нещасливе кохання; квітуче дерево – успіх, радість, несподіване щастя; гай – задоволення, втрачені надії [178; 53,

67, 157]. Сніг як початковий етап сну ліричний герой ще пов'язує з дійсністю, тому й виникає підсвідоме відчуття тривоги. З подальшим заглибленням у сон тривожний настрій зникає (“Все, що було бурхливого чи злого // Все тихо вснуло...”), і з'являється відчуття спокою, зумовлене всеохопною атмосферою сну, підсвідомим поверненням до віри у те, що сон – двері у таємничий світ, шлях до зв'язку з творцем, джерело великого знання [10; 96].

Сон схожого порядку відтворено і в поезії В.Кобилянського “Сипле, стеле сад самотній”, де використано той самий образний каркас, як і у проаналізованій вище поезії А.Казки, але сам сон іншого порядку:

Сипле, стеле сад самотній
 Сірий смуток – срібний сніг, –
 Сумно стогне сонний струмінь,
 Серце слуха смертний сміх [114; 64]

Образ сну мотивується через сприйняття забуття як асоціативного зимі, що перегукується з концепцією Т.Еліота про забуття, вище за смерть, забуття омріяне (“Похорон смерті”):

Winter kept us warm, covering
 Earth in forgetful snow... * [297]

Зима тепла, що наближає її до снігу квітучих дерев Аркадія Казки, і, як у рондо, здійснюється логічний перехід до щасливого забуття.

Як і Казка, Кобилянський створює сон, який можна ототожнити зі смертю, щоправда, у Казки смерть прямо не названа, а про неї свідчить стан “сонної душі”. Отже, це швидше летаргійний сон (від гр. *lēthargia* – забуття і бездієвість), кома (від гр. *komā* – глибокий сон). У Кобилянського сон прямо названий синонімом смерті:

Серед саду смерть сміється,
 Сад осінній смуток снить...

* Зима дарує нам тепло, Вкриває снігом-забуттям... (перекл. наш)

Загальна концепція сну: у Казки – сон як спокій, тиха радість, у Кобилянського – сон як спокій, смерть. Водночас для ліричного героя А.Казки остаточне забуття ще не настало, адже, як зазначав Платон, забуття – це втрата знання [204; 252], а у тексті є згадка про розум, що “безпорадно снує...”, тобто маємо тільки наближення до смерті, бо розум ще функціонує, але він безпорадний, а відтак втрачає здатність до анамнезу і розмірковування.

Розглянемо, як і за допомогою чого цей сон реалізується.

<p>У Казки:</p> <p>сніг цвітіння дерев; “снить в тиші гайовій”; в душі все “від кольору снігів” тихо “вснуло”;</p>	<p>У Кобилянського:</p> <p>сніг в осінньому саду; “сад осінній смуток снить” “Спить самотній сад”.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Якщо у поезії А.Казки сон сниться людині, при чому людина себе усвідомлює в цьому сні, то у поезії В.Кобилянського “спить” осінній сад, але не просто спить, а помирає. Саме цією лексемою, а також лексемами “самотній”, “смуток”, “стогне”, “співи”, “серенади” (у цьому випадку маємо персоніфікацію) створюється враження трансформації образу саду в людську душу, прямо у тексті не названу, але чітко виокреслену в рондо А.Казки.

Внутрішній світ ліричного героя Казка ділить на розум і душу: душа спить, а розум “Снує крізь сон рій тихих дум нескладно”. Водночас душа “сильніша” за розум, саме вона керує людиною, а розум безпорадний, бездіяльний, непотрібний без функціонування душі. Сон – це закономірна потреба для відпочинку душі, проте сам ліричний герой так захопився ним, що хоче залишитися у ньому назавжди, тому в поезії домінує вже згаданий нами мотив тиші, а сам суб’єкт шепоче, думки його тихі. Небажання прокидатися цілком закономірне, оскільки у цьому сновидінні відтворено омріяний простір, а З.Фрейд зазначав, що сновидіння керуються бажанням продовжити сон, замість того, щоб прокинутися [266; 154].

Такий мотив тиші властивий і поезії Кобилянського. Але ця тиша твориться не самим суб’єктом, а зовнішнім чинником, навіть підбором слів,

кожне з яких, крім слова “осінній”, починається з літери “с”, яку можна трактувати як видозміну слова “тсс”, що закликає до тиші. Кобилянський не розмежовує душу і розум, оскільки сон у цьому випадку не тимчасовий медитативний стан, а кінцевий етап життя саду-людини (прикметник “білий” можна розуміти як синонім до “сивий”). Цей сон вже ніщо не сполохає, а рядки “Стихли струни, стихли співи,

Срібні співи серенад...”

сприймаються як компонент жалоби, смутку за втраченим життям.

Панування думки над атмосферою сну відтворено в поезії В.Свідзинського “Вільготна темрява на полі”:

Земля здрімалася в теплі:

Склонився місяць до землі

...І тихо всюди. Ледве мрітно

Далекі мовчазні поля.

Лиш неспокійна мисль моя

Над нами носить ся самотно

...Немов я сторож цих просторів,

Обнятих тінню оксамитно [220; 48-49]

У цій поезії, на відміну від рондо А.Казки, думка самотнього філософа виступає охоронцем сну всього навколишнього, вона повинна оберігати вже не спокій душі ліричного героя, а простори поля, змагаючись з “навалом тьми”. Охороняючи сон, вона повинна одночасно не дати темряві навіки поглинути землю, тим самим сон понятійно ототожнюється зі смертю, наблизитись якій до живого не дасть ліричний герой. Якщо у рондо думка тиха, дещо невпорядкована, адже вона жодним своїм порухом не повинна вивести ліричного героя зі стану сну, наближеного до забуття, то ліричний герой поезії Свідзинського впевнений, що стан усеземного сну тимчасовий, а його мета – оберігати цей спокій, щоб він не перетворився на таке ж забуття.

Асоціативну пару “сон – смерть” маємо в тріолеті А.Казки “Згасає день і незабаром згасне...”, де вона конструюється через паралелі до згасаючого дня.

Згасає день і незабаром згасне...

Так і моє життя – пройде мов тінь, мине... [95; 59]

Весь тріолет – передчуття темряви, ночі, тому в образотворенні беруть участь такі лексеми: “тінь”, “згасає”, “засне”, “туга”, “мине” тощо, а сам ліричний герой вже не розрізняє, чи темрява поглинає день, чи його життя. Таку зневіру зумовило втручання зовнішньої лихої сили (“А крила дня багрінь на обрій гне...”): багрінь – багряний – червоний – кривавий – кров – смерть – темрява. На прикладі такого асоціативного ланцюжка видно, що через лексему “багрінь” ми приходимо до початкового для цієї поезії образу темряви, який, до речі, також не названий прямо, але передвісником його є серце, що “тугою квилить”.

Туга за минаючим днем охоплює й ліричного героя поезії П.Тичини “О, суму, смутку, скільки суму...”:

О, суму, смутку, смутку-жалю

По заході світила!

Палають, гаснуть охмаріння,

І в серці хор надій – журіння –

А може ще, а може... [248; 48]

У цьому творі герой не такий впевнений у безповоротності й конечності життя, не проводить чітку паралель між собою і згасаючим днем, на відміну від героя Казки. У тріолеті описаний не стільки захід сонця, скільки світ, який гине; своєрідний світ-наслідок, породжений уявою наляканого ліричного героя. Жах цей бере початок у давно відомому і звичному [267; 181], а точніше у сприйнятті всеохопної пожежі як звичного й нормального стану суспільства. Сама картина сну через практичне випадання зорових образів і перевагу чуттєвих сприймається як сон людини, що не

давно осліпла [161; 41], людини зі сліпою душею, що у пожежах втратила здатність бачити і витворила в своїй уяві на основі відчуттів іншу реальність.

Форма тріолета передбачає повторення першого вірша після третього й шостого віршів, а також повторення другого вірша в кінці поезії. З'являється своєрідна циклічність, а у самому тексті повторення слів-кодів для розкриття образу-домінанти. Створюються два кола:

згасаючий день – згасаюче життя – згасаючий день

згасаючий день – засмучене серце – згасаючий день

Незважаючи на повторюваність віршів, у другому випадку відтворення емоційно-психічного стану ліричного героя глибше, оскільки пояснюється причина песимістичного настрою: проблема не тільки у певному зовнішньому чинникові, а й у внутрішньому світі самого ліричного героя.

Структура однакова, але функціональне навантаження компонентів у їхніх межах різне. Каркасом в обох випадках виступає мотив смутку, відчуття кінця. Але в першому випадку – це кінець життя, а в другому – смерть серця. Обидві одиниці функціонують в оболонці завершення дня, хоча друга глибша. З одного боку дзеркала – життя, а у віддзеркаленні – внутрішні рефлексії його, наслідки і причини саме такого життя. Виникає інший видозмінений образ, що є наслідком попереднього [59; 405]. Таким чином, перед нами не точне відтворення, а видозмінене, що й зумовлює зміну у строфах з однаковою оболонкою, що відповідає закону відображення на дзеркальних поверхнях, коли паралельні промені після відображення залишаються паралельними [59; 403]. Отже, схема розгортання подій така:

згасає день – минає життя – засинає, знайшовши свій обрій – згасає день

згасає день – серце “тугою квилить” – день минає, знайшовши свій обрій

– згасає день

У першому випадку двічі повторюється образ життя, що порівнюється то з тінню, то зі сном. У другому випадку образ життя замінюється на образ серця, і поет повертається до образу дня. Таким чином, відбувається несподіваний поворот до вже фіксованого образу. Але день – тільки

оболонка. Порівняймо: “Згасає день і незабаром згасне” й “А крила дня багрінь на обрій гне”. Вони неоднакові, тому перша фраза залишається межевою між двома образними системами з однією точкою перетину.

Друга структура яскравіша, містить два взаємодоповнюючих образи: крила дня й багрінь. Завдяки метафоризації, створюється відчуття казковості, ілюзорності світу, де все не навпаки, а по-іншому, але кільцеве “Згасає день і незабаром згасне” повертає до реального контексту.

Окремо стоїть, хоча структурно приналежний до другої строфи, вірш “Так і життя моє – пройде, мов тінь, мине”, що є неточним повторенням другого: “Так і моє життя – пройде, мов тінь, мине”. Неточність виявляється в інверсії слів “життя моє”. Останнім віршем герой хоче розірвати замкнуте коло, в якому він опинився, зупинити одноманітну повторюваність. Інверсія допомагає уникнути такої повторюваності, змінює характер оповіді, хоча збиття в розмірі немає (залишається той самий 6-стоповий ямб).

Інверсія також пояснюється зміною настрою ліричного героя, оскільки останній вірш чіткіше виражає його переживання. В першому випадку це поки що поза, викликана враженням від побаченого заходу сонця, накликання на себе біди. У другому випадку – результат прагнення ототожнити загибель дня з власною смертю. Це відчуття неминучої загибелі.

В.Свідзинський конкретизує, унаочнює символіку згасаючого дня, а також змінює його емоційно-настрійову наповненість:

Ми в ніч ввійшли. Зоря погасла нам.

Наш світлий день замовк і одійшов.

Над нами смерть склонилася. А там,

На сході нашому, зоря сіяє знов.

Нехай вона зоріє молодим,

Як нам колись. А ми – добича тьми.

О брате мій, востаннє спом’янім,

Як золотились ми [220; 45]

Згасаючий день замінюється свідомим входженням в ніч, минушість життя – безпосереднім схилянням смерті, знаття про свою загибель – усвідомленням себе “добичею тьми”, песимістична налаштованість на кінець – впевненістю в поверненні дня-життя з іншими суб’єктами.

Час лічиться днями, що вимірюються тривалістю кожного окремо взятого життя. День змінюється ніччю, а ніч днем. А.Казка розриває це коло есхатологічним кінцем, зупиняє рух, а його герой не задумується, що буде після цього кінця. Ліричний герой поезій Свідзинського не вірить у таку обірваність циклу. Смерть для нього – цілком закономірна частина не тільки всесвітнього, а й окремого онтологічного процесу, а остання згадка перед її приходом повинна визначити буттєву сутність того, хто прожив цей день-життя: “...востаннє спом’янім, Як золотились ми”.

Особливістю снотворчості А.Казки є також однолінійність, монотематичність самого сновидіння, його композиційна простота, на відміну від снотворчості В.Свідзинського, де у межах одного тексту сновидіння можуть варіювати між легким сном (“...Десь я дрімаю...”) і сном майже непробудним (“...І я западаю в глибокий сон...”) – поезія “Давніх літ сон солодкий” [220; 42-44]. У текстах Казки, як правило, присутній суб’єкт сну і саме сновидіння, зміст якого може або розкриватися безпосередньо в тексті (“Хлоп’ятком бігав я...”, “Сон”, “Ой, снігу, снігу...”), або слугувати каталізатором для активації емоційної сфери героя (“Аргонавти”, “Романтичне”, “Тріолети про тугу”).

У текстах, де відтворено картини сну, незважаючи на те, чи це сон прекрасний, чи жахливий, характер його зумовлений думкою-домінантою ліричного героя, який часто усвідомлює свої сні й існування в них, намагається їх пояснити, трансформувати пережите у них в інші відчуття, в інші форми існування. Він за основу бере не прожитий щойно день, а саму думку, що, переміщуючись у часі й просторі, переломлюється, маніфестується в абсолютно не схожих образах, набуваючи різних

характеристик: від прагнення національної самоідентифікації до мрії про душевний спокій.

2.2.2. Розуміння вічності як один із засобів осягнення Всесвіту.

Поряд з конкретизацією просторово-часових відносин і накладанням сфери сну на сітку їх координат Аркадій Казка виокремлює поняття вічності, поняття всесвітнього континуїтету. Це найвища сфера, у якій ліричний герой може відчутти Божу еманацию, стати з нею субстанціональним цілим, а після цього поринути в одвічне забуття. Таке розуміння вічності виразно артикульоване в аналізованому нами вінку сонетів “Аргонавти”. Також вічність може розумітися через згадану вже нами концепцію вічного сну, що сприймається як синтез уявлень про вічне забуття.

Вічність, на думку Казки, байдужа (“...вічності байдуже око...”), оскільки вона асоціюється із забуттям, для якого не властиві фізичні закони існування, у якому немає місця чуттєвій сфері, але, перш за все, тому, що в ній немає такої категорії, як час. Ліричний герой П.Тичини також сприймає вічність через поняття байдужості, антитетичну Всесвіту, який, у свою чергу розуміється як взаємодія звуків і шумів різного порядку:

Колись потонуть наші думи у всесвітнім шумі...

Так ми обірвемось колись. Так вічність урочиста

Нас байдуже зустріне [248; 37]

Осягнення вічності спочатку відбувається за аналогією до виникнення Всесвіту із шумів, які пізніше трансформуються у Сонячні Кларнети, але потім відбувається усвідомлення її інакшості, тому в підсумку маємо не “всесвітній шум”, а байдужу вічність. Водночас ліричний герой відчуває радість, оскільки він – один із утаємничених у загадки буття, тому вічність для нього – урочисто-святкова.

Аркадій Казка розмежовує небуття, споріднене античному хаосові (“...позбулися хаосу небуття”), саме буття на законах любові (“Весь світ правдиво є Кохання Келих”), Всесвіт, що часто за своєю сутністю ототожнюється з небом (“Здавалось – Всесвіт розцвітає в осяйних Глибинно-

ніжних зорах...”) і забуття, дороговказом до якого є час (“безодня Часу”) (своєрідна взаємодія, за Гесіодом, першоначал: Хаосу, Ероса, Геї, Тартара [292; 94]). Всі ці поняття об’єднані у “вічність”: хаос → буття (включає землю і небо-всесвіт) → забуття.

Казка не пояснює, як відбувається перехід від забуття до хаосу, чи відбувається він взагалі. Для нього хаос – це те первісне, що знаходилося поза буттям і зникло з приходом останнього, а саме перекомбінування сприймається як “дивний перехід з “нічого” в розпечене й рухливе “все” [39; 16]. До розуміння Всесвіту ліричний герой приходить через споглядання неба на землі, тобто усвідомлюючи себе як онтологічну сутність, а Всесвіт у нього ототожнюється зі сферою, вищою за земну, – небесною. Після досягнення цієї сфери суб’єкт переходить до усвідомлення забуття як кінцевого етапу свого перебування. Через заміну небесної сфери Всесвітом він розуміється обмежено, як видима нами його частина (величезні порожні простори із сукупченнями галактик, кожна з яких являє собою “динамічне скупчення мільярдів зірок, а також пилових і газових туманностей” [78; 12]) без існування земної сфери як його частини.

Водночас розуміння вічності у ліриці А.Казки двояке: вона то світла, то тяжіє до хаосу:

І з Часом заховаємось у Ніч [95; 70]

Срібна дорога легка

В’ється-сміється в безодні... [95; 89]

Ця дорога – шлях до “книги величної Буття”, прочитати яку першим зможе тільки поет, якого, як і архаїчного поета, на думку Й.Гейзінги, можна назвати натхненним богами, поетом знаючим [54; 139]:

Книга велична Буття ось лежить, та ніхто не читає.

Надто великі букви – люде ж здрібніли зовсім.

Хто ж письмо зоряних Титл таємничих складе-прочитає?!

Сміло, Поете, підходь й людство громами буди! [95; 90]

Пізніше Такін Кодо Хмайн конкретизував, пояснив цей вислів Аркадія Казки:

знает он
и ясно видит
обостренным зреньем,
как этот мир огромный
сотворен [281; 14]

Саме поет, на думку обох авторів, обраний, завдяки своїй здатності до самозаглиблення і прагнення пізнання, пошуку для того, щоб прочитати “книгу Буття”, перейти від філософії “сучка” до осягнення онтологічних сутностей.

А.Казка, вносячи просвітянський аспект, вдається до антитези (великі літери і здрибнілі люди), не пояснюючи, що написано в “книзі Буття”. Шаблон поета, що повинен збудити народ (“Революційний поет” Валер’яна Поліщука, “Народе мій!” Володимира Кобилянського тощо), він наділяє несподіваною здатністю – вмінням прочитати книгу Буття. Цей поет нічого не декларує, ні до чого не закликає. Його призначення – прочитати “письмо зоряних Титл”, потрібне для демасштабування відстані між Богом і людиною, і розказати про нього тим, хто ніколи сам його не прочитає.

А.Казка ні на мить не сумнівається у потрібності такої місії, на відміну від В.Еллана-Блакитного, який ставить під сумнів потрібність поета у цьому світі:

Серце на часточки кришиш –
Людам новітнє причастя...
Чи ж хто зомліє від щастя,
Прочитавши те, що ти пишеш?.. [76; 56]

Якщо Еллан акцентує на цінності написаного поетом через асоціативні схрещення причастя й жертвності поета як новітнього Христа, задається питанням, чи варто жертвувати своє серце людям, іронізуючи, що ніхто “не зомліє від щастя”, ніхто не зміниться, прийнявши причастя, то Казку не

хвилює проблема читання чи нечитання. Здійснивши офіру шляхом творення тексто-світу, поет покликаний бути обраним з усіх людей, стає єдиною спроможною силою розшифрувати письмена “зоряних Титл”. Він змінює своє первісне призначення писати і віддавати серце людям на вміння читати і навчити інших сприймати “Книгу величну Буття”.

Від обірваності індивідуального існування ліричний герой приходить до усвідомлення неперервності і безмежності буття загального. Воно вічне, як і сам Всесвіт, з яким ліричний герой лишається наодинці:

Всесвіт і я – та це ж хтось юний був один... [95; 122]

Ідея вічного Всесвіту, маніфестована у цитованому вище сонеті “Море”, виражається за допомогою барокової емблематики, зокрема сприйняття моря як вічності, а човна, що кружляє по ньому, – як плину життя. Такий образ човна наближений до трактування корабля у християнській символіці, тобто сприйнятті його як мандрів душі в інший світ [10; 206]. У листі до Василя Мисика, датованому 18.10.1925 р., Аркадій Казка зазначає: “Море глибоко зазирає в душу. Зараз воно, щоправда, частенько кутається в тумани. Але я його в перший день прибуття бачив спокійним, величним, сапфірним, безмежним. Як сірий попільець захвату нашої зустрічі залишився оцей сонет...” [291; 35-36].

Своєрідний перегук маємо у поезії М.Семенка “Море моєї душі”:

В темну ніч, всю примарами вкриту,
я вдивляюсь.

Вслухаюсь в море моєї душі [222; 48]

Якщо для Семенка берег, втілений в образі ночі, населений злими духами, то для Сковороди берег є точкою прибуття, а “макрокосм”, “мікрокосм”, “світ символів” мотивуються як море і берег, як поєднання видимої і невидимої природ [257; 82-83], при чому море, іноді ототожнюване з безоднею, часто репрезентує швидкоплинність людського життя. Для Казки – це відправна точка, “видима натура”.

У Казки:

...Щез порт, маяк і мол, і рух тих комашин,
 Між скель рудих себе я вже не чув...
 Блищав у далечах десь парус, мов кинджал.
 А той трьохтрубний ген ставав на край дуги...
 Й спалахнула у мені не радість вже, а шал:
 Що друг морів забув земнії береги,
 Що гордо трубами небес лани орав,
 Що киль у безміри, мов плуга, він вривав [95; 122]

У Сковороди:

Чолнок мой бури вихр шатает,
 Се в бездну, се выспрь вергает!
 Ах, нѣсть мнѣ днесь мира...
 Се мя море пожирает!
 Гора до небес восходит,
 Другая до бездн нисходит,
 Надежда мнѣ тает...
 О Маріин сыне!
 Ты буди едине
 Кораблю моему берегом [224; 58]

Незважаючи на антитетичне сприйняття моря (в першому вірші – втеча від світу, в другому – сам світ), в обох випадках через нього людина йде до Бога. У Казки завдяки радості відчуття злитості душі ліричного героя з водяною стихією, у Сковороди – через страх перед бурхливим “житейським морем” і благання Ісуса Христа про порятунок, внаслідок якого людина відчує Божу присутність, а душа заспокоїться:

Избави мя от напасти,
 Смири души тленны тльнны страсти
 Се дух мой терзают,
 Жизнь огорчевают [224; 73]

В обох випадках через море передбачається сходження до неба (у Казки – щогла човна сягає неба, у Сквороди – гора, яка “до небес восходить”). Але у Казки море більше наближене до божественної сутності, адже воно інше, на відміну від щоденного життя, і зустріч з ним – шлях до подальшого сходження у пізнанні глибини світу (“Пірнув мій зір у глиб...”), а сам ліричний герой почувається щасливим у шаленій водянній стихії, яка ним сприймається як перехід між антитетичними небом і землею:

Що друг морів забув темнії береги...

Що гордо трубами небес лани орав... [95; 122]

Початкове горизонтальне роздвоєння “земля – море” через поняття човна, який щоглою впирається в небо, змінюється вертикальною опозицією “земля – небо”. Берег – те, що тривалий час не пускало ліричного героя, тримало душу своїми оманливо-привабливими картинами, нагадуючи, як в поезії Еллана-Блакитного, спів сирен:

Шепоче очерет: “Спочинь на сій землі.

Спали човни. Спили свій льот шалений,

Зійди, замкнись у кришталевій вежі...

Спочинь... Засни... Тут спокій, забуття.

А там, за хвилями, – страждання і пожежі... [76; 71]

Невідомість “за хвилями” ускладнює подолання залежності від берега-в’язниці, а рятує ліричного героя “вихор-брат”, образ якого “акцентує на неминучості боротьби, безнастанного пориву вперед” [183; 52]. Аркадій Казка не фіксує свого героя в хвилини роздумів і сумнівів, не показує, що допомогло йому прийняти саме це рішення. Як і у вінку сонетів, для нього важливіше відтворити мандри душі, втіленої в образі човна, оскільки саме там захований шлях сходження до неба. Вона також терпить зміни: душа, що знаходиться у тілі, і вільна душа, своєрідне роздвоєння в часі “я вчорашній – я сьогоднішній” [242; 20]. Але сходження до неба здійснене поки що частково, про що свідчить розташування човна одночасно у двох сферах: основою він ще у морі, а щоглою – вже у небі. Автор розуміє, що, попри

діаметральну протилежність небесної і земної сфер, їхнє існування окремо неможливе, а розуміння вічності може постати тільки через знання кінечності землі й безмежності неба.

Душа розуміється як вічна і як така, що може досягти неба, споглядання якого може ототожнюватись з уявленням про Всесвіт. Він – вічний, включає в себе як небо, що схоже з ним за своєю сутністю, так і землю, що невічна. Вічними так само є забуття і хаос, який може його замінити.

2.3. Від внутрішньої до зовнішньої гармонії.

Наприкінці XIX – початку XX ст. виокремились два полярні варіанти категорії любові. Перший – шопенгауерівський “індивідуалізований статевий інстинкт” [289; 373-374], другий – любов як сенс існування і сходження до Бога через “дієве усунення егоїзму” (В.Соловйов) [276; 10].

У Казки панує останній варіант, адже через егоїзм, дотичний нарцисизмові (часте звертання до “я”, постійне виокремлення себе з натовпу, надмірне захоплення своєю інакшістю, віра в обраність поряд з песимістичною настроєвістю – “Мені байдуже”, “Загублений спокій”, “Самотність”, “Сон”, “Зорі”, “Тріюлети про тугу”;), ліричний герой постійно знаходиться у стані самозаглиблення і самоаналізу, стає людиною, що пізнала саму себе, що відкинула ілюзію самої себе і прийшла до розуміння найвищої любові як втілення всесвітньої гармонії.

Це нарцисизм не той, що забуває істину, а такий, що допомагає, на думку Л.Стародубцевої, повернутися до самого себе, пригадати істину [238; 49]. Відповідно рух відбувається не по горизонталі, а по вертикалі, що й скеровує вітальний вектор до вищого, божественного світу. Траєкторія цього вектора проходить крізь музичну сферу, що є зовнішнім чинником всесвітньої гармонії.

2.3.1. Музичність як засіб взаємодії і народження нового

Зв'язок поезії і музики – явище непоодиноке, а І.Денисюк писав про подібність музики і літератури у плані їхньої протяжності й розвитку в часі, акцентуючи на впливі музики, що полягає у “загальній тенденції до ліризації, інтимізації, до підвищення емоційного тону”, ритмізації речення, “застосуванні деяких принципів музичної композиції” [67; 148]. Відповідно поняття музичності включає в себе використання музичних форм, музичних образів, у змістовому зрізі – оспівування музики як такої, своєрідне трактування музики й поезії. У текстах А.Казки, отже, беремо до уваги формальний і образний рівні, а також філософський аспект тлумачення музики автором.

Казка не йде за Тичиною у створенні теорії музики як першооснови всього, а виводить свою концепцію музичності, де музика – перехідний етап у русі, що приводить суб'єкта до вищих онтологічних сутностей. Це не тільки беззаперечний зв'язок музики й поезії на основі спільного компоненту – звуку [43; 5]. Музика – це те, що, згідно філософії “сучка”, існує постійно поряд, але його мало хто помічає, це основа поетичного слова, змога підкорити ритм. Та й сам рух, згідно з Т.Еліотом, відбувається за принципом музичності, яка настільки злита з текстом, що ніхто не помічає її [306; 45]. Так, один з листів до П.Тичини А.Казка завершує такими словами: “...одсунь обережно жабу, що вже злізла тобі на черевика – візьми свою дирижерську паличку, підійди звичайною тобі певною ходою до забутого тобою дирижерського пульта...і махни...Слова покійно знову поллються барвистим стриманим струменем нової ще нечуваної симфонії...” [95; 249].

К.Фролова визначала такі форми музичності, як використання музичних форм і створення музичних образів [267; 81]. Казка тяжіє до другої форми, насичуючи свої поезії всюдисущою музикою. У формальному плані поет звертається до музичної форми лише один раз – у творі “Сон старого кобзаря”, якому дає визначення думи.

Для ліричного героя музика – необхідний компонент у пізнанні світу і розумінні Вічної Любові, є, за Х.Гроссом, аналогом почуттів [301; 126], оскільки відтворює можливість гармонійного існування. Отже, для досягнення вищих сфер буття потрібно не тільки вміти бачити цілий світ в отворі дошки, по трамвайному квитку визначити місце перебування людини, читати книгу буття, а й слухати рух світу і у ньому почути всесвітню музику любові, що виступає то як “Pathetique” Бетховена, то як великодній дзвін, то як тисячоголосна симфонія, то як пісня:

Й провідний дзвін ніхто б учуть не зміг... [95; 75]

Плине-лине тужний дзвін

Понад хатами-дахами... [95; 81]

А з-за стінки тужно плине

Бетховена “Pathetique”... [95; 101]

З морів, ланів, долин, гаїв і гір

Симфонія тисячогласна залунала... [95; 68]

Найгучніший вияв музики – це дзвін, те перше, що повинна почути людина на шляху до свого рекреаційного сходження. Нездатність його зрозуміти для Казки тотожна апокаліптичному початку:

Й провідний дзвін ніхто б учуть не зміг... [95; 75]

Дзвін символізує найдорожче для людини – не тільки порятунок, а й шлях до рідної домівки, детермінує поняття затишку і спокою, до яких прагне ліричний герой. Також “провідний дзвін” мав би бути дороговказом із “хаоса сваволі”, але гучніші невпорядковані звуки, що творять какофонічну хуртовину, заглушають його, створюючи враження апокаліптичної безвиході.

Поряд з таким розумінням музики дзвону, Казки виводить ще одне його трактування – символ смутку, відсутність взаємоузгодження слова й музики, коли немає внутрішньої душевної гармонії:

...Але нам не до пісень:

Думки серці крають-крають.

Плине-лине тужний дзвін

Понад хатами-дахами... [95; 81]

У цьому контексті дзвін відіграє роль конденсатора людських емоцій і почуттів, а також стає виразником зв'язку Бога і людини, адже він повинен линути понад дахами, щоб передати людську молитву:

Боже, Боже, стрінь нас, стрінь,

Загадаєсь над сиротами!.. [95; 81]

Дзвін, його музика стають своєрідним зв'язуючим компонентом неба й землі, названим Казкою шлюбом між ними, а наслідком його повинно бути ошчасливлення людського життя. Також маємо в образі дзвону приклад здатності асоціювати звук з певними почуттями, внаслідок чого, як зазначав Г.Клочек стосовно лірики П.Тичини, окремі звуки можуть викликати “емоційно-образну реакцію” [110; 56].

Музика супроводжує ліричного героя, як і самого автора, з дитинства*, при чому вона в такому випадку є шляхом до витвореного уявою світу-сну:

А з-за стінки тужно плине

Бетховена “Pathetique”...

Так малий до сон-долини

Найбільш сходити вже звик [95; 101]

Через інтертекстуальність музичного символу, втіленого в образі конкретного музичного твору, показаний нерозривний зв'язок ліричного героя і музики. Важливість останньої підкреслюється визначенням сну під “Pathetique” як щасливого (автор називає його солодким) і можливістю її рівнозначного функціонування поряд з материнською колисковою. Відбувається своєрідна заміна жінки: хлопчик шукає маму, хоче чути її колискову, а натомість чує заспокійливу музику. Отже, музика частково ототожнюється з жінкою, а Ріхард Вагнер визначав у музиці жіноче начало: “...будь-який музичний організм за своєю суттю – жіночий...виробнича силу лежить поза ним, і без запліднення цією силою він не може народитись” [216;

128]. Створення мелодії, на думку композитора, можливе тільки за умови запліднення ідеєю поета.

Вагнерівську тезу про “сукупний художній твір” і вищість музичної мови [143; 23] знаходимо у поезії А.Казки “Так, як весна потрібна для квітнення рож...”, у якій музика визначається першоджерелом пісні і наголошується на зв’язку поезії й музики. Автор також акцентує на музичності як основі творів П.Тичини:

Де найчистіше б’є Тичини джерело?
 Чи не музичністю найбільш є чарівним
 Друг наших ясних літ дитинячих Павло? [95; 98]

Казка проводить паралель між Тичиною і Верленом, для якого музичність була домінуючим засобом вираження світовідчуття, вражень, емоцій [185; 48], наводячи вислів французького поета “Музики – передусім!”.

Аналізовану поезію можна також назвати програмовою, як і “Поетичне мистецтво” Верлена. Щоправда, якщо Верлен визначив концепцію загальної креації вірша, акцентуючи на слові, рими, ритмічній організації, відтінках і тонах як основних засобах поетичного вираження, то Казка зосереджується на музиці як головній мотиваційній одиниці функціонування не тільки вірша, але й життя загалом*. На його думку, музика є найдосконалішою з усього створеного, стоїть в одному ряді з гармонійністю і красою. Саме вони повинні стати основою життя, щоб досягти кінцевого ідеалу:

...хай життя порине все
 У гармонійності, у музиці, в красі...
 Лиш це – життя вселюдське вгору піднесе
 До Ідеалу, що вквітча змагання всі [95; 98]

Музика співвідноситься з раєм “між темряви Буття”, є одним з етапів рекреації.

* До музики Казку привчав його батько, який керував церковним хором; разом з Тичиною він співав у хорі при монастирі під час навчання у Чернігівському реальному училищі.

* Верлена, Казку, Тичину об’єднує також виведення оптимістичних картин того світу, у якому відбулося розуміння цілковитого панування музики. У Верлена – це пошук нової блакиті і нової любові (“Поетичне мистецтво”), у Тичини – горіння світів і музична ріка (“Не Зевс, не Пан...”), у Казки – “ясний рай”.

Чіткіше така концепція висловлена у сонеті “Айстри”, де автор за допомогою інтертекстуального вплетення образів Олесевих айстр і музики Лисенка простежує долю квітів, переміщаючи їх в іншу онтологічну площину. Їхню смерть він мотивує відсутністю сонця, а повернення до життя злиттям з музикою:

Олеся “Айстри”, що без сонця вмерли,
Знайшли в акордах Лисенка життя
Й позбулися хаосу небуття,
Прибравшись, мов в росу, у звуки-перли... [95; 50]

Музика дає нове життя, стає домінуючою, слово починає своє інше існування, видозмінюється співвідношення між ними [209; 317], а композитор відповідно є деміургом у мікросвіті, щоправда квіти повертаються не на землю, а в інший світ – у світ краси; людина їх бачить, але не знаходиться поряд з ними – тими, які колись були “обдурені життям”. Незважаючи на визначення музики як сили, що здатна оживити, повернути з небуття, автор не називає її першоосновою і першорухом, як Тичина у творі “Не Зевс, не Пан...”:

У танці я, ритмічний рух,
В безсмертнім – всі планети [248; 47]

Міфологема танцю має сакральне і солярне тлумачення (танець, у якому відбувається оновлення героя), а також мотивує ритм як “генератор музики Всесвіту” [287; 77]. Музичність є первинним законом, який, задекларований у цій поезії, функціонує в усіх наступних текстах, це “загальний еволюційний закон”, що лишається універсальним, продовжує діяти [181; 26], а сам ліричний герой по-особливому причетний до дії Божої волі через своє містичне осяяння [46; 203]. Водночас Ю. Ковалів стверджує, що Зевс, Пан, Голуб-Дух “атрибутують гармонійний універсум, постають різновидами його розмаїтих еманцій” [116; 3], є цілісністю, виразником якої стали Сонячні Кларнети.

Для Казки музичність є важливим, але не первісним етапом у створенні світу. Це швидше шлях до пізнання вічності, унаочнений образами, що вже пережили рекреацію. Відродження не поширюється на матерію: у поезії Олеся квіти помирають, у поезії Казки, оновлені, вони існують не в своїй колишній формі, а як пісня, як слово-музика. Про домінування у другому випадку музичного начала і відповідно визнання його первісним у новому просторі свідчить смерть “Олеся айстр” (своєрідний символ слова) і їхнє життя в акордах Лисенка (символ музики).

Музика повинна синтезувати красу, гармонію, кращі людські думки й почуття й витворити свій власний світ. Якщо В.Вернадський бачив у синтезі наукової думки і людської праці перехід біосфери до нового стану – ноосфери [48; 185], то Казка через синтез музики як узагальнення і музики, витвореної людиною, і людського осягнення її сутності витворив своєрідну “музикосферу” з приматом музики божественної, але не пояснює докладно, якою ця сфера повинна бути, схематично окреслюючи лише принцип досконалості, тому цей світ багато втрачає внаслідок стандартизованого прагнення вийти з хаосу небуття, що ототожнюється з буттям земним. На відміну від проєкції Вернадського у майбутнє, у Казки ця сфера вже існує (маємо на увазі рекреацію айстр). Прагнучи довести її реальність, Казка звертається в поезіях такого змісту до реальних осіб, що творять синтетичний образ деміурга. Це Шевченко, Верьовка, Лисенко, Тичина, Глібов.

Паралельно музика сприймається автором як п'ята стихія поряд з вогнем, повітрям, землею і водою. Вона – та стихія, за допомогою якої досягається всесвітня гармонія і примирення інших стихій. Яскраво це простежується у творі “Весна”, де взаємодія землі й неба відбувається за допомогою зелено-золотих струн, на яких грає “Кобзар-Весна”:

Отак натягуються струни
Проміждо Сонця і Землі:
Злоті від сонця – на землі
Стають травинками ці струни.

І гра на них Кобзар-Весна...
 І задзвеніла й не вгаває
 Земля, мов Кобза голосна [95; 113]

Поряд з музичністю, яку М.Ільницький стосовно лірики П.Тичини назвав “характером світосприймання і осмислення дійсності [88; 52], цей твір наскрізь побудований на грі чоловічого й жіночого, тон якому задає музика: метелик – фіалочка, ниточки землі – ниточки неба, природа – Кобзар-Весна, діброви – вітер, Дніпро – квіти. Завдяки музиці, відбувається прокидання-воскресіння всього живого, пісні “Життя зрушали сонне коло”, а всеохопне відчуття музики перетворює землю-природу на кобзу (вагнерівський жіночий музичний організм). Весна-кобзар є чоловічим началом, мета якого створити живу мелодію:

Лиш подив-спів Весни зростав
 І всіх в симфонії єднав... [95; 114]

У Тичини співвіднесення чоловічого і жіночого начал відбувається у зворотному порядку: весна – жінка, гай – чоловік:

Арфами, арфами –
 золотими, голосними обізвалися гаї
 ...Йде весна
 Запашна,
 Квітами-перлами
 Закосичена [248; 49]

Пробудження землі досягається через музику “самодзвонну”. Варто зазначити, що у ліриці Тичини дзвін є неодмінним атрибутом пробудження, відродження: “І сміх, і дзвони...”, “дзвін гуде”, “серцем дзвоним”. Для Казки дзвін – найгучніший вияв музики, те перше, що повинна почути людина на шляху до свого сходження. Якщо вона його не почує, то не варто сподіватися на порятунок (“провідний дзвін” у сонеті “Буря”). Дзвін також символізує смуток, у ньому немає взаємоузгодження слова й музики (“Але нам не до пісень.../Плине-лине тужний дзвін...” – “Денікінщина”).

Земля ототожнюється з природою (при чому людина як діяльний суб'єкт відсутня), що спочатку спить (можна провести паралель до айстр з однойменного сонета), а потім, завдяки весні, що є одним з проявів музики, прокидається, набуваючи нових форм і настроїв. Про весняне відродження і перехід в інші онтологічні форми свідчить також епізодичний образ метелика (“Злякав метелика...”), якого можна потрактувати як душу (метелики не їдять, не п'ють, прекрасні, легкі), що покинула мертво тіло – лялечку-саван – й перейшла у райське життя [79; 72]. Музичність є навіть не законом, а принципом цього нового життя, яке, завдяки їй, набуває інших властивостей, стає “мрійною даллю”. Але креація нового неможлива без взаємоузгодження всіх стихій. Це земля, повітря, вогонь і вода. Їхня взаємодія показана не у суперечностях і протиріччях, а у досягненні примирення, завдяки слідуванню за словом-музикою гармонійному співіснуванню. Взаємодію землі з кожної іншою стихією покажемо почергово.

Перша стадія – взаємозгода землі й сонця-вогню:

Отак натягуються струни
Проміждо Сонця і Землі;

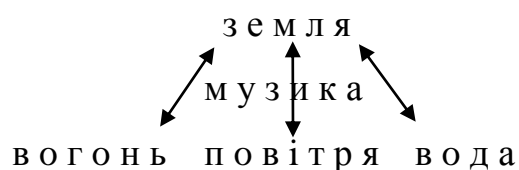
Друга – взаємодія землі й повітря-вітру:

Й стидались соннії діброви,
І вітер їх ласкав-пестив;

Третя – взаємодія землі й води:

Й кохавсь Дніпро в красі веселій,
Тій, що буяла навкруги,
Й метнув одразу береги
В синіючі гаї і села”.

Схематично:



Як бачимо, вони, за А.Казкою, об'єднані на основі музики, яка присутня на кожному етапі: струни між землею і сонцем, піснями вітер будив діброви, Дніпро торкає “мрійну даль”, як струни. Взаємодія вогню, повітря, води зумовлена тотожним принципом існування – музичністю. Отже, музика є п'ятою і найголовнішою стихією, за допомогою якої можливе об'єднання чотирьох інших, після якого відбувається перехід у нову стадію і уможливлується наближення до неба:

Славуто давній, гідний слави!
 Й здається: в захваті свободи
 Йому ту мрійну даль торкнуть –
 І враз в небесний глиб линуть
 Його хмільні, безмежні води [95; 114]

Наближення до неба відбувається через оновлену воду, “музичну ріку” (вислів Тичини), потік, який у просторовому відношенні можна також асоціювати зі струнами (у Тичини у “Золотому гомоні” – “Дніпро торкає струни”).

Схожа взаємодія моря і неба висвітлена в аналізованому нами вище сонеті “Море”, але у ньому Казка не пояснює, за допомогою чого відбувається сходження людини, втіленої у “Я” ліричного героя, до вищої сфери. Чітко індивідуалізована позиція зміщується у “Весні” у бік узагальненої трансформації цілого світу шляхом прокидання-виходу із забуття-зими й “омузичення” простору.

Поряд з музикою у Казки завжди присутня любов: материнська любов музики до хлопчика (“Так звик”), гра закоханих природи й весни (“Весна”), ліричний герой кохає музику понад усе. Таким чином, музика не тільки наближена до жінки за своїм призначенням народжувати (у Казки – новий світ), а й ставленням до неї ліричного героя, як до коханої, але жінка не заміняє йому музики.

Свідзинський, навпаки, ототожнює музику з жінкою, творить жінку-музику, яка так само займає місце п'ятого компонента у взаємодії стихій.

Спочатку музика і жінка ставляться в один ряд, при чому музика пристрасно-вогненна, як жінка:

І сонце сурмить у
У тисячі сурем тремких,
Весь світ пройнявся
Співучим громом,
Огнем блискучим.

Я пориваюсь,
Я руки скидаю, як крила, –
Де ж мила? [220; 43-44]

Музика є витвором сонця (на відміну від музики Казки, яка створена або людиною, або, якщо вона – п'ята стихія, прямо не названим деміургом), тому сама вона вогненна, сповнює цілий світ, який починає нагадувати шалений, але щасливий хаос. Тож не дивно, що ліричний герой боїться втратити найдорожче – милу. У цьому випадку музика не ототожнюється з жінкою, вони схожі, але для ліричного героя кохана дорожча за музику, за світ. Це первісна музика, яка є основою для створення рухливого світу, у якому не завжди зможеш побачити загальний світопорядок.

Далі музика називається юною, як жінка, а очікування її нагадує очікування коханої:

Навіщо встаю на світанню?
Чого я так трепетно жду?
І звідки ця музика юна
В старому, сумному саду? [220; 32]

Музика незбагненна, як жінка, таємнича (“Дзвенять таємничі ключі”). Прислуханням до неї ліричний герой наближається до всесвітньої гармонії. Жінка дещо вивищується, а в поезії “Відійшла ти з померхлого світу...” стає тим, чим для Казки музика:

Відійшла ти з померхлого світу
В тайну західних меж,

І розвіяв вечірній вітер
Пахноту твоїх чистих одеж.

...Десь струмиться в неznаній країні
Огневої ріки течія.
Прийде час, і забуду в пустині
Милий голос, кохане ім'я [220; 40]

Жінка виступає примиренням вогненного хаосу й узгоджує чотири стихії: вітер-повітря, пустелю-землю, вогонь і воду (“Огневої ріки течія”). Їхнє гармонійне співіснування призводить, як і у Казки, до виникнення “неznаної країни”, до якої веде “Слід небесний твоєї руки” і любов.

Як бачимо, музика у ліриці Казки є проміжною ланкою між життям земним і сходженням до нових висот. У нього немає притаманної поезії 20-х років зміни музики душі на музику вулиці (О.Блок), всесвітньої сонати на марш, витворенні нервів-струн (“...Нерви, як струни...” – Еллан), трансформації тихої музики на гуркіт оркестрів.

У Семенка:

Люблю мідяні звуки оркестри
Сурми ревуть
Кларнети розмовляють
Юрма шумує... [222; 40]

Тут виступає любов не до музики як до організованої цілісної взаємодії звуків, а до них самих, які у тексті прямо не названі музикою, швидше нагадують какофонічну репетицію оркестру на фоні шуму натовпу.

В Еллана:

...Нам треба нервів, наче з дроту,
Бажань, як залізобетон,
Нам треба буряного льоту, –
Грими ж, фанфар мідяний тон!
Десь там самотня віоліна
Тужливо журиється в імлі...

Не зупиняйтесь! Хай загине!
Йдемо! Під марші! По землі [76; 74].

Це вже не та музика, про яку Еллан у 1913 році писав як про музику елегантних ноктюрнів, які виникають від поцілунку, що дарують “тонко-стрункі рученята” старовинному роялю. Музика змінюється, “струни настрою” настроюються на “батьорий юний лад”, зникають “серця місячні сонати”, а сам ліричний герой опиняється у зачарованому колі маршів, під музику міді крокує, намагаючись вирвати з серця ніжні сонати.

У Казки немає такої зміни у розумінні музики. Для нього вона постійна, незважаючи на її вічний рух. Вона не сприймається синестизично, як у Тичини [110; 39-40], не є витвором сонця-вогню, як у Свідзинського. Водночас до цих поетів Казку наближає його сприйняття музики як необхідної складової світової гармонії, що у Тичини виражається у всюдиприсутності її, створенні музичної жінки (“...твоя мова – співучий струмок...”), у Свідзинського – у створенні жінки-музики як основи узгодженості і впорядкування хаосу, у Казки – музики, як сили спроможної народити світ краси, маніфестованої в образі вселенської гармонії.

2.3.2. Форма як спроба канонізації усталеного світопорядку.

Музичність поезій Аркадія Казки полягає також і у самому оформленні вірша. Маємо на увазі ритмічну організацію і тяжіння до класичних форм. Поряд з домінуванням музики, вираженої у ряді образів, для лірики Казки властива і формальна музичність. Як звуки у музичному творі підкорені музичному ритмові, так слова – втілення звуків – у творі поетичному підкорені своєму ритму, фіксованому Казкою здебільшого у 5- і 4- стоповому ямбі, що можна пояснити частковим впливом переважаючого сонета і його відповідної ритмічної організації.

Також моноритмічність пояснюється висловленою ним концепцією світу з чітко розмежованими сферами буття і порядком взаємодії між ними: повинен існувати рух – впорядкований, розмірений, – який передбачає дотриманість правильної трансформації. Траєкторія цього руху без відхилень

фіксована в окремих поезіях як витриманий протягом твору єдиний розмір зі сталою кількістю стоп.

Перехід до хорей (трискладові стопи у ліриці Казки відсутні) не зумовлений внутрішньою організацією поезій, відмінністю тем, але ритмічна зміна сприяє акцентуації на важливих для поета проблемах. Хорей використано у таких творах: “Встаньте ж, вільні-богорівні!”, “Зорі”, “Денікінщина”, “Б’ють у нарід вогненні стріли...”, “Тисне біль за серце...”, “Золотее жито”, “Так звик...”, “Вітер вночі”, “Про твоїх минулих днів шехерезаду...”.

У наведених прикладах маємо визначальні принципи буття ліричного героя: взаємодія землі й неба, пошук любові, визначення музики як допоміжної ланки для її розуміння, протиставлення антитетичних світів, дефініція простору й часу. Але саме у сонеті “Зорі” прозвучала концепція вічної любові, в етюді “Вітер вночі” створена безпросторова локалізація, у поезії “Так звик...” було відтворене містичне почуття єдності суб’єктного і музичного начал від початку існування індивіда.

Казка не закликав до руйнації стандартної організації вірша і не сприймав зміни, здійснювані після “стояння на одній нозі” [222; 59]. Поряд з чіткою ритмічною організацією (виняток хіба що “Vers libre”) відбувається канонізація світопорядку у переважаючих сталих формах, спроба відтворити прагнення до внутрішньої гармонії за допомогою зовнішньої гармонізації. Але водночас Казка не переносить у ці форми символіку доби, з якої вони запозичені. Частково винятком можна назвати хіба що елегійні дистихи, що у Казки урочисто-величні, як вони сприймалися ще з античних часів. Якщо, наприклад, Тичина за допомогою гекзаметра відтворює всеохопний жах (маємо на увазі “Загупало в двері прикладом...”), то Казка вдається до універсально-нейтральних тем: самоствердження мови, розуміння місця поета, визначення якого збігається з тезою Х.Халі про поета, який досяг вершин у писанні газелей і завдяки цьому вважається святим і таким, хто знає найпотаємніше слово [274; 113].

Докладніше простежимо варіювання канонізованих строф у поданій нижче таблиці.

Таблиця 2.1.

Строфи	Кількість творів	Назви творів
Сонет	14+15 (вінок сонетів)	1. “Загублений спокій” (1917) 2. “Айстри” (1917) 3. “Кінець” (1918) 4. “Сонет про сонета” (1918) 5. “Як ніжна квітка в’яне у затінку...” (1918) 6. “Посуха” (1916) 7. “Аргонавти” – вінок сонетів (1918) 8. “Буря” – акровірш (1918) 9. “Миколі Лисенкові” (1918) 10. “Сон” (1919) 11. “Глібову” (1920) 12. “Сарай” (1922–1923) 13. “Так думав я...” (1923) 14. “Сучок” (1924) 15. “Море” (1925)
Тріолет	17	1. “Життя – яка то гарна річ !..” (1918) 2. “Згасає день і незабаром згасне...” (1918) 3. “Зринають-гинуть думи в глибині...” (1918) 4. “Сніжинки” (1918) 5. “Самотність” (1918) 6. цикл “Трамвайний білет” (3) (1925) 7. цикл “Тріолети про тугу” (9) (1916–1922)
Газель	3	1. “Мені байдуже” (1916) 2. “Хлоп’ятком бігав я в садку ...” (1922) 3. “З п’ятьми віків твій голос мужній плине...” (1922)
Рондо	2+1 (рондо складне)	1. “Де захват мій...” (1918) 2. “Ой снігу, снігу випало якого !..” (1923) 3. “Як холодно мені, мій любий, стало!...” (1918)
Елегійний дистих	2	1. “Так, як сміється струмочок...” (1918) 2. “Поету” (1921)

Як видно з таблиці, найбільше у доробку А.Казки сонетів, що належать до німецько-російської (“Загублений спокій”, “Айстри”, “Глібову”) і англійської (“Кінець”, “Аргонавти”, “Сарай”) груп [104; 112] з чітко дотриманим римуванням, 5- і 6-стопним ямбом. Структура першого передбачає два катрени і дві терцини, а другого – три катрени і один дистих. Але графічно Казка не завжди оформляє сонети саме таким чином.

У XIX ст. німецько-російська структура, на думку, В.Класовського і Г.Цегельського, була найпопулярнішою [107 і 296], звертались до неї поети і у 20-х роках XX ст., наприклад, неокласики, які “усвідомили собі сонетний стиль, як строгий стиль” [284; 44]; для яких вибір сонета, названий Я.Савченком “принциповим пасеїзмом” і визначений як шлях назад до “старих мистецьких форм” [146; 422] був зумовлений захопленням античними темами, французькими “парнасцями”, доробком “срібного віку”, що наклало свій відбиток і на зміст творів:

І лиш одна ще тішить дух поета,
Одна відроджує ваш строгий стиль –
Ясна, дзвінка закінченість сонета [86; 65]

Н.Костенко визначала сонет як “економну” жанрову і композиційну структуру, пояснюючи, наприклад, звернення М.Бажана до цієї форми як прагнення до “вдосконаленого засобу поезії” [126; 59]. Така теза цілком може бути визначальною і для сонетів Казки. А сам М.Бажан, піднімаючи проблему українського доброго вірша, назвав сонет “випробуваним, перевіраним, вдосконаленим...засобом пролізти за жилетку людей” [126; 59].

Канонічний сонет вимагає оригінальних, вишуканих рим. Такою оригінальністю визначається римування у сонетах М.Зерова: півбоги – еклоги, Вергілій – лілій, бібліофаги – рівноваги, багряна – осанна. У Бажана рима семантично знижена [126; 61]: піт – услід, шумовиння – плетіння, станцій – коханці. Казка займає проміжне місце. Його рими не відзначаються надзвичайною оригінальністю, але й не банальні, не знижені: мережку – стежку, смерті – четвертий, дрого – застогне, намиста – артиста, фіала – шугала, келих – веселих, уболівань – стань, вовк – шовк тощо. Також Казка міг ставити у кінець віршів слова з найбільшим змістовим навантаженням, розподіляти слова у римах за подібністю і контрастом смислу [41; 583]:

За вікном на нас чатують Простір, Час.	Так Аргонавти віднайшли Руно,
Розляглась безмежностей зловрожа п'їтьма.	Яке, здавалось, не знайти їм зроду –
Не один десь світ в очах і зорях згас –	Як не зірвати зірок з небозводу

Але хай живе життя з старими й дітьми! [95; 117] Руками крізь розчинене вікно [95; 67]

У першому уривку маємо контрастні рими (час – згас, п'ятьма – дітьми), що служать додатковими характеристиками для відповідних образів цілої поезії: час як нескінченність і знищення світів у часі, всепануюча темрява і дитина як втілення прекрасного і світлого в житті.

У другому випадку римами Руно – вікно, зроду – небозводу підкреслюється неможливість пошуку в необмеженому просторі.

Взагалі, для сонетів А.Казки притаманне парокситонно – окситонне римування (вмерли – перли, життя – небуття; смерті – четвертий, час – зайнялась), кільцеве римування у кожному катрені і тернарне римування в терцинах або окреме римування у дистихах. Схематично:

абба абба ввд еед, абба абба абба вв

Своє розуміння сонета і його створення Казка висловив у творі “Сонет про сонета”, написаному у цій формі:

Чотири перших – вступ, горить-буяє

У других чотирьох душа артиста,

В терцети ж два всю силу він вклада...

З цим... – перла – твір од серця відпада [95; 58]

Перегукуючись з бехерівською концепцією сонета як тези – антитези – синтезу, Казка визначає головні ознаки сонета у формальному і змістовому планах. У формальному – трактування структури сонета зі вказівкою на тісний зв'язок чотирнадцяти віршів асоціативно до намистин у намисті. У змістовому поет акцентує на єдності музики й слова, визначенні терцетів як основних домінант. Головне, на думку Казки, у сонеті – щирість почуттів, присутність душі та її “горіння”.

Можна провести аналогію до сонета Франка, особливістю якого є визначення специфіки цієї форми. Автор також висловлює ідею формально-змістової єдності у сонеті з домінуванням чуттєвої сфери і гармонією “любови” як синтезу:

Тій формі й зміст най буде відповідний;

Конфлікт чуття, природи блиск погідний
В двох перших строфах ярко розвертаєсь.

Страсть, буря, гнів, мов хмара піднімаєсь,
Мутить блиск, грізно мечесь, рве окупи,
Та при кінці сплива в гармонію любови [264; 173]

Попри зовнішню незмінність обидва поети наголошують на внутрішній гнучкості і багатстві тем, звертаючи увагу, що в основі будь-якого сонета повинно лежати почуття, що межує з пограничними станами і врешті-решт знаходить спокій. Франко більше акцентує на цьому, називаючи сонет дзвінким, докладно аналізує почуття, як змальовуються у сонетах, наприклад Казці, якого більше цікавить підготовча стадія, внутрішня зосередженість перед написанням сонета – стрункого і музичного.

Тематика сонетів Казки не відбивала дух сучасної йому доби, він не розділяв віру В.Чаплі в індустріальний сонет [284; 57], але водночас автор не прагнув, зберігаючи форму, відтворити епоху, з якої вона запозичена. Водночас поет, як і неокласики, тяжів до універсальних тем: пізнання людиною оточуючого світу, сходження до інших форм буття, самовизначення тощо. У сонеті також сформульовано авторську світоглядну концепцію й ідею гармонійної особистості, визначення взаємоузгодження сфер різного порядку, ідея протиставлення двох натур, створення задзеркальних світів, визначення сну як реальності в іншому вимірі, ідея трансформації за допомогою музики.

Вдаючись до формальної локалізації, Казка створює для героя своєрідну точку опори, з якої краще видно світ, нелокалізований простір, на відміну, наприклад, від неокласика М.Зерова, який створює обмеження за допомогою темпоральної, номінальної, географічної причетності (“Київ”, “Книжки і автори”, “Образи і віки” тощо).

Форма сонета також найкраще відтворює структуру авторського світобачення. Наприклад, у сонеті “Кінець” у тезі й антитезі відбито

протиставлення дзеркального і задзеркального світів, а синтез-акцентуація створює декодуючий механізм для розуміння України в образі цих світів. Саме в останній частині будь-якого сонета Казки виведена головна думка, а перша є наче підготовчим етапом.

Казці також належить один з перших вінків сонетів післяреволюційної доби. Його цикл “Аргонавти” датується 1918 роком, як і “Вінок сонетів” М.Жука*. Але В.Чапля у своїй праці “Сонет в українській поезії” згадує лише про вінок сонетів Жука як перший, хоча, на нашу думку “Аргонавти” майстерніші як у змістовому, так і у формальному планах, оскільки вірші у магістралі Казки більш пов’язані між собою, чіткіше простежується структура самого сонета.

“Вінок сонетів” належить до інтимної лірики, “Аргонавти” – до медитативної, а через кохання реалізується ідея вищої любові. У циклі Жука головну увагу зосереджено на описах коханої і стосунків з нею, а поєднання двох сердець – кінцевий етап для суб’єкта і остаточно “заземлення”:

Потому ми знайдем чудовий діл,
Гаї, пташок, і сонце, і калину,
І тиху ніч, багато квіту – крину,
Солодкий мед, мов пахощі з кадил [284; 76]

Існування текстосвіту у формі вінка сонетів – для Казки природне явище, Жук постійно нагадує про форму, в яку він намагається вкласти зміст, наче підлаштовуючи світ під певні рамки: “Давно хотів я написать сонети...”, “З безмежних мрій сплітаю цей вінок...”, “...голки з тернистого вінця Вкладати мусить у дзвінкі терцети...”.

Якщо у Казки античний образ аргонавтів, пошук яких трансформовано по-новому, виступає тісною паралеллю до образу ліричного героя, то для “Вінка сонетів” Пан, Сатир, Німфа, Ельфи виконують епізодичну компаративну функцію без суттєвого навантаження.

* Після 1918 року до цієї форми звертаються В.Бобинський (“Ніч кохання”, 1923 рік), Б.-І.Антонич (неканонічний зразок такого жанрового різновиду – “Зриви і крила” у збірці “Привітання життя”, 1931 рік), в еміграції – О.Тарнавський (“Життя”, 30-ті роки).

У висновку циклу Жука стверджується офірування коханий і прославлення кохання земного, а Казка закликає горіти душею, наблизитися до Всесвіту, визначає сонце-серце як один з компонентів гармонійної особистості.

Ще одна часто використовувана Казкою форма – тріолет, який в українській літературі зустрічається епізодично. Поет чітко дотримується правил побудови тріолета, використовує дві рими. Внутрішньо вони тяжіють до песимізму. Винятки – “Сніжинки”, “Життя – яка то гарна річ!”, цикл “Трамвайний білет”, два з яких – напівжартівливі.

Настроя тріолети А.Казки наближені до тріолетів В.Кобилянського, що композиційно так само відповідають вимогам побудови цієї строфи. Вони також тяжіють до смутку, розчарувань, горя, але, на відміну від Казки, Кобилянський частіше використовує образ природи, стан якої відтворює внутрішній світ людини:

Повіє вітер – лопоче майва,
 Заплаче небо, то стогне світ.
 Не стане сонця – не буде сяйва,
 Як віє вітер – лопоче майва,
 В піснях останніх страждання слід.
 Повіє вітер – лопоче майва,
 Заплаче небо – застогне світ [114; 77]

Якщо для лірики Казки властивий індивідуалізований смуток, то Кобилянський відтворює світову тугу, що передається через образ заплаканого неба. У Казки небо як вища сфера, джерело не смутку, а радості, адже виконує функцію катарсису:

Ласкою вієш лиш ти,
 Лагідне небо нічнеє,
 Й змогу даєш мені йти
 ...І пособляєш змести
 Все, що в душі моїй зле є [95; 77]

Мотив шляху, наближеного до китайського Дао [275; 133], відтворено і у тріолеті Кобилянського “На зоряну, молочну путь...”, у якому ліричний герой зважується вирушити у мандрівку під тиском “темної туги”, самотності, “чорної смуги” у серці. Таким чином він намагається знайти, як і герой Казки, інший спосіб існування, але не визначає самотність своїм другом (маємо на увазі “Самотність” Казки).

Душа у тріолетах Кобилянського, як і у Казки, – втомлена зневірена, навіть коли визначається як втілення всіх барв світу:

В моїй істоті всі барви світа,

В моїх піснях всі тони струн...

І смерть зими і радість літа...

...Невинний біль і сумрак трун [114; 80]

Попри заувагу про поєднання “смерті зими” і “радість літа”, тобто синтезу настроїв різного характеру, домінуючим залишається мотив смутку, темряви, смерті, на якому акцентовано у кожному вірші.

У тріолетах Казки нема такого взаємоузгодження настроїв. Його ліричний герой категорично налаштований на сприйняття світу і себе у ньому як неминучої трагедії, що підсилюється завдяки тріолетній формі, яка передбачає повторення тричі першого вірша і двічі – другого. Створюється своєрідний лабіринт, у якому ліричний герой у пошуках виходу до світла постійно повертається на те саме місце. Кобилянський визначає такий лабіринт як фатум, адже внаслідок типовості кожної його стежки (маємо на увазі типовість образів у тріолетах і кожному взятому окремо з невеличкими емоційними забарвленнями кожного) його ліричний герой приречений одвічно блукати між тими самими образами. У Казки, завдяки більшому багатству образної системи, вихід з лабіринту можливий, але не обов’язковий.

Наприклад, у тріолетах “Згасає день...”, “Зринають-гинуть думи...” ліричний герой так і залишається у межах лабіринту, постійно повертаючись до того ж самого місця, але не через однаковість ходів, а тому, що ще не знає,

що йому треба шукати вихід. Так герой тріолету “Зринають-гинуть думи...” постійно повертається до вихідного “Зринають-гинуть думи в глибині...”, що у кінці поглиблюється: “У смерках духа, мов квітки у хащах...”. Ліричний герой відчуває єдність себе, думок, квітів і приречений блукати поміж ними, доки не знайде вихід. Його знайдено у циклі “Тріолети про тугу”, де шлях до порятунку приходить несподівано – просто треба змінити самоналаштованість і чітко визначити, що хочеш знайти. У згаданому нами циклі це відбувається шляхом усвідомлення потреби знайти спокій, далі – звертання до тих сил, які можуть допомогти, і вихід на волю. Тоді лабіринт перетворюється на “срібну дорогу легку”, яка “в’ється-сміється в безодні”, а душа ліричного героя отримує вічну волю.

Про різницю у сприйнятті лабіринту свідчить і винесення відповідних констант у риму:

у першому випадку це такі рими: глибині – мені, хащах – пропаща – не краща;

у другому: мене – проглине – струсне, розвагу – влагу (I тріолет); життю – каюттю – освятю, слава – лави (IX тріолет).

Як бачимо з лексичного підбору, в тріолеті “Зринають-гинуть думи...” вихід з лабіринту практично неможливий, адже всі рими підводять до кінця, а у “Тріолетах про тугу” через перше “розвагу” і наступні рими, що є допоміжними у творенні світлих образів, ліричний герой розгадав його таємниці.

У рондо поет пропонує спрощену форму лабіринту і більше способів, за допомогою яких можна з нього вийти. Але знову ж таки ліричному суб’єктові так і не вдається поки що знайти цей вихід, про що свідчить структурно і формально мотивований повтор першого піввірша чи вірша у кінці твору, як, наприклад, у складному рондо “Як холодно мені...”:

Як холодно мені, мій любий стало!

До мене знов і знов самотність надійшла,

Журба душею міцно знов опанувала,

А Радість, плачучи, від мене геть пішла.

Чудова квітка, що у серці розцвіла
 Що хвилі запашні від себе відкидала,
 Зів'яла враз... Яка наївна я була –
 Як холодно мені, мій любий стало! [95; 64]

Дзеркальне/задзеркальне йде постійно поряд, але мотив холоду є лейтмотивним, оскільки кожний вірш першого катрена, що має в собі найбільший потенціал, запрограмований на відчуття смутку і холоду, а також послідовно повторюється згідно з вимогами складного рондо. Ліричний герой наче бачить вихід з лабіринту, про що свідчать постійні паралелі теперішнього і минулого, рівнозначні за змістом і обсягом, але не може з нього вийти, оскільки душа постійно наштовхується на самотність, журбу, сльози, ошуканство і опиняється в полоні цих печерних примар. Висновком виступає перший піввірш – “Як холодно мені...”, що в рондо “Ой снігу, снігу випало якого..” перетворюється на лейтмотив сну-смерті, що допомагає побачити омріяну реальність іншого порядку.

Якщо в рондо “Де захват мій”, яке йде хронологічно першим ліричний герой постійно запитує себе “Де захват мій?”, сподіваючись повернутися до життя вогню, то тепер душа його заспокоїлась і під впливом домінантного “Ой снігу-снігу!..” мріє “Снить в тиші гайовій віки безвладно...”

Напротивагу тріолетам і рондо, газелі Казки не тяжіють (хоча їх всього три) до однієї тематики. Попри загальну атмосферу смутку активно використовуються образи, що відтворюють сонячну символіку, спогади про дитинство, картини прекрасного сну.

Для східної газелі характерні любовні, дидактичні, моральні, суфійські теми [274; 113], а Казка використовує цю форму тільки у медитативній ліриці, але без анакреонтичного забарвлення, без застосування східної символіки, на відміну від Кримського, що повернув українську поезію до

екзотики Сходу, твори якого пахнуть не васильками, а “екзотикою кардамону, нарду й шафрану” [17; 15]:

Горді пальми. Думні лаври...

Манячливий кипарис.

Океан тропічних квітів...

Ще цвіте цитринний ліс... [134; 60]

Казка обрав газель не для наближення східної культури до українського читача, вона була формою, у якій за допомогою редифа можна було винести на перший план через постійну повторюваність потрібний образ або мотив. Так у газелі “Мені байдуже” – це байдужість ліричного героя до всього внаслідок смерті серця, “Хлоп’ятком бігав я в садку...” – образ сну, що стає омріяним місцем прибуття героя, “З п’ятьми віків твій голос мужній плине...” – заклик у будь-яких ситуаціях не втрачати рівновагу духу.

Також Казка не вживає сфрагіду в останньому вірші, яка вважається для газелі обов’язковою нормою, після монорими застосовано рефрен (“Мені байдуже...”, “Хлоп’ятком бігав я ...”). Ще одна особливість газелей Казки – тематична зв’язаність бейтів у кожній газелі, на відміну від східної, де всі думки виражаються самостійно і об’єднуються єдиним редифом і римою. Структурно до них наближена газель В.Поліщука “Чого душа твоя тремтить, вібрує...”, у якій автор звертається, як і лірики Сходу, до любовної тематики, зображенні коханої за допомогою образів природи, зокрема тополі:

Мене забула – в очах тернових не квітне спомин,

Не б’ється журно до мене серце, як лист тополі.

Ще, може, прийдуть хвилини меду з гарячим соком,

І зазвучать дрижачі нерви, як лист тополі [206; 63]

Анатомічний елемент (“дрижачі нерви”, бронхи, серце) наближає газель до сучасної автору доби, а ототожнення коханої з листом тополі попри семантичну близькість до українського порівняння дівчини з тополею

логічно – до східної тематики (“Мов кипарис із едемського луку, Стан твій – утіха” – Гафіз [134; 272]). Як і Казка, Поліщук не використовує сфрагіду, застосовує рефрен у кінці віршів замість слова-редифа, але бейти його відтворюють різні думки, об’єднані єдиним “як лист тополі”, але головним є не цей рефрен, а зміст самих бейтів, зосередженість на стосунках ліричного героя з коханою.

Цікавим є своєрідний синтез Казкою у газелі “З пільми віків...” східної форми й римського елемента як допоміжного засобу для відтворення специфіки світосприйняття. Маємо на увазі винесення у редиф вислову римського імператора Антоніна Благочестивого “Aequanimitas!”, що означає “Рівновага духу!” Цей пароль римського імператора є ключовим у створенні цілого твору, адже він стає визначальним у сприйнятті світу ліричним героєм і відповідним пошуком виходу з нього:

З пільми віків твій голос мужній плине: “Aequanimitas!”

Пароль в час скону, дивний Антоніне, – “Aequanimitas!”...

...Зів’яв вінок надій...Байдужою рукою я пускаю

Його в безодні Часу, хай у нім порине – “Aequanimitas!” [95; 92]

Завдяки постійному кінцевому повторенні цього пароля, відбувається його перенесення зі сфери минулого у сферу реального перебування ліричного героя шляхом універсального узагальнення і визначення духу як незмінного протягом віків. Маємо типове для ліричного героя незадоволення світом реального перебування і прагнення опинитися в іншому, взявши єдине з реальності – принцип рівноваги духу. Якщо у цій газелі Казка визначає спокій і порятунок від смутку як такі, що не властиві землі, то в газелях східних ліриків, як, наприклад, у Гафіза, ліричний герой шукає щастя на землі:

Скільки б серце не тужило, вір, що туга промине.

Голові твоїй недужій стане легше. Не журись!

Прийде знов весна-цариця, трон розкине на луках.

Солов'я, співця нічного, прийме рожа. Не журись! [134; 289]

Знайшовши порятунок від смутку в оточуючому, ліричний герой може піти далі і відшукати Каабу, пройти шляхом, про який мріяв ліричний герой А.Казки. Різниця у світосприйнятті героя Казки і Гафіза в тому, що перший категоричний у своєму ставленні до дійсності як негативу і шукає шлях до неба через відчуження і непричетність до світу реального, а для другого цей шлях пролягає через проходження земного шляху, який дає, якщо пройдений правильно, розуміння смерті як переходу в інший, кращий стан.

На підставі проаналізованих вище строф, можемо зробити висновки про їхню тематичну залежність у ліриці Казки. У сонетах викладено основні філософські узагальнення, обґрунтовано світоглядну концепцію; у тріолетах одразу привертає увагу розчарування, відчай ліричного героя, відчуття безвихідності, яке пом'якшується у рондо спробою знайти оптимальні шляхи порятунку; у газелях це відчуття повністю зникає, оскільки ліричний герой знайшов порятунок у відчуженні від світу реального і спроможності уникнути його неминучості; у гекзаметрах домінує універсальна нейтральна тематика.

Поряд з необхідністю внутрішньої гармонії Казка показує необхідність її зовнішнього чинника, втіленого у музиці і визначенні її як п'ятої стихії творення нового світу. Але гармонія повинна отримати і формальне вираження, відтворене у канонізованих строфах як засобу об'єктивації текстосвіту. Казка не створює свою універсальну форму, а вдається до вже апробованих протягом тривалого часу, змогли вивищитися над ним. Поет не прив'язує їх до тієї доби чи середовища, з яких вони були запозичені, а бере їх як універсальну форму для моделювання свого світу.

Концепція реального / ірреального у світотворенні Аркадія Казки реалізується за допомогою можливості варіювання схожого і контрастного, ефекту дзеркальності [166; 34] у межах одного твору і двох світів. Простір і

час як категорії існування ліричного героя визначаються властивими його реальному перебуванню, при чому можливе вільне пересування у просторі й часі, що не завжди взаємозалежні для Казки, можливе також виокремлення кількох просторів або кількох часових площин різного порядку (“Аргонавти”, “Сарай”, “Вітер вночі”), створення образів, що не підкорені просторово-часовим законам: образ матері (“Vers libre”), васильки (“Васильки”). Сам простір практично не обмежується, його відповідник – земля, на якій неможлива повна реалізація потенціалу ліричного героя. Тому він мріє про інший світ, сходження до якого відбувається через досягнення ймовірності взаємодії неба і землі. Цю взаємодію Казка пробує спочатку здійснити за допомогою деконструкції сталої звичної опозиції “чоловіче – жіноче” [62; 85] і відповідного визначення неба як жінки і чоловіка як землі, але потім він повертається до усталеного сприйняття (називаючи землю донькою сонця), мотивованого прагненням гармонійної взаємодії, яка трактується як шлюб неба й землі.

Гармонія, детермінована як кінцева гносеологічна мета, виражається як примирення чотирьох стихій при взаємодії п’ятої – музики, що з’єднує “хаос небуття” і землю, веде до створення нового світу (“Айстри”). Земля визначена Казкою як проявлений світ, що водночас розуміється як частина непроявленого, початково-кінцевий етап фізичного перебування людини і виявленням буття, за яким слідує забуття або хаос. Казка, формально їх ототожнюючи, розмежовує у функціональному плані. Хаос – це те, з чого можливе виникнення світів, у забутті такої альтернативи немає. Розуміння дворівневого світу наближене до світоглядної концепції філософії Сходу [275; 131]. Але забуття і хаос відмінні, попри розуміння їх як кінцевих. Забуття може досягнути той, хто прагнув пізнати шляхи виникнення вселенської гармонії, а той, хто віддає перевагу фізичному існуванню, порине у хаос.

Ліричний герой прагне через розчинення у сфері сну як світу іншого порядку миттєвої трансформації, ототожнюючи процес засинання зі смертю (

“Ой снігу-снігу випало якого!..”). Такої зміни не відбувається, тоді ліричний герой обирає шлях спостереження і мандрів, спосіб Дао як “шлях світу і кожного формоутворення в ньому”[275; 133]. Обов’язковим на цьому шляху стає осягнення вищої сили, що у ліриці Казки виступає то сонцем як центру життєвої сили, то Богом як чинником “квітнення” (Казка) душі.

Прагнення всесвітньої гармонізації, непідвладної часові, призвело до спроби створення текстосвіту в межах гармонійної форми, безпосередньо реалізованої у канонізованих строфах, як такої, що знаходиться поза часом, і чітко впорядкованої ритмічної організації, незмінної для кожної поезії автора.

Таким чином, у ліриці Казки маємо формально-змістове прагнення до всесвітньої гармонії, визначеної як гносеологічної і онтологічної основи, яка реалізується через первісне бажання ліричного героя внутрішньої гармонізації, далі – проходження катарсису і осягнення сфер майбутнього перебування. Відповідні закони існування передбачають нівелювання фізичної скінченності, самозаглибленість, споглядальну філософічність і вміння бачити, чути в буденному шумі світову симфонію.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши лірику Аркадія Казки в контексті філософської, використавши поезію 20-х років як компаративний матеріал, можемо зробити такі висновки.

1. Творчість Казки не стояла осторонь тогочасного літературного процесу, оскільки відтворювала популярні тоді деструкцію, розбурханість, роздвоєння, ідею пошуку нового. Виокремлювалася, вирізнялася вона тим, що трактування загальновідомих тогочасних тез було висвітлено в іншому ракурсі.
2. Трагізм доби поет показував крізь призму магічного дзеркала, у якому потворне могло замінюватися антиподним прекрасним, або ж хаос мотивувався як наслідок розбиття дзеркала і відповідного змішування доброго й злого, а відтак неспроможністю людини віднайти між ними межу.

Самі ж зрушення і зміни Казка пояснював двома шляхами:

- а) змінюється не світ, а душа людини, при чому ці зміни позитивні, дотичні до великоднього переосмислення гріхів, покаяння, прощення. Така людина, на думку Казки, може називатися богорівною, адже величчю своєї душі вона вища за людину колишню;
- б) змінюється не людина, а сам світ і не на краще. Новий світ не має нічого спільного зі світом великоднього оновлення, а сповнений насилля, жаху, розчарувань, руйнування. Його ідеологія прийнятна для натовпу, а не для особистості. Тому особистість, яка опинилася у цьому світі, відчуває себе не здатною існувати у ньому.

Світ показаний завжди у динаміці, розвитку, але результат цього розвитку часто становить собою опозицію – від неминучої загибелі до порятунку з подальшим витворенням світу іншого порядку, де новостворена людина повинна знайти своє місце. До розуміння цього як найголовнішого людина приходять через спробу віднайти себе спочатку у світі реальному з

подальшим почуттям відчуження і спроби знайти альтернативу тому, що має. Тобто автора цікавить не тільки буття реальне, а й уявне, буття загалом як філософська категорія. Вже на підставі цього можемо віднести поезію А.Казки до філософської лірики, особливостями її є: а) порушення онтологічних питань;

б) витворення власної гносеологічної концепції;

в) натурфілософські основи буття;

г) виведення спостерігача-філософа як ліричного суб'єкта.

Пізнання оточуючого відбувається за принципом індуктивного вивчення світу дитиною, коли вона на основі спостереження окремих речей робить узагальнення про світ, може побачити у буденному казкове. Відтак, за Казкою, шляхи світорозуміння потрібно шукати у новому погляді на давновідоме. У творах така концепція безпосередньо реалізується у порівнянні спостереження за таємницями буття зі спогляданням природи в отворі від “сучка”, життя з трамвайним квитком, зірок з натовпом, вічного і швидкоплинного з різними квітами.

Але пізнання реальне тільки у взаємодії з природою, а точніше, саме вона є першою ланкою після зацікавлення у розумінні світу загалом. У новоствореному світі людина і природа злиті, у світі, запрограмованому на самознищення, природи немає – існує тільки людина. Відкривається ж природа тільки тоді, коли людина відчуває ідіосинкразію до руйнування. Саме тоді до ліричного суб'єкта приходять ідея про світ “видимої природи” і “невидимої” (Г.Сковорода). Тепер це філософ, який мандрує закутками своєї душі, шукає можливість проникнення у таємниці шляхом бачення її по-новому. Мета його – пошук “Вічної Любові” (А.Казка), що у творі на лексичному рівні реалізується через використання відповідних лексем.

3. До опису самого поетичного світу Казки ми підійшли з таких позицій:

- поділ на сфери і їхня взаємодія всередині тексту;
- принцип образної домінанти;

- засоби гармонізації;
 - формальний аспект.
4. Світ Казкою чітко поділений на сфери уявного й реального перебування ліричного суб'єкта. Реальне – буття, усвідомлюване суб'єктом не тільки як його власне буття, а й буття природи, світу, це також буття можливе. Головна ознака уявного – розуміння його як неможливого, існуючого тільки в уяві або ж так далеко, що унеможливорює його категоріальність і чіткість характеристики.

До сфер реального перебування ліричного суб'єкта належать небо і земля у їхній безпосередній взаємодії, яку ми визначили як еротично-танатологічну версію існування світу. Еротична тому, що взаємодія компонентів світу повинна ґрунтуватися на засадах любові (до іншої людини, до природи, до життя, до прекрасного тощо), яка увічнюється і стає найвищою метою у пізнанні. Танатологічна тому, що трансформація у небесний простір можлива тільки за умови перемоги Танатосу над фізичністю. Тіло сприймається як оболонка, з якої людина може лише спостерігати за небом, чути музику вселенської гармонії, розуміти, що взаємодія неба і землі спрямована на витворення іншої цілісності, але ніколи її не досягти. Згадаймо також, що ліричний герой починає свої мандри, надивившись достатньо на смерть, а для змалювання світу дзеркального поет часто використовує епітети “кривавий”, “чорний” у їхніх різноманітних модифікаціях.

Окреслення сфер реального перебування, що включає і перебування можливе, найповніше реалізоване у просторових і часових характеристиках. При чому простір і час у тексті не завжди взаємозалежні. Просторові особливості полягають у небажанні автором вдаватися до чіткої локалізації, у створенні кількох просторів у межах одного тексту і можливості вільної подорожі ними; вони можуть бути позитивні і негативні, відповідно бажані, небажані, омріяні тощо. Створення кількох просторів поряд відбувається за принципом монтажу і порушення часової

лінійності, оскільки час у таких випадках фіксується лише на окремих відрізках, названих Казкою світлим “раніш” і темним “тепер”. Майбутнє залежить від проявів теперішнього, тобто якщо воно безперспективне, то майбутнє його просто продублює, якщо ж ліричний ліричний знайде вихід, то він зможе опинитися в іншому майбутньому.

Цікавою є образна трансформація персоніфікованих простору й часу, яка полягає у символічному трактуванні їх як вартових людини. При чому час виступає в образі безжурного, забудькуватого діда, який дарує ліричному суб’єкту забуття, вказує на неважливість того, що було у нього на землі.

Сфери уявного перебування включають у себе сон і вічність. Перше суб’єкт сприймає не як фізіологічний процес, а як окремий світ зі своїми законами. Найчастіше автор вдається до сну-ідилії як одного із засобів творення задзеркального світу, до сну-забуття (забуття-смерть як кінцевий етап наближає ліричного суб’єкта до сфери реального), рідше – до віщого сну. Але ліричний герой, попри спроби замінити дійсність сном, усвідомлює, що остання сфера придатна тільки для тимчасової мандрівки в уяві.

Вічність, що у Казки може включати в себе і хаос, і буття, і забуття, а також ототожнюватися зі Всесвітом, сприймається як сфера, у якій ліричний герой не уявляє свого чіткого місця, на противагу забуттю, не може визначитися з її функціонуванням, особливостями. Він не сприймає себе як її частину, а розмежовує (у контексті – Всвіт і “я”) на два суб’єктні поля. Вічність, як правило, інтуїтивно світла, а прагнення її пізнати реалізується через згадуваний нами концепт шляху-подорожі душі і подолання вертикальної опозиції “земля-небо”.

5. Принцип образної домінанти передбачає існування у текстовій структурі такої ієрархії, згідно з якою функціонування всіх образів потрібне для мотивування головного з можливим поліваріантним трактуванням. В окремих текстах – це образи, які ставляться в позачасові рамки (наприклад,

васильки, мати, музика), у системі – це сонце-серце. Сонце потрібне для загального світопорядку, взаємодії неба і землі, а також для кордоцентричного означення джерела існування внутрішнього світу людини; воно є своєрідною теофанією .

6.Справжній світ, за Казкою, повинен бути гармонійним. Сама ж гармонія передбачає внутрішній і зовнішній аспекти. Внутрішній – взаємодія компонентів, вдосконалення душі за допомогою пошуку і віри у подолання земного тяжіння, примат музичного, що у цьому випадку розуміється як зв'язок між різними сферами, відтворений в образі символічних струн між землею і небом, як засіб, що служить для примирення чотирьох стихій. Конкретних музичних образів небагато – це кобзар, струни, пісня і похідні від них. Асоціативними парами для них виступають кохання, природа, мати. Такий вибір не випадковий, адже автор бере за основу вагнерівську ідею жіночого начала музики.

Форма повинна стати зовнішнім виявом гармонії, а також засобом канонізації нововиявленого світопорядку. Казки не прагне створити свою власну форму, а вдається до вже апробованих тріолетів, рондо, газелей, сонетів, гекзаметрів, вносячи в них новий зміст, іноді, щоправда, використовуючи пресуппозитивний момент.

Отже, філософське підґрунтя лірики Аркадія Казки, розуміння поезії як єдності слова і музики, об'єднаних формою, визначило відповідне моделювання світу у текстах, функціонування якого зумовлювалося правильною взаємодією компонентів, існуванням природи, музики, світла, людини, що вміє мислити і відчувати, а також детермінувало створення особливого типу ліричного суб'єкта. Поет також визначив шлях до світорозуміння, що полягав у спостереженні, пізнанні, вмінні вловити внутрішніми відчуттями те, що не побачиш і не почувеш, в емпіричному відчутті музики, любові, гармонії, синтезі дослідження зовнішнього і внутрішнього світів.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Автономова Н.С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. – Москва: Наука, 1977. – 272 с.
2. Александр Блок: Исследования и материалы/ Отв. ред. Ю.К.Герасимов. – Ленинград: Наука, 1987. – 296 с.
3. Андрухович Ю.І. Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетична концепція модернізму: Автореф. дисертації ...канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 1996. – 24 с.
4. Анисов А.М. Время и компьютер: Негеометрический образ времени. – Москва: Наука, 1991. – 152 с.
5. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2-х т. – Ленинград: Искусство, 1991. – Т.1. – 343 с.
6. Анохин П.К. Биология и нейрофизиология условного рефлекса. – Москва: Медицина, 1986. – 548 с.
7. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 636 с.
8. Антонич Б.-І. Поезії. – Київ: Радянський письменник, 1986. – С. 102-108.
9. Антонич Б.І. Три перстені. Зелена Євангелія: Поезії. – Львів: Каменяр, 1994. – 272 с.
10. Антонян Ю.М. Миф и вечность. – Москва: Логос, 2001. – 539 с.
11. Антологія української поезії: В 6-ти т. – Т.4/ Упоряд. С.А. Крижанівський. – Київ: Дніпро, 1985.– 422 с.
12. Аполлоний Родосский. Аргонавтика// Античная литература. Греция. Антология./ Сост. Н.А.Федоров, В.И.Мирошенкова. – Ч. 2. – Москва: Высшая школа, 1989. – С. 276 – 288.
13. Арро С.Е. Вопросы лирической поэзии в советской критике 20 – 30-х годов// Советская литература. Проблема мастерства. – Ленинград, 1968. – С. 209-222.

14. Астаф'єв О.Г. Лірика української еміграції: Еволюція стильових систем. – Київ: Смолоскип, 1998. – 313 с.
15. Атом серця: Українська поезія першої половини ХХ ст./ Упоряд. Ю.І. Ковалів. – Київ: Веселка, 1993. – 350 с.
16. Бабич С. Діалектика “порожнього місця”: рецепція культурної давнини в українському модернізмі// Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 8-15.
17. Бабишкін О.К. Коли далеке стає близьким, а чуже рідним// Кримський А. Поезії. – Київ: Радянський письменник, 1968. – С. 3-32.
18. Багрянний І.П. Українська література й мистецтво під комуністично-московським терором// Сучасність. – 1994. – №11. – С. 13-23.
19. Баевский В.С. Событие в мировой поэтической лексикографии// Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 354-361.
20. Баран Є.М. Літературне покоління 20-х років в оцінці П.Филиповича// Перевал. – 1998. – №4. – С. 164-165.
21. Баран Є.М. Українська поезія ХХ століття в іменах. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – 36 с.
22. Бахматова Г.М. Український орнаменталізм: загальне і своєрідне// Радянське літературознавство. – 1989. – №2. – С. 14-23.
23. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.
24. Бахтін М.М. Форми часу і хронотопу в романі// Вступ до літературознавства: Хрестоматія. – К.: Либідь, 1995. – С. 78-82.
25. Башляр Г. Психологія огня/ Перев. Н.В.Кисловой. – Москва: Прогресс, 1993. – 176 с.
26. Бёрке У. Пространство – время, геометрия, космология/ Пер. с англ. Ю.В. Граца и др. – Москва: Мир, 1985. – 416 с.
27. Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка. – Донецьк: ДонНУ, 2002. – 192 с.
28. Білецький О.І. Двадцять років нової української лірики. – Державне видавництво України, 1924. – 40 с.

29. Білецький О.І. Зібрання праць: У 5-ти т. – Київ: Дніпро, 1965. – Т.2. – 672 с.
30. Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. – Москва: Художественная литература, 1972. – 560 с.
31. Блок А.А. Двенадцать// Блок А. Собрание сочинений: В 6-ти т. – Ленинград: Художественная литература, 1980. – Т.2. – 470 с.
32. Блок А.А. Собрание сочинений: В 6-ти т. – Ленинград: Художественная литература, 1982. – Т.4. – 464 с.
33. Блок А.А. О литературе. – Москва: Художественная литература, 1980. – 350 с.
34. Блюдо І.Д. Дар шани і любові. Листи Аркадія Казки до Павла Тичини// Київ. – 1991. – № 1. – С. 89-93.
35. Бобинський В.П. Поезії. – Київ: Радянський письменник, 1989. – С. 46-54.
36. Бондар Е. До філософських джерел образу сонячних кларнетів// Слово і час. – 1995. – №4. – С. 71-74.
37. Бондаренко А. Моделі світоставлення: мовно-художні площини оригіналу й перекладу// Всесвіт. – 2001. – № 9 – 10. – С. 160 – 163.
38. Боснак Р. В мире сновидений// <http://www.mylib.ru>
39. Бриско І. Що було до того// Кур'єр ЮНЕСКО. – 2001. – № 8. – С. 16-17.
40. Брюсов В.Я. Избранное. – Москва: Правда, 1982. – 464 с.
41. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7-ми томах. – Москва: Художественная литература, 1975. – Т.6. – 656 с.
42. Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894 – 1924: Манифесты, статьи, рецензии. – Москва: Советский писатель, 1990. – 720 с.
43. Бураго С.Б. Музыка поэтической речи. – Киев: Дніпро, 1986. – 182 с.
44. Вагнер Р. Избранные работы/ Пер. с нем. – Москва: Искусство, 1978. – 696 с.
45. Васильева Н.Е. О типологии литературного процесса в переходный период// Проблемы типологии и истории русской литературы. – Пермь, 1976. – С. 17-30.

- 46.Вебер М. Избранное. Образ общества/ Пер. с нем. – Москва: Юрист, 1994. – 704 с.
- 47.Верлен П. Лірика/ Перекл. з фр. – Київ: Дніпро, 1968. – 176 с.
- 48.Вернадский В.И. Биосфера и ноосфера. – Москва: Наука, 1989. – 261 с.
- 49.Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії/ Упоряд. М.М.Ільницький, Р.М.Лубківський. – Львів: Каменяр, 1989. – 430 с.
- 50.Волошин М.А. Молюсь за тех и за других: Стихи, поеми, статьи. – Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. – С. 217.
- 51.Воронов В.И. Отвергнутая правда// Литература в школе. – 1991. – №2. – С. 25-34.
- 52.Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори/ Пер. з нім. – Київ: Юніверс, 2001. – 288 с.
- 53.Гайденко П.П. От онтологизма к психологизму: понятие времени и длительности в XVII – XVIII веках// Вопросы философии. – № 4. – 2001. – С. 77-79.
- 54.Гейзинга Й. Homo Ludens. – Київ: Основи, 1994. – 250 с.
- 55.Гинзбург Л.Я. О лирике. – Москва: Советский писатель, 1964. – 384с.
- 56.Гон М.Я. “Послав я в небо свою молитву” (Із спостережень над біблійною образністю збірки П.Тичини “Сонячні кларнети”)// Українська література в загальноосвітніх школах. – 2001. – №2. – С.20-25.
- 57.Горбачов Д. Гра в хаос. Від бароко до авангарду// Всесвіт. – 1992. – №3-4. – С. 183-185.
- 58.Гот В.С. Философские вопросы современной физики. – Москва: Высшая школа, 1988. – 343 с.
- 59.Гофман Ю. Законы, формулы, задачи физики. - Киев: Наукова думка, 1977. – 685 с.
- 60.Григорьян К.Н. Верлен и русский символизм// Русская литература. – 1971. – №1. – С. 111-120.

- 61.Губар О.І. “Мій друг Аркадій Казка...”// Слово і час. – 1990. – №9. – С. 42-49.
- 62.Гундорова Т.І. Деконструкція і гендер// Філософська думка. – 2001. – №1. – С. 81-90.
- 63.Гундорова Т.І. Жінка і дзеркало// Гендерні студії: Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – №17. – С. 87-94.
- 64.Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – Москва: Искусство, 1984. – 350 с.
- 65.20-і роки: Літературні дискусії, полеміки/ Упоряд. В.Дончик. – Київ: Дніпро, 1991. – 366 с.
- 66.Двадцять австрійських поетів ХХ століття/ Упоряд. О.Жупанський, пер. з нім. – Київ: Юніверс, 1998. – 224 с.
- 67.Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ - поч. ХХ ст. – Київ: вища школа, 1981. – 216 с.
- 68.Деркачова О.С. Основні критерії натурфілософського буття й проблема шукань гармонійної особистості в поезії А.Казки// Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 4. – Київ: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2003. – С. 142-147.
- 69.Деркачова О.С. Текст і канон: формальний аспект текстів Аркадія Казки// Слово і час. – 2003. – №8. – С. 73-80.
- 70.Деркачова О.С. Трансформація античних мотивів у вінку сонетів Аркадія Казки “Аргонавти”// Література. Фольклор. Проблеми поетики: Збірник наукових праць. – Київ: Твім інтер, 2002. – С. 310-318.
- 71.Донцов Д.І. Дві літератури нашої доби. – Канада: Гомін України, 1958. – 296 с.
- 72.Дорогий Аркадію. Листування і архіварія літературного середовища України 1922–1945рр. – Львів: Класика, 2001. – 280 с.
- 73.Дорошенко В. Українські письменники 1920-х рр.// Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Т.5. – Харків: Око, 1995. – С. 107-118.

- 74.Дорошкевич О.Л. Підручник історії української літератури. – Київ, 1927. – 346 с.
- 75.Еліаде М. Мефістофель і андрогін/ Пер. з нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно. – Київ: Видавництво солоні Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
- 76.Еллан (Блакитний) В.М. Твори: У 2 т. – Київ: Держ. вид-во худ. літератури, 1958. – Т.1. – 230 с.
- 77.Еллан (Блакитний) В.М. Твори: У 2 т. – Київ: Держ. вид-во худ. літератури, 1958. – Т.2. – 320 с
- 78.Елліс Дж. Від вибуху – у вічність// Кур'єр ЮНЕСКО. – 2001. – №7. – С. 12-14.
- 79.Энциклопедия символов, знаков, эмблем/ Авт.-сост. В.Андреева и др. – Москва: Астрель, 2001. – 576 с.
- 80.Еремина Л.И. Старинные розы Александра Блока (К истолкованию финала поэмы “Двенадцать”)// Филологические науки. – 1982. – №4. – С. 17-24.
- 81.Жулинський М. Із забуття – в безсмертя. – Київ: Дніпро, 1990. – 448 с.
- 82.Зарев П. К вопросу о структуре литературного процесса// Вопросы литературы. – 1982. – №4. – С. 15-28.
- 83.З архіву М.Плевака// Слово і час. – 2000. – №1. – С. 31-33.
- 84.Заярна І. “Духовне мандрівництво” в російській поезії постмодернізму як модифікація однієї з універсальї культури бароко// Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 22-26.
- 85.Зеров М.К. Твори: В 2-х т. – Київ: Дніпро, 1990. – Т.1. – 843 с.
- 86.Зеров М.К. Твори: В 2-х т. – Київ: Дніпро, 1990. – Т.2. – 601 с.
- 87.Ильин И.А. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – Москва: Интрада, 1996. – 256 с.
- 88.Ільницький М.М. Барви і тони поетичного слова. – Київ: Радянський письменник, 1967. – 118 с.
- 89.Ільницький М.М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. – Київ: Радянський письменник, 1991. – 207 с.

90. Ільницький М.М. Західноукраїнська і емігрантська поезія 20-30-х років. – Київ, 1992. – 48 с.
91. Ільницький М.М. Ключем метафори відімкнені вуста... Поезія Ігоря Калинця. – Париж – Львів – Цвікау: Зерна, 2001. – 192 с.
92. Ільницький М.М. Поезія останніх десятиріч: традиції і новаторство// Радянське літературознавство. – 1983. – №4. – С. 13-24.
93. Ільницький М.М. У вимірах часу. – Київ: Радянський письменник, 1988. – 277 с.
94. История русской советской литературы. 1917-1940/ Под ред. А.И.Метченко. – Москва: Просвещение, 1983. – 512 с.
95. Казка А.В. Васильки. – Київ: Радянський письменник, 1989. – 264 с.
96. Казка А. З невідомих поезій// День поезії. – Київ: Радянський письменник. – 1965. – С. 162-164.
97. Калмиков С. У пошуках “зеленої палички”// Зарубіжна література. – 1999. – №17. – С. 2-7.
98. Кантор В.В. Антихрист, или Ожидавшийся конец европейской истории (Соловьев contra Ницше)// Вопросы философии. – 2002. – № 2. – С. 14-27.
99. Кантор В.В. Проблема антихриста как проблема тоталитарного слома европеизма// Вопросы философии. – №4. – 2001. – С. 16-24.
100. Карасев Л.В. Живой текст// Вопросы философии. – 2001. – №9. – С. 54-70.
101. Карпов А.С. Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов. – Москва: Наука, 1966. – 404 с.
102. Касаткин В.Н. Теория сновидений. – Ленинград: Медицина, 1972. – 328 с.
103. Качуровський І.В. Містична функція літератури та українська релігійна поезія// Слово і час. – 1992. – №10. – С. 33-45.
104. Качуровський І.В. Строфіка: Підручник. – Київ: Либідь, 1994. – 272 с.
105. Кацнельсон А.І. Про поезію. – Київ: Дніпро, 1977. – 248 с.

106. Квіт С. До питання нової інтерпретації терміну “Розстріляне Відродження”// Квіт С. Свобода стилю. – Київ: Смолоскип, 1996. – С. 64-65.
107. Классовский В. Поэзия в самой себе и в музыкальных своих построениях. – Москва – Санкт-Петербург: Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1872. – 168 с.
108. Клен Ю. Вибране/ Упор. Ю.Ковалів. – Київ: Дніпро, 1991. – 461 с.
109. Клинг О.В. Серебряный век – через сто лет// Вопросы литературы. – 2000. – №6. – С. 83-113.
110. Клочек Г.Д. “Душа моя сонця намріяла...”: Поетика “Сонячних кларнетів” Павла Тичини. – Київ: Дніпро, 1986. – 367 с.
111. Клочек Г.Д. Поетика і психологія. – Київ, 1990. – 48 с.
112. Клочек Г.Д. У світлі вічних критеріїв (Про систему критеріїв оцінки літературного твору). – Київ: Дніпро, 1989. – 221 с.
113. Клюев Н.А., Клычков С.А., Орешин П.В. Избранное/ Сост. В.П. Журавлёв. – Москва: Просвещение, 1990. – 352с.
114. Кобилянський В.О. Поезії. – Київ: Радянський письменник, 1959. – 350 с.
115. Ковалевський В.В. Ритмічні засоби українського літературного вірша. – Київ: Радянський письменник, 1960. – 236 с.
116. Ковалів Ю.І. Кларнетизм Павла Тичини – нереалізована естетична концепція// Слово і час. – 2003. – №1. – С. 3-8.
117. Ковалів Ю.І. На шляху до “романтики буднів”// Вітчизна. – 1987. – №4. – С.166-171.
118. Ковалів Ю.І. Романтична стильова течія в українській радянській поезії 20 - 30-х років. – Київ: Наукова думка, 1988. – 128 с.
119. Коган Л.Н. Закон сохранения Бытия// Вопросы философии. – №4. – 2001. – С. 56-69.
120. Кодак М.П. Поетика як система. – Київ: Дніпро, 1988. – 159 с.

121. Кодак М.П. Траєкторія баладного трагізму. – Львів: Престиж Інформ, 1999. – 44 с.
122. Кондаков И.В. Адова пасть (Русская литература XX века как единый текст)// Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 3-70.
123. Коломієць Л.І. Український ренесанс// Слово і час. - 1992. - №10. – С. 64-70.
124. Кораблёв А.А. Мотив “Дома” в творчестве М.Булгакова и традиции русской классической литературы// Классика и современность. – Москва: Изд-во МГУ, 1991. – С. 239-247.
125. Кораблёв А.А. О целостном мировоззрении// Литературоведческий сборник. – Донецк: Донецкий национальный университет, 2000. – Вып. 4. – С. 13-17.
126. Костенко Н.В. Поетика Миколи Бажана. – Київ: Видавництво Київського університету, 1971. – 172 с.
127. Костенко Н.В. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування – Київ: Вища школа, 1982. – 254 с.
128. Костенко Н.В. Про ритміку ранніх поезій П.Г.Тичини// Радянське літературознавство. – 1980. – №7. – С. 31-44.
129. Костюк Г.С. У світі ідей і образів. – Сучасність, 1983. – 538 с.
130. Кохан Я.О. Часова тривалість з логічної точки зору// Філософська думка. – 2001. – №3. – С. 3-16.
131. Коцюбинська М.Х. Корозія таланту (Болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї)// Радянське літературознавство. – 1989. – №11. – С. 46-58.
132. Кочаток Н.В. Екзистенційний простір гармонії у ранній творчості Максима Рильського// Проблеми сучасного літературознавства. – Вип. 9. – Одеса: Маяк, 2001. – С. 185-192.
133. Крижанівський С.А. Зажиттєві злигодні і посмертні поневіряння поета Аркадія Казки// Сіверянський літопис. – 1996. – №1. – С.16-20. – №2-3. – С. 71-77.

134. Кримський А.Ю. Поезії. – Київ: Радянський письменник, 1968. – 340 с.
135. Криса Б.С. Пересотворення світу: Українська поезія XVII–XVIII століть. – Львів: Свічадо, 1997. – 216 с.
136. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. – Симферополь: Реноме, 2001. – 480 с.
137. Куценко Л.В. Dominus Маланюк: тло і постать. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2001. – 264 с.
138. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. – Мюнхен, 1959. – 968 с.
139. Лавріненко Ю. На шляху синтези клярнетизму. – Канада: Сучасність, 1977. – 64 с.
140. Лазарев С.С. Понятие “время” и геологическая летопись земной коры// Вопросы философии. – 2002. – № 1. – С. 77-89.
141. Лаберж С. Исследование мира осознанных сновидений// <http://www.mylib.ru>
142. Лазебник Ю.С., Ярмач В.И. Поэзия XX века: слово, текст, мир. – Киев: Наукова думка, 1992. – 144 с.
143. Лаку-Лабарт Ф. Musica Ficta: Фигуры Вагнера. – Санкт-Петербург: Аxiома, 1999. – 224 с.
144. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный объект// Учебные записки Тартуского гос. ун-та. – Вып. 831. – Тарту, 1988. – С. 6-24.
145. Лейтес А.М, Яшек М.Ф Десять років української літератури (1917–1927). – Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 1986. – Т.1. – 674 с.
146. Лейтес А.М, Яшек М.Ф Десять років української літератури (1917–1927). – Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 1986. – Т.2. – 440 с.
147. Лінде А. А потім було розбурхання// Кур’єр ЮНЕСКО. – 2001. – № 8. – С. 15-16.
148. Литература Англии. XX век/ Под ред. К.А.Шаховой. – Киев: Вища школа, 1987. – 400 с.
149. Литература Востока в новейшее время./ Под ред. И.С.Брагинского – Москва, 1977. – 560 с.

150. Литературная Одесса 20-х годов: Тезисы межвузовской научной конференции. – Одесса: Одесский государственный университет им. И.И. Мечникова, 1964. – 62 с.
151. Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. – Москва: Мысль, 1994. – 919 с.
152. Лосев А.Ф. Философия имени. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1990. – 269 с.
153. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – Москва: Политиздат, 1991. – 525 с.
154. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Ленинград: Просвещение, 1972. – 272 с.
155. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. – Москва: Языки русской культуры, 1996. – 448 с.
156. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – Москва: Искусство, 1970. – 384 с.
157. Лоцинська Н. Дискусія 20-х рр. про форму і зміст// Слово і час. – 1999. №3. – С. 79-81.
158. Лоцинська Н. “Червоний шлях” і літературно-художній процес 20-30 – х рр.// Всесвіт – 1998. – №11. – С. 137-139.
159. Луцький Ю.М. Ваплітянський збірник. – Канада: Мозаїка, 1977. – 260 с.
160. Люміне Ж-П. Дзеркало, дзеркало над нами// Кур’єр ЮНЕСКО. – 2001. – № 8. – С. 18-19.
161. Майоров Ф.П. Нервный механизм сновидений. – Ленинград: Наука, 1970. – 148 с.
162. Макаров А. П’ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. – Київ: Радянський письменник, 1990. – 285 с.
163. Маланюк Є. поезії/ Упор. Т.Салига. – Львів: Фенікс ЛТД. – 1992. – 686 с.
164. Малиновская Н. Сальвадор Дали// Иностранная литература. – 2002. – №4. – С. 140-146.

165. Мандрівник і риболов: Природа у творчості Володимира Свідзинського й Максима Рильського/ Упорядник І. Андрусак. – Київ: Факт, 2003. – 352 с.
166. Маркова О.Б. Зазеркальные миры Максимилиана Волошина// Проблемы стиховедения и поэтики. – Алма-Ата: Казахский педагогический институт им. Абая. – С. 34-39.
167. Мейс Д. Буремний дух розстріляного відродження// Сучасність. – 1994. – №11. – С. 31-43. – №12. – С. 73-82.
168. Мельників Р. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. – Київ: Смолоскип, 2000. – 156 с.
169. Мирианшвили М.Г. К проблеме временного субстрата в стихотворном тексте// Структура и функционирование поэтического текста. Очерки лингвистической поэтики. – Москва: Наука, 1985. – С. 181-210.
170. Мисик В. Завжди з людьми // Прапор. – 1970. – Ч. 2. – С. 92-93.
171. Мисик В. Мисик В. Зустрічі. Статті. Нариси. – Харків: Прапор, 1982. – 133 с.
172. Моренець В.П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – Київ: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 327 с.
173. Мулуд Н. Современный структурализм. Размышление о методе и философии точных наук/ Перед. с. франц. под ред. Г. Курсанова. – Москва: Прогресс, 1973. – 376 с.
174. Мурьянов М. Символика розы в поэзии Блока// Вопросы литературы. – 1996. – №6. – С. 98-128.
175. Мусатов В.В. История русской литературы первой половины ХХ века (советский период). – Москва: Высшая школа, 2001. – 310 с.
176. Над’ярних Н.С. За парадоксами бароко й футуризму// Слово і час. – 1997. – № 10. – С. 6-16.
177. Найпол В.С. Два мира// Иностранная литература. – 2002. – №5. – С. 238-246.

178. Народний сонник/ Упоряд. М.К.Дмитренко. – Київ: Народознавство, 2000. – 224 с.
179. Насмінчук Г.Й. Ідейно-естетичні шукання в українській радянській літературі 20-х – п.30-х рр.// Українська мова і література в школі. – 1991. – №4. – С. 22-30.
180. Науменко М. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту// Слово і час. – 2002. – №11. – С. 20-25.
181. Неборак В. Поетичний натурфілософізм і деякі його схематичні зображення// Слово і час. – 1990. – № 10. – С. 19-29.
182. Неванлинна Р. Пространство, время и относительность. – Москва: Мир, 1966. – 232 с.
183. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. – Київ: Вища школа, 1991. – 217 с.
184. Нечаенко Д.А. Сон, заветных исполненный знаков. – Москва: Юридическая литература, 1991. – 304 с.
185. Николенко О.М. “Вже нічого більше – хочу тільки флейти...”// Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – №1. – С. 45-49.
186. Ніцше Ф. Так казав Заратустра, Жадання влади/ Пер. з нім А.Онишка, П.Таращука – Київ: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
187. Новий тлумачний словник української мови: В 4-х т. – Київ: Аконіт, 1999. – Т.1. – 910 с.
188. Новий тлумачний словник української мови: В 4-х т. – Київ: Аконіт, 1999. – Т.4. – 944 с.
189. Новикова М.Л. Хронотоп как остранненное единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения// Филологические науки. – 2003. – №2. – С. 60-69.
190. Новиченко Л.М. Поезія і революція. – Київ, 1959. – 276 с.
191. Нямцу А.Е. Миф и легенда: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. – Ч. 1. – Черновцы: ЧГУ. – 1992. – 160 с.

192. Оберемський А.В. Деякі проблеми методології дослідження категорії “ліричний характер”// Літературознавчі обрії. Збірник наукових праць. – Київ: Наукова думка, 1984. – С.14-21.
193. Ольшевський І. “Молюсь не самому духові – та й не матерії...” (вплив світових релігійно-філософських систем на духовну еволюцію Павла Тичини)// Слово і час. – 2002. - №7. – С. 32-38.
194. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – Київ: Основи, 1994. – 420 с.
195. Оруэлл Дж. “1984 и эссе разных лет. – Москва: Прогресс, 1989. – 384 с.
196. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ: Либідь, 1999. – 448 с.
197. Паньков А.І. Духовне життя мас// Філософська думка. – 2001. – №5. – С. 114-124.
198. Пастернак Б.Л. Мой взгляд на искусство. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1990. – 288 с.
199. Пахаренко В.І. Незбагнений апостол. – Черкаси: БРАМА-ІСУЕП, 1999. – 296 с.
200. Пахаренко В.І. Геній у світі психоаналізу// Балеї С. З психології творчості Шевченка. – Черкаси: Брама, 2001. – С. 5-19.
201. Пахаренко В.І. Поединок з Левіяфаном. – Черкаси: Відлуння, 1999. – 192 с.
202. Пахаренко В.І. Українська поетика. – Черкаси: Відлуння-Плюс, 2002. – 320 с.
203. Підлісна Г. Світ античної літератури. – Київ: Наукова думка, 1989. – 168 с.
204. Платон. Діалоги. – Київ: Основи, 1995. – 394 с.
205. Плужник Є.П. Поезії. – Київ: Радянський письменник, 1988. – 415 с.
206. Поліщук В.Л. Вибране. – Київ: Дніпро, 1987. – 317 с.
207. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

208. Поліщук Я. Проблема перерваної традиції та українська поезія 20-30-х років// Сучасність. – 1999. – №10. – С.76-82.
209. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – Москва: Советский писатель, 1986. – 480 с.
210. Полякова В.С. Элементы куртуазной концепции любви в древнегреческой литературе// Вопросы античной литературы и классической филологии. – Москва: Наука, 1965. – С.231 – 233.
211. Радзикевич В. Історія української літератури: В 3 т. – Т.3. – Детройт: Батьківщина, 1956. – 136 с.
212. Резниченко Н.А. Пиршества творческой фантазии, или Тост Мастера за Бытие// Всесвітня література. – 1997. – №1. – С. 38-40.
213. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени./ Пер. с англ. – Москва: Прогрес, 1985. – 344 с.
214. Реформатская Н. Из воспоминаний студенческих лет (1919 – 1924)// Вопросы литературы. – 1982. – №4. – С. 106-113.
215. Риккерт Т. Философия жизни. – Киев: Ника-Центр, 1998. – 512 с.
216. Рихард Вагнер. Сборник статей/ Ред.-сост. Полякова Л.В, – Москва: Музыка, 1987. – 230 с.
217. Салига Т.Ю. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика). – Львів: Світ, 1997. – 352 с.
218. Салига Т.Ю. Продовження. – Львів: Каменяр, 1991. – 254 с.
219. Самарин Р.М. Зарубежная литература. - Москва: Высшая школа, 1987 – 386 с.
220. Свідзинський В.Ю. Поезії. – Київ: Радянський письменник, 1986. – 350с.
221. Семнко В.Є., Рабжаєва М.В. Про модус присутності Г.Сковороди в українській та російській культурі// Філософська думка. – 2002. – №5. – С. 89-107.
222. Семенко М.В. Поезії. – Київ: Радянський письменник, 1985. – 311 с.

223. Сидоренко Г.К. Від класичних нормативів до верлібру. – Київ: Вища школа, 1980. – 184 с.
224. Сковорода Г.С. Твори. – Київ: Наукова думка, 1983. – 542 с.
225. Славутич Я. Розстріляна муза. – Київ: Либідь, 1992. – 184 с.
226. Смілянська В.Л. “Святим огненным словом...” Тарас Шевченко: поетика. – Київ: Дніпро, 1990. – 290 с.
227. Смілянська В.Л. Стиль поезії Шевченка. – Київ: Наукова думка, 1981. – 256 с.
228. Смілянська В.Л., Чамата Н.П. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – Київ: Вища школа, 2000. – 208 с.
229. Смолич Ю. Твори: У 8 т. – Т.7. – Київ: Дніпро, 1986. – 702 с.
230. Современная западная философия. Словарь/ Сост. Малахов В.С., Филатов В.П. – Москва: Политиздат, 1991. – 414 с.
231. Современная теория сновидений: Сборник статей/ Перев. с англ. под ред. Сары Фландерс. – Москва: АСТ, Рефл-бук, 1999. – 336 с.
232. Современный зарубежный литературоведческий энциклопедический справочник. – Москва: INTRADA, 1999. – 320 с.
233. Соловей Е.С. Антитеза в поезиці філософської лірики// Поетика. – Київ: Наукова думка, 1992. – С. 134-150.
234. Соловей Е.С. Поезія пізнання. Філософська лірика в сучасній літературі. – Київ: Дніпро, 1991. – 271 с.
235. Соловей Е.С. Українська філософська лірика. – Київ: Юніверс, 1999. – 368 с.
236. Сорока П. Світ – все ще є, хоч вже його – й нема...// Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 152. – С. 151-158.
237. Ставицька Л.О. Учив співати вітер...: Мова української радянської поезії 20-х років. – Київ, 1990. – 32 с.
238. Стародубцева Л.В. Философский нарциссизм и припоминание// Вопросы философии. – 2001. – № 11. – С. 40-50.

239. Столович Л.Н. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель// Учебные записки Тартуского гос. ун-та. – Вып. 831. – Тарту, 1988. – С. 45-51.
240. Стус В.С. Твори: у 4-х т. і 6 кн. – Львів: Просвіта, 1994. – Т.4. – 543 с.
241. Стус В.С. Феномен доби (сходження на Голгофу слави). – Київ: Товариство “Знання” України, 1993. – 96 с.
242. Сулима М.М. Елементи поетики бароко в українській поезії 20-х років// Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 19-27.
243. Тагор Р. Поезії/ Пер. з бенг. В.Батюка. – Київ: Дніпро, 1981. – 206 с.
244. Титчина П.Г. Зібрання творів: У 12 т. – Київ: Наукова думка, 1987. – Т.1. – 736 с.
245. Тичина П.Г. Зібрання творів: У 12 т. – Київ: Наукова думка, 1987. – Т.10. – 584 с.
246. Тичина П.Г. Зібрання творів: У 12 т. – Київ: Наукова думка, 1987. – Т.11. – 552 с.
247. Тичина П.Г. Зібрання творів: У 12 т. – Київ: Наукова думка, 1987. – Т.12. – 488 с.
248. Тичина П.Г. Твори. – Київ: Молодь, 1990. – 288 с.
249. Токмань Г.Л. Жар думок Євгена Плужника: Лірика як художньо-філософський феномен. – Київ, 1999. – 163 с.
250. Топер П.М. Трагическое в искусстве XX века// Вопросы литературы. – 2000. – №2. – С. 3-46.
251. Топоров В.Н. Пространство и текст// Текст: семантика и структура. – Москва: Наука, 1983. – С. 227-284.
252. Тронский И.М. История античной литературы. – Ленинград: Учпедиз, 1957. – 488 с.
253. Українець С. Етимологія серця в українській філософічній думці: діалогіка монологу// Сучасність. – 1999. – № 5. – С. 126-131.
254. Українське слово: У 4-х кн./ Упоряд. В.Яременко. – Київ: Рось, 1994. – Кн. 1. – 704 с.

255. Українське слово: У 4-х кн./ Упоряд. В.Яременко. – Київ: Рось, 1994. – Кн.2. – 720 с.
256. Українське слово: У 4-х кн./ Упоряд. В.Яременко. – Київ: Аконіт, 2001. – Кн.1. – 800 с.
257. Ушкалов Л. Григорій Сковорода і антична культура. - Харків: Знання, 1997. – 180 с.
258. Ушкалов Л. Три завваги про українськість Г.Сковороди// Філософська думка. – 2002. – №5. – С. 108-127.
259. Фёдоров А.А. Зарубежная литература XIX-XX веков. Эстетика и художественное творчество. – Москва, 1989. – 256 с.
260. Филипович П.П. Літературно-критичні статті. – Київ: Дніпро, 1987. – 270 с.
261. Философия Мартина Хайдеггера и современность. – Москва: Наука, 1991. – 253 с.
262. Філософія: Навчальний посібник/ За ред. Надольного І. – Київ: Вікар, 1999. – 624 с.
263. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості// Франко І.Я. Зібрання творів у 50-ти томах. – Київ: Наукова думка, 1986. – Т. 31. – С. 45 – 119.
264. Франко І.Я. Тюремні сонети// Франко І.Я. Зібрання творів у 50 томах. – Київ: Наукова думка, 1986. – Т. 1. – С. 173.
265. Фрейд З. Влечения и их судьбы/ Пер. с нем. – Москва: Эксмо-Пресс, 1999. – 432 с.
266. Фрейд З. Толкование сновидений/ Пер. с нем. – Киев: Здоровье, 1991. – 384 с.
267. Фрейд “Я” и “Оно”. Труды разных лет/ Пер. с нем.: В 2 кн. – Тбилиси: Мерани, 1991. – Кн. 1. – 400 с.
268. Фролова К.П. Розвиток образної свідомості в українській радянській ліриці. – Дніпропетровськ, 1970. – 316 с.
269. Фролова К.П. Субстанції незримої вогонь... Бесіди про художню літературу. – Київ: Дніпро, 1983. – 134 с.

270. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности/ Пер. с англ. – Москва: АСТ-ЛТД, 1998. – 672 с.
271. Фромм Э. Бегство от свободы/ Пер. с англ. – Москва: Прогресс, 1989. – 272 с.
272. Фромм Э. Душа человека. – Москва: Республика, 1992. – 430 с.
273. Хабатюк Ю.Ф. Художній час і простір у літературному творі (Спостереження над поемою В.Мисика “Гетьманівна”)// Радянське літературознавство. – 1980. – №7. – С. 54-60.
274. Хали Х.А.Х. Поэтика. – Душанбе: Дониш, 1989. – 244 с.
275. Хамидов А.А. Философия Востока и философия Запада: к определению мировоззренческой валидности// Вопросы философии. – 2002. – № 3. – С. 129-137.
276. Хархун В. Персоносфера як фактор системної організації збірки І.Франка “Зів’яле листя”// Слово і час. – 2002. – № 2. – С. 9-13.
277. Хвильовий М.Г. Твори: У 2-х т. – Київ: Дніпро, 1990. – Т.1. – 650 с.
278. Хвильовий М.Г. Твори: У 2-х т. – Київ: Дніпро, 1990. – Т.2. – 925 с.
279. Хитрук В.О. Василь Мисик: Нарис життя і творчості. – Київ: Дніпро, 1987. – 167 с.
280. Хитрук В.О. Проблема “людина і природа” в творчості Ваіля Мисика 20-х – початку 30-х років// Літературознавчі обрії. Збірник наукових праць. – Київ: Наукова думка, 1984. – С. 74-82.
281. Хмайн Т.К. Песнь поэта// Из бирманской поэзии XX века. – Москва: Художественная литература, 1983. – С.14.
282. Хоменко Г. Юрій Яновський: танатологічна версія ранньої творчості. – Харків, 1998. – 100 с.
283. Чапленко В. Пропащі сили. Українське письменство під комуністичним режимом (1920-1933). – Вінніпег, 1960. – 144 с.
284. Чапля В. Сонет в українській поезії. – Державне видавництво України, 1930. – 80 с.

285. Шатова І.М Хто такі “емоціоналісти”?// Слово і час. – 1998. – №9-10. – С. 75-77.
286. Шацька А. Людина і природа у ліричному творі// Літературознавчі обрії. Збірник наукових праць. – Київ: Наукова думка, 1984. – С.29-33.
287. Шестопалова Т.П. Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації. – Луганськ: Альма-матер, 2003. – 198 с.
288. Шерех Ю. Етюди про національне в літературах сучасності// Сучасність. – 1993. – №4. – С. 68-93.
289. Шопенгауэр А. Избранные произведения/ Пер. с нем. – Москва: Просвещение, 1992. – 479 с.
290. Шугай О.В. Крапля сонця у морі блакиту// Дніпро. – 1990. – №12. – С. 78-131.
291. Шугай О.В. “Одіссея” Аркадія Казки// Київська старовина, 1993. – №2. – С. 30-39.
292. Шумейко Т. Ерос у Тичини// Сучасність. – 2000. – № 9. – С. 94-108.
293. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления/ Пер. с нем. – Москва: ООО Изд-во АСТ-ЛТД, Львов: Инициатива, 1998. – 480 с.
294. Юркевич П.Д. Вибране. - Київ: Абрис, 1993. – 416 с.
295. Ясперс К. Смысл и назначение истории/ Пер. с нем. – Москва: Политиздат, 1991 – 527 с.
296. Segelski H. Nauka poezyi. – Poznań: Nakładem Księgarni Jana Konstant. Żurawskiego, 1845. – 648 s.
297. Eliot T.S. The Burial Of The Dead// [http:// www.bartleby.com](http://www.bartleby.com)
298. Farina A. Abnormal Psychology. – New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1976. – 208 p.
299. Frost R. Snow// <http://www.bartleby.com>
300. Krzyżanowski. Sztuka słowa. Rzech o zjawiskach literackich. – Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1972. – 296 s.
301. Literature and Music/ Edited by N.A.Cluck. – USA: Brigham Young University Press. – 262 p.

302. Literatura a revolúcia. Medzi proletarskou poéziou a poetizmom 1922-1928. – Bratislava: Tartan, 1977. – 446 s.
303. Mc Gann J. The Life of the Dead: Laura Riding and the History of 20th Century Poetry// American Literature After Midcentury: Internatinal Conference Proceedings. – Kyiv: Dovira, 2000. – P. 199-207.
304. Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. – T.1. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1965. – 506 s.
305. Poezja Polska 1914-1939. Antologia/ P.Matuszewski, S.Pollak. – Warszawa: Czytelnik, 1966. – 900 s.
306. Poets on Poetry/ Edited by Ch.Norman. – New York: The Free Press, 1962. – 384 p.