

Міністерство освіти і науки України
Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки

Василь Слапчук

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ОБРАЗ СВІТУ
У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ
(М. ВІНГРАНОВСЬКИЙ І А. ВОЗНЕСЕНСЬКИЙ)**

Монографія

Луцьк
Вежа-Друк
2016

УДК [821.161.2-1.09+821.161.1-1.09] (043.3)

ББК 83.3(4УКР)+83.3(2РОС)

С 47

*Рекомендовано до друку вченою радою
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 5 від 28 квітня 2016 р.)*

Науковий редактор:

Оляндер Л. К. – доктор філологічних наук, професор (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки).

Рецензенти:

Лановик З. Б. – доктор філологічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка);

Левченко Г. Д. – доктор філологічних наук, доцент (Житомирський державний університет імені Івана Франка);

Моклиця М. В. – доктор філологічних наук, професор (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки).

Слапчук Василь

С 47 Національний образ світу у творчості поетів-шістдесятників (М. Вінграновський і А. Вознесенський) [Текст] : монографія / Василь Слапчук. – Луцьк : Вежа-Друк, 2016. – 284 с.

ISBN 978-966-940-027-7

У монографії в компаративістському вимірі, через зіставлення творчості поетів-шістдесятників М. Вінграновського й А. Вознесенського, розкрито в їхньому доробкові базові аспекти основних смисло- та формотворчих складників національних образів світу. Виявлено особливості поетики обох авторів, досліджено аспекти загальнолюдського й національного в їхній творчості, встановлено мотивацію вибору пріоритетних духовних цінностей та способи їх художньо-естетичного освоєння. В образах світу схарактеризовано співвідношення типологічного й своєрідного, з'ясовано їх рецепцію в оригінальних авторських текстах і перекладах.

Видання адресоване літературознавцям, викладачам ВНЗ, учителям-словесникам, студентам-філологам.

УДК [821.161.2-1.09+821.161.1-1.09] (043.3)

ББК 83.3(4УКР)+83.3(2РОС)

© Слапчук Василь, 2016

ISBN 978-966-940-027-7

© Маліневська Ірина (обкладинка), 2016

ЗМІСТ

<i>Вступ</i>	5
Розділ 1. Поняття національного образу світу в теоретичному аспекті	9
1.1. Загальнолюдський, національний і авторський образи світу	9
1.2. Національні образи світу у творах українських та російських поетів-шістдесятників	20
1.3. Твори М. Вінграновського й А. Вознесенського в інтерпретації критиків і читачів	39
Розділ 2. Національні образи світу у творчості М. Вінграновського й А. Вознесенського	47
2.1. Часопростір як система координат художнього образу світу	47
2.2. Віддзеркалення національного образу світу в духовності ліричного героя	54
2.3. Варіативність відносин природи, культури та цивілізації.....	65
Розділ 3. Філософсько-антропологічні чинники національних образів світу лірики М. Вінграновського й А. Вознесенського	79
3.1. Добро та зло у світоглядній основі лірики М. Вінграновського й А. Вознесенського	79
3.2. Фактор страху в художньому світі М. Вінграновського й А. Вознесенського	96
3.3. Сміх у художній системі поезій М. Вінграновського й А. Вознесенського	111
Розділ 4. Форми духовного та світського наставництва у національних образах світу поезій М. Вінграновського й А. Вознесенського	121
4.1. Образ Бога в індивідуально-філософській рецепції М. Вінграновського й А. Вознесенського	121
4.2. Художнє втілення образів батька та матері в духовному просторі лірики М. Вінграновського й А. Вознесенського	138
4.3. Міфологізація образу вчителя у поетичних візіях М. Вінграновського й А. Вознесенського	151

Розділ 5. Особливості поетики М. Вінграновського

й А. Вознесенського	163
5.1. Етнообрази в поезії М. Вінграновського й А. Вознесенського ..	163
5.2. Колористика у художній структурі поезій М. Вінграновського й А. Вознесенського	174
5.3. Національні образи світу в ритмомелодиці прози М. Вінграновського й А. Вознесенського	187

Розділ 6. Рецепція художнього образу світу в перекладах творів

М. Вінграновського й А. Вознесенського	196
6.1. Рецепція художнього образу світу в україномовних перекладах творів А. Вознесенського	196
6.2. Рецепція художнього образу світу в російськомовних перекладах творів М. Вінграновського.....	209
6.3. Образ світу в оригіналі та україномовному перекладі поеми А. Вознесенського «Оза»	221
6.4. Модифікація тлумачення поезій М. Вінграновського в російськомовному дискурсі	233
<i>Висновки</i>	245
<i>Список використаної літератури</i>	254

ВСТУП

Українське і російське шістдесятництво дотепер не вивчалось з позицій компаративістики, хоча як явище неординарне від його зародження і до сьогоднішнього дня перебуває якщо не в епіцентрі зацікавлень критики й літературознавства, то принаймні ніколи не зміщувалося на маргінеси. Найперше тому, що шістдесятництво не вичерпалося як чинник у своєму ідейному виявленні і не завершилось як період історії літератури у певному проміжковій часу. Чимало шістдесятників залишаються активними учасниками сучасного літературного процесу, в українській літературі це І. Драч, Л. Костенко, Б. Олійник, Д. Павличко, С. Йовенко, І. Жиленко та інші; в російській – Є. Євтушенко, О. Кушнер та інші.

Про витоки українського шістдесятництва, яке викликає найбільший інтерес дослідників, чимало написали і самі учасники руху – І. Дзюба, Є. Сверстюк, М. Коцюбинська та багато інших. Українські літературознавці В. Брюховецький, М. Ільницький, Т. Салига, М. Слабошпицький (перелік дослідників можна продовжувати) створили низку літературних портретів найяскравіших митців цього покоління.

Проблематика шістдесятництва багатоаспектна. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України разом зі Спілкою письменників України 1997 р. розглянув один із аспектів, провівши конференцію «Шістдесятництво як явище, його суспільно-естетична природа, витоки й наслідки»; матеріали цієї конференції були оприлюднені у газеті «ЛУ» та у журналі «СіЧ». Пізніше цей часопис подав ґрунтовні статті Н. Зборовської «Шістдесятники» (1999) і «Стильовий портрет шістдесятництва» (2001), а журнал «Сучасність» видрукував проблемну статтю О. Пахльовської «Українські шістдесятники: філософія бунту» (2000). У подальшому окремі публікації набули дискусійного характеру, трансформувались у проблему «батьки – діти»: це статті В. Медведя «Шістдесятництво: міт і реальність» (1997), В. Єшкілева «Містерія справедливості» (2001), А. Дністрового «„Шістдесятники” – „дев’яностики”: тяглість, розриви, конфронтація?» (2001).

Аналіз цих праць показує, що дослідники насамперед виявляють інтерес до питання дискурсу літератури шістдесятництва: здійснюються спроби встановити природу явища, окреслити його стильові домінанти, виявити художньо-філософські складники, з’ясувати спів-




відношення реальності й міфу, розглянути шістдесятництво в контексті сьогодення. Загалом ці спроби небезуспішні, однак здійснюються вони частіше в площині узагальнень, хоч давно настав час поглиблення та диференціації теми шістдесятництва. Особливої актуальності набувають компаративістські дослідження, які дозволяють розглядати явище шістдесятництва не лише в контексті однієї національної літератури, а й відкривають можливість для зіставлень його проявів в інших літературах, зокрема в російській.

Шістдесятництво, попри широкий інтерес до нього наукової громадськості, і досі в багатьох аспектах лишається «білою плямою» – коли мати на увазі дослідження його як явища в усіх взаємозумовленостях і взаємозв'язках. Загальновизнано, що свої естетичні вподобання поети-шістдесятники пов'язували з модерністськими художніми досягненнями вітчизняної та світової літератури. 60-ті роки можна назвати вершиною новаторства в українській літературі. Незважаючи на те, що новим віянням найбільш гостро протистояли не так поборники літературної традиції, як прибічники ідеологічних догм та канонів, відбувся певний прорив: шістдесятники відстояли право на «переступ традиції» не лише для себе, а й для своїх наступників, забезпечивши правомірність поетичного інакомислення. Отже, будь-яке об'єктивне дослідження поезії наступних десятиліть неможливе без урахування їхніх новаторських ідей.

Материк поезії шістдесятників настільки масштабний і унікальний в усьому комплексі суто літературних і дотичних до них політичних проблем, що, очевидно, видається неосяжним для багатьох сучасних дослідників. Принаймні довгий час не існувало наукових розвідок, які охопили б явище в усій його повноті. Так, у дослідженнях С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (1999) та А. Білої «Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки» (2006) немає згадок про новаторство поетів-шістдесятників – обидві дослідниці завершальною межею своїх праць обрали Нью-Йоркську групу.

Невдовзі Л. Тарнашинська у роботі «Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології» (2008) зробила спробу заповнити цю прогалину: один із розділів її праці названо «Українське шістдесятництво як «дух часу»: концептуалізація, інтерпретація», чимало інших розділів також присвячено поетам-шістдесятникам, зокрема



М. Вінграновському («Міфологема води Миколи Вінграновського в структурі Космо-Психо-Логосу як інформаційний код українства»). Л. Тарнашинська найбільш ґрунтовно опрацювала проблему літературного шістдесятництва, про що свідчить її монографія «Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти)» (2010), один із розділів якої «Гармонія парадоксів як художнє надзавдання: Микола Вінграновський» відведено дослідженню його поетичної творчості.

Підтвердженням актуальності теми шістдесятництва є недавня дискусія у «Літературній Україні» між М. Наєнком («Шістдесятництво: в історії і в сучасності») і В. Яременком («Задушене відродження в історії і в сучасності»). Ця дискусія засвідчує потребу глибшого художньо-філософського осмислення проблематики творчості шістдесятників. Дослідникам належить розмежувати шістдесятництво літературне, враховуючи специфіку їхнього взаємозв'язку і взаємозалежності, від соціального, а також узгодити розуміння й застосування самого терміна «шістдесятництво», давши йому визначення, яке б унеможливило довільні тлумачення й різночитання. Необхідно здійснити низку методологічних розробок, які би дозволили у подальшому ставити проблему шістдесятництва у ракурсі її повного висвітлення й розв'язання, остаточно відкинувши шори дослідницької парадигми радянської пори з її ідеологічною заангажованістю. Для нас особливий інтерес становить творення шістдесятниками національного образу світу – це один із найважливіших аспектів їхньої творчості, який дозволяє визначити своєрідність і ступінь національної ідентифікації окремих слов'янських літератур, зокрема української та російської. У такому вимірі дослідження шістдесятництва раніше не проводилися.

Імена для зіставлення добиралися таким чином, щоб уберегтися від звичних паралелей. Якщо шукати в російській літературі відповідник творчій постаті М. Вінграновського, то першим спадає на думку ім'я М. Рубцова. Треба зауважити, що українська література у стосунку до російської розглядалася не як рівновелика, а як вторинна, відтак кожен помітний український поет атестувався за аналогією: Тичина – український Маяковський, Драч – український Вознесенський і т. д. Українській літературі повністю відмовляли в автентичності й оригінальності, видаючи її за копію російської. Врахо-



вуючи колоніальне минуле української літератури, яке змінилося настільки ж непривабливим постколоніальним теперішнім, ми обирали поетів для зіставлення не за подібністю, а за відмінністю. Водночас треба врахувати, що в будь-якому разі існують загальні об'єктивні фактори, які свідчать про апріорну спорідненість досліджуваних літературних явищ: насамперед спільним для них буде хронотоп шістдесятництва, крім цього – деякі геополітичні чинники: приналежність до однієї держави, підневільність єдиному політичному устроєві. Відрізнятиме ж їх походження з різних етносів і той факт, що один із поетів належить до поневоленої нації, а інший – до імперської.

Ми зупинили свій вибір на творчості М. Вінграновського й А. Вознесенського. Ці поети ніколи не ототожнювалися. Поети одного калібру, але різного дихання. Обидва відзначаються блискучим неординарним письмом, при цьому творчість кожного з них можна розглядати як ключ до розуміння діяльності шістдесятників.

У літературних працях, присвячених шістдесятництву, ще не приділялася належна увага створенню національних образів світу ні в українській, ні в російській літературах у компаративістському вимірі. Проте зіставлення цих образів є основною проблемою, вирішення якої дає змогу з'ясувати не тільки їхню типологічну схожість, а й насамперед – неповторну своєрідність (несхожість), яка збагачує різнобарвну загальнолюдську картину світу.

Автор висловлює щирю вдячність Л. К. Оляндер – науковому керівнику та редакторові за фахові настанови, поради й моральну підтримку. Дякує також рецензентам З. Б. Лановик, Г. Д. Левченко, М. В. Моклиці за позитивну оцінку цієї роботи. Окрема подяка З. Б. Лановик за додаткові консультації.

1.1. Загальнолюдський, національний і авторський образи світу

Споконвіків людина прагнула пізнати світ, розгадати таємницю його походження, окреслити його просторово-часові межі, пояснити виникнення явищ і речей, визначити власне місце у цьому світі, спрогнозувати подальший розвиток, передбачити можливі зміни і навіть, із певних спонук, пророкувати його загибель. Як зауважує І. Зварич: «Картини Всесвіту змінюють одна одну. Полемізуючи між собою, доповнюючи та заперечуючи створене й осмислене в минулому, вони претендують щоразу на найбільшу повноту...» [142, с. 42]. Людське світобачення змінювалося з розвитком цивілізації. Відтак образ світу ніколи не залишався статичним, а постійно переживав метаморфози. Первісні уявлення людини про світ зафіксовані у міфах, зокрема у космогонічних, котрі посідають особливе місце серед інших форм міфопоетичного світогляду, оскільки описують просторово-часові параметри всесвіту, його структуру – набір, зв'язок та функції його частин і т. д. Доповнюють їх етіологічні міфи, в яких роз'яснюється походження різноманітних явищ природи та соціального життя; протилежні їм – есхатологічні міфи, у яких ідеться про неминучий кінець світу [227, с. 6–9; 670–672].

Існує три основних типи світогляду: «житейський (буденний), релігійний і філософський» [351, с. 367].

Житейський світогляд породжується безпосередньо умовами життя, відображаючи уявлення здорового глузду, традицій, поглядів на світ і людину, і передається від покоління до покоління як досвід. Релігійний світогляд дає картину світу згідно віри у надприродне світове начало й виражається переважно в емоційно-образній формі. Філософський світогляд теоретично узагальнює досвід духовного й практичного освоєння світу, опираючись на здобутки наук, створюючи нові категоріальні моделі світу.

Із певними застереженнями модель світу можна ототожнювати з образом світу, оскільки «формою втілення образу виступають прак-



тичні дії, мова, різні знакові *моделі*» [351, с. 432], а одне із значень лексеми «модель» є «уявний чи умовний (зображення, опис, схема і т. ін.) образ якого-небудь об'єкта, процесу або явища...» [43, с. 535]. Очевидно, у пору формування міфопоетичної моделі світу, світогляд людини ще мав монотипну форму, не монолітну, а таку, в якій філософія витікала з релігії, а релігія була невід'ємною складовою житейського, і лише згодом цивілізаційні процеси розчахнули цілісний світогляд «за специфікою інтересів».

На сучасному етапі розвою філософської думки окремі мислителі намагаються вернути людині єдність її світорозуміння, пропонуючи концепції, за якими стоїть «цілісний погляд на Світ, сформований на основі методів мистецтва, філософії, науки і релігії як сфер пізнання й інтегрований у систему мислення як всезагальний метод пізнання і практики – образотворення» [364, с. 20]. Образотворення усвідомлюється О. Хмельовським як всезагальний метод, яким істина досягається шляхом серця і шляхом розуму. На його думку, «поза категоріальним розумінням світу як образу нема достеменного пояснення взаємозв'язків системи Всесвіту...» [363, с. 31]. Витоки цієї концепції, ймовірно, беруть початок із філософії Людвіга Вітгенштайна, який, якщо й не стверджував, то, принаймні, обмовився, що образ є міркою реальності. Однак, найперше на чому варто наголосити, за Л. Вітгенштайном, образ і відображуване повинні мати щось тотожне, щоб одне взагалі могло бути образом другого. «Світ є все, що є подією. Світ є сукупністю фактів, а не речей. <...> Реальність у своїй сукупності є світом. Ми творимо собі образи фактів. Образ виявляє ситуацію в логічному просторі – наявність і відсутність станів речей. Образ є моделлю реальності. <...> Образ полягає в тому, що його елементи певним способом пов'язуються одні з одними. Образ є фактом. <...> Форма відображення – це можливість речей так само пов'язуватися одні з одними, як елементи образу. Саме *так* образ пов'язаний з дійсністю: він досягає її. Це ніби мірка, прикладена до дійсності» [70, с. 24–27]. Утім, *мірка* ця не надто досконала, оскільки, як слушно відзначає філософ, образ може узгоджуватися або не узгоджуватися з дійсністю, може бути вдалим або невдалим, правдивим або хибним. «Немає образу, правдивого апріорі» [70, с. 29]. Дещо інакше мислив О. Потебня: «Яким би не був, зокрема, спосіб переходу від образу до

значення <...>, свідомість може відноситися до образу двояко: 1) або так, що образ вважається об'єктивним і тому повністю переноситься на значення й служить основою для дальших висновків про властивості означуваного; 2) або так, що образ розглядається лише як суб'єктивний засіб для переходу до значення й ні для яких дальших висновків не служить» [280, с. 186–187]. Відтак перший спосіб мислення називається міфічним, а другий – власне поетичним. Ф. Ніцше ж взагалі ставив під сумнів здатність розмежування істинного світу і позірного: «У нас нема жодних критеріїв, з допомогою яких ми могли б відрізнити істинний світ від позірного. (Можливо, що існує всього лиш позірний світ, хоча і не тільки один *наш* позірний світ)» [251, с. 272], – (тут і далі переклад з російської мови наш – В. С.). Із цього напрашується висновок, що будь-який образ світу – ілюзорний.

Аби уникнути різнотлумачень, зазначимо, що за філософським визначенням образ – форма відображення об'єкта у свідомості людини. На почуттєвому рівні пізнання образами є відчуття, сприйняття й уявлення, на рівні мислення – поняття, судження, концепції, теорії [351, с. 432]. Специфічність образу художнього полягає в тому, що це категорія естетики, яка характеризує особливий, притаманний лише мистецтву спосіб освоєння і перетворення дійсності. Образом називають будь-яке явище, творчо відтворене у художньому творі. Саме термінологічне словосполучення «образ чогось» чи «образ когось» вказує на стійку здатність художнього образу співвідноситися з позахудожніми явищами, вбрати неналежну їм дійсність; звідси панівне становище цієї категорії в естетичних системах, що встановлюють специфічний зв'язок мистецтва з не-мистецтвом – життям, свідомістю і т. д. [196, с. 252].

Хоча й існує таке усталене поняття, як образ світу, проте марно шукати йому дефініції у словниках, лише енциклопедія «Міфи народів світу» присвячує детальну статтю міфопоетичній моделі світу [345, с. 161–164]. Наше припущення, що образ світу і модель світу перебуває у певному синонімічному ряду, знаходить підтвердження у Г. Гачева, котрий писав: «Вартості, спільні для всіх народів (життя, хліб, світло, дім, сім'я, слово, вірш і т. д.), розташовуються у різному співвідношенні. Ця особлива структура спільних для всіх народів елементів (хоча й вони розуміються не однаково, мають свій акцент) і



складає національний образ, а у спрощеному вираженні – модель світу» [97, с. 47]. Ось чому важливо підкреслити, що у найзагальнішому вигляді модель світу (цебто образ світу) визначається як скорочене і спрощене відображення всієї суми уявлень про світ у межах певної традиції. Реалізується образ світу у різноманітних семіотичних втіленнях, кожне з них утворює єдину універсальну систему, якій вони і підпорядковані. В. Топоров зазначає: «Період, для якого доцільно говорити про відносно єдину і стабільну світову модель, прийнято називати космологічним або міфопоетичним; верхньою межею його можна вважати епоху, що безпосередньо передувала виникненню цивілізацій Близького Сходу, Середземномор'я, Індії і Китаю» [345, с. 161–162].

Отже, образ світу міфопоетичного періоду аж до виникнення перших цивілізацій можемо вважати цілковито загальнолюдським. «Вивчення побуту і мислення, міфів первісних народів, пророблене наукою XIX-XX століть, виявило таке парадоксальне співвідношення: чим глибше занурюєшся у древність народів і їх поглядів, тим більше на одне лице починають вони виглядати» [97, с. 48]. За Г. Гачевим, до плодів історії належить як цивілізація, спільна для всіх, що здатна переноситися і будуватися, так і культура, яка виростає подібно до дерева (дерево не можна збудувати). «Цивілізацією, – пише дослідник, – сучасні народи зближені, культурою відмінні» [97, с. 44]. Маємо певне протиріччя: цивілізація, яка на сучасному етапі репрезентує загальнолюдське, у пору свого зародження поламала єдність загальнолюдських уявлень і цінностей. Утім це протиріччя лише зовнішнє, оскільки сучасна цивілізація виражається техногенністю і протиставляється культурі, тоді як давні цивілізації відзначалися й відрізнялися одна від одної саме особливостями культури. Міфопоетичний період, утративши цілісність, продовжував існування, але вже у рамках окремих племен та народностей, які, розвиваючись, виробляли свій власний образ світу. Попри те чимало символів із універсальних знакових комплексів попереднього континууму залишалися центральними для різних культурних традицій у подальші епохи. Одним із найбільш розповсюджених таких символів є світове дерево [343, с. 398-406], який відстежується в міфах від доби бронзи до нашого часу: «Світове дерево та його варіанти являють собою образ якоїсь універсальної

концепції світу, яка впродовж досить тривалого часу визначала модель суспільства людських колективів Старого і Нового світів» [346, с. 178].

Детальний розгляд концепції міфу доводить слушність думки В. Топорова про те, що «уявлення про світ, які склалися в межах давніх міфопоетичних традицій, відрізняються від подальших уявлень (у тому числі, з деякими застереженнями, й наукові) не помилковістю, а „мовою” (під останньою треба розуміти набір понять і правила оперування ними)”, і попри відмінність „мови” сучасної науки та „мови” міфопоетичної традиції та певні труднощі, коли йдеться про можливість/неможливість перекладу з однієї на іншу, „два ці пласти уявлень про світ, такі, здавалося б, різні, можуть бути з’єднані одним ланцюгом спадкоємності, а це є ще одним доказом глибокої внутрішньої єдності людської культури, яка не порушується навіть часовими відмінностями та роз’єднаністю в просторі» [346, с. 177]. Проте, на наш розсуд, проблема взаєморозуміння полягає не у відмінності «мов», а в неузгодженості «графіки» (наприклад, латини з кирилицю). Змінилася не сама «мова», а частина системи її знаків та символів. Міф не зник і не залишився в минулому. М. Бердяєв висловив переконання: «Коли пізнання претендує цілковито звільнитися від міфів релігійних, воно підкоряється міфам антирелігійним. Матеріалізм є також своєрідною міфотворчістю, він живе міфом про матерію і матеріальну природу. Позитивізм живе міфом про науку як всеосяжне знання» [23, с. 61]. Подібні міфи – своєрідна антитеза міфу, мутація виду. Утім, міфопоетична традиція в науці існувала і в «чистому» вигляді, наприклад, вся антична філософія до самих країв насичена міфами. М. Бердяєв пише, що Платон у своїх найвидатніших і найдосконаліших діалогах «утверджує міф як шлях пізнання» [23, с. 60]. На думку філософа, всі мислителі гностичного типу від Платона і Плотіна до Шеллінга і Гартмана оперують міфологемами. За Є. Мелетинським, Шеллінг наголошує на «стихійно-естетичному у міфі й бачить у міфології „першоматерію, з якої все виникло”, і „світ першобразів”, цебто першоелемент, ґрунт і парадигму будь-якої поезії» [223, с. 18]. Міфологія для Ф. Шеллінга – світ або ж ґрунт, на якому тільки й можуть проростати й процвітати твори мистецтва, і лише в межах цього світу можливі стійкі й конкретні образи, через які тільки й можуть отримати вираження вічні поняття. Стосовно ж образу, він



для філософа «завжди конкретний, він чисте особливе і в усіх розуміннях володіє такою конкретністю, що для повної тотожності з предметом йому бракує лише тієї певної частини простору, де знаходиться останній» [378, с. 106]. Саме міфологія лягла в основу вчення К. Г. Юнга про архетипи. Він пише: «Міфи – це споконвічні прояви досвідомої душі, мимовільні висловлювання про події у безсвідомій психіці» [395, с. 89]. К. Г. Юнг вбачає у підсвідомості два шари: верхній – персональний, який вміщає особистий досвід і різного роду психопатологічні комплекси; і більш глибокий – колективний, який успадковується від народження, де власне й знаходяться архетипи. Оскільки стосунки митця з безсвідомим прямі та інтенсивні, архетипи неминуче відображаються у творчості. «Враховуючи універсальний характер сутності міфу, його значення в формуванні художнього і загального мислення людини, ми змушені визнати, що міф – це не стадія і не рівень людського мислення, а постійна, незнищенна властивість останнього, – розмірковує сучасний дослідник І. Зварич. – Ідея цілісності і єдності космосу, репрезентована в людській історії міфом, є визнаною методологічною парадигмою, продуктивність якої має ґрунтовне теоретичне осмислення та практично виправдане використання» [142, с. 45-46].

На нашу думку, образ (а нам йдеться про образ світу), не лише художній, а всякий образ має міфопоетичний характер, оскільки не є дзеркальним відбитком дійсності. Будь-яка дійсність, навіть щось реально зрима, що перевірене на дотик, сприймається скоріше «на віру», аніж як щось доказове. Людина не має змоги щоразу звіряти образ із відображуваними речами чи явищами, відтак образ цілковито залежить від уяви (домислюється), пам'яті (забувається), якихось інших характеристик індивідуума. Образ не буває статичним, він деформується, врешті міфологізується і вже не стільки відображає об'єкт, як репрезентує самого себе. Сучасна наукова модель Всесвіту для людини не менш міфопоетична, аніж уявлення про землю, що тримається на трьох китах.

Для Г. Гачева «в загальному вигляді рішення проблеми національних художніх світобачень і форм очевидне: інтернаціональне і національне перебуває в єдності, що визначається єдністю світового і літературного процесів» [97, с. 45]. Звичайно ж, у світі чимало країн

(для прикладу візьмімо, народності крайньої півночі та африканські народи зони екватору), у яких національний образ світу суттєво відрізняється не за якимись глибинними ознаками, а суто за зовнішніми несхожостями, проте головна суть вчення Г. Гачева не зводиться до того, аби виявити очевидне. Центральне місце в його системі дослідження посідає домінанта: національні образи різняться один від одного не тим, що в одному є щось таке, чого нема в іншому, а тим, що певні цінності (спільні для всіх народів) у кожній нації перебувають у різних співвідношеннях.

Загальнолюдське (ціле) не просто невід'ємне від національного (частинного, що одночасно, будучи замкнутою системою, є цілком самодостатньою цілісністю), воно витікає з нього. Загальнолюдське виникає і формується у точці зіткнення спільних інтересів та зацікавлень народів, при певному егоцентризмі націй. Якщо не всі, то більшість із них відкриті для зовнішнього світу, кожен етнос, попри територіально-географічні обмеження, усвідомлює, що проживає у Всесвіті, звідси міграції, завойовування одних народів іншими і т. д., звідси ж і приход до конструктивних рішень – мирних домовленостей, оскільки, перебуваючи в контактах, нації відкривали для себе не тільки відмінності, але й те, що є для них спільним, що їх ріднить. У свідомості кожного народу створюються певні образи (іміджі) інших народів, які закономірним чином відображаються літературою; цією проблемою займається літературна імагологія. «Посутньо зазначити, що Своє і Чуже, Свій і Інший, – пише Д. Наливайко, – виступають у сучасній імагології як взаємопов'язані й взаємопроникні світи, тут Інший є не лише опозицією Своему, а й способом та формою його присутності у світі» [246, с. 93]. *Своє* (національне – споконвічне й неунікне) виражається народом до певної міри інтуїтивно, окремі фактори національного пов'язані з деякою інтимністю, оскільки дуже часто носять ознаки сакрального; загальнолюдське – це також *Своє* (засвоєне раціонально) і визнається таким свідомо. С. Кримський визначає національне як базове, а загальнолюдське як надбудовне: «Те, що ми признаємо зараз у якості загальнолюдського, насправді виявляється парадигмацією стандартів науково-технічного прогресу і зв'язаних із ним соціокультурних вартостей, сформованих європейською цивілізацією. Ці вартості, прийняті всім людством як умови історичної конкурентоспроможності народів у нашу епоху, попри це



не виключають архетипи їх національної самовизначеності й буттєвої укоріненості. Відтак загальнолюдське виступає не як базове, а як надбудовне явище, що виникає на верхніх поверхах утілення процесів регіонально-цивілізаційної етнічної диференціації людства» [184, с. 624]. Згідно з усіма цими факторами та складовими у національній свідомості та національній літературі (ці процеси взаємопроникні й взаємозалежні: література підвладна впливові національного на усіх можливих рівнях, водночас вона як один із феноменів культури упродовж кількох останніх віків відіграла визначальний вплив на розвиток національної свідомості) формується загальнолюдський образ світу.

Г. Гачев вважає, що на сьогодні національні культури перебувають у стані розквіту, проте у майбутньому можуть бути знівельовані цивілізацією [97, с. 430]. На нашу думку, пік розквіту європейських націй припав на ХІХ ст., а уже в ХХ ст. з'явилися перші ознаки їхнього нівелювання. Якщо стародавні народи були самобутніми, то на сучасному цивілізаційному етапі набирає обертів тенденція їх знеособлення. Значною мірою цьому сприяє світова глобалізація. «Глобалізація представляє собою внутрішній суперечливий процес – вона не лише відкриває нові можливості економічного розвитку, взаємодії народів і держав, але й загострює існуючі чи породжує нові проблеми і виклики національним інтересам», – слушно зауважує М. Дмитренко [122, с. 129]. В умовах глобалізації світу відбувається процес послаблення державної влади, що зумовлено зростанням ролі наднаціональних організацій, для середніх і малих держав це тягне за собою загрозу втрати суверенітету, великі ж країни, посідаючи ключові позиції в наднаціональних інституціях, ще більше збагачуються. Відтак окремі дослідники небезпідставно вважають доктрину глобалізму імперською, а головною силою, яка може створити йому гідну опозицію, називають націоналізм. Адептів імперської глобалізації дратує, що на тлі скорочення обсягу національного суверенітету спостерігається бурхливе зростання націоналізму, що виражається у прагненні навіть найменших народів здобути суверенітет. Л. Ганін передбачає: «Ймовірно, національні проблеми будуть стояти досить гостро в різних регіонах і країнах ще упродовж десятиліть. – І втішає себе думкою: – Проте у світовій суспільній думці, хоча непослідовно і з труднощами, але все ж таки формується негативне ставлення до зловживань правом націй на самовираження...» [93, с. 130].

Автор переконаний, що нації – це не вічні сутності, а етнополітичні спільноти, які утворюються найчастіше у рамках супердержав – імперій. Імперіалізм у сфері культури має назву культурного (або ж культурологічного) імперіалізму. П. Іванишин із цього приводу пише: «Якщо розглядати культурний імперіалізм на рівні стратегії спілкування між різними народами, то тут він постає як універсальна доктрина, суть якої – у нав'язуванні іншим націям власних культурних (чи таких, що вважаються культурними) надбань: мови, релігії, політичних ідеологій, філософських поглядів, мистецьких методів, художніх (чи антихудожніх) творів тощо» [151, с. 38]. Для України питання глобалізації надто подразливе, оскільки вона належить до постколоніальних країн. «Українське суспільство, – зазначає М. Жулинський, – не встигло набути статусу культурної самостійності – не сформувало ще нову культурно-історичну реальність, визначальним критерієм якої є національна духовна традиція і відкритість для діалогу з іншими національними культурами» [147, с. 21]. З одного боку, Україна дотепер залишається у полі зацікавлень та впливу Російських імперських амбіцій, з іншого – на неї неухильно насуваються процеси глобалізації. М. Жулинський наголошує: «Досить подивитися на інформаційний простір України, щоб переконатися: домінує на ньому російська і російськомовна масова культура, Інтернет повністю російськомовний та англомовний... <...> Ця гегемонія очевидна, та миритися з нею – означає остаточно втратити Батьківщину і перетворитися на невиразний контур у структурі глобальної культури» [147, с. 34]. Проблему самосвідомості та самоідентифікації можемо зарахувати до «національних особливостей» українців.

Г. Гачев стверджує: «Будь-яка національна цілісність є Космо-Психо-Логос, цебто єдність національної природи, складу психіки і мислення» [96, с. 11], інакше кажучи: тіла (місцевої природи), душі (національного характеру) і духу (мови, логіки). На нашу думку, у цій троїстості статичною є лише перший складник, два інших – прямо пов'язані з історичним розвитком та обставинами, відтак піддаються змінам і корекції. Існує три види буття нації, через яке виражається її самосвідомість: 1) нація незалежна, рівна серед рівних; 2) нація поневолена; 3) нація імперська, – і це співвідношення не може не впливати на формування національного образу світу. Світ постійно перебуває у стані переділу, можемо пригадати Римську, Китайську,



Монгольську, Османську, Радянську імперії. Окремим націям у процесі світового переділу довелося побувати як у ролі поневолювачів, так і в ролі поневолених, наприклад, Польщі. Хоча Г. Гачев і визначає національний Космо-Психо-Логос як цілісність, говорити радше треба про єдність складових, що утворюють континуум нації. Дослідник побіжно зазначає, що «національне (як і етнос, і мова) піддається соціальним, класовим диференціаціям, розтягуванням і розколюванням („дві культури в кожній національній культурі”), але це – проблема другого плану і вищого пілотажу» [96, с. 12]. Нам же ці диференціації видаються суттєвими. До них можна долучити більше відмінностей буття, ніж це робить Г. Гачев, тому що світогляди мешканців села і міста – це різні світи, несхожі не тільки на рівні психіки та мислення. Буттєвий світ національного вміщає в собі певну кількість світів, дуже часто автономних, яким є, скажімо, в'язнично-таборовий світ. «Терміном „в'язнично-таборовий світ” фіксуємо систему уявлень, понять, знань про структуру і функціонування репресивних державних органів і установ; а також – реально існуючі правові норми і каральні заклади в колишньому СРСР у їх становленні і розвитку...» [248, с. 160]. Або ж військово-казармений світ, який не менш специфічний і майже недосліджений. Безперечно, треба брати до уваги і психічні комплекси нації: у пригноблених – комплекс меншовартості, у імперських націй – манія величчя... Сукупно усі ці фактори, як система дзеркал (часом кривих), відображають національний образ світу, який в одному творі (або ж одним автором), либонь, ніколи не буває виражений абсолютно повно, а лише у загальних, у кращому разі, в основних рисах.

Г. Гачев ставить питання: «а як же бути з „метисами”, з тими, хто і по крові змішаний, та ще й народився в одній країні й ця мова стала йому рідною, а переїхав жити в іншу у юному віці... <...> Який же тут Космо-Психо-Логос?» [97, с. 428]. Очевидно, відповідь існує, проте вона варіативна. Імовірно, що в силу всіх цих «національних перипетій» людина сформується як громадянин світу – космополіт, утім існує чимало чинників (виховання, приватний вибір), у результаті яких особа визнаватиме свою особливу спорідненість із котроюсь із націй. Проблема не видається нам посутньою, оскільки в будь-якому випадку існує особливий погляд на світ. А відтак не можемо оминути авторський образ світу, який, безсумнівно, існує, тому що істинна

творчість не можлива без індивідуального бачення світу, кожен талановитий письменник відзначається своєрідністю світобачення. Правда, на думку Й. Бродського, «все, що наявне у культурі, зводиться в кінцевому результаті – або ж це можна спробувати звести – до чотирьох відомих нам темпераментів: меланхолік, сангвінік, флегматик і холерик» [86, с. 535], однак темперамент – лише одна із ознак, за якими людський загал поділяється на категорії, і навряд чи ця ознака вміщає і цілковито виявляє суть людини, особливо ж митця. Отже, виражаючи національне чи загальнолюдське, письменник водночас виявляє і особисте. Більше того, автор у творі репрезентує не лише себе (або ж зовсім не себе), а свого героя. М. Бахтін пише: «Життя героя переживається автором у зовсім інших ціннісних категоріях, аніж він переживає своє власне життя і життя інших людей разом із ним – дійсних учасників в єдиній відкритій етичній події буття, – осмислюється в абсолютно іншому ціннісному контексті» [12, с. 97]. Для письменника надзвичайно важлива здатність перевтілюватися, особливо ж, коли його персонаж іншої нації. На думку Ф. Достоєвського, навіть найвизначніші з європейських поетів ніколи не могли втілити в собі з такою силою геній чужого народу, дух його, всю затаєну глибину цього духу і всю тугу його покликання, як міг це зробити О. Пушкін: «Звертаючись до чужих народностей, європейські поети найчастіше перевтілювали їх у свою національність і розуміли по-своєму. Навіть у Шекспіра його італійці, наприклад, майже цілком ті ж англійці. Лише Пушкін один зі всіх світових поетів володіє здатністю перевтілюватися сповна в чужу національність» [127, с. 145-146]. При цьому О. Пушкін, не маючи національного коріння, вважається найбільш національним російським поетом.

М. Бахтін говорить про те, що митець уміє бути позажиттєво активним, він не тільки зсередини причетний до життя (практичного, соціального, політичного, релігійного), але й розуміє і любить його ззовні – там, де його нема для самого себе, де воно звернене всередину себе і потребує позаперебуваючої і позасмислової активності. Учений вважає головним завданням митця – знайти суттєвий підхід до життя ззовні: «Цим художник і мистецтво загалом створюють абсолютно нове бачення світу, образ світу, реальність смертної плоті світу, котру ні одна з інших культурно-творчих активностей не знає»



[12, с. 248]. Авторський образ світу не є знеособлений, він може виражатися через національне або загальнолюдське, проте «замішаний» на особистому, чи це унікальний досвід, чи доля (трагічна/щаслива), чи особливості психіки, – всі ті індивідуальні риси, якими один національний письменник відрізняється від іншого.

Загальнолюдський, національний та авторський образи світу не мають чіткого розмежування, вони не декларативні, а зумовлені природною суттю самовираження митця або ж змістом вираження ідеї твору. Єдина суттєва відмінність між авторським образом світу та загальнолюдським і національним образами, що авторський – оригінальний, а загальнолюдський і національний належать до традиційних. Традиційним же слід вважати, як зазначає А. Волков, образ, «який переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої» [85, с. 182]. Виявити й розрізнити загальнолюдський, національний та авторський образи світу можна, дослідивши художній світ автора в його цілісності, а ще краще – у зіставленні з художнім світом іншого автора. Компаративістський підхід дозволяє розкрити закономірності творення й функціонування образу світу, диференціювати його, відокремивши від різного роду випадковостей та нашарувань. Полем для такого дослідження є художній твір.

1.2. Національні образи світу у творах українських і російських поетів-шістдесятників

У національній природі, у цілісності її буття уже закладена (й виводиться з неї) мова, яка дозволить правильно прочитати міру і роль її «вливання у дух». Г. Гачев пропонує в ролі метамови використовувати давню натурфілософську мову чотирьох стихій. «Кожен національний світ, – пише дослідник, – я розумію як Космос-Психологос <...> Описую ж його – на старовинній мові «чотирьох стихій»: земля, вода, повітря, вогонь – його основні слова. Якщо їх розуміти розширено й символічно, то будь-яку річ і навіть ідею можна цими „словами” розповісти» [95, с. 12]. У цьому ключі розгортає свою думку Л. Тарнашинська, автор монографії «Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології», в одному із її розділів, що має назву «Міфологема води Миколи Вінграновського в

структурі Космо-Психо-Логосу як інформаційний код українства» [338, с. 263-273]. Автор зосереджує увагу лише на одній із стихій – воді, оскільки «вода (у різних її формотворчих виявах) відіграє роль інформаційного коду українства» [338, с. 265]. Безперечно, поетичний спектр українських шістдесятників надзвичайно широкий, пласти їхньої поезії прочитуються на багатьох рівнях – семантичному, онтологічному, аксіологічному тощо, у тому числі й на таких глибинних, на яких інтуїтивно закладені архетипні коди національного буття. Проте природа світобачення, світобуття й світопорядку будь-якої окремої нації надто неохопна, аби виявити себе у творчості одного чи кількох її представників лише через ієрархію чотирьох стихій, особливо, коли йдеться про ключові етносмисли, які вкладаються поетами у текст підсвідомо, тільки в силу того, що вони є носіями, провідниками і виразниками колективного національного «Я», відтак цілком правомірно в устах поета звучать рядки: «Я єсть народ, якого Правди сила / ніким звойована ще не була» [340, с. 103]. У цьому сенсі Г. Гачев не впадає в оману. Розуміючи усю складність поставленого завдання, він залучає цілий набір основних елементів, за допомогою яких здійснює порівняльний аналіз національних образів світу: «...чоловіче чи жіноче; -ургія (працею створеність) чи –гонія (народженість еством) всього в бутті; пряма чи крива; вертикаль чи горизонталь; далечінь чи ширина; zenit (висота, полудень) чи надир (глибина, опівніч); ієрархія пір року: літо, весна, осінь, зима; ієрархія почуттів: дотик, смак, нюх, зір, слух; музика чи живопис; рисунок чи колір; світло й речовина – частка чи хвиля; час чи простір; пустота чи повнота; Дім чи середовище; форма чи матерія; Праця чи Життя; походження чи призначення; історія чи еволюція; причина чи мета; дослідження (для себе) чи виклад (поза); лекція чи бесіда; система чи афоризм; помисел як будівля чи помисел-пробіг (discours); доказ чи очевидність; теорема чи аксіома; рефлексія чи авторитет; опосередкованість чи достовірність; внутрішнє чи зв'язки-стосунки; індивід чи соціум; необхідність і свобода чи доля (приречення) і випадок; теорія чи картина; дальнодія чи близькодія; інтравертність (психіки) чи екстравертність; внутрішнє чи зовнішнє; об'єм чи поверхня; «тягни» чи «штовхай» як причина руху і т. д.» [97, с. 432–433].

Національний образ світу найперше розкривається через національну ідентифікацію, упродовж перманентного дослідження й



зіставлення Свого та Чужого. Оскільки, як відзначає Д. Наливайко: «Уявлення й образи Свого й Чужого належать до найдавніших, архетипних, а їх опозиція є однією із засадничих у структурі людської свідомості від часу її появи, що підтверджується й первісною міфологією» [246, с. 91]. Не існує націй, для яких національні чинники повністю втратили б визначальний смисл, проте для окремих народів, їх можна віднести до реалізованих, «безпроблемних» у національному смислі, національне – це щось самоочевидне, невід’ємне, що не потребує декларування та зумисного наголошення, цебто закладене в самій природі життєбуття нації і через неї виявляється підсвідомо й ірраціонально, відтак і потребує декодування. Одначе доля декотрих народів склалася так, що вони в силу певних обставин і причин виявляють себе як «національно заклопотані». Наприклад, А. Ейнштейн 1925 року, у зв’язку з проблемами єврейського народу, пише: «Нехай скоріше настане час, коли наш націоналізм стане настільки самоочевидним, що нам не доведеться більше привертати до нього особливої уваги» [386, с. 66]. Національне у таких народів знаходиться у центрі уваги свідомості й виражається раціонально, «прямим текстом», відповідно й прочитується (що не виключає, як уже говорилося, глибших латентних пластів національного самовираження, які потребують розшифрування). Українці належать саме до таких народів. Принаймні, як справедливо зауважує О. Яровий, «шістдесятництво було густо змішане на національному» [381, с. 54]. Цю тезу розділяють більшість дослідників шістдесятництва і самі шістдесятники. На підтвердження обмежимося лише однією цитатою М. Холодного: «Естетичні засади шістдесятництва характеризувало повернення обличчям до національних святинь: рідної мови, історії, культури, інших занедбаних сфер національного життя» [381, с. 52].

Хоча національний «заміс» українських шістдесятників не мав тієї концентрації, що у Т. Шевченка, який, ставлячи Україну понад усе, не оглядався не тільки на царя, але й осмілювався здійсмати голос проти самого Бога («Я так її, я так люблю / Мою Україну убогу, / Що проклену святого Бога, / За неї душу погублю!» [375, с. 338]), шістдесятникам доводилося зважати на різні ідеологічні приписи й табу, проте не виникає сумнівів, що «закваска» перейнята від Кобзаря, на котрого вони коли інтуїтивно, а в більшості випадків свідомо орієнтувалися як на духовний світоч. «Василь Симоненко, – пише В. Яре-

менко, – чи не найперший із шістдесятників повернув у літературу тему національної історії, національної гідності, врешті – і національного сорому, історичного безпам'ятства зденационалізованої і здеморалізованої частини українського народу» [400, с. 31]. І справді, в поезії Симоненка національне проявилось найбільш відверто і найбільш сміливо, найбільш концептуально: «Ради тебе перли в душі сію, / Ради тебе мислю і творю – / Хай мовчать Америки й Росії, / Коли я з тобою говорю! <...> Україно! Ти моя молитва, / Ти моя розпука вікова... / Гримотить над світом люта битва / За твоє життя, твої права» [318, с. 107–108].

Національна заангажованість поета максимальна, ракурс, із якого він бачить світ, виявляє не тільки його особисті духовні пріоритети, але й нагальні потреби й проблеми нації, все інше відступає на другий план. Хоча в окремих віршах В. Симоненка Україна певною мірою ставиться в опозицію до решти світу, але вона ніколи у творчості поета (це можна сказати й про інших шістдесятників) не вступає в конфлікт із загальнолюдським. Національне і загальнолюдське завжди є в однім руслі, оскільки людина, до якої б нації вона не належала, – *єдина* цінність на цій планеті: «Ти знаєш, що ти – людина» [318, с. 99], хоча ця теза переважається іншою, яка, либонь, не є явною антитезою, скоріше тезою-корекцією: «Ти сам занидієш в обіймах ночі й тьми, / А той, хто стане краплею народу, / Вже не злякається ні смерті, ні чуми» [318, с. 121]. Наголошуючи на неповторності кожної особистості, відстоюючи право на індивідуальність, В. Симоненко нагадує, що індивід не здатен реалізуватися у повній мірі, будучи відірваний від тієї суті, якою породжений. Йому не йдеться про колектив, а про ту єдність і цілісність, якою є народ. Знову напрошується цитата з А. Ейнштейна: «Недостатньо, якщо кожен сам по собі братиме участь у світовому культурному процесі, – потрібно приступити до такої роботи, яку можливо виконати лише зусиллями всієї нації» [387, с. 48]. «Некоректні» слова В. Симоненка «Хай мовчать Америки й Росії» це – відвертий виклик світові, заявка на право бути рівним серед рівних. Однак право це ще треба відстояти, звідси дещо войовничий пафос, який відсилає нас до Тичинівського «Я утверждаюсь» [340, с. 103]. Утвердження відбувається не тільки через працю, але через боротьбу та вибір: «Є тисячі доріг, мільйон вузьких стежинок, / Є тисячі ланів, але один лиш мій» [318, с. 99]. Для



ліричного героя відкритий весь світ, проте прислухається він лише до голосу крові, до вибору серця: «Бо нива ця – моя! Тут я почну зажинок, / Бо кращий урожай не жде мене ніде, / Бо тисяча доріг, мільйон вузьких стежинок / Мене на ниву батьківську веде...» [318, с. 99]. Ліричний герой В. Симоненка вільний у своєму виборі, але дороги й стежки приводять його до України, оскільки – це єдине, що не вибирається: «Можна все на світі вибирати, сину, / Вибрати не можна тільки Батьківщину» [318, с. 92]. Не дарма І. Кошелівець вважає, що В. Симоненкові «судилося на одному з критичних поворотів історії бути обранцем, устами якого промовляє доля нації» [181, с. 7]. Поет сповідував й утверджував лише те, у що беззастережно вірив, «у що, – як зазначає Л. Тарнашинська, – сам був вкорінений усім своїм естетичним чуттям, способом мислення, світовідчуття й способом самого свого існування» [338, с. 278]. У пориві любові та відданості В. Симоненко звертається до України: «Притулися горбами й устами до мене, / Перетни в моїм серці криваву межу!» [318, с. 243]; у цьому акті відбувається остаточне злиття та єднання поета з Вітчизною, яке виводить його на всесвітні обрії: «Той господар в просторі безмежному, / Хто душею відрікся меж» [318, с. 248]. Перед читачем постають однаково рівні величини: безмежний світ, безмежна Україна і безмежна поетова любов, для яких поза системою національних духовних цінностей не знайти необхідної мірки.

Такою міркою для українських шістдесятників є народ, народ як поняття постає ключовим у їхній творчості, на нього покладено дві функції: 1) він є світом і світлом, духовним вмістом, що наповнює інше священне поняття – Вітчизна, конкретна назва якому Україна; 2) це основна призма світобачення тогочасних поетів, тільки враховуючи цей момент можна адекватно дослідити особливості національного образу світу українських шістдесятників.

Індивідуум і народ – два космоси, малий і великий, які навзаєм вміщують у собі один одного. Цю думку цілком виразно проартикулював Б. Олійник: «Це – мій народ. Спогорда не дивлюсь, / Що руки в нього з праці вузлуваті, / Душа ж його пречиста, яко свято, / А в серці пісня й дума обнялись. / Я весь у нього. Весь він у мені...» [261, с. 179]. В. Базилевський відзначає: «Борис Олійник мислить і відчуває, як, кажучи ж його словами, „українець зроду”» [7, с. 109], відтак саме Олійник на прикладі Симоненка сформулював причин-

ність, без якої особистість при всій її самодостатності залишається неповноцінною: «Він ішов углиб до ідеї Вітчизни як величини незмінної і незамінної, як тої основоположної священної петри, без якої людина – тільки абстрактний знак...» [262, с. 492]. Очевидно, те ж саме можна сказати про самого Б. Олійника, ось як його характеризує Л. Талалай: «Він, можливо, найближче серед сучасних літераторів до рівня свідомості українського народу з її злетами та падіннями, з її ілюзіями і розчаруваннями, з її намаганням нарешті явитися світові „з високочолим іменем – Народ!“» [336, с. 142]. Олійникове «Я весь у нього. Весь він у мені» недвозначно вказує на взаємозв'язок поета зі своїм народом. Сказане треба тлумачити ширше, ніж особисті стосунки Поета з народом, – радше як позицію кожного українського Громадянина, оскільки формула Б. Олійника так чи інакше проголошується й іншими поетами шістдесятниками. М. Вінграновський висловлюється ще експресивніше: «Ні! Цей народ із крові і землі / Я не віддам нікому і нізащо! / Він мій, він я, він – світ в моїм чолі, / Тому життя його і ймення не пропащі!» [56, с. 127]. Сформульовану В. Симоненком залежність особистості від народу цілковито поділяє Ліна Костенко: «Коли в людини є народ / тоді вона уже людина» [175, с. 38]. Як зауважує Г. Кошарська, «свобода нації як продовження особистої свободи є постійною темою поетичного світу Костенко» [180, с. 42]. У вірші «Кожному (і собі) читачеві Лесі Українки» [268, с. 75-76] Д. Павличко закликає: «Собі ім'я свого народу / Навіки, як вона, візьми. / Візьми не в сіру паспортину, / Відчуй його поміж легень, / Як мати відчува дитину / Перед пологами за день. <...> Роди новий народ, а стогін / Народження розчав на щем, Щоб ворог, ідучи на погин, / Не тішився твоїм плачем» [268, с. 76]. Очевидно, «родити новий народ» – першочергове завдання, яке постає перед кожною особистістю, на це скеровані уся художня енергія і міць поезії українських шістдесятників. І. Драч проводить своєрідну «інвентаризацію», дошукуючись в абстрактному понятті живої конкретики: «Народ – це всі. Це місто і село, / Це люд, який мізкує й форму носить, / Голубить ноти й цифри плодоносить, / Хто няньчить слово й творить чересло. <...> Бо серце творить в сивизні турбот / Свою затяту думу про народ. <...> Народ – дядьки, що йдуть життя орати, / Народ – тітки, що стали за верстати, / Народ – баби в хустках навперехрест» [129, с. 70]. Поет



іде не тільки від всезагального до індивідуального, але й через індивідуальне виходить на всезагальне. Л. Мкртчян у передмові до «Вибраного» російських перекладів І. Драча пише про те, як його колега вірменський поет Амо Сагіян, прочитавши тільки одну «Баладу про вузлики», відкрив для себе поета: «Він говорив, що образ баби Корупчихи – це образ народу-годувальника» [230, с. 3]. І це у той час, як в Україні І. Драч вважався найбільшим модерністом, запеклим реформатором і ворогом традицій, а відтак і найменш закоріненим в національне. Чужоземні критики виявилися більш прозорливими. Наприклад, російський критик В. Огнєв вбачав у Драчеві ту «золоту середину», яка гармонізує протилежні начала: «Він ніби народжений утримувати рівновагу між земним і космічним началами буття, між романтичною українською тягою до синяви („чому я не сокіл, чому не літаю!..”) і українською ж тверезістю селянина, іронією виявляючи природній розум („крилами хату вшив, крилами обгородився”)» [258, с. 69]. Ю. Суровцев слушно наголошує: «Драч любить писати про велич ідейно-морального і художньо-творчого спадку свого українського народу...» [334, с. 14].

У Б. Олійника надзвичайно трепетне, поважливе ставлення до самого поняття «народ» іде, як підмітив А. Мойсієнко, від неабстрактного, незагального його «прочитання» [234, с. 137]; поетове бачення народу перегукується із баченням І. Драча: «Стоять баби – в онуках квіт їх днів. / Стоять тітки у бабиному літі. / Дядьки зніяковілі ніби діти... <...> Це – мій народ» [261, с. 178-179]. Не оминає поет і стосунків між народом та індивідом, однак розглядає їх у дещо іншому ракурсі: мало признаватися до народу, сама причетність особи до народу ще не робить її особистістю: «Народ не візьмеш на макуху, / Він зоддаля розрізнить чин: / І хто є син його по духу, / І хто – по духу! – сучий син» [261, с. 201]. Відтак цілком зрозуміло, що «людей, звичайно, більше, ніж народу...» [261, с. 220]. Якщо особистості творять народ, то за такого роду осіб – «сучих синів» – народіві доводиться червоніти перед людством. Не можна не погодитися з тим, що Б. Олійник вирізняється «глибиною порушення націєтворчих і націєруйнівних проблем» [51, с. 132].

Не залишає поза увагою взаємини особистості та народу В. Коротич, традиційно вони бачаться поетові у трагічній площині, наче

істина здатна виявлятися тільки в екстремальній ситуації: «Народ безсмертний, як є в нім лють, / Як є в нім хтось – хоч один, – хто ладен / Негайно вмерти за власний люд!» [172, с. 95].

Смерть за народ – одна із відправних точок світогляду українських шістдесятників, це вже майже національна риса, вияв ментальності: буття нації пов'язане й утверджується не життям, а смертю. Надмірно тривале поневолення, упродовж якого майже безперервно велися визвольні змагання, заклали у свідомості українців переконання, що тільки смертю можна довести відданість народові, Україні. Цей стереотип настільки утвердився, що сама лише причетність до українського народу накликала «негайну» смерть, при чому майже розмилися критерії смерті-офіри борця і смерті-жертви поневоленого. В. Стус, який, безперечно, був тим «хоч одним», майже уникає в своїй творчості апелювань до народу, для поета ніби й не існує такого поняття, може, єдиний раз, коли він звертається не до України, не до Вітчизни, а саме до народу, то звертання це звучить як докір: «Народе мій, коли тобі проститься / крик передсмертний і тяжка сльоза / розстріляних, замучених, забитих / по соловках, сибірах, магаданах?» [332, с. 228]. В. Стус чи не єдиний із поетів-шістдесятників ставить питання не лише відповідальності особистості за народ, але й відповідальності народу за особистість. Народ В. Стусові заступають люди, яких, за Б. Олійником, звичайно, більше, ніж народу, та й люди ті викликають в поета спочатку іронію та самокритику (у першому рядку), які перетікають у трагізм високої напруги: «Отак живу: як мавпа серед мавп / чолом погрішним із тавром зажури / все б'юся об тверді камінні мури, / як їхній раб, як раб, як нищий раб» [332, с. 57]. Будучи ув'язненим і позбавленим волі, В. Стус у парадоксальний спосіб отримав свободу мислення, звільнившись від загальної зашореності, від традиційного пафосу, від самоцензури і стереотипів. Далекий від самоомани, «поет досягає розуміння, що значущий індивідуалізм – це велика перевага і водночас велика вада українства. <...> Він, як ніхто, – наголошує Н. Зборовська, – збагнув і пережив трагічну долю українського індивідуалізму» [141, с. 46]. Цей індивідуалізм призвів до того, що народ визначався не цілісністю і єдністю, а кількістю, яка, до того ж, втрачала цементуючу основу, з цієї причини проблема національної ідентифікації залишається актуальною



до сьогоднішнього дня. Шістдесятники, які найбільш рішуче порушили цю проблему і найглибше у неї занурилися, залишалися вірними їй і в подальші десятиліття своєї творчості. Ліна Костенко у своїй відомій лекції дещо змістила акценти: «Проблема тут навіть не в ідентифікації нації, а в *кризі самоідентифікації національно дезорієнтованої частини суспільства*» [176, с. 10]. Цебто знову йдеться про індивідуалізм, тільки вже у «клінічній» формі, драматизм ситуації в тому, що національно дезорієнтована частина суспільства переважає кількісно свідому, через що останній доволі складно репрезентувати народ, оскільки вона є не ядром, а ніби залишком народу. Через це виникають проблеми з національним іміджем в очах світу. «Якщо десь у світі чують – *Україна, українці*, які це асоціації викликає там? <...> Тож чи не час замислитись, *хто ми в очах світу і яку маємо ауру*, а якщо не маємо, то чому?» [176, с. 12]. Ліна Костенко не вживає терміна *національний образ світу*, але йдеться їй про те, щоб ієрархія національних цінностей відображалась у системі дзеркал (комплекс гуманітарних наук, з літературою, освітою, мистецтвом), через які нація репрезентує себе світові, в істинному об'єктивному світлі.

Як слушно зазначає Д. Наливайко: «Основна функція етнокультурної ідентичності полягає в тому, що вона „стає могутнім засобом самовизначення і самоорієнтації індивіда у світі крізь призму колективної особистості та своєї самобутньої культури”. Саме завдяки спільній неповторній культурі ми спроможні дізнатися, „хто ми такі” в сучасному світі» [246, с. 94]. Творчість шістдесятників засвідчує: проблема української нації в тому, що в ній порушено цілісність національного образу світу; одна з головних причин – крайній індивідуалізм етноносіїв, кожен із яких бачить себе уособленням народу («Я весь у нього. Він весь у мені...») або «Він мій, він я»). Друга, не менш важлива причина: всередині нації існує внутрішня опозиція *Свій – Чужий*. Окрім «кризи самоідентифікації національно дезорієнтованої частини суспільства», про яку говорить Ліна Костенко, очевидно, існує криза і національно зорієнтованої частини, оскільки вона перебуває у меншості і не достатньо дієздатна, аби репрезентувати імідж нації. «Відповідно до європейської моделі національної ідентичності, „нації” розглядаються як культурні спільноти, члени яких об'єднані, якщо не тісно згуртовані спільною історичною пам'яттю,

міфами, символами й традиціями, – наголошує Д. Наливайко. – До цього необхідно додати спільну історичну територію („рідний край”), а також спільну мову й спільну масову, громадську культуру» [246, с. 94]. Зазначені об’єднувачі чинники в українській нації або ж відсутні, або ж штучно ігноруються в силу певних причин, дослідження яких не входить у сферу компетенцій літературознавства.

Попри національну заангажованість українські поети-шістдесятники керувалися настановою Шевченка: «Не дуріте самі себе, / учітьесь, читайте / і чужому навчайтесь / й свого не цурайтесь» [375, с. 279], вони бачили Україну у світовому контексті й доклали чимало зусиль, щоб «вписати» її у цей контекст, аби вона в ньому «прочитувалася» в усій повноті та виразності. Національні пріоритети не призводили до зацикленості, а, навпаки, спонукали до відкритості, що легко відстежується у творчості поетів-шістдесятників «першого ряду», ми ж обмежимося прикладом Івана Драча, про якого Л. Мкртчян пише, що його «поезія по-материнськи прихильна до людини, до всього білого світу» [229, с. 287]. Б. Олійник же, розглядаючи творчість І. Драча, відзначає, що він ніколи не обмежувався рамками свого національного, і узагальнює: «Таке святе занепокоєння за долю планети – одна з характерних традиційних рис української поезії» [263, с. 255]. А О. Яровий, уже з відстані дев’яностих років, так оцінює шістдесятників: «Письменники того десятиліття міцно стояли на ґрунті національної духовності, запозичували явища глибинні, магістральні і знов же таки творчо й надійно поєднували їх з українською стихією» [381, с. 54].

Для російської літератури національна тема також перебуває у колі її основних інтересів, проте з причин діаметрально протилежних, ніж у народностей, які зазнали національного гніту. Російська нація – нація, сформована в умовах імперії, що не могло не відбитися на її ментальності. Об’єднавши довкола себе чималу кількість народів, вона постійно потребувала підтвердження своєї величч, унікальності, вибраності, що мало засвідчувати: владарює вона по праву. Ця ідеологічна настанова мала два вектори: внутрішній, щоби тримати в покорі поневолені народи, і зовнішній, оскільки Російська імперія завжди претендувала на світове лідерство. Зрозуміло, що такий стан справ державницької імперської політики не міг не позначитися на російській літературі, яка традиційно, чи співаючи хвалу, чи піддаючи



критиці, однаково наголошувала на месіанській ролі Росії. «О росс! о род великодушный! / О твердокаменная грудь! / О исполин, царю послушный! / Когда и где ты достигнуть / Не мог тебя достойной славы?» [116, с. 90], писав Г. Державін «На взятие Измаила», прославляючи військові перемоги Росії: «Услышь, услышь, о ты вселенна! / Победу смертных выше сил; / Внимай Европа удивленна, / Каков сей россов подвиг был» [116, с. 94]. Естафету цю перейняв О. Пушкін: «Опять увенчаны мы славой, / Опять кичливый враг сражен... <...> / И дале двинулась Россия, / И юг державно облегла, / И пол-Эвксина вовлекла / В свои объятия тугие» [284, с. 165]. У цьому ж дусі, на честь захоплення Варшави російськими військами, написаний вірш «Клеветникам России» [284, с. 205–206]. Заради справедливості, потрібно зазначити, що в цьому випадку О. Пушкін не був виразником всезагальної думки літераторів чи аристократів. П. В'яземський, який не був ні політичним, ні літературним опонентом О. Пушкіна, навпаки – обидва належали до одного літературного угруповання, ось як коментує його вірш у своєму нотатнику: «Невже Пушкін не переконався, що нам з Європою воювати була б смерть. Для чого ж говорити нісенітниці та ще й проти совісті і більш за все без користі? Добре іноді в журналі політичному збивати слова, щоб закидати очі піною; але в нас, де нема політики, задля чого просторікувати, кривословити?» [90, с. 58]. Л. Гінзбург пояснює вірш О. Пушкіна «інерцією жанру», вважаючи: «все, що ображало моральні почуття В'яземського як апологія насилля, – все це розроблялося Пушкіним у рамках законної і необхідної приналежності одичного стилю» [103, с. 346].

Служіння літератури «Російській Ідеї», хоча й було суголосним імперській політиці, проте не завжди означало служіння владі, свідченням цього є вірш того ж таки О. Пушкіна «К Чаадаеву»: «Товарищ, верь: взойдет она, / Звезда пленительного счастья, / Россия вспрянет ото сна, / И на обломках самовластья / Напишут наши имена!» [283, с. 207]. Інший приклад: стосунки Ф. Достоєвського з владою мали доволі складний характер – смертний вирок, каторга, солдатчина – усі ці випробовування нітрохи не підірвали віру Достоєвського в Росію. «...Слов'янофільство, окрім цього об'єднання слов'ян під керівництвом Росії, означає і включає в себе духовний союз всіх, хто вірує в те, що велика наша Росія, на чолі об'єднаних слов'ян, скаже

всьому світові, всьому європейському людству і цивілізації його своє нове, здорове і ще не чує світом слово. <...> Ось до цього кола переконаних і віруючих належу і я» [128, с. 19].

І для поетів «срібного віку», творчість яких, безперечно, мала великий вплив на шістдесятників, «Ідея Росії» була тим азимутом, за яким вони звіяли власний поетичний поступ, об'єктивно визнаючи ганджі своєї Вітчизни, називаючи її кабацькою, п'яною, злиденною і т. д., суб'єктивно вбачали в ній якийсь майже містичний зміст, наділяючи винятковими зазвичай духовними якостями, які дозволяють претендувати на світову місію. Щодо цього найбільш красномовні рядки А. Белого: «И ты, огневая стихия, / Безумствуй, сжигая меня, / Россия, Россия, Россия – / Мессия грядущего дня!» [17, с. 216].

Російські поети-шістдесятники продовжили традиції своїх попередників, звичайно ж, кожен на свій лад, кожен у своєму стилі, згідно особливостей творчої індивідуальності. О. Мандельштам писав: «Синтетична народність не схиляє голову перед фактом національної самосвідомості, а здіймається над ним в суверенній особистості, самобутній, а тому національній» [211, с. 257]. Декотрим російським поетам-шістдесятникам, таким як Б. Ахмадуліна, О. Кушнер, Й. Бродський, А. Вознесенський, притаманна саме така «синтетична народність», утім і в них в окремих випадках, у силу певних подієвих або ж емоційних мотивацій, відверто проявляються «факти національної свідомості».

У цьому сенсі, либонь, найбільш показовий приклад А. Вознесенського, який із поетів свого покоління досі традиційно вважається крайнім космополітом. Справді, ліричний герой А. Вознесенського зорієнтований на світ, проте цей його інтерес до чужого зовсім не означає відречення від свого, скоріше це світоглядна експансія, своєрідна геополітична концепція, яка формується згідно з настановами Батьківщини: «Ты ж, Россия, одна, / как подводные крылья, / направляешь меня» [75, с. 61]. Ці рядки є ключем до прочитання не тільки творчості А. Вознесенського, але й інших російських поетів-шістдесятників, у чийх творах у той чи інший спосіб Росія латентно присутня як сила чи ідея, що надихає та скеровує, задаючи тон і організовуючи внутрішню структуру поетичного мислення. Можна без перебільшення сказати, що зразок такого мислення: «Я счастлив, что я русский, / так вижу, так живу» [75, с. 44] – єдиний для всіх російських поетів-шістдесятників. Попри індивідуальні відмінності їхньої твор-



чості, спільним і визначальним для них є «російське бачення», навіть незалежно від того, чи повністю поділяли вони приватні погляди один одного. Розбіжності (цілком зрозумілі й закономірні) виникали, коли йшлося про «ретрансляцію» цього бачення. Ще М. Гоголь писав: «Поет може бути й тоді національним, коли описує абсолютно сторонній світ, але дивиться на нього очима своєї національної стихії, коли відчуває і говорить так, що співвітчизникам його здається, ніби це відчувають і говорять вони самі» [104, с. 60].

А. Вознесенський зажив слави космополіта, оскільки належав до небагатьох тодішніх радянських поетів, які творчо реалізовувались у межах світу, і робив це доволі успішно, про що говорить той факт, що він був академіком і почесним членом десяти академій світу. Однак окремим прозорливим критикам вдалося розгледіти за безперечними виявами космополітизму такі ж очевидні національні риси. Так, В. Огнєв відзначав, що А. Вознесенський «гостріше від інших в російській поезії крізь „реторту неону” і „стакан синяви” довоколишньої другої природи вдивився у свій, російський спадок совісності» [258, с. 68].

У Росії, як і в Україні, нема якогось чіткого та єдиного реєстру поетів-шістдесятників, кожен критик чи письменник складає список за власними критеріями. У вірші, присвяченому Б. Ахмадуліній (датованому 1963 р.), А. Вознесенський пише: «Нас много. Нас может быть четверо. / Несемся в машине как черти. / Оранжеволоса шоферша. / И куртка по локоть – для форса. <...> / Что нам впереди предначертано? / Нас мало. Нас может быть четверо. / Мы мчимся – а ты божество! / И все-таки нас большинство» [75, с. 105]. Цей вірш – варіація на пастернаківську тему: «Нас мало. Нас, может быть, трое / Донецких, горючих и адских...» [274, с. 189]. Окрім себе, Б. Пастернак мав на увазі Маяковського й Асєєва; про кого ж ідеться у Вознесенського, неважко здогадатися: «Доволі тривалий час критичному розгляду підлягало таке собі поетичне формування під загальним прізвищем Євтушенко-Вознесенський-Рождественський-Ахмадуліна», – пише О. Грушников [111, с. 276]. Їхні імена і дотепер першими приходять на думку, коли мова заходить про російських поетів-шістдесятників.

Образ світу в Б. Ахмадуліної значною мірою авторський, проте він, безперечно, національний у гоголівському сенсі, бо дивиться поетеса на світ «очима своєї національної стихії». Хоча декому з

критиків здавалося, що спочатку поетичний світ Б. Ахмадуліної був розколотий на два світи, де перебувають у сусідстві, але не з'єднуються «свої» та «чужі», поети і чернь. Другий світ був настільки витіснений у «темряву відторгнення», що було видно лише його загальні риси, і тільки після певної поетичної еволюції, зауважує В. Єрофеев, «ахмадулінський світ стає єдиним, уміщаючи в собі всіх: добрих і злих, „своїх” і „чужих” – єдиним, але не одноманітним, складним, заплутаним; цілісним, але багатовимірним» [138, с. 191]. Утім, якщо прислухатися до голосу самої поетеси, вона від самого початку, попри несхожість на всіх «чолом і співочим вигином шії», перебуває у єдності з усіма: «Это я – человек невеличка, / всем, кто есть, прихожусь близнецом, / сплю куда идет электричка, / пав на сумку невзрачным лицом. / Мне не выпало лишней удачи, / слава Богу не выпало мне / быть заслуженей или богаче / всех соседей моих по земле. / Плоть от плоти сограждан усталых, / хорошо, что в их длинном строю / в магазинах, в кино, на вокзалах / я последнею в кассу стою – / позади паренька удалого / и старухи в пуховом платке, / слившись с ними, как слово и слово / на моем и на их языке» [3, с. 6–7]. Б. Ахмадуліна уникає слів «Росія», «Вітчизна», воліє не згадувати їх всує, слово «народ» якщо й зустрічається зрідка в її текстах, то тільки у значенні юрби, невеликої кількості людей, а в розумінні нації (майже як виняток) – знаходимо у вірші, присвяченому В. Висоцькому: «Народ невредим, если боль о Певце – всенародна. / Народ, народившись, – не неуч, он ныне и присно...» [5, с. 145]. А. Бітов у промові під час церемонії вручення Б. Ахмадуліній Пушкінської премії (1994 р.) відзначає, що в ліриці поетеси мало громадянських мотивів, однак її поведінка була абсолютно громадянська [27, с. 14], а задовго до того (1977 р.) Й. Бродський писав: «Ахмадуліна цілковито справжній поет, але вона живе в державі, яка змушує людину освоювати мистецтво приховування власної справжності за такими гномічними підрядними реченнями, що в результаті особистість скорочує себе заради кінцевої мети. Попри те, навіть будучи спотвореним, доцентрове скорочення їх обох, її і її ліричної героїні, краще, ніж відцентрова несамовитість багатьох колег» [38, с. 256]. Якщо А. Вознесенський писав: «Я сослан в себя / я – Михайловское» [75, с. 117], то Б. Ахмадуліна, хоч і вимушено, але добровільно емігрувала в себе. Поетеса пише: «Однією із



важливих прикмет початку шістдесятих років вважаються виступи поетів, які притягували незчисленну кількість публіки, багато людей і тепер за ними скучають, я – ні. Лише подальші замкнуті усамітнення були для мене трудно-втішними і плодотворними» [4, с. 6]. Віршами це висловлено так: «В глубоком одиночестве, зимою, / я всласть повеселюсь среди пустоты, / тесно и шумно населенной мною» [3, с. 78]. Дім, сад, сон, вікно – концепти, що найбільш часто повторюються у віршах Б. Ахмадуліної. Поетеса цілком свідомо обмежує простір свого буття, і вірш «Стіна» є підтвердженням цього судження: «Вид из окна: кирпичная стена. <...> / Еще и тем любезна мне стена, / что четко окорачивает зренье. / Иначе мысль пространна, не стройна, / как пуха тополиного паренье. / А так – в ее вперяюсь письма / и списываю с них стихотворенье» [5, с. 52–53]. Звичайно ж, стіна – лише метафора, віршами виражено те, про що прозою говорив Й. Бродський.

Вікно, вид з якого впирається в стіну, майже ідентичне вікну, що намальоване на тій стіні. Списувати вірші зі стіни чи малювати на ній вікна – заняття, яке можна розглядати як утечу від дійсності, а можна тлумачити як форму протистояння цій дійсності, спробу її оживити, утворюючи власне, альтернативне буття. Р. Рождественський, найбільш радянський (декларативно радянський) із російських шістдесятиків, у вірші «Окна, которые нарисованы» [292, с. 121–122] засуджує подібне заняття, для нього неприйнятні ті, хто живе в намальованих будинках і створює намальоване щастя, вони йому бачаться пласкими, паперовими, мертвими. Як протиставлення їм – камінь, що оживає під різцем художника («Творчество» [292, с. 111–112]), хоча спочатку не хоче вірити в «правоту різця». Правота різця, правота пера, власна (вивірена із всезагальною) правота – це те, що рухає поетичними помислами Р. Рождественського: «Я – безоговорочно и бесповоротно – / капля / в океане моего народа. <...> / Но, светло зажмурясь от небесной сини, / поклонившись маме-Россиюшке, / России, / захмелев от Новгорода и приникнув к Волге, / говорю – / отчетливо – / без скороговорки... <...> / Я в Державу верую – вечную! Эту. / Красную по смыслу. По флагу. По цвету. / Никогда не спрячусь / за кондовой завесой... / По национальности / я – / советский» [293, с. 262–263], як патріот, він занепокоєний тим, що «Красный флаг над лучшей частью планеты / очень многим в мире / не дает спать!..» [292, с. 325]. Відтак

ліричний герой налаштований рішуче: «Расстреляйте – / не изменю / флагу цвета крови моей» [292, с. 205]. Останні рядки перегукуються із рядками В. Симоненка: «Я проллюся крапелькою крові / На твоє священне знамено» [318, с. 108], тільки Симоненко має на увазі прапор України. А ось іще один перегук із знаменитими «Лебедями материнства» [318, с. 91]: «И хоть земля воистину громадна, / на ней – / во все века и времена – / одна у человека мама. / И Родина – / одна» [293, с. 401]. А. Мальгін пише: «Чутливо прислухаючись до життя, готовий у будь-яку хвилину відобразити злобу дня, Рождественський у своїй творчості, по суті, пройшов усі етапи, які пройшло в своєму розвитку наше суспільство, він брав участь у вирішенні його проблем, у виявленні його больових точок» [210, с. 71]. Р. Рождественський у своїй патріотичній публіцистичності – моралізатор, дидактик, борець, він весь час у бойовій готовності, ніби його Батьківщину постійно підстерігає якась загроза. «Просто был выбор у каждого: / я или Родина» [292, с. 140], це рядки з поеми «Реквием», яка присвячена Великій Вітчизняній війні, однак цю жорстку альтернативу, можливо, не помітно для себе, поет переносить і в мирне життя, коли мова заходить про Батьківщину, він безкомпромісний. Е. Сидоров зазначає: «Він органічно відчуває себе сином віри в революцію, в ленінські принципи радянського життя, які треба щоденно захищати у великих і маленьких битвах» [317, с. 8]. Отже, справа у принципах. До принципів поет закликає і всіх інших: «Говорите по-советски, – / ах, какой язык! / Вам с рождения известны / языка / азы. / Говорите на просторном, / как движение крыл, – / на просторном, / на котором / Ленин говорил!» [293, с. 15]. Маємо алюзію на афористичні рядки Маяковського: «Я русский бы выучил только за то, что им разговаривал Ленин» [222, с. 436]. Відтак, очевидно, все радянське для Р. Рождественського – синонім російського.

Інший російський поет-шістдесятник О. Кушнер перебуває у відвертій опозиції до подібного погляду. На його думку, радянська поезія вирощена на пустельному ґрунті, вона не закорінена в традиції, вільна від культурних асоціацій і перебуває збоку від російської та світової поезії. Що ж до власної позиції стосовно завдання поета, то вона сформульована так: «Гадаю, що поет не тільки відтворює об'єктивну реальність, але й народжується з такою думкою про неї, що це



вкладено в нього не стільки епохою, скільки його індивідуальною природою, його особливим душевним складом» [189, с. 443]. Згодом О. Кушнер продовжує свою думку: «Тільки життя приватної людини дає можливість поетові зберегти незалежність та гідність, реалізувати своє завдання – „внести гармонію у внутрішній світ” – так сформулював її Блок» [189, с. 455]. О. Кушнер належить до «тихих» поетів, довгий час критики дорікали йому за камерність та книжність. Для його художнього образу світу характерно, що простір у його творчості до певної міри віртуальний, він з'єднаний з багатьма іншими художніми світами поетів-попередників (поет виявляє себе як апологет і продовжувач національних поетичних традицій). Унаслідок різного роду численним часовим коридорам, час для поета перетворюється у простір. М. Пяних зауважує прагнення Кушнера з одного боку стиснути реальний простір, як годинникову пружину, з іншого – розширити й поглибити ліричний простір душі [286, с. 157-160]. Найбільш містким і всеохоплюючим для О. Кушнера є простір вірша: «Невы прохладное дыханье / И моря Черного простор. / Для русской музыки расстоянья / Меж ними нету с давних пор. / Как будто два окна в стихах открыты, / И вот – божественный сквозняк...» [190, с. 56]. У поезії О. Кушнера домінує авторський образ світу, проте, на відміну від Б. Ахмадуліної, національне начало виражене в нього більш відверто: «И в следующий раз я жить хочу в России» [190, с. 79]. Д. Ліхачов слушно стверджує, що світ у віршах О. Кушнера постає не спрощеним, не пригладженим: «Для поета доба, в якій він живе, країна, в якій він мешкає – цебто час і простір, данні йому з народження, – дорогі й насущно необхідні. Вони живлять його поезію, вони вимагають від людини напруження всіх духовних і творчих сил» [197, с. 11]. Дуже часто вірші О. Кушнера, особливо раннього періоду, нагадують натюрморти, його пейзажі зазвичай міські і, як правило, обрамлені. Найбільше поет любить втискати світ, навіть якщо мова йде «о свойствах огромной страны», у раму вікна: «Как много от слова до слова / Пространства, тоски и судьбы! / Как ветра и снега от Львова / До обской холодной губы. / Так вот что стоит за плечами / И дышит с тобой заодно, / Когда ледяными ночами / Не спится и смотришь в окно. / Большая удача – родиться / В такой беспримерной стране. / Воистину есть чем гордиться, / Вперяясь в просторы в окне»

[191, с. 88–89]. Як бачимо, навіть такому камерному поетові, яким справді є О. Кушнер, не байдужий національний пафос.

Найменше відзначився таким пафосом Й. Бродський, який «з самого початку пішов на прямий конфлікт з вимогами держави» [189, с. 501]. Хоч він писав: «Ни страны, ни погоста / не хочу выбирать» [36, с. 14], вибір йому таки довелося зробити, мотивував він його у своїй нобелівській лекції: «Для людини приватної і яка цій приватності все життя віддавала перевагу перед будь-якою суспільною роллю, для людини, котра в перевазі цій зайшла досить далеко, – зокрема, від батьківщини, бо краще бути останнім невдахою в демократії, ніж мучеником або володарем дум у деспотії...» [382, с. 347]. В одному з інтерв'ю Й. Бродський зізнається, що навіть якби він залишився в Росії, все одно був би «західником» [35, с. 651], проте, навіть будучи «західником» і перебуваючи на Заході, він залишався російським, можливо, що й більшою мірою, ніж ті поети, котрі проживали в Росії, оскільки його російськість не мала додатку «радянський». На думку Й. Бродського (очевидно, будучи відірваним від Батьківщини, це переконання допомагало йому повноцінно «функціонувати»), поетові, на відміну від прозаїка, не потрібне суспільство, єдине, що йому потрібно від суспільства – мова. «Ми вважаємо, що мова – знаряддя поета. Зовсім навпаки: поет – знаряддя в руках мови, оскільки мова існувала до нас і буде існувати після нас» [35, с. 235]. На цьому твердженні Й. Бродський неодноразово наголошував, мову він ставив понад усе і вважав, що найкраще і найдорогоцінніше, чим Росія володіє, чим володіє російський народ, – це мова [35, с. 237]. Відтак вважав, що як поет він належить Росії і її народові, оскільки поет – це знаряддя мови. Хоч особливих ілюзій, як видно з наступних рядків, не плекав: «Но никто, жилку надув на шее, / не подхватит мотивчик ваш. Ни ценитель, / ни нормальная публика: чем слышнее / куплет, тем бесплотнее исполнитель» [37, с. 148–149].

Є. Євтушенко, чи не єдиний з когорти російських поетів-шістдесятників із гучними іменами, для кого національний пафос був однією зі складових поетики, неодноразово декларує, що його життєтворчість бере початок із національної самоідентифікації: «Если было несладко, / я не шибко тужил. / Пусть я прожил несладно – / Для России я жил. <...> / Быть бессмертным не в силе, / но надежда моя: / если будет



Россия, / значит, буду и я» [131, с. 14]. Ідеться не просто про зв'язок поета з Батьківщиною, а про його пряму залежність від неї, про непорушну єдність із нею: «Россия – женский образ Бога. / Твои хлеба – мои хлеба. / Твоя печаль – моя тревога. / Твоя судьба – моя судьба» [130, с. 459]. Поет убачає в Росії божественну суть, якої причастився, від якої невіддільний, тому так болісно він переживає перипетії, за якими бачиться розвал імперії: «Наш русский дух – собранье болей. / Он рассеченность превозмог, / разрубленный на столько долей, но неделимый клубенек. / Я, словно Русь, и сам искромсан, / но я твой червь крылатый, Русь, – / не из твоих иванов грозных, – / я – и разрубленный срастусь. / Господь, народ не спутай с чернью, / от нас чела не отврати, / и эру страшных рассечений / в сращенье наше обрати» [130, с. 426]. Вірш датований 1957-1995 роками, однак у ньому явно більше відголосу дев'яностих років: «неделимый клубенек» відверто перегукується з «союзом нерушимым» із радянського гімну.

М. Рубцов у своїх стосунках з Вітчизною більш органічний і менш заполітизований, за словами С. Куняєва, «його патріотичне почуття виявлялося і виливалося не в злободенних і швидких відгуках на запити часу, а в пошуках живого людського зв'язку з природою, з історією, у намацуванні необхідних підвалин любові й добра в їх широкому, спрадавна національному смислі слова» [187, с. 220]. М. Рубцов – поет «з глибинки», не лише як виходець із неї, а як її виразник, його автентичність не піддалась акомодатії до часу цивілізаційних зсувів, перемін, метаморфоз і мутацій, які, безперечно, поширювались і на сферу духовних традицій. «Россия, Русь – куда я не взгляну... / За все твои страдания и битвы / Люблю твою, Россия, старину, / Твои леса, погосты и молитвы...» [294, с. 9]. В. Цибін, сучасник М. Рубцова, стверджує: «Здається, сама Росія боліла в ньому, протікаючи кризь його серце...» [367, с. 225]. Звідси цей есенінський надрив, це солодке сп'яніння Росією, це гірке похмілля, ця нечаста, проте рідкісна твереза врівноваженість і прозорливість. «Случайный гость, / Я здесь ищу жилище / И вот пою / Про уголок Руси, / Где желтый куст / И лодка кверху днищем, / И колесо, / Забытое в грязи...» [294, с. 263]. У своїй творчості М. Рубцов більш стихійний, аніж прагматичний, однак стихійність ця аж ніяк не хаотична, він чітко усвідомлює місію і значення поета, що видно із вірша «О Пушкине»: «Словно зеркало

русской стихии, / Отстояв назначенье свое, / Отразил он всю душу России! / И погиб, отражая ее...» [294, с. 186]. У цьому сенсі М. Рубцов був гідним продовжувачем «призначення» О. Пушкіна.

Національна (само)ідентифікація однаково актуальна як для українських поетів-шістдесятників, так і для російських, хоча й з різних причин, про що говорилося вище. Цей аспект у процесі формування національного образу світу для них є опорним. Для українських поетів-шістдесятників характерний комплекс «національної нереалізованості», тоді як для російських притаманний комплекс «національного месіанства». Переважно цими комплексами й виражається їхня «національна заклопотаність», яка безпосередньо пов'язана із творенням національного образу світу.

1.3. Твори М. Вінграновського й А. Вознесенського в інтерпретації критиків і читачів

Ще в двадцятих роках минулого століття для українських літературознавців було очевидним, що історія літератури не тільки історія письменників, але й історія читачів. О. Білецький, досліджуючи проблему читача, наголошував на важливості питання «про читача і його роль у справі „вироблення поетичної свідомості і її форм”, про читача як учасника літературного процесу і співпрацівника письменників у творенні національних літератур окремих народностей...» [28, с. 256]. Буття художнього твору поетапне, воно розкривається у два прийоми: перший – акт художнього творення, другий – акт естетичного сприймання. На першому етапі твір – це тільки реалізація задуму письменника, втілення першої ідеї, сам же твір остаточно реалізується у ході другого етапу – у процесі його прочитання; непрочитаний твір (навіть у вигляді книги), по суті, продовжує залишатися у межах свідомості автора, він уже народжений, живе, однак його стан пасивний – стан сну. І тільки тоді, коли твір отримує відображення у свідомості читача, він пробуджується до життя: читач як «остання інстанція» засвідчує буття твору. «Естетичне сприймання є, з одного боку, внутрішнім моментом художньої творчості, – відзначає М. Ігнатенко, – а з другого – його завершенням; саме з цього слід виходити, коли мовиться про участь читача у творчому акті письменника і в літера-



турному процесі взагалі» [152, с. 55]. Значення твору виростає із діалогу між текстом і його реципієнтом, між автором і читачем. «Читач як учасник літературного процесу наче матеріалізує і втілює соціальні, естетичні запити, що виробляються даним суспільством і в даний час...», – наголошує Г. Сивокінь [315, с. 8].

За результатами анкетування, аналізуючи критичні судження читачів, дослідники поділяють ці судження на дві групи: «з одного боку, це, як правило, необґрунтоване і передусім емоційне неприйняття твору або певних його елементів. З другого – спроби дати собі звіт у недоліках книжки і в своєму ставленні до них» [316, с. 103]. Либонь, найгучнішим, можна сказати, знаковим виявом «емоційного неприйняття» була реакція «читача» М. Хрущова, коли він, перервавши виступ поета А. Вознесенського, кричав на нього з президії у Кремлі: «Господин Вознесенский, вон из страны!» [73, с. 80]. Утім М. Хрущов неоднозначно обґрунтував своє неприйняття мистецької хвилі шістдесятників, яка тільки набирала силу, звільняючись від політичної зашореності і виявляючи естетичну розкутість, – саме ці перші ознаки творчої свободи він розцінив як зрадництво, адже за тодішніми правилами мистецтво повинне було підпорядковуватися й служити ідеології. Окрім звичних для будь-якої літератури механізмів реалізації функцій літературно-художньої критики: декодування, інтерпретації, пояснення, репрезентації, висування нових художніх ідей і методів, у радянській літературі головною функцією критики була функція соціального контролю, оскільки уся функціональна система літературно-художньої критики була «пронизана принципом партійності, поза дією якого критика як соціальна діяльність не можлива» [40, с. 140]. У цьому сенсі письменник цілковито залежав од інтерпретацій його твору критиком, який уособлював у собі і соціальні (читай ідеологічні) запити суспільства, і «народний контроль», відтак Г. Сивокінь анітрохи не перебільшує, запевняючи: «І сучасність, і історичний досвід розвитку літератури приводять до переконання, що творчість у значній мірі визначається *реальною читацькою ситуацією...*» [315, с. 254]. Ситуація ж складалася така, що естетичні цінності вступали у свої права тільки тоді, коли були «освячені» ідеологічними. Тут між критиком і читачем ставимо знак рівності. Ще О. Білецький писав, що «історія критики своєю значною частиною повинна увійти до історії читача, і це, нарешті, визначить її місце в

загальній історико-літературній схемі» [28, 269]. Сучасний літературознавець і критик Є. Баран назвав одну зі своїх книг «Звичайний читач» [10], либонь, роблячи акцент на ідеологічній незаангажованості сучасного критика. Проте, безперечно, критик не зовсім звичайний читач, оскільки інтерпретує твір не для «внутрішнього користування». Критик – це читач із претензією на універсальність, усі його рецептивні реакції скеровані назовні: він навчає письменника, як правильно писати, а читацькій масі пропонує власний варіант прочитання як магістральний. Р. Гром'як, розмірковуючи над роллю читача й критика, стверджує: «Звичайні читачі охоче зіставляють поодинокі твори, творчість різних авторів... <...> Вони, як і професійні філологи, звісно ж спираються на власне сприйняття тексту, іноді вдаються також до певних аналогій, не переживаючи при цьому якихось епістемологічних (гносеологічних) незручностей або й сумнівів» [108, с. 250]. Воістину, читач не знає сумнівів, він свято переконаний у власній правоті. Особливо ж, якщо цей читач – критик. «Критик – як представник своєї професії чи як представник письменницької позиції – вже не стільки судить про готовий твір, скільки самостійно творить його „на основі” тексту, перетворює формальні компоненти в осмислене ціле і отримує на нього не менше духовних прав, ніж сам письменник», – приходиться до висновку М. Епштейн [392, с. 201]. У кожному разі, центральним у стосунках читача й автора є твір. Механізм стосунків між письменником і читачем стисло та вичерпно окреслив Р. Гром'як: «Якщо в процесі сприймання художнього твору спільних елементів у соціальному досвіді сприймача і митця виявиться занадто мало, твір залишиться не сприйнятим, не зрозумілим; якщо твір не дає нічого нового сприймачеві, згасає естетична реакція; якщо твір перекручує відоме сприймачеві, спалахує внутрішня суперечка, і якщо в цьому разі автор переконує сприймача, то появляється суспільно-перетворююча сила твору» [109, с. 82–83].

Кожен художній твір – підстава для різноманітних вправ суб'єктивного читацького сприйняття, оскільки, як вказує У. Еко, «характерна особливість твору мистецтва – бути невичерпним джерелом досвіду: варто йому потрапити у фокус, як виявляються все нові й нові його аспекти» [389, с. 106]. З одного боку художній твір – це об'єкт, що наділений цілком конкретними властивостями (незмінна сума рис, закладених автором), які можна виокремити засобами ана-



лізу, з іншого – твір є системою, відкритою для привнесень і тлумачень значень та змістів, де читач може «проявляти різного роду „зустрічні ініціативи”, мати свої власні вихідні припущення» [390, с. 14]. Автор і читач – два полюси твору, які перетікають один в одного, оскільки автор вміщає в собі читача, а читач – автора.

Художні світи М. Вінграновського й А. Вознесенського критики не зіставляли, якщо хтось і шукав для А. Вознесенського аналогій в українській літературі, то зазвичай звучало ім'я І. Драча. Переходячи до розгляду творчості М. Вінграновського й А. Вознесенського у дзеркалі рецептивної естетики, зазначимо, на чому особливо наголошує О. Веретюк: «Усяка рецептивна діяльність у літературі й мистецтві є компаративною» [44, с. 185].

М. Вінграновський й А. Вознесенський – поети, яких, на перший погляд, нічого не ріднить, однак існує спільна для обох особливість: Р. Гром'як говорить про М. Вінграновського, що «він відчуває людину – кожним оголеним нервом» [107, с. 3], а Л. Озеров (майже дослівно) подібним чином характеризує А. Вознесенського: «Больовий поріг цього поета низький. Нерви його оголені» [260, с. 7]. Ще красномовніше висловлюється Є. Євтушенко: «У Вознесенського дійсно Ахіллесове серце, що своєю кровоточивою оголеністю ранимо сприймає будь-який дотик» [133, с. 258]. З цієї особливості М. Вінграновський й А. Вознесенський розпочинаються як поети, ця особливість є визначальною й основоположною рисою їхньої творчості.

В. Новиков відзначає, що твори А. Вознесенського не зовнішньо, а за суттю пов'язані з найважливішими і болючими питаннями сьогодення людства: поет не розказує про радощі та болі, а вводить їх в читача засобом вірша, усі «апокаліптичні фантазмагорії Вознесенського – це щеплення болю собі і читачеві» [256, с. 250]. У цьому розумінні А. Вознесенський безжальний, він проживає і пропонує співпережити читачеві найбільш трагічні можливі ситуації сьогодення окремої людини й імовірні варіанти майбутнього людства, апелюючи не так до розуму, який дуже часто зраджує, як до чуття. В. Барлас помічає за А. Вознесенським рідкісну сприйнятливність до всього, що може травмувати людину: поет порушує насущні теми, його сповнений тривоги голос попереджає про цілком реальну небезпеку. Критик указує на особливості поезики А. Вознесенського: «Він

повертає нас до тієї одвічної, не обтяженої умовностями природи мистецтва, коли воно ще представляло безпосередню імпровізацію і виражало правду якогось миттєвого емоційного стану, що на-полегливо вимагав виходу» [11, с. 233]. Трагічність світу поет відчуває як відсутність бажаного відгуку, відлуння, як незустріч у тунелі, що його копають насупроти один одному. Н. Іскренко акцентує на тому, що «світ Вознесенського „нефізичний”, він тримається не на гравітаційній, а на „сердечній тязі”, не на просторовій, а на „історичній симетрії”» [150, с. 93], для поета головне, щоб не порушувався закон збереження імпульсу, щоб був зворотній зв'язок. Утім, як слушно підмічає Ю. Моріц, трагізм у А. Вознесенського легко уживається з водевільністю, оскільки він – «дитя райка, НТР, книжкового буму, доби світових стандартів і світової відчуженості, доби всесвітніх контактів і міжпланетних польотів, матеріального і духовного супербагатства і супербідності, криз суспільних та особистісних свідомостей, пошуків самодостатності і гуманізму в надрах земної природи, що катастрофічно гине» [237, с. 103].

На думку критиків, А. Вознесенський – із тих поетів, які не бояться ні думок, ні слів і не страшаться виглядати суперечливими. У своїй творчості він не віддає перевагу лише героям, нарівні з позитивними персонажами виводить цілу низку антигероїв, без лестощів і прикрас. Звертаючись до контрастних виявів життя, поет зобразив благородство і ницість, непорочність і розпусту, подвиги у часи поразок і боягузтво на тлі перемог – усі благочестя і гріхи окремої людини, свого покоління і людства загалом. І. Винокурова пише: «Вознесенський легко, „азартно” „мчить” по темах. <...> Не раз говорилося про відсутність у його поезії будь-якої вибіркової вражень, про всеїдність» [69, с. 220]. Критики дорікали поетові за те, що він нібито дуже часто схильний зводити складність і різноманітність моральних проблем до зовнішнього конфлікту між раціоналізмом науково-технічної доби і людськими емоціями. М. П'яних зазначає: «Іноді поет відчуває необхідність свого гіперболічного світу, і тоді у нього виникає прагнення до „тиші” і душевного тепла, до внутрішньої зосередженості, до гострого відчуття живої природи, живого людського болю» [285, с. 187]. А. Вознесенський ніби боїться застоюватися на місці, для нього важливий рух, адже в русі обновлюється й удос-



коналюється життя. Світ А. Вознесенського доволі громіздкий, густо-заселений і перенасичений інформацією, але недостатньо освоєний в теперішньому часі, оскільки націлений на майбутнє.

Дуже часто критики давали загальну оцінку творчості А. Вознесенського, посилаючись на якісь окремі його твори, що у принципі неправильно, оскільки, як доречно підмітив Л. Тимофєєв, А. Вознесенський – поет великих періодів, потрібно півтори сотні віршів, «півтори сотні його зізнань, півтори сотні поворотів його думки, щоб по крупинці наповнилася пригорща тяжкою речовиною поезії – сумою ідей» [341, с. 241]. І. Винокурова, відштовхуючись від образу поета як «вітражних справ майстра», розгортає його у характеристику творчості: «Вознесенський створює свій світ із різнокольорових скелець, – його мозаїчність одразу впадає в око. Але, можливо, ми стоїмо надто близько, надто впритул до „вітража”, а варто тільки відійти подалі, він зливається в єдину картину» [69, с. 222].

Якщо для адекватного сприйняття й оцінки художнього світу А. Вознесенського потрібна дистанція, то для того, щоб повною мірою відкрився художній світ М. Вінграновського, який також прагне виразити всю повноту життя, необхідно досліджувати його зсередини. В. Моренець звертає увагу на те, що для М. Вінграновського «людина і світ, в якому все підвладне її творчому поруху, переходять одне в одне, існують одне в одному. <...> Прагнення до повноти світосприймання, загальнозначущості найособистіснішого враження закладені в природі художнього мислення поета» [236, с. 171]. Поет воліє, аби в його художньому світі духовне обличчя людини відповідало тим першочерговим моральним критеріям, які заповідаються і передаються від покоління до покоління як вічні орієнтири. М. Вінграновський – максималіст, він міряє життя за найвищим рахунком. Ця його налаштованість виявляється у ставленні геть до всього: поет не відокремлює особистого від громадського, для нього єдино можливий спосіб реалізації особистості – служіння народові. В. Моренець доходить висновку: «Вражаюча ця інтимність (органічність) моральної цілеспрямованості стає кров'ю і диханням художнього світу Вінграновського, головним об'єднуючим його началом» [236, с. 173]. Із цією міркою він підходить і до ліричного героя, і до інших персонажів своїх творів, очевидно, саме цим пояснюється те, на що звертає увагу Л. Воловець, «зацікавлення автора особливими, неординарними ге-

роями і незвичними, як для сьогоденного читача, обставинами, в яких ці герої діють» [87, с. 108]. Поет захоплювався усім масштабним: великими людьми, грандіозними подіями. Багато писалося, як правило, тоном дорікань та звинувачень, про захоплення М. Вінграновського «космізмом», але лише окремі критики розпізнали в цьому захопленні не данину моді, не оспівування технічного прогресу, не прагнення розширити арену, на якій відбувається боротьба добра зі злом, а потребу духовного простору, який би дозволив уповні розправити крила. І тільки найбільш проникливі зрозуміли, що «той поетичний космізм вів до землі та людини, а не від них, потрібен був для масштабної мови про свій народ, давав незвикло об'ємний і гострий ракурс бачення та осмислення людської історії, драматичних суперечностей буття, можливість згущеного відтворення сучасності» [118, с. 12], що «поняття космічного у М. Вінграновського – це поняття максимуму, апогею, своєрідний критерій виміру людських справ, моральних категорій» [155, с. 20].

На відміну від А. Вознесенського, у творах якого критика лише побіжно зауважила «тягу» та «звернення» до природи, актуальність теми природи для М. Вінграновського в усі періоди творчості відзначав мало не кожен з рецензентів і дослідників поетового доробку. М. Ільницький пише про те, що М. Вінграновський знаходить прості й дуже переконливі аналогії між природними явищами й життям людини: «Природа в М. Вінграновського настільки олюднена, що ввібрала в себе всі відчуття й емоційні стани. Просто дивуєшся невичерпності уяви поета, яка знайде в деревині, гаєві, хмарі, вечорі приховані ресурси психологічного стану, настрою» [155, с. 22]. На це звертає увагу і С. Єрмоленко: «Природа у творах Вінграновського – це олюднений світ, дуже чутливий до почуттів і настроїв поета, який є його мікрочастинкою. Уособлення явищ природи, світил, частин ландшафту проходить кількаступеневе ускладнення, формуючи оригінальні метафори-пейзажі» [137, с. 33]. Т. Салига значно поглиблює розуміння стосунків М. Вінграновського з природою: він бачить не тільки присутність поета в природі, а вказує на те, що природа присутня в поетові як внутрішнє виповнення душі, і зауважує, що «Вінграновський належить до тих поетів, які, як правило, не фіксують „конфлікти” між людиною і природою, а шукають свідчень гармонії у їх стосунках» [297, с. 112], що природа у нього – «вічна матерія, її



рух, оновлення, а отже, і змінність людини, це потреба спілкування зі світом, це утвердження себе через красу, через гармонію» [297, с. 122].

Попри відмінність поетик М. Вінграновського й А. Вознесенського, в оцінках критиків знаходимо характеристики, спільні для обох поетів. Наприклад, Б. Слуцький пише: «Вознесенський – лірик. Його вірші – то крик, то шепіт, то промова з трибуни, то освідчення в коханні, то замовляння відуна» [324, с. 73]; Л. Талалай дає М. Вінграновському майже ідентичну оцінку: «Вінграновському дано говорити і на найвищих регістрах і переходити на шепіт, на ворожіння, заклинання. Він майстерно поєднує напругу врочистого співу з довірливою гнучкою інтонацією побутової мови» [337, с. 58]. Г. Калашников зауважує: «Повтор, анафора зустрічаються в ранніх творах Вознесенського так часто, що про них можна говорити як про один із прийомів, що організовують весь лад вірша» [157, с. 216]; те ж саме говорить Л. Талалай: «Улюблений художній прийом Вінграновського – повтори. Часто вони стають головними елементами в композиційній побудові його вірша або задають тон у подальшому розгортанні думки» [337, с. 59]. І далі: Г. Калашников про А. Вознесенського: «Творчості Андрія Вознесенського притаманна стійка поетична система. Причому система постала перед читачем такою, що вже склалася і, хоч це й виглядає на перший погляд парадоксально, міняючись у якихось своїх часом суттєвих рисах, зостається незмінною» [157, с. 215]; І. Дзюба про М. Вінграновського: «Вінграновський як поет не стільки змінюється, скільки щоразу заново стає собою. В ньому не просто щось зникає, щось з'являється, трохи старого, трохи нового – він завжди цілісний, без баласту зужитого і без випередження самого себе» [118, с. 11].

Огляд критичних відгуків на творчість М. Вінграновського й А. Вознесенського дає підстави твердити, що у цих поетів є значно більше спільного, ніж прийнято вважати. Їхні художні світи відрізняються облаштуванням, поетичними ландшафтами, емоційним кліматом, однак духовна атмосфера цих світів – суголосна. Обидва поети обрали для себе служіння істині (яка для них невіддільна від краси). Тільки наближаються до неї різними шляхами. Шлях М. Вінграновського – від малого до великого, а А. Вознесенського – від великого до малого.

РОЗДІЛ 2

НАЦІОНАЛЬНІ ОБРАЗИ СВІТУ У ТВОРЧОСТІ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО Й А. ВОЗНЕСЕНСЬКОГО

2.1. Часопростір як система координат художнього образу світу

Час і простір – це своєрідна система координат, яка замикається у форму та порядок світу, лише в межах цієї системи людина здатна віднаходити себе і функціонувати. У структурі художнього твору час і простір посідають надзвичайно важливе місце. Зважаючи на ту виключну функцію, яку вони виконують у процесі творення образу світу в системі художнього цілого у дослідженнях світоглядних позицій письменника, літературознавство детально розглядає ці категорії, коли йдеться про зв'язок ідейного змісту із формою, жанрову специфіку, сюжетний розвиток та інші рівні. Н. Копистянська зазначає, що призма часопростору дозволяє якнайповніше розкрити характер твору, «якщо звертати увагу на загальне, спільне для епохи, літературного напрямку, національно-окреме та індивідуально-одиничне» [170, с. 17].

Розкриваючи аспекти вивчення художнього часу, Н. Копистянська наголошує на потребі «чітко розрізнити поняття часу, образ часу і власне час» [170, с. 12]. Вона пропонує досліджувати час у нерозривному зв'язку із соціально-історичним розвитком, розрізняючи 1) соціально-історичний час як форму існування і розвитку суспільства; 2) поняття соціально-історичного часу як усвідомлення й узагальнення розвитку суспільства; 3) образ соціально-історичного часу як суб'єктивне сприйняття та художнє відтворення, моделювання об'єктивних процесів, що цілком правомірно, зважаючи на те, що людина (індивідуум) – продукт історико-соціального процесу (суспільства). Однак при цьому потрібно враховувати специфіку художнього часу в усіх її можливих аспектах. Наприклад, у середньовічній німецькій поезії дослідники вирізняють специфічну форму зображення часу – «точковий», або час, який «рухається стрибками», за подібного зображення часу людина, як зазначає А. Гуревич, «не має особистого минулого, теперішнього і майбутнього – вона не історична істота» [112, с. 151].



Щодо соціального часу, то він не однаково протікає у свідомості різних класів і груп, «у суспільстві завжди існує не якийсь один „монологічний” час, а цілий спектр соціальних ритмів» [112, с. 159], які утворюють ієрархію соціального часу певної системи. Проблема часу і простору в сучасному українському літературознавстві потребує подальшої ретельної теоретичної розробки.

Д. Ліхачов зазначає, що художній час – це не погляд на проблему часу, а сам час, як він відтворюється і зображається в художньому творі. «Художній час, – пише він, – явище самої художньої тканини літературного твору, яке підпорядковує своїм художнім задачам і граматичний час, і філософське його розуміння письменником» [199, с. 211]. Важливим кроком у розвитку літературознавчих досліджень часу і простору стала праця М. Бахтіна, в якій він об'єднав ці поняття єдиним терміном: «Суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі, ми будемо називати хронотопом...<...> нам важливі виражені в ньому нерозривності простору і часу (час як четвертий вимір простору)» [14, с. 121]. На основі античних романів учений розробив ряд хронотопів.

Як уже зазначалося, художній час і художній простір – фундаментальні категорії в організації поетичної картини світу кожного поета. Поетичний світ М. Вінграновського багатоплановий і багатовимірний, свідчення цього знаходимо уже на перших сторінках «Атомних прелюдів», що відкриваються віршем «Сікстинська Мадонна» [53, с. 7]. Маємо реальний простір («нерозумний світ»), простір «замінованого Гітлером» підвалу (аналог могили), простір картини (сакральний світ), з якого стомлена Мадонна дивиться у майбутнє і з якого передає (не якомусь легендарному героєві, а звичайному чоловікові) Іванові «з села Ковалі над Дніпром» своє дитя. Події вірша перебувають у строгому взаємозв'язку: Іван, готовий пожертвувати власним життям, перший кидається рятувати Мадонну з немовлям, Мадонна, віддаючи Іванові свого сина (дія освячення), рятує не тільки дитину, але й самого воїна, котрий у свою чергу стає рятувником «нерозумного світу» і запорукою майбутнього миру, символом якого є дитя на руці. Організація художнього часу і простору підпорядкована у М. Вінграновського ідеї руху, але рух цей не тільки механічний («Народ в путі <...> Веде свій слід з не бути у буття» [65, с. 8–9]),



найперше – це рух енергії: «І твого слова краці зблиски / Пошлю у Всесвіту світи» [53, с. 9]. Наразі йдеться про слово народу, «золотаве слово України», яке спільно зі словом поета («слово моє, сила моя, славо» [65, с. 110]) творять «животворяще Слово / Мого народу і моє» [56, с. 380]. Ідея «животворящого слова» провідна у творчості М. Вінграновського, видозмінюючись від слова у світі до слова, яке вміщає світ у собі. Із графічним словом тісно пов'язаний простір, у якому автор реалізує власні потенції: «Був простором мій лагідний папір, / Де я писав народами і рухав / Сонця, і Землю, і колони зір, / І час був мірою мого людського духу...» [53, с. 11]. Простір паперу – це та авторська реальність, з якої виростає художній світ спільно зі своїм творцем-деміургом, творіння репрезентує творця, адже творець у цій своїй новій іпостасі народжується одночасно зі своїм витвором.

Тема буття як тексту актуальна для М. Вінграновського і продовжується у творі «Демон», який засвідчує філософічні пошуки поета: «Людської долі неохайна повість / В моїй душі на чистих сторінках! / В моїй душі безсмертний дух народів, / В моїй душі енергія століть...» [53, с. 27]. Душа – ще один художній простір буття людини. Модель художнього світу М. Вінграновського складається з цілого ряду просторових одиниць, які не є рівномірними та рівнозначними, а утворюють ієрархію. Передують у ній простір України («від можа і до можа» [65, с. 30]) та простір серця («ти поселила в серці мій народ» [53, с. 16]), примикає до них простір думи («дума про народ, моя стодумна дума» [56, с. 146]). Ці простори взаємопроникні, події у просторі України проектуються у простір серця, ідеї «виношені» у просторі думи реалізуються у просторі України, яка «освітила думку мою часом» і т. д. Простір світу може накладатися на простір України, може бути його продовженням або ж антиподом. Простір космосу найменш освоєний і цим привабливий, але «якби не глибина вселюдного страждання, / Космічну глибину космічного сіяння / Не можна було б вимірять нічим» [53, с. 14]. У простір космосу проектується простір серця: «Любове, ти чи це не ти? / Чи, може, знов мені у мандри? / В космічні влазити скафандри – / Шукать тебе і не знайти?» [56, с. 224]. Активно задіяний простір сну, тут і Марія, яка продає сливи вві сні, і заєць, який уві сні знову задрімав, і ліричний герой, якому кохана сниться дружиною... Автор надзвичайно часто



вживає лексему «сон», часом це форма буття, що проектується у реальність («все буде так, як нам воно присниться»). Іноді сон набуває значення негативного – антибуття, і тоді звучить застереження: «в тобі не спить хай Україна». Але у більшості випадків сон має позитивне або нейтральне забарвлення, постаючи як природний стан.

Характерною особливістю художнього світу М. Вінграновського є та ознака, що в ньому відсутній закритий простір («в будинок твій я вхожу, наче в сад» [53, с. 62]). Навіть коли за логікою оповіді зрозуміло, що дія відбувається в приміщенні, і закохані знаходяться в ліжку, виявляється, що «У білій лодії тоді ми пливемо / По водах любовців між берегами ночі» [65, с. 54], або: «П'ятнадцять залів встало перед нами, / П'ятнадцять келихів людського повнозвуччя, / П'ятнадцять океанів чистоти» [53, с. 95]. Художній світ М. Вінграновського парадоксальний, він «І замалий, і не широкий / Цей світ без берега і меж» [56, с. 353], масштаби цього світу такі, що він уміщається «На маленькій планеті у великому лузі» [56, с. 284]; цей світ плинний і мінливий, його фізичні розміри напряму пов'язані із психологічним станом ліричного героя, з його плинністю і мінливістю, з особливостями його мірок. Зазвичай цей світ – суцільне *тут*, ліричний герой одночасно присутній в усіх його виявах, хоча починався світ «За селом, за посірілим тином» [65, с. 92], а ліричний герой «Спочатку чув: твій шлях – лише до тина» [53, с. 101]. Тин розмежовує світ на освоєний і неосвоєний, тин – перешкода на дорозі до раю. Однак існує і зворотна точка зору, коли ліричний герой в саду учителя поливає червоні рожі, «А поза тином, вибитим вітрами, / Жили шляхи, і села, і міста» [53, с. 88], це – погляд на світ із раю. І вчитель «з чолом Вітчизни» відіграє тут роль бога. У художньому світі М. Вінграновського відсутня статика, перші просторові зміни цього світу пов'язані із ростом героя: «зрілості соки / Мене вже сповняють в силі, / І меншає в небосхилі / І море, і світ високий...» [53, с. 54], а наступні – із його подальшим духовним розвитком, змужнінням, зміною життєвих пріоритетів: «Десь є там яр у глибині полів, / Десь є там я над яром тим дніпровим» [65, с. 15]. Ліричний герой начебто випадає з поля зору, однак «десь там» він не губиться, а знаходить себе. Ще на початку творчого шляху, в «Осяянні» [53, с. 95-96] М. Вінграновський заявив, що готовий проміняти мить, осіянну любов'ю, за всі століття,



пройдені людьми, а в зрілому віці йому вдалося здійснити це. Для пізніх віршів поета характерна відсутність подій, зникає раніше часто вживаний хронотоп дороги, час уповільнюється, тепер його рух пов'язаний лише з рухом течії води, подувом вітру, з усім тим рухом, яким живе природа. Утім і в ранню пору творчості вгадуються спроби знайти альтернативу жорсткому і драматичному часові доби, який постає невблаганним суддею («І час не спить, щоб вирок підписать!..» [53, с. 12]). Схоже на те, що в Природі та Любові ліричний герой відшукав не просто ритмічно іншу форму часу, а острівець позачася – вічності, останнім його прихистком стала «Країна чорних брів й важких повільних губ»: «Там час себе по ниточці тороче, / А тут, а тут, де все тривога й щем, / Де до душі душа притислася і хоче / Іще, іще!.. але куди ж іще?..» [56, с. 391]. Відбулося те, чого поет просив, звертаючись до України: «Підійми моє серце над часом і простором» [53, с. 113].

Порівняно з казковістю художнього світу М. Вінграновського, де майже відсутній опір простору, художній світ А. Вознесенського закорінений у реальність, у цьому світі побут є основою буття. Організація художнього простору підпорядкована фабулі твору, майже кожен вірш це – міні новела з чіткою сюжетною лінією, події відбуваються у ресторані, аеропорту, авто, тайзі, на пляжі, на ринку, – місця подій змінюються, мов у калейдоскопі, населені пункти Росії міняються населеними пунктами західної Європи, Америки («Жизнь моя кочевая / стала моей планидой» [75, с. 155]), – ліричний герой колесить світом, здається, тільки для того, щоби відкрити «в Америке – Америку, / в себе – себя» [76, с. 78], для нього нема нічого гіршого від того, що «Показали дорогу, да путь заказали» [75, с. 217], для нього не існує відстаней у звичному розумінні: «Километры не разделяют, / а сближают, как провода» [75, с. 393], коли рух припиняється, він констатує: «Я сослан в себя» [75, с. 117]. Рух – це змагання з простором, спроба підкорити його, освоїти, позначити власною присутністю. Т. Аошуан пише: «В архаїчній картині світу китайців рух людини асоціюється насамперед з її цілеспрямованим пересуванням, із напрямом і швидкістю цього пересування, із масштабами простору і зі слідами, що зостаються в процесі обживання й освоєння простору» [2, с. 20–21]. Усі зазначені аспекти так само важливі для ліричного



героя А. Вознесенського. Масштаби особистості ліричного героя безпосередньо пов'язані з масштабами освоєного простору. Тільки рух дає змогу підтримувати співмірність цих масштабів.

Ліричний герой називає себе попутником науково-технічної революції, його гасло: «Да здравствует Научно-техническая, / перерастающая в Духовную!» [76, с. 315]. Рух для нього не самоціль, лише прагнення бути у вирі життя, у центрі подій, у місцях найбільш ймовірного і відчутного вивільнення людського духу, звідкіля, як йому здається, вдасться зазирнути за лаштунки світу, збагнути механізм його дії, перевірити наявність чи відсутність ниточок, щоб упіймати за руку того, хто за них смикає. Для ліричного героя А. Вознесенського не існує незначних подій, масштаб події вимірюється вмістом драматичного матеріалу, суперечностями і потугою морального чи естетичного заряду, закладеного в ній, його завдання вивільнити істину так, як вивільняють атом, за участю ліричного героя навіть така буденна подія, як вбивство зайця на полюванні – вибухає, набираючи вселенського значення. «Он лежал посреди страны, / он лежал, трепыхаясь слева, словно серое сердце леса...» [75, с. 124]. Ліричний герой живе з відчуттям, що кожна така подія, зважаючи на той сенс, який він їй надає, відбувається «посреди страны», що означає – посеред світу, оскільки його країна є центральною у світі. Як і героя Вінграновського, його теж діймає «стодумна дума про народ», він квапиться «успеть бы свой выполнить жребий / народу помочь своему» [77, с. 277], та чим більше він поспішає, тим швидше рухається час («Ты, Время, не деньги, но тебя тоже не хватает» [77, с. 314]), звідціля така нестерпна «ностальгия по настоящему» [76, с. 10]. Час від часу ліричний герой А. Вознесенського, втомлюючись конкуренцією з часом, бере таймаути: «Я люблю уйти в сиянье, / где границы никакой. / Море – полусостоянье / между небом и землей, / между водами и сушей, / между многими и мной; / между вымыслом и сущим, между телом и душой» [76, с. 253]. Випадання поза простір і час – лише форма медитації, коротка «відпустка від боротьби», ліричний герой не прагне затриматися у цій нірвані, оскільки він – людина руху і дії, адже «Умирают – в пространстве. / Живут – во времени» [77, с. 361]. Щоб жити повноцінно, потрібно встигати за часом, а зупинка – застрягання у просторі – рівнозначна смерті. Втім, окрім ностальгії за



теперішнім, ліричного героя зрідка охоплює туга за минулим: «Суздальская Богоматерь, / сияющая на белой стене, / как кинокаси́рша / в полукруглом овале окошечка! / Дай мне / билет, / куда не допускают / после шестнадцати...» [76, с. 294]. Озирання у світ дитинства, потреба його відвідин, висловлені у формі молитви, свідчать про те, що рух у часі – це не тільки здобутки, але й втрати: «И из лет / очертанья, что были нами, / опечаленно машут вслед» [76, с. 393]. У хвилини втоми або зневіри ліричного героя акцент на теперішньому часі послаблюється. Однак переакцентації не відбувається, намагаючись знайти додаткові точки опори, герой не переноситься з теперішнього у минуле чи майбутнє, а «підтягує» його на відстань теперішнього: «У души обиженной есть отрада тайная: / как чему-то ближнему, улыбнуться – дальнему...» [76, с. 292]. Розуміння і визначення душі у А. Вознесенського пов'язане не з часовими мірками, а просторовими: «Душа – сквозняк пространства / меж мертвой и живой отчизн» [76, с. 274].

У просторово-часовій моделі художнього світу А. Вознесенського простір відіграє важливу, але службову роль сцени, на якій відбувається дійство, драматургія дії тісно закріплена за часом. Стосунки А. Вознесенського з часом, як і у М. Вінграновського, драматичні. Головна причина цього драматизму *Слово*, через яке поет виражає і світ, і себе, і на яке час заявляє власні редакторські претензії. До ліричного героя М. Вінграновського *Час* підступається, як лихо: «Вночі, серед ночі хтось тихо / До мого Слова підійшов... / <...> / Та я сказав: що хочеш, Часе, / Усе віддам тобі по край – / І юність, й молодості чашу, / Життя сьогоднішнє й вчорашнє, / Лиш Слова мого не чіпай!» [56, с. 378]. Поет безсилий перед часом, визнаючи владу часу над собою, він прагне відстояти своє *Слово*, страх за яке стирає з пам'яті того, хто «встав з колін і небо взяв на зорі» [53, с. 14]. Ліричний герой А. Вознесенського також жертвний, але його жертвність не благальна, а виклична: «Оббиваясь о стены, во сне, наяву, / ты пытай меня, Время, пока тебе слово не выдам. / Дай мне дыбу любую. Пока не взреву» [56, с. 227]. Як і герой М. Вінграновського, він надає перевагу миттєвості: «Что длительней – столетье или миг, / который Микеланджело постиг? / Столетье сдохло, а мгновенье длится» [76, с. 224]. І це не випадково. М. Волошин вважав, що «єдиний зв'язок між часом і простором – це мить» [88, с. 140]. Очевидно, і М. Вінграновський, і А. Вознесенський підсвідомо поділяли цю тезу.



Тому, не дбаючи про коректність, ранній А. Вознесенський заперечує відомий вислів Гете: «„Остановись, мгновенье. Ты – прекрасно“?! / Нет, продолжайся, не остановись!» [76, с. 387], однак згодом доводиться кликати епоху на «Похорони / прекрасного Мига» [79, с. 532]. У своїх стосунках з часом А. Вознесенський доволі незалежний, він не тільки не заграє, а й грається ним навіть («Время на ремонте» [76, с. 263], «Часы сыча» [79, с. 57]). Так, у поемі «Оза» [76, с. 377–396] він примушує час рухатися у зворотному напрямі.

Художній світ М. Вінграновського еволюціонує від великого, яке містить мале, до малого, яке вміщає велике, у першій фазі це – світ духовного піднесення, у другій – душевного затишку: в обох випадках функціонування цього світу зумовлене прагненням до ідеалу, а головна суперечність – невідповідність реального ідеалу. В А. Вознесенського ця проблема сформульована з використанням пушкінського інтертексту: «Нет правды на земле. / Но правды нет и выше. / Бедуля ищет правду под землей» [76, с. 337]. Художній світ поета заснований на ідеї реабілітації та корекції поняття гріха і виражається тезою: людина прекрасна у своїй полярності.

2.2. Віддзеркалення національного образу світу в духовності ліричного героя

Де б не мешкав поет, він завжди живе та реалізується у світі (всесвіті), для нього не існує периферії та околиць. Нобелівський лауреат (1992) Дерек Уолкотт у розмові з Й. Бродським зауважує, що «більшість великих поетів не заходили на територію, віддалену далі, ніж на тридцять миль від місця, звідкіля вони родом» [35, с. 636]. Талант здатний коригувати географію, оскільки діє і розвивається не за фізичними, а духовними законами, відтак поет повсякчас перебуває у центрі світу, власне, і є тим центром. Увесь досвід, усі напрацювання світу належать поетові, однак для цілковитої реалізації мало бути господарем світу. Це лише одна з передумов. Поета значною мірою визначає Батьківщина (нація), її генетичний досвід. Поет без Батьківщини, як людина без характеру та імені. Людина без обличчя. Загальнолюдське і національне – це два крила творчості, які ніколи не бувають симетричними.



Відгукуючись на дебютні добірки В. Коротича, І. Драча та М. Вінграновського, М. Рильський зазначає: «Із усіх трьох Вінграновський – мабуть, найбільш національний...» [289, с. 192]. Щодо А. Вознесенського, то він уже тоді зажив слави «космополіта». На обговоренні віршів М. Вінграновського і В. Симоненка у Спілці письменників України Любов Забашта, посилаючись на творчість А. Вознесенського та Р. Рождественського, застерігала молодих поетів від тих хибних «ізмів», які «страшні саме тим, що вони по своїй природі космополітичні» [329]. Голос Л. Забашти був лише відлунням тих численних звинувачень, які звучали на адресу А. Вознесенського.

Л. Тимофєєв у статті «Феномен Вознесенського» не робить різниці між совістю поета і совістю ліричного героя, позаяк «поет нам тільки й знайомий як герой власних віршів» [341, с. 239]. Дослідник творчості М. Вінграновського В. Моренець також вважає, що за «духовним обличчям людини створеного поетом художнього світу» завжди бачиться сам митець [236, с. 172]. Проте попри певну естетичну єдність, автор та ліричний герой не є абсолютно тотожними. Ліричний герой присутній лише у рамках тексту, у межах витвореного автором світу, він – той, кого автор делегує у цей світ у вигляді власного образу. Ліричний герой – своєрідне продовження автора в іншій реальності: з одного боку, він не ідентичний з автором, з іншого – невіддільний від нього, тому що не здатний формуватися самостійно. У свою чергу автор теж невіддільний від ліричного героя. Він навіть після своєї фізичної смерті застається присутнім у текстах, тому-то між ними неминуче – хоча й із різними засторогами – виникає знак рівності. Єдиний спосіб наблизитися до автора й пізнати його – це дослідити образ витвореного ним ліричного героя. З певністю можна сказати, що ліричний герой – шлях до автора, і якогось іншого шляху не існує. Так, І. Світличний, досліджуючи духовну драму Т. Шевченка, спирається не тільки на факти біографії, а й на художні тексти, за якими власне й прочитується ота глибинна, прикрита нашаруванням життєвих фактів, біографія поета, але вже на духовному, а не подієвому рівні [311, с. 349–377].

Автор, як і його alter ego – ліричний герой, може бути багатолітнім: «Я – семья / во мне как в спектре живут семь „я“...» [75, с. 138]. У цьому рядку А. Вознесенського число сім, символізуючи повноту, є



інтертекстуальним кодом, який спрямовує до Святого Письма. «Петро підійшов до Нього і сказав: Господи, скільки разів прощати брату моєму, який згрішить проти мене? Чи до семи разів? Ісус говорить йому: не кажу тобі – до семи, але до сімдесяти разів по сім» (Мт. 18, 21-22). Завдяки інтертекстуальності «я» поета формується з семи «я» ліричного героя, які у свою чергу складаються, а в зворотному процесі множаться сімдесят разів по сім, перетікаючи у безкінечність, набуваючи всюдисущості: «Я – Гойя! / Глазницы воронок мне выклевал ворон, / слетая на поле нагое. / Я – Горе. / Я – голос / войны, городов головни на снегу сорок первого года. Я – голод. / Я горло / повешенной бабы, чье тело, как колокол, било над площадью голой...» [75, с. 15]. Перший у переліку перевтілень А. Вознесенського – Гойя (символ митця, для якого всепричетність і всепроникність цілком природна форма існування). Втілення ліричного героя у Гойю уможлиблює усі наступні втілення, дозволяє зберігати цілісність, одиничність і водночас множитися, виявляючи свою присутність всюди й у всьому. Творець у А. Вознесенського – єдиносущий. До імені Гойї майже з аналогічної причини, тільки ніби зі зворотного боку, звертається М. Вінграновський: «В той день мене до тебе ніс Роден / І Мікеланджело, Рембрант, Моне і Гойя... / Ти їхні прізвища читала піді мною...» [53, с. 96]. Впадає в око подібність мислення, різняться поети головним чином мірою амбіційності: ліричний герой А. Вознесенського одразу ж претендує на місце творця, деміурга (аби не згадувати Бога всує, позначимо його образом Гончара), тоді як ліричний герой М. Вінграновського поки що вдовольняється роллю творіння, для нього честь (оскільки ще пам'ятає себе сирою глиною) бути глечиком, який помічений віддихом Гончара. Гончар йому, як язичникові-політеїсту, уявляється не єдиноосібним, а цілим пантеоном, відповідно і сам він роздроблений тією кількістю творців («Найкраще, найвеличніше в мені: / Ван-Гог... Рембрандт і Гойя... Рафаель...»), присутність яких відчуває в собі. Наразі ліричний герой М. Вінграновського звернений у середину себе, тоді як у А. Вознесенського – назовні. Продовжуючи осмислювати себе: «Бо морю й землі не чужий я, / Бо їх я собою зову» [53, с. 54], він вже на наступному еволюційному витку власного розвитку уподібнюється не тільки в амбіційності з ліричним героєм А. Вознесенського: «Я – Сонця син. Творець Землі і неба. / І я – це ти. Все, що



навколо тебе» [53, с. 20], але набуває тієї ж цілісності і всюдисущості. В. Моренець зауважує, що у віршах М. Вінграновського з величезним художнім тактом зітерта межа між «я» і «ти», його ліричний герой «розлитий» в навколишній дійсності: «Не тільки природа, а й інша особистість, народ, Вітчизна сприймаються як щось остаточно привласнене (освоєне) поетичною свідомістю, навіть ототожнене з її сутністю» [236, с. 171]. Ліричні герої М. Вінграновського й А. Вознесенського, попри значну відмінність, багато в чому подібні, найперше в тому, що живуть так, аби: 1) ніщо у світі не лишалося осторонь від них, усі дороги світу пролягають крізь їхні серця; 2) бути особисто присутнім у всіх виявах світу, у цих двох вимірах (світ у мені і я в світі) вони й намагаються реалізуватися.

Л. Тимофєєв звертає увагу на мотив, який присутній у А. Вознесенського і «до якого варто прислухатися уважніше, – наскрізний мотив творчої несвободи і пов'язаної з цим вини: поет пише вірші, але одразу ж сам заявляє, що ці вірші далекі від ідеалу...» [341, с. 239]. Ідеться не про зовнішні вияви творчої несвободи – ідеологічні заборони чи редакторську цензуру, з якими, без сумніву, стикався поет, поета турбує внутрішня несвобода, ота часом разюча різниця між творчим задумом і його втіленням, вічне невдоволення собою, своїми обмеженими природою можливостями. У центрі уваги А. Вознесенського – тема творчого безсилля, яке здатне довести до відчаю, адже надзвичайно складно буває змиритися з думкою, що найбільш грандіозне й талановите так і залишається на стадії замислу. Найглибше А. Вознесенський проник у цю тему у вірші «Плач за двома ненародженими поемами» (1965) [75, с. 161–163], де чим ширше розгортається особиста драма поета, тим виразніше вона набирає ознак глобальної трагедії людства. Виходячи за межі суто літературної проблематики, вона досягає високого рівня осмислення загальної людської недосконалості: «Вы встаньте в Сибири, / в Париже, в глухих / городишках, / встаньте, / мы столько убили / в себе, не родивши, встаньте...». Плач за поемами переростає у плач за ідеальною людиною, туга за якою й є головною спонукою до плачу. Щодо літературної творчості, то вже двома роками раніше («Плач» датований 1965 р.) А. Вознесенський усвідомив: «Слишком часто мы рты разеваем. / Настоящее – неназываемо» [75, с. 84]. Правда полягає в тому, що істина втрачає



свої головні ознаки, набираючи застиглої форми. Однак талант поета ніколи не змириться із цією правдою, позаяк діє і прагне реалізуватися, керуючись законом естетичного максималізму, що й породжує душевну дисгармонію. І чим більший талант, тим більше невдоволення собою і болючіше відчуття провини.

М. Вінграновський також піддається цьому почуттю: «...Неначе я у чомусь завинився / Перед своїм народом немаленьким, / Я завинив, бо не доніс чогось, / Чогось такого необхідного, одного, / Що міг нести один лиш тільки я... / <...> / Чи, може, сам невипростаний я, / Не маю мужності і того духу в слові, / Що пропікає світ і все на світі, / І стверджує і волю і любов?!» [65, с. 13]. Стосовно ж вимог, які ставить перед собою поет, то вони виражені у рядках: «Нам слів таких потрібно від поетів, / Щоб не піднять з душі, як небо не піднять» [53, с. 110]. Попри це навряд чи В. Моренець мав цілковиту рацію, говорячи, що «драматизм лірики Вінграновського виявлений в усвідомлюваній поетом неможливості в усій повноті втілити в слові всю індивідуальну творчу сутність у первородному, лише для поета існуючому вигляді» [236, с. 175]. На нашу думку, було б помилкою вважати, ніби внутрішній конфлікт між задумом і його втіленням є визначальним у творчості М. Вінграновського, як і будь-якого іншого талановитого поета. Тільки великий талант і сильна натура здатні дозволити собі оприлюднити непевність у власних творчих можливостях. Без сумніву, М. Вінграновський знав силу і ціну своєму слову: «А тут животворяще Слово / Мого народу і моє! / Це слово людської надії, / Це слово крізь хрести і прах, / Крізь пил віків, усе в сльозах, / Пробилось, вижило, зоріє, / Горить у мене на устах!..» [56, с. 380]. Звичайно ж, поета непокоїть те реальне чи уявне «лихо», яке чи то в образі *Часу*, чи під якоюсь іншою личиною підступає до нього, аби з'ясувати стосунки на віч-на-віч, отут поет і виказує оцінку власному *Слову*, за яке готовий заплатити «життям сьогоднішнім і вчорашнім». Із процесом творчості пов'язаний певний драматизм, оскільки існує не тільки проблема втілення задуму у *Слові*, але й проблема подальшої реалізації *Слова*, яке зостається наодинці зі світом і часом. Поет не може не перейматися цим, він шукає засобів відстояти *Слово*. Утім завжди йдеться лише про готовність або ж неготовність платити, але аж ніяк не про реальні можливості впливу на подальшу долю



Слова. Зрештою, талант – це дар, а дар як з’явився, так і може зникнути. Це найбільший страх кожного поета. Однак драматизм «творчої кухні» немає нічого спільного із драматизмом самої творчості, якою рухають не поетові страхи та невдоволення, а ідеї й вічно невтоленне бажання досягнути істини. Стосовно ж неспокою і відчуття вини, то вони свідчать про активність совісті поета і роботу його душі, тільки це й є запорукою подальшого вдосконалення. Як би нищівно не картав себе поет, як би не мучився виявами творчого безсилля, у найскрутніші хвилини його укріплює знання: «Художник – даже на коленях – / победоноснее, чем все» [75, с. 212].

Л. Тимофєєву 1989 р. ліричний герой А. Вознесенського уявлявся «сучасним *радянським* інтелігентом» (Див. детально: [341, с. 239]), пізніше (2003 р.) А. Вознесенський вносить суттєву поправку в це визначення, називаючи себе/свого ліричного героя «інтелігентом епохи беззаконня» [81, с. 76]. Без сумніву, ліричний герой М. Вінграновського – також інтелігент, український інтелігент у першому коліні, особливість інтелігентності якого полягає в тому, що вона не стільки набута педагогічними студіями, скільки вроджена (спільно з талантом) і виношена у благодатному лоні народної культури. Поряд із рафінованою інтелігентністю ліричного героя А. Вознесенського – інтелігентність ліричного героя М. Вінграновського дещо по-дитячому наївна у своїй дивовижній відвертості: він живе душею до людей, що робить його незахищеним, врешті-решт виявляючи не вразливість, а духовну силу. Обидва ліричні герої – жителі міста, у А. Вознесенського він корінний мешканець, лаштунки міста для нього настільки звичні й природні, що він не приділяє їм умисної особливої уваги. Час від часу образ міста якимсь штрихом виявляє свою присутність у творі – на задньому або й на передньому його плані – однак лише як одне з можливих місць перебування і діяльності героя. Місто не вміщає його цілковито, для нього місто – точка на площині світу, а він – обіймає всю площину. Ліричний герой М. Вінграновського – прибулець, виходець із села, місто чуже йому, він майже не звертається до нього поглядом, він не знає міста – може заблукати між трьома дев’ятиповерхівками. Навіть доброзичливо налаштований рецензент підмічає, що ті оповідання, в яких М. Вінграновський звертається до реалій сучасного міста, явно програють [314, с. 70]. Місто для ліричного героя М. Вінграновського – це не частина живого і безмеж-



ного світу, у якому він «розлитий», і навіть не антипод цього світу, а повна його відсутність. Місто – це «діра» у просторі, «діра», котру герой винаймає, наче куток у якоїсь бабусі, і котра годиться лише для побутового життя – ночівлі, сну, коли людина несвідома, – але цілком не придатна для духовної життєдіяльності.

Не схожі поети і в ставленні до патріотизму, хоча для обох поняття *Вітчизни* не порожній звук. Якщо М. Вінграновський проголошує: «І той любов'ю повниться до світу, / Хто рідну землю має під собою» [53, с. 87], – то А. Вознесенський висловлюється інакше: «Родини різні, но небо єдино. / Небом єдиним жив человек» [75, с. 302]. У нього небо символізує загальнолюдські цінності, які не протиставляються національним, а лише переважають їх своєю масштабністю. Перегук із цією максимою знаходимо й у М. Вінграновського: «Нам вічно треба небом жити, / По шию будучи в планеті!» [56, с. 124], – проте *небо* в нього постає традиційним символом духовності, яка походить із матеріального, земного. У цьому також відсутнє протиставлення, радше простежується певний логічний зв'язок: чим глибше людина «заземлена», тим вона духовніша. Ліричний герой М. Вінграновського бачить світ крізь призму *Вітчизни*, світ – лише продовження *Вітчизни*. З *Вітчизни* розпочинається все – не тільки світ, але й сам він: «І кров свою змішав я із твоєю, / Як зерно із землею повесні. / Тоді ти стала мною, Батьківщино, / А я тобою на світанні став...» («Український прелюд») [53, с. 15]. Попри максимальну вкоріненість у національне, він відкритий для світу, не чужий йому: «Я мов приймач!.. – в мені всі звуки світу!» [53, с. 89].

Ліричному героєві А. Вознесенського – навпаки: *Вітчизна* бачиться не початком світу, а лише його головною частиною. У його розумінні, національне – це те, що роз'єднує, тому орієнтуватися потрібно на те спільне для всіх, що здатне об'єднувати, небо (світ). Алюзія з рядками Євангелії «не хлібом єдиним житиме людина, але всяким словом, що виходить з уст Божих» (Мт. 4, 4), – посилює цю сентенцію, надаючи їй звучання морального закону. Ось він – космополітизм у чистому вигляді, за яким критикам та гонителям А. Вознесенського бачилася зрада, оскільки орієнтація на загальнолюдські цінності у той час начебто передбачала відмову від цінностей радянських. Адже з ідеологічної точки зору реальний світ існував у двох вимірах: радянський (до нього примикали країни соцтабору) та імпе-



ріалістичний. Навіть часткове послаблення ідеологічного акценту, тим паче відверта переакцентація уваги на якісь чинники, які були поза системою радянських цінностей, автоматично ставила того, хто вчинив подібне, у ряд ворогів, що тягнуло за собою відчуження, звинувачення, покарання і т. д.

Світогляд ліричного героя А. Вознесенського не вкладався у прокрустове ложе радянської ідеології, але це зовсім не означало його відмови від національного. Жити «небом єдиним» – не єдина його моральна настанова, домінує своерідна духовна потреба: «Я счастлив, что я русский, / так вижу, так живу» [75, с. 44]. Із самовизначення «я русский» усе й випливає, ним усе і пояснюється: зацікавлення світом, намагання проникнути в нього й засвоїти його – це не зречення, а долучення світового досвіду до національного. Все, за чим деяким критикам вбачався космополітизм, є лише виявом широкої російської душі. Світогляд та поведінка ліричного героя А. Вознесенського зумовлені велінням Батьківщини: «Ты ж, Россия, одна, / как подводные крылья, / направляешь меня» [75, с. 61]. Ці рядки вказують на велику місію, що покладена на нього. Теж саме можна сказати і про ліричного героя М. Вінграновського, який говорить про «ту руку, що нас веде за руку» [56, с. 90]. У першому випадку спонука більш прихована, що тільки посилює значимість місії героя «так бачити, так жити»; у другому – спосіб скеровування лише до певної міри вказує на неповну зрілість, інфантильність того, кого ведуть. Радше це можна потрактувати як рух у темряві, де існує небезпека загубитися, збитися з правильного шляху. Задля цього й потрібно мати безпосередній контакт, у цьому разі контакт того, кого ведуть, і того, хто веде, надзвичайно тісний. Головна ознака цього зв'язку – нерозривність, що водночас є і перевагою, і вадою: адже воля веденого більш регламентована, порівняно з «підводними крилам». Неминуче виникає запитання: що ж це за таємнича рука? Адже в пам'яті ще не стерлося тичинівське «партія веде». Утім у ліричного героя М. Вінграновського інший імператив: «Цілуем руку своєму народу, / Цю ніжну руку – вона любить нас» [56, с. 300].

Отже, обидва ліричні герої зорієнтовані на національне і керуються винятково національними інтересами, не відокремлюючи їх від власних, однак розуміння й утвердження національного у кожного поета своє. Герой А. Вознесенського пов'язаний із певною культур-



ною експансією, для нього розширення простору, територіального чи духовного, закладено у психології нації, яка живе за законами повені – розсовує власні береги. Тому розвал Радянського Союзу (попри те, що за рік до цього у вірші «А. Мень» застерігав/пропрокував: «Страна, убивающая священников, / пишет себе приговор» [77, с. 202]) він переживає як національну трагедію: «Я последний поэт России. / Не затем, что вымер поэт – / все поэты остались в силе. Просто этой России нет» [76, с. 360]. Як бачимо, поняття Росії не вкладається в територіальні кордони Російської Федерації, які, власне, zostалися не-порушними. Мимоволі відбувається підміна національного імперським, ці рядки датовані 1992 роком, як і наступні: «Духовной жаждою томим, / несмотря на паспортные данные – / не читайте! не завидуйте! – / я гражданин / страны страдания. / Я гражданин / метафизической империи / страны страдания» [76, с. 382]. Ремінісценція з О. Пушкіна і парафраза рядків В. Маяковського посилює трагізм ситуації, котра, як видається ліричному героєві, набуває ознак апокаліпсису: «Как спасти страну от дьявола? / Просто я останусь с нею. / Врачевать своею аурой, / что единственно имею» [76, с. 358]. Наступного 1993 р. духовна криза тільки посилюється: «Безвыходно в стране той жить, / безвыходно расстаться с ней. / И было стыдно здешними быть, / не быть было еще стыдней» [76, с. 352]. Однак кульмінацією трагедії (без катарсису) став 1994 р.: «Россия, нищая Россия, / ни разу в муке вековой / ты милостыни не просила... / Стоишь с протянутой рукой» [76, с. 354]. І далі, як своєрідний підсумок, що дуже схожий на капітуляцію: «Когда человек умирает, / его на родину тянет. / Когда умирает родина – / вдали или где-то рядом – / в нас ауры / умирают» [76, с. 378]. Помирають ті *аури*, якими ще недавно ліричний герой збирався лікувати країну (Російську Федерацію? СРСР?). Ось відповідь: «Я – в кусках, как и вся страна. / Мои области расползаются. / И душа моя роздана / кому-то на трансплантацию» [76, с. 388]. Це вже 1999 рік, а тема розчленування залишається такою ж актуальною і болючою: ліричний герой визнає, що він зруйнований як особистість, йому залишилося лише вірити й поклатися на силу молитви, на волю Господа: «Мне все же верится, Россия справится. / Есть просьба, Господи, еще одна – / пусть на обломках самоварварства / не пишут наши имена» («Молитва») [76, с. 361]. Цього разу парафраза пушкінського рядка: «и на обломках самовластья напишут наши имена», –



вказує на те, що ліричний герой – у діалозі з поетами минулого, наголошуючи тим самим на історичності процесу. Його прохання до Господа – водночас і визнання своєї причетності до цього процесу, і відречення від нього. Герой А. Вознесенського, у намаганні перебороти духовну кризу, демонструє неабиякі зусилля і здібності, проте відчуття глухого кута, до якого він потрапив, від цього тільки загострюється. Герой нездатен осмислити нові реалії сучасності та прийняти їхні закономірності.

Ліричний герой М. Вінграновського – представник народу, що має всі атрибути держави, але не є самостійним: «Ми на Україні хворі Україною, / На Україні в пошуках її...» [56, с. 229]. Ці слова вкладені в уста Северина Наливайка, однак історичний аспект проблеми тільки увиразнює її сучасну актуальність. О. Ольжич висловив думку, що «провідною ідеєю українського народу від світанку віків є *Ідея Слави* – тобто беззоглядна цінність героїчного повнення призначення людини. <...> Спільнота нації в українській духовості історично усвідомлюється не природничо, а духовно-містично в *Ідеї Роду*» [264, с. 231]. Ці дві Ідеї – *Ідея Роду* та *Ідея Слави* стали провідними для творчості М. Вінграновського, вони звучать не лише у кожному написаному рядкові й у гордій поставі поета/ліричного героя, у кожному його жесті та погляді. І визначається це не на рівні свідомості чи підсвідомості, а на значно глибшому – генному рівні. У такий спосіб виражаються не тільки свідомий вибір поета/героя, а й його головне призначення, місія. Ідеї не декларуються, а проживаються ним, оскільки закладені генетично у життєву його програму, в пам'ять крові.

М. Вінграновський говорить в інтерв'ю: «Мусить бути герой, який би багато на себе брав. Я за таку людину, у котрої був би і темперамент, і масштаб» [54]. Ліричний герой поезій М. Вінграновського і сам прагне багато на себе брати, бути масштабним, відтак і тягнеться до всього масштабного. Він – максималіст, проте у подальшому все частіше обирає масштаби не індустріальні, а природні: масштаб неба, у якому, наче у воді, відображається все земне, чітко й правдиво відділяючи масштабне від дрібного. У природі, а не серед людей знайшов він гармонію. Ліс, луг, річка... І кохана жінка. Без коханої для ліричного героя М. Вінграновського нема гармонії. Л. Талалай зауважує, що починаючи зі збірки «На срібному березі», зникає «часто вживане в 60-ті роки «ми», лишається лише страж-



даюче «я». Переважна більшість пізніших віршів М. Вінграновського написана без оглядання на будь-які ідеологічні доктрини чи запити часу [337, с. 60]. Проте ознаки національного не зникли безслідно, вони перейшли у запахи, кольори, світло й тінь, звуки і тишу... Національне присутнє, помітне і відчувається як клімат, розпізнаючись не так за ознаками, як за своєю суттю. «Творчість М. Вінграновського, – пише М. Ільницький, – підтверджує ту думку, що поняття національного не зводиться до стереотипів, які виявляють психологічний автоматизм у способі почування й мислення, заснований на застиглих поетичних формулах, що склалися віками. Національне – явище рухоме, воно збагачується новою історичною дійсністю й суспільною практикою...» [155, с. 16]. Видозмінюючись, національне у віршах М. Вінграновського щодалі – то виразніше постає у пейзажах, його ліричний герой усамітнюється, все більше відмовчується, а врешті німує.

Щодо А. Вознесенського, то він шукає рятунку у слові. Проблеми ліричного героя легко відстежуються у текстах, теперішня його духовна криза має давні витоки: «Среди наций телесных / наш единственный признак – / русской интеллигенции / исчезающий призрак. <...> Но без интеллигенции / нет России» [77, с. 373]. Для нього Росія – це інтелігенція. Нема інтелігенції – нема Росії (національна трагедія), а коли нема Росії, то, зрозуміло, що нема й поета (особиста трагедія). Позиція ліричного героя М. Вінграновського близька до позиції героя А. Вознесенського, проте український поет асоціює себе лише з народом. Трагедія героя зостається за межами текстів, позаяк він ховає свій біль за мовчанням. Пояснення, яких ми не знаходимо у ліричного героя, дає нам сам поет. Ось як М. Вінграновський визначає головні засади художньої творчості: «Талант і світогляд. І безперечно, усвідомлення: кожен художник мусить мати свій народ. Народ – не намалюєш, не позичиш» [54]. Приголомшує зізнання, яке поет робить кількома роками пізніше: «Мені важче, ніж було Шевченкові. У Шевченка була ясність: ворожа імперія. А тут... Потім – у Шевченка був народ... Панство могло зрікатися, а народ залишався. А тепер народу немає» [120, с. 43]. І ще: «Я виписуюся з цієї нації...». М. Вінграновський приходять до висновку, що провідні *Ідеї* українського народу – *Ідея Роду* та *Ідея Слави* – змілилися, наче русла річок після меліорації, пересохли, поросли забуттям. Однак те, що М. Вінграновський переживав як смерть народу, насправді було лише непри-



томністю, черговою втратою свідомості. Це тільки з віддалі часу здається, що Т. Шевченкові було легше. На думку І. Світличного, «моральна деградація народу була для Шевченка dokonаним фактом...» [311, с. 356], і цей факт позначився на творчості та житті Т. Шевченка глибокою духовною драмою. Ця ж драма спіткала і М. Вінграновського. Очевидно, подібна доля очікує кожного великого українського поета, який поставить свій талант на служіння народові.

2.3. Варіативність відносин природи, культури та цивілізації

Час входження шістдесятників у літературу збігся із потужним розвитком НТР, яка вплинула на світогляд людини, особливо людини творчої, а відтак і на формування нової картини світу. Революційний прорив у науці за короткий час вніс революційні зміни й у буття людини та її свідомість, зумовивши переоцінку вартостей. Цей Світ більше не вражав людину своєю масштабністю, вона виросла з нього, як дитина виростає з одягу. Одвічна боротьба людини з природою набула ознак остаточного підкорення останньої. У всеозброєнні цивілізації, зважаючи на її найновіші здобутки, людина видавалася собі достатньо всемогутньою, аби ігнорувати моральні втрати, до яких апелювала культура.

М. Юрій зазначає: «Із позицій порівняльності обсягу людської дії з обсягом власних процесів природи припустимо розглядати три фази цивілізації. Перша – злиття людини з природою; <...> Друга – виділення людини з природи, формування культури як другої „штучної” природи; <...> Третя – підкорення людиною природи» [398, с. 21]. Треба зауважити, що поняття «цивілізація», з'явившись у XVIII ст., було тісно пов'язане з поняттям «культура». Деякі дослідники і тепер ототожнюють цивілізацію і культуру. Філософський енциклопедичний словник дає три визначення цивілізації: 1) синонім культури; 2) рівень суспільного розвитку, матеріальної і духовної культури; 3) ступінь суспільного розвитку, що настає після варварства [351, с. 733]. В епоху Просвітництва культура і цивілізація як явища тотожні були піддані критиці. Так, Жан-Жак Руссо писав: «До того, як мистецтво обтесало наші манери і навчило наші пристрасті говорити готовою мовою, нориви у нас були грубі й прості, але природні...» [295, с. 13].



Філософи-просвітителі першими розгледіли загрозу, яку приховує в собі відхід людини від природи. Парадоксально, однак саме «люди культури» ставили природу вище від культури, вбачаючи у ній «істинні» цінності, які, віддзеркалюючись культурою, неминуче спотворюються. Ситуація, коли природа за будь-яких умов потрапляла під удар цивілізації, спонукала до радикалізму у мисленні захисників природи. У цьому сенсі характерний запис О. Блока: «Загибель «Titanica» вчора втішила мене неказанно (є ще океан)» [30, с. 120].

О. Шпенглер у праці «Присмерк Європи» розвинув концепцію, за якою цивілізація – це культура у стані занепаду: «Кожна культура виявляє глибоко символічний і майже містичний зв'язок з протяжністю, з простором, у якому і через який вона шукає самовтілення. Щойно мета досягнута й ідея, вся повнота внутрішніх можливостей, завершена і втілена зовні, культура несподівано *заклякає*, відмирає, її кров згортається, сили надломлюються – вона стає *цивілізацією*» [385, с. 315]. М. Бердяєв, відгукуючись на книгу Шпенглера, статтею «Передсмертні думки Фауста», визнає, що на зміну індивідуальності культур приходить універсальність цивілізації. На його думку, гряде нове середньовіччя, яке буде цивілізованим варварством, варварством серед машин, а істинній духовній культурі, можливо, доведеться пережити катакомбний період. Однак загалом філософ дивиться у майбутнє з оптимізмом: «Духовна культура якщо й гине в кількостях, – пише він, – то зберігається і перебуває в якостях. Вона була пронесена через варварство і ніч старого середньовіччя. Вона буде пронесена і через варварство і ніч нового середньовіччя до зорі нового дня, до прийдешнього християнського Відродження, коли з'явиться Св. Франциск і Данте нової епохи» [24, с. 390]. Для філософа занепад культури і розвиток цивілізації – паралельні процеси, культура не перетікає в цивілізацію, а навпаки – під її натиском відступає. М. Бердяєв наголошує на відмінності цих двох явищ: «Культура – національна. Цивілізація – інтернаціональна. <...> Культура – органічна. Цивілізація – механічна. Культура основана на нерівності, на якостях. Цивілізація проникнута прагненням до рівності, вона хоче влаштуватися на кількостях» [24, с. 385].

Сучасний дослідник цю відмінність сформулював таким чином: «Можна твердити, що на цивілізаційному етапі зазнає небезпечної деформації сама природа єднання людей. Якщо в культурі вирішальну



ролю відіграють спільні духовні цінності, то в цивілізації люди починають більшою мірою єднатися спільним виробництвом матеріальних цінностей» [309, с. 108]. Утім єднання відбувається і на рівні споживання, величезні маси людей зорієнтовані на невпинно зростаючий асортимент матеріальних благ і підвищення комфортності життя. А. Свідзинський звертає увагу на парадоксальну закономірність, за якою забезпечення життєвих потреб громадянина в цивілізованому суспільстві фатальним чином тягне за собою деградацію невіддільних від сутності людини вищих духовних потреб: «Відійшовши від бідності матеріальної (Сцилла), цивілізовані суспільства споживання зіткнулися з бідністю духовною (Харибда). Духовні потреби завжди ж бо задовольнялися культурою» [310, с. 569]. Для основної маси людей набутки культури, попри їх наявність, фактично перестають існувати, оскільки вони більше не відіграють свою роль актуального чинника життя. Зрікшись культури й остаточно порвавши зв'язки з природою, людина зосталася наодинці з «благами» цивілізації.

Сент-Екзюпері зафіксує: «Справжню проблему висунула маса людей (які вже не мають сенсу людського життя), бо втратили коріння внаслідок запровадження машин. Вони відступили від своїх традицій і стоять зовні від природних циклів у світі вже позбавленому лісів» [312, с. 105]. Підтвердження цієї тези знаходимо в іспанського філософа Ортеги-і-Гасета, який розвиває думку: «Людина маси вірить, що цивілізація, в якій вона народилася і якою вона користується, така ж спонтанна й первобутня, як природа, і тим самим вона обертається в примітива. Цивілізація їй здається пралісом» [266, с. 68]. Людина повертається до первісного стану, до печерного рівня самосвідомості, здаючись на милість усіх тих стихій, що постали до життя з глибин «нової природи». «Спочатку людина залежала від природи, і залежність ця була рослинно-тваринною, – розмірковує М. Бердяєв. – Однак починається нова залежність людини від природи, від нової природи, технічно-машинна залежність» [24, с. 506]. Там, де людина шукала свободу, її підстерегла надзвичайно вишукана форма рабства: гірка залежність від солодких плодів цивілізації. На думку сучасного дослідника Г. Ковадло, втрата «одухотвореності» природи обертається з плином часу і втратою «одухотвореності» самої культури, «остання перетворюється на досконалу, витончену розвинену техніку – цивілізацію: корисну, вигідну, зручну, але пусту, аморальну» [166, с. 8].



Окремі дослідники пов'язують занепад культури із занепадом релігії. М. Бердяєв робить особливий акцент на тому, що культура має релігійні основи: «Культура народилася з культу. Її витoki – сакральні. Довкола храму зачалась вона і в органічний свій період була пов'язана з життям релігійним» [24, с. 524]. Довгий час саме релігія (ідея Бога) була головним чинником самоорганізації суспільства, забезпечуючи основні засади моральності, що базувалися на чіткому розмежуванні добра і зла. Однак цивілізаційні процеси призвели до того, що людина не просто поставила під сумнів існування вищих сил, а безапеляційно заявила устами Ф. Ніцше: Бог помер [250, с. 447], а відтак, як справедливо зазначає Л. Колаковський, «світ, який забув Бога, забув і різницю між добром і злом, позбавив людське життя сенсу і впав у нігілізм» [169, с. 124]. Усе зростаюче відчуження і автоматизація ведуть до духовної деградації, людина, нарошуючи знання, губить розум, втрачаючи можливість адекватно розпоряджатися усіма тими внутрішніми й зовнішніми ресурсами, якими її наділила природа. Такого роду тенденції дають підстави Е. Фромму стверджувати: «В ХІХ ст. проблема полягала в тому, що Бог *мертвий*; у ХХ – проблема в тому, що *мертва людина*». [359, с. 480]. Людина мертва, оскільки основні її функції звелися до функцій робота.

Як ми з'ясували, цивілізація, культура і природа можуть перебувати відносно одна одної в доволі стійкій опозиції, відтак ієрархічний ряд, який вони складають у системі художніх цінностей різних митців, – неоднаковий. Зважаючи на те, що духовне піднесення шістдесятництва збіглося із безпрецедентними відкриттями й здобутками НТР, для більшості шістдесятників цивілізаційні цінності стали пріоритетними чи принаймні фігурували у творах як неминучі відбитки прогресу. Зрозуміло, що ця тенденція не могла не позначитися на творчості М. Вінграновського й А. Вознесенського.

Для М. Вінграновського захоплення цивілізацією – не просто данина часові, його вимогам та віянням: поетова пристрасть щира, подвижницька і патетична. Перша збірка М. Вінграновського – «Атомні прелюди» – своєю назвою засвідчила основний вектор творчих шукань, водночас відображаючи на своїх сторінках нерівність стосунків поета із цивілізацією. Ліричний герой М. Вінграновського сповнений протиріч, які сам він не завжди у повній мірі усвідомлює: «Сто чорних димарів на Батьківщині. / Сто світлих гімнів рідної



землі! / Прощай, ганьба, і сором, і жалі! / Цивілізована держава моя нині» [53, с. 45]. Славлячи в «Індустріальному сонеті» цивілізацію, він звертається до Дніпра, називаючи його «рікою-хліборобом» та вродою своєї душі. Хоч як це не парадоксально, але саме йому поет приносить у дар «сто димарів і поле-колисанку». Бажаючи прислужитися рідній землі, своїй Вітчизні, ліричний герой не помічає несумісності складників своїх дарів, не бачить внутрішньої неузгодженості, закладеної у цьому поєднанні, дим із цих димарів ще не заступає йому неба, однак уже захмарює чоло й засліплює очі настільки, що він забуває про те, що там, де сотня димарів, там же і сотня труб, які скидають нечистоти у Дніпро, потворячи «вроду душі» ліричного героя. Цивілізація бачиться М. Вінграновському продовженням культури, а всі здобутки цивілізації здаються виявами потуги людського духу. Відтак йому хочеться розсувати кордони і межі, проникати у суть явищ і речей, до самого атома, запускати ланцюгові реакції... Звідси всі «атомні прелюди», «сто чорних димарів», космізм та індустріалізація свідомості. Поетові здається, що настав час «міняти чатових», на зміну Шевченківському: «...Возвеличу / Малих отих рабів німих! / Я на сторожі коло їх / Поставлю слово» [377, с. 237] – М. Вінграновський пропонує: «Народе мій! Поки ще небо / Лягає на ніч у Дніпро – / Я на сторожі коло тебе / Поставлю атом і добро» [53, с. 9], чим по суті не тільки не посилює життєдайних позицій народу, але й, на нашу думку, дещо послаблює його захист, що легко зрозуміти й виправдати, зважаючи на поетову молодість: молодості, як відомо, притаманний максималізм.

Утім нема підстав наполягати на непрозірливості поета: це не була безнадійна сліпота, радше миттєві затьмарення, які чергуються зі спалахами глибинного прозріння. Часом ці затьмарення та прозріння накладаються одні на другі, як у «Прелюді № 13» [53, с. 14], де, сп'янілий від свободи ліричний герой у натхненному пориві, що скидається на повстання демона («І, кинувши на небо власну тінь, / Я встав з колін і небо взяв на зорі»), змальовує апокаліптичну картину. Окресливши часові та просторові межі буття: «За віком вік – до Курської дуги. / Від пірамід – до атомної згуби. / Завіса! Все, товариші боги!», поет ніби губиться поміж буттям богів і буттям людей чи, можливо, між апокаліпсисом богів і апокаліпсисом людей. Падіння



завіси, цебто кінець якоїсь однієї дії, збігається з початком іншої: «Як видно все!.. Привіт вам, дні нові!», однак попри новий вимір та відлік, апокаліпсис продовжується: «Летять із Африки на хату чорногузи – / І клекіт чуть, – в них лапи у крові».

У цьому вірші годі шукати раціонально вмотивованої логіки вираження, радше маємо справу з ірраціональністю та певною хаотичністю, яка притаманна пророкам, коли вони виголошують істину не від власного розуму, а від вищих сил, лише пропускаючи її через себе. Звичайно ж, М. Вінграновський – поет переважно інтуїтивний, проте в окремих віршах він демонструє цілком усвідомлені прозріння стосовно сучасної цивілізації: «Кривавий мій! Могилистий! Космічний! / <...> / Не змавпся ти, двадцятий віче мій!..» [53, с. 10], або ж: «Ну, що ж тепер мовчиш, мій вік / Цивілізованих калік?!» [53, с. 86].

А. Вознесенський також не уникнув впливу НТР, однак він від початку протистоїть тогочасним новинкам цивілізації: «Экспериментщик, чертова перечница, / изобрел агрегат ядерный. / Не выдерживаю соперничества. / Будьте прокляты, циклотроны! / Будь же прокляты ты, громада / программированного зверья. / Будь я проклят за то, что я / слыл поэтом твоих распадов!» [75, с. 394]. Як бачимо, стосовно благодаті атома в поета нема жодних ілюзій, проте йому доводиться визнати, що й він мимоволі потрапляє у силове поле емоційної дії цієї надпотужної сили, за що й картає себе безжально, відчуваючи відповідальність за власне слово, яким він підтримував не тільки рушійні процеси, а й руйнівні. Адже, як висловився Г. Петрович, «цивілізація виглядала б інакше, якби ті, хто говорить, думали про те, що говорять, про те, що за послання вони адресують іншим» [275, с. 240]. Поет А. Вознесенський повністю усвідомлює це: «Проклинаю псевдо-прогресс. / Горло саднит от тех словес. / Я им голос придал и душу, / будь я проклят за то, что в грядущем, / порубав таблеток с эссенцией, / спросит женщина тех времен: / „В третьем томике Вознесенского / что за зверь такой Циклотрон?“» [75, с. 394]. На противагу деструктивним віянням, він укріплює себе не надто оригінальною, однак цілком справедливою думкою, що в житті головне – людяність, відтак визначаючи для себе перехідне і вічне: «Смертны техники и державы, / проходящие мимо нас. / Лишь одно на земле постоянно, / словно свет звезды, что ушла, – / продолжающееся сияние, / называли его душа» [75, с. 394–395]. Процесам розщеплення атома А. Вознесенський



протиставляє ще більш незбагненні процеси душі, при цьому він нітрохи не виглядає старосвітським. Ліричний герой А. Вознесенського хоч і не позбавлений романтичності, однак цей романтизм доволі поміркований і не перебуває в конфлікті з притаманним йому прагматизмом. В оцінці досягнень цивілізації він виявляє себе тверезим, іронічним, навіть скептичним: «Эх, Россия!.. / Эх, размах... / Пахнет псиной / в небесах. / Мимо Марсов, Днепрогэсов, / мачт, антенн, фабричных труб / страшным символом / прогресса / носится собачий / труп» [75, с. 20]. Цими не вельми патріотичними рядками А. Вознесенський відгукнувся на політ у космос Білки і Стрілки. За словами поета, «цими рядками правила жалість до песиків» [79, с. 47].

Як бачимо, розуміння прогресу у ліричних героїв кардинально різне: там, де у героя М. Вінграновського ще захоплення: «Сто чорних димарів на Батьківщині. / Сто світлих гімнів рідної землі!» [37, с. 45], – у героя А. Вознесенського уже застереження: «Все прогрессы – / реакционны, / если рушится человек» [75, с. 394]. Це основна світоглядна теза, якою регулюються стосунки російського поета з цивілізаційними процесами. У вірші «НТР» поет заявляє: «Я – попутчик / научно-технической революции. / При всем уважении к коромыслам / хочу, чтобы в самой дыре завалюющей / был водопровод / и свобода мысли. / За это я стану на горло песне... / <...> / Скажу, вырываясь из тисков тишка, / тем горлом, которым дышу и пою: / „Да здравствует Научно-техническая, / перерастающая в Духовную!”» [75, с. 314-315]. Із часом поет доходить висновку, що «Человеческая цивилизация / развивается вопреки / миру Божьему и животному» [82, с. 240].

І. Мірчук наприкінці п'ятдесятих років минулого століття писав: «Ми стоїмо на порозі розвиткової доби, в якій загубився майже цілковитий зв'язок з природними основами особистого і громадського життя. Нестримний, технічний поступ, механізація всього буття з одного боку й збереження закріпленого в природі буття та збереження цього інтимного зв'язку з всесвітом – це два світи, які виключають себе на довшу мету цілковито. Спроба зліквідувати цей розрив між культурою й цивілізацією, виповнити прірву, що витворилася останнім часом між внутрішнім і зовнішнім світом, може бути зроблена в межах нації, яка у своїй народній масі не підлягала цілковито цивілізаторським впливам міста, але у своїй культурній творчості зберегла цей органічний зв'язок з оточенням» [226, с. 151–152]. Цілком ло-



гічно, що розрив між культурою і цивілізацією належало зліквідувати М. Вінграновському як представникові «нації, яка у своїй народній масі не підлягала цілковито цивілізаторським впливам міста», однак на життєвому шляху, який обирається і прокладається у напрямку духовного вдосконалення, ліричного героя М. Вінграновського підстерігають ідейні провали. В. Моренець відзначає, що та складна діалектика розвитку: моральний максималізм, сприйнятий Вінграновським і дедалі глибше укорінений в його художній свідомості, стає причиною того, що в поетичному світі Вінграновського між людиною «влитою» у світ (ліричним героєм) і проголошеною ним ідеєю людини пролягає тріщина [236, с. 174]. Тріщина ця виникла у свідомості ліричного героя в результаті розмежування культури та цивілізації. Він не те щоб не впорався з цим завданням – він за нього по суті й не брався. Спочатку цивілізація видавалася поетові авангардом культури, пізніше, коли він з'ясовує для себе антагоністичність цих понять, то вже не бачить у цих успіхах сенсу.

Успіхів на цьому поприщі, попри своє міське походження та яскраво виражений критицизм стосовно технічного прогресу, досягнув ліричний герой А. Вознесенського, він проклав величезну кількість містків між культурою та цивілізацією, досить вдало балансує на тій нічийній смужці, яку займав задля об'єктивності, готовий особисто стати об'єднавчою ланкою – «швом». Значною мірою героєві це вдається, однак це не приводить до гармонії, оскільки ця гармонія, принаймні у вимірах художньої реальності, у якій він життєдіє – відсутня й у світі культури, й у світі цивілізації, що, здається, зовсім його не бентежить. Ліричному героєві М. Вінграновського нелегко відмовитися від думки, що цивілізація – вищий рівень культури, наступний її щабель. Причина таких настроїв єдина: здобутки цивілізації в його уяві тісно пов'язані з найвищими, найблагороднішими, найгероїчнішими виявами людського духу. «Це Вітчизняна війна і Перемога, цілина і БАМ. Це – космос. Як поет я був би у тисячу разів бідніший, аби не був свідком цих подій» [54, с. 3], – говорив у інтерв'ю М. Вінграновський.

С. Кримський дає таке визначення культури: «Це спосіб побудови життя людини коштом досвіду сотень минулих поколінь, коштом реалізованих і – що особливо важливо – нереалізованих можливостей історичної дійсності» [185, с. 70]. Довгий час для української культури



фактор нереалізованих можливостей історичної дійсності відігравав більш актуальну роль, аніж реалізованих. За М. Вінграновським, українське буття вкладалось у формулу «на Україні в пошуках її» [56, с. 229]. Щоб відшукати Україну в сучасному часі, поет робить історичні екскурси в минуле – «Остання сповідь Северина Наливайка» [56, с. 229–230], «Ніч Івана Богуна» [56, с. 188–192], де й віднаходить основи сучасного та майбутнього України. Як носій «культури нереалізованих можливостей», ліричний герой М. Вінграновського цілковито сконцентрований на їх реалізації, проте він дуже рідко звертається до плодів культури так, як апелював до напрацювань цивілізації, допоки не зневірився в ній. Він сприймає культуру не як якісь матеріальні згустки – її твори, а радше як духовне середовище. Є. Сверстюк пише: «Боротьба за справжність на полі культури, обстоювання принципів і людської ваги, боротьба за збереження рівня, на якому людина й культура утримують творчу висоту, зрештою, національний самозахист на полі культури – все те становило зміст опозиції шістдесятників» [306, с. 248–249]. Шістдесятники вели мову з позицій культури, це була їхня базова позиція.

Образи у віршах М. Вінграновського без перебільшень можна назвати символами культури. Не випадково «Атомні прелюди» відкриваються віршем «Сікстинська мадонна» [53, с. 7–8]. Поет змальовує Мадонну реальною жінкою, котру рятує від смерті у замінованому фашистами підвалі українець Іван Бондаренко. Мадонна передає солдатові дитя, і той, опустивши меч, стає з ним на площі Берліна. М. Вінграновський не просто шукає паралелі між «Сікстинською мадонною» Рафаеля та солдатом із дитям – він вказує на тотожність цих постатей, наголошуючи на спадковості культурних традицій, що доволі сміливо й ризиковано, оскільки «Сікстинська мадонна» писалась як ікона; радянський солдат (українець за національністю) з маленьким Ісусом на руках не вкладається у приписи радянської ідеології. Найбільш виразно та вичерпно стосунки ліричного героя М. Вінграновського з культурою засвідчено у вірші «Осяяння»: «Найкраще, найвеличніше в мені: / Ван-Гог... Рембрандт і Гойя... Рафаель... / Безсмертні келихи людського повнозвуччя, / Осяяння безсмертні океани...» [53, с. 96].

Герой А. Вознесенського – продукт свого часу, його життєдіяльність регламентується культурними та жорсткими соціальними



факторами. Адже, як слушно зазначає М. Юрій, «у будь-якому емпіричному явищі соціального життя неможливо відокремити „соціальну частину” від „культурної частини”» [399, с. 12]. Відтак протистояння влади і творчої інтелігенції у пору завершення «хрущовської відлиги» можемо трактувати не як конфлікт соціальних інституцій із тогочасною репрезентативною культурою, а як конфлікт всередині культури.

Вірші А. Вознесенського наповнені «додатковими культурними смислами», різного роду алюзіями та відсиланнями. Наприклад, «Жил огненно-рыжий художник Гоген, / богема, а в прошлом – торговый агент. / Чтоб в Лувр королевский попасть из Монмартра, / он дал кругалю через Яву с Суматрой!» [75, с. 22] або ж: «Прямо с пылу, прямо с жару – / ну и ну! / Слабовато Ренуару / до таких сибирских ню» [75, с. 37]. У вірші «Последняя электричка» поет виражає захоплення й подив, зважаючи на ту, ні з чим не співмірну силу поетичного слова, яке здатне впливати на людей, далеких від сфери культури, котрим він у тамбурі вагона читає вірші: «Чего ж ты плачешь бурно, / и, вся от слез чиста, / мне шепчешь нецензурно / чистейшие слова? / И вдруг из электрички, / ошеломив вагон, / ты чище Беатриче / сбегаешь на перрон!» [75, с. 32–33]. У поетичній формі А. Вознесенський своє ставлення до культури, розуміння її цінностей та ролі митця чітко сформулював у поемі «Мастера» – справжньому маніфесті творчості: «Вам, / художники / всех времен! / Сам, / Микеланджело, / Барма, Дант! / Вас молниєю заживо / испепелял талант. / Ваш молот не колонны / и статуи тесал – / сбивал со лбов короны / и троны сотрясал. / Художник первородный / всегда трибун. / В нем дух переворота / и вечно – бунт» [75, с. 369]. Отже, на думку поета, головне завдання митця – будити людський дух, творчість – це постійне вивільнення, тріумф духовного над матеріальним, вічного над скороминущим. З одного боку, істинна культура неможлива без свободи, з іншого – вона все одно проявить себе, оскільки є шляхом, який неминуче приводить до свободи. Саме ця обставина зумовлює й пояснює одвічний конфлікт можновладця й митця. Поет заявляє, декларуючи особисту позицію: «Я той же артели, / что семь мастеров. / Бушуйте в артериях, / двадцать веков!» [75, с. 376]. Це читається як виклик не тільки можливим канонам та догмам, але й усій тодішній радянській системі. Для А. Вознесенського людина культури – інтелі-



гент – «сіль землі», основа нації: «Соглашусь с телецентрами: / твикс – куда искусительней!.. / Но без интеллигенции / нет России» [77, с. 373].

А. Вознесенський – дитя міста, величезного мегаполісу, це його природне середовище, а жива природа – не його дім, тут він гість. Утім гість доволі частий і уважний, природа являє йому якийсь поки що незбагнений вищий смисл і цим безперестанно вабить. У вірші «Уже подснежники» поет передає усю тремтливість і нетривкість цієї притягальної сили в образі ніжних пролісків: «Они запроважены / туманом, / слезами / или чем-то высшим, что мы в себе / не понимаем, / не прочитаем, / но не спешем» [75, с. 247]. Перші весняні квіти – як перший контакт людини з природою, коли, відкриваючи для себе якісь явища природи, людина пізнає себе. Але на тлі природи людина іноді виглядає самообмеженою, оскільки вона не надто прагне поглибити цей контакт, а якщо й поглиблює, то не у напрямі гармонії, а в бік конфронтації. Для людини стан конфлікту більш звичний, аніж стан умиротворення. У вірші «Охота на зайца» А. Вознесенський цю людську якість демонструє в обставинах граничного емоційного драматизму: «Но внезапно, взметнувшись свечкой, / он возник, / и над лесом, над черной речкой / резанул / человеческий / крик! / Звук был пронзительным и чистым, как / ультразвук или как крик ребенка. / Я знал, что зайцы стонут. Но чтобы так?! / Это была нота жизни. Так кричат роженицы. / Так кричат перелески голые / и немые досель кусты, / так нам смерть прорезает голос / неизведанной чистоты» [75, с. 125]. У цьому протистоянні людини й природи поет свідомо стає на бік останньої, та пристрасть, що проглядає в людині (формуючись у її сутність) під час звичайного полювання на зайця аж ніяк не влаштовує поета: «Страсть к убийству, как страсть к зачатию, / ослепленная и извечная, / она нынче вопит: зайчатины! / Завтра взвоят о человечине...» [75, с. 124].

Щоб привести людину до тями, примусити її збагнути жахливу несправедливість реального стану речей, А. Вознесенський любить застосовувати прийом інверсії, міняючи місцями мисливця та його жертву, людину й природу. У вірші «Кабанья охота» поет примушує читача пережити страх, уявивши себе кулінарною окрасою кабанячого столу: «Кабанья застольная компания / на 8 персон. И порционный, / одетый в хрен и черемшу, / как паинька, / на блюде ледяной, саксонской, / с морковочкой, как будто с соской, / смиренный,



голенький лежу. / <...> / Собратья печальной литургии, / салат, чернобыльник и другие, / ваш хор / меня возвращает вновь к Природе...» [75, с. 256–257]. А віршем «Роща» поет пробує знайти відгук у людській совісті: «Не трожь человека, деревце, / костра в нем не разводи. / И так в нем такое делается – / Боже, не приведи! / Не бей человека, птица, / еще не открыт отстрел... / <...> / Не опытен друг двуногий. / Вы, белка и колонок, / снимите силки с дороги, / чтоб душу не наколол» [75, с. 228]. Коли ж час не терпить, як у вірші «Спасите черемуху», здійсмає голос і б'є на сполох: «Вы, гонщики жизни в «чароки» красивом, / ты, панк со щеками, как чашка Чехонина. / Мы без черемухи – не Россия. / Спасите черемуху. / <...> / Придет без черемухи век очередной. / Себя мы сожрали, чмуры и чмуренихи. / Лесную молитву спасите, черемуху! / Спаситесь черемухой» [80, с. 176-177]. У природі поет бачить і шукає в ній спасіння для кожної окремої людини: «Мы купаемся в росе. / Все грехи поискупали, / окрещенные в красе...» [80, с. 23], а також для всього суспільства: «Очисти, снег, страну / неконституционно, / исповедью вслух. / Очисти, снег, страну / сейчас, без промедленья» [80, с. 192].

На відміну від А. Вознесенського, у якого природа зазвичай локальна – це завжди лише якась частина від усього світу, у М. Вінграновського вона набуває ознак всеосяжності. В окремих ранніх віршах поета, таких як «Перепеленят перепелиці...» [56, с. 58], «Даленіє вечір в бабиному літі...» [56, с. 60], «Ворон» [56, с. 69], природа ще постає перед читачем у вигляді етюдних замальовок, тут присутня певна фрагментарність, епізодичність, відчувається, що це тільки частина якогось ширшого середовища, щось підказує, що за рамками замальовки існує інший світ, не схожий на той, що вхопив поглядом поет. Проте в інших віршах того ж періоду, як-от: «Серпень ліг під кущем смородини...» [56, с. 56], «Димить стерня над синіми ярами» [56, с. 59], «За гай ступило сонце, і пішло...» [56, с. 70] – уже можна вловити повноту, завершеність і самодостатність змальованої картини, легко вгадується, що це не довільний приклад буття людини й природи, а усталена його форма. У віршах завершального періоду творчості поета природа не лише цілковито заповнює просторово-часові межі, але й виявляє себе як стан свідомості: «Понад лугом сіра сірячина, / І намет мій – мокриво сумне, / Кропить дощик в лузі корівчину, / Черногуза, чаплю і мене. / І ніхто не йде, не проминає, / А пройде хто –

гляне й не признає, / Пробухика й мовчки промине... / Лише дощик, дощик без зупину / Кропить в лузі темну корівчину, / Чорногуза, чаплю і мене» [56, с. 390]. Ближнє довкілля переходить у дальнє, гублячись за всіма горизонтами, і своєю неохопністю та непроминальністю (рефрен повертає читача на попередню позицію) усуває будь-яку можливість іншого світу, що відрізнявся б від реального. Зовнішній світ повністю узгоджений із внутрішнім світом ліричного героя, скрізь панує стан умиротворення.

М. Ільницький, пишучи про Д. Павличка, зауважує: «Автор бачить у природі не просто плодоношення, адже плодоносить і отруйне зілля, він уславлює плодонос зерна, яке стає хлібом» [153, с. 79]. Що стосується М. Вінграновського, то у нього відсутній такий раціонально-споживацький підхід, він радше схиляється до думки, що «природа як така не знає ні краси, ні її протилежності. Їй невідомі поняття добра і зла, користі і шкоди» [366, с. 6]. Здається, у нього навіть не виникає спокуси давати оцінку природі, посилаючись на моральні чи естетичні критерії, він приймає її в усій складності, різноманітті та контрастах. Славлячи «плодонос зерна»: «Брат спав, як і належить хліборобу, / Грудьми до неба і чолом до нього... / <...> / Я чув тоді – колосся проростає / З його руки крізь голову мою...» [53, с. 50], – М. Вінграновський здатен захоплено оповідати, як «В ясновельможному тумані, / Де під березою бугор, / При всій-усій своїй осанні / Коронувався мухомор» [56, с. 350]. Ліричний герой М. Вінграновського не шукає користі, він прагне розділити з кимсь свою любов, свій душевний стан: «З будяками тихо привіталася / Малинова молодість моя» [56, с. 299].

У пору юності, «коли вагатися доба не дозволяла», М. Вінграновський, «спішачи страждати і любити», рішуче й безкомпромісно заявляє: «Лиш оступись, і доля – нанівець! / Тоді сюрчи, як сонний цвіркунець, / Що небо – сіре, далина – туманна...» [53, с. 99]. Однак доба змінилася – змістилися й акценти, але поет не оступивсь, а ступив далі, углиб до істини, наспівуючи «Щасливу пісню»: «На тепле поле / Дивився дощик, / І хата в білім сні, / Дорога при мені – / Все при мені. / І тїнь крила, / І золото весла, / І квіти ті, / Яким нема числа... / У тепле небо / Дивились води, / І пісня у вікні – / Давно воно мені, / Все при мені» [56, с. 366]. Ця пісня максимально споріднює поета із цвіркунцем, але тепер його це нітрохи не лякає.



Остаточне навернення ліричного героя М. Вінграновського до природи, у контексті якої обов'язково присутня кохана жінка, дає підстави стверджувати, що він віднайшов утрачений рай. Його стосунки з природою близькі до гармонійних, вони завжди у злагоді, ота конфліктність, яку ми спостерігали у А. Вознесенського, цілком чужа для поезії М. Вінграновського.

РОЗДІЛ 3

ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ НАЦІОНАЛЬНИХ ОБРАЗІВ СВІТУ ЛІРИКИ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО Й А. ВОЗНЕСЕНСЬКОГО

3.1. Добро та зло у світоглядній основі лірики М. Вінграновського й А. Вознесенського

Проблема добра і зла лежить в основі людського буття, саме ці два протилежні поняття визначають людину, прирікаючи її на відвічний і безконечний вибір, роздвоюючи помисли та свідомість, ставлячи під сумнів питання цілісності особистості й приводячи до думки про деструктивність людського існування. Природно, що цей дуалізм знайшов відображення у творчості М. Вінграновського й А. Вознесенського, виражаючи себе одним із основних аспектів національного образу світу.

«Добро і зло не народжуються безвідносно до людини, – вказує П. Гуревич. – Щойно виникає питання, в чому витoki зла, думка невідворотно звертається до філософського пізнання людини: чи добра, чи зла вона за самою своєю природою» [113, с. 3]. Однак філософія не виробила якоїсь єдиної та однозначної теорії щодо цієї проблеми, відповіді філософів такі ж полярні, як і сам предмет дослідження. Наприклад, стародавній китайський філософ Мен-цзи вважав: «Прагнення людської природи до добра подібне до прагнення води текти донизу. Серед людей нема таких, котрі б не прагнули до добра...» [241, с. 243]. Інший китайський мудрець Сюнь-цзи дотримувався протилежної думки: «Людина за своєю природою зла. Добре в людині – набуте» [335, с. 200]. Щодо стародавньої європейської філософії, то і там також знаходимо полярні точки зору на цю проблему, Ф. Кессіді відзначає: «На відміну від Платона, котрий надіявся змінити природу людини, викоренити в ній „ниці” спонуки в ім'я „величних”, не рахуючись із тією природою людини, що вже склалася упродовж тисячоліть суспільного життя, Аристотель, визнаючи можливість і потребу вдосконалення людини, був далекий від ідеї корінних змін



його природи і призначення» [163, с. 62]. Тисячоліттями триває це теоретичне протистояння, його динаміка визначається історичними обставинами – поперемінно котрась із крайніх точок зору домінує.

Перш, ніж перейти до тематичного аналізу текстів досліджуваних авторів, окинемо коротким ретроспективним зором історію розвитку філософської думки стосовно понять добра і зла. Оскільки досвід М. Вінграновського й А. Вознесенського, якщо не буквально, то принаймні номінально вміщає у собі весь сукупний досвід попередників.

Із становленням християнства причину тяжіння людини до зла стали пояснювати тим, що Адам ослушався Бога. Е. Фромм відзначає, що в період Ренесансу гуманісти намагалися пом'якшити догму про первородний гріх всередині церкви, а пізніше мислителі Просвітництва стверджували, що все зло в людині є лише наслідком зовнішніх обставин. «Вони вважали, що необхідно тільки змінити обставини, у яких коріниться зло, тоді одвічне добро в людині проявиться майже автоматично», – писав Е. Фромм у книзі «Душа людини». – Ця точка зору вплинула також на мислення Маркса і його послідовників. Віра у принцип доброту людини виникла завдяки новій самосвідомості, набутій у ході нечуваного з часів Ренесансу економічного і політичного прогресу. Моральне банкрутство Заходу, що почалося після першої світової війни та привело через Гітлера і Сталіна, через Ковентрі і Хіросіму до нинішньої підготовки всезагального знищення, навпаки, вплинуло на те, що знову стали посилено підкреслюватися схильність людини до зла» [358, с. 18]. Сам дослідник дотримувався думки, яку висловив у своїй праці «Анатомія людської деструктивності»: «Мені здається, що людську природу неможливо визначити позитивно через якусь одну головну рису, наприклад, любов чи ненависть, добро чи зло. Справа в тому, що людське існування настільки суперечливе, що його можливо описати лише за допомогою протилежних категорій, які у кінцевому результаті зводяться до основної біологічної дихотомії між інстинктами, котрих людині бракує, і самосвідомістю, котрої буває з надлишком» [357, с. 196].

У філософському дослідженні «Про призначення людини» М. Бердяєв писав: «Етика нашого світу передбачає дуалізм добра і зла. Дуалізм є передумовою етики. <...> Етичний дуалізм означає ураженість людини. Саме розрізнення між добром і злом болісне і радості не

приносить. Можна встановити типи філософських напрямів залежно від гостроти переживання проблеми добра і зла. Але гострота переживання проблеми добра і зла є гострота переживання зла, оскільки саме добро не дає цієї гостроти переживання. Платон, стоїки, гностики, Лютер, Я. Бьоме, Паскаль, Фіхте, Ніцше, Кіркегардт, Достоевський були етично орієнтованими мислителями, їх мучила проблема зла. Аристотель, Фома Аквінат, Декарт, Спіноза, Лейбніц, Гегель не були етично орієнтованими. Етична орієнтація філософії зовсім не означає моралізму, радше навпаки. Це є трагічне переживання добра і зла, котре не вирішується легко моральним законом і нормою. Джерело трагізму тут у тому, що добро, закон добра цілком безсилі побороти зло, перемогти джерело зла» [21, с. 85]. М. Бердяєв наголошував, що питанню про розрізнення добра і зла і про їх походження передують більш первинні питання про відношення Бога і людини. Згадуваний ним Ф. Ніцше у творі «До генеалогії моралі» зізнавався, що уже в тринадцятилітньому віці був поглинутий проблемою походження зла; «що ж стосується мого тодішнього „рішення” проблеми – ну, я віддав, як і належало, честь Богу і зробив його *Батьком* зла, – писав філософ; а трохи далі: – На щастя, я поступово навчився відділяти теологічний забобон від морального і не шукав більше витоків зла *позаду* світу» [252, с. 233]. Проте і в зрілому віці Ф. Ніцше продовжував мислити згідно свого «дитячого рішення», у своєму коментарі до «По той бік добра і зла» він писав: «Бог улігся в кінці свого трудового дня у вигляді змія під деревом пізнання: так відпочивав він від обов'язків бути Богом... Він зробив усе надто прекрасним... Диявол є тільки бездіяльність Бога кожного сьомого дня...» [253, с. 265]. Для філософа Бог і диявол – одна сила, одна іпостась.

Європа кінця XIX – початку XX ст. хоч і не зреклася цілковито Бога, але вже керувалася світськими законами. Релігія здавала свої панівні позиції, чимало передових людей того часу були атеїстами. Є. Трубецькой писав, що «найголовнішою підставою для релігійних сумнівів є не можливість страждання та недосконалості, а присутність гріха, факт наявності діяльного зла у світі» [347, с. 79]. Завжди схильних до єресі інтелектуалів Бог не влаштовував найперше тим, що у *його* світі не було гармонії. У О. Блока, в начерку статті про російську поезію, знаходимо такий запис: «Посеред всіх „буревіїв і бід і дум



безобразних” вчувається нове віяння, пускають паростки нові сили; і у небувалих раніше блаженних муках починає народжуватися нове, ще невідоме, але тільки ще неясно чутне. Це все – справа Вічного Бога. Ми ще тільки дивимося, здригаючись, і тривожно ждемо кінця. Хто народиться – бог чи диявол, – все одно; у новонародженому закладена вся глибина наступних випробовувань; оскільки нема різниці – боротися з дияволом чи з богом – вони рівнозначні й подібні; як джерело обох – одна Проста Єдність, так наслідок обох – найвищі межі Добра і Зла – чи плюс, чи мінус – одна і та ж Безконечність» [31, с. 86]. Із цього прикладу можна зробити висновок, що тогочасний письменник, одступившись від релігії, аж ніяк не позбувся містицизму. О. Блок не робить різниці між Богом і дияволом; на його думку, людина (особливо, якщо це митець), аби відстояти себе, неминуче мусить боротися хоч із тим, хоч із тим. Але коли нема різниці між Богом і дияволом, то губиться різниця і між добром та злом, що також може обернутися небезпекою для людини. Бо, як зазначає М. Бердяєв: «Особистість виковується у розрізненні добра і зла, у встановленні меж зла. Коли стираються ці межі, коли людина перебуває у стані змішування і байдужості, особистість починає розкладатися і розпадатися. Міцність самосвідомості особистості пов’язана із викриттям зла...» [23, с.113].

Ця думка нітрохи не застаріла, навпаки сьогодні проблема розмежування та ідентифікації добра і зла актуальна, як ніколи раніше. Головна причина цієї «актуалізації» в тому, що зло в нашій культурі піддалося естетизації. Сучасний філософ Л. Свендсен саме в цьому бачить причину того, що зло нині переживає своєрідний «ренесанс». «Довгий час це поняття було не чим іншим, як відзвуком міфологічного, християнського минулого, однаке зараз воно отримало нове життя, але при цьому змінилася його якість. Зараз воно є не тільки серйозною проблемою, але наділене, не багато не мало, привабливістю. Ця „привабливість” не в останню чергу пов’язана із тим, що зло зробилося радше об’єктом *естетики*, аніж моралі. – А далі Л. Свендсен наголошує: – Зло потрібно сприймати серйозно, у рамках категорії *моралі*; розуміння зла є ключовим і для розуміння людиною самої себе, і для зобов’язань, котрі ми маємо стосовно інших людей» [304, с. 7–8]. Зрозуміло, що ця «реанімація» та «реабілітація» зла стартувала не

сьогодні. На думку приходить Ш. Бодлер з його «Квітами Зла», мабуть, ім'я цього поета мало б очолити список тих піонерів-літераторів, із чиєї легкої (чи легковажної) руки розпочалася естетизація зла. Г. Косиков у передмові до російського перекладу «Квітів Зла» пише: «Рано пробуджене в Бодлері зацікавлення злом, квапливе прагнення самому заразитися „гріхом”, скуштувати „проклятого” способу життя і, головне, поступово визріле переконання в тому, що хтивість і безсоромний плотський інстинкт як основа зла можуть слугувати благодатним ґрунтом для творчості, що вони суть не що інше, як „амброзія і рожевий нектар” поезії, – все це аж ніяк не було результатом якогось реального життєвого потрясіння (інтимної драми і т. д.), але, радше, плодом бодлерівської рефлексії, його знаменитої „ясної свідомості”, на котру великий вплив мала різноманітні досліді „анатомування” зла як у просвітительській, так і в романтичній („несамовитий реалізм”) літературі» [174, с. 17–18]. А Ж.-П. Сартр у есеї «Бодлер» зазначає, що Бодлер «зробив вибір на користь символічного самогубства; він убиває себе щоденно. Разом із цим саме напруження створює атмосферу бодлерівського „Зла”. Адже в Бодлера злочин замислюється і чиниться цілком свідомо, майже у примусовому порядку. Зло для нього – не результат розбещеності, це проти-Добро, що має усі признаки Добра, тільки взятими зі зворотнім знаком» [302, с. 444]. У самого Ш. Бодлера знаходимо такі рядки: «У кожній людині кожної хвилини уживаються два одночасні устремління – одне до Бога, друге до Сатани» [32, с. 294]. Ш. Бодлер усунув це внутрішнє роздвоєння, віддавши монополію одному напрямку – скеруванню до сатани. Що поверхнево відображало «специфіку» його особистих метафізичних уподобань, а латентно простежувало новітні віяння часу – література вступала в епоху модерну, а модерн, як на це вказує В. Агєєва, розвивався саме під знаком сатани: «Письменники в нашому пантеоні здебільшого святі, просвітники, світочі й поводитирі. <...> Але модерні письменники (та й не лише модерні...) назагал погано надаються на роль безгрішних ангелів, більше того, саме диявола вони вважали <...> „невидимим учителем великої краси”» [1, с. 45-46]. Утім, ми будемо достатньо обережними, аби оцінювати модернізм лише за однією екстравагантною ознакою. Зафіксуємо її для себе не як доконаний факт, а тенденцію. Беззаперечно тільки те, що письменник,



навіть, якщо він атеїст, витворюючи художній образ світу, неминуче стикається з проблемою полярності, тож змушений бодай позначити межі добра і зла, і робить це, керуючись власними критеріями, згідно таланту і особливостей світогляду (зазвичай свідомо). На це звернув увагу ще В. Белінський: «Якщо Байрон *виважив жах та страждання*, якщо він осягнув і виразив тільки муки серця, пекло душі, це означає, що він осягнув тільки один бік буття всесвіту, що він вирвав і показав нам лише одну його сторінку. Шиллер передав нам тайни неба, показав одну красу життя, так, як він розумів його сам, проспівав нам тільки свої заповітні думи і мрії; життєве зло в нього або неправдиве, або спотворене перебільшенням; Шиллер у цьому відношенні рівний Байрону. Але Шекспір, божественний, великий, недосяжний Шекспір, осягнув і пекло, і землю, і небо: цар природи, він взяв рівну данину і з добра і зі зла і підглянув у своїй натхненній прозорливості биття пульсу всесвіту» [15, с. 32]. Ведучи мову про індивідуальні критерії поета, важливо не упустити фактор етнічної традиції, у якій він сформувався як особистість і митець, і яка може проявлятися як на рівні підсвідомості (не відстежуючись виразником), так і на рівні переконань, виражаючи колективне національне бачення образу світу.

Слід відзначити, що М. Вінграновський і А. Вознесенський жили і творили в імперії, де поняття добра і зла розглядалися радше в ідеологічній площині, аніж філософській, будучи предметом не науки, а політики.

У своїй творчості М. Вінграновський доволі часто оперує поняттями добра і зла, обираючи їх для себе моральними критеріями, за якими він не тільки пізнає світ, але й які слугують йому орієнтирами у справі перебудови цього світу з метою вдосконалення. Для молодого М. Вінграновського особливо характерним було бажання відділити зерно від полови, розмежувати добро і зло, таким чином навівши у світі належний порядок: «Я мріяв світ для них перетворити, / І всіх людей надвоє розділити, / Поганим – вмерти, а хорошим жити... / Блакитні мрії! Добродійні груди! / Не знали ви, що в світі у зеленім / Живуть з колиски мертвородні люди!» [53, с.101]. Поєднання юначої наївності із революційною категоричністю видає в поетові романтика й ідеаліста, чії ідеали піддаються випробовуванню реаліями буденності, що коли не ставить його на межу із розчаруванням, то про-

буджує сум'яття й бентегу. У рядку «Поганим – вмерти, а хорошим жити...» виразно відлунує тичинівське «Всіх панів до 'дної ями». З тією різницею, що спонукою наразі є не класова войовничість, а юначий максималізм. Очевидно, що на якусь мить саме такою молодому поетові видалася формула справедливості. Прагненням до її встановлення і викликана ця надмірна емоційна категоричність. А ще вона диктується потребою ясності та визначеності: «Коли не знаєш, хто ти, з ким, для чого, / Коли в душі ні доброго, ні злого, – / Пропаша юність і життя пропаше!» [53, с. 103]. Бачимо, що для М. Вінграновського категорії добра і зла – основні критерії, за якими відбувається складні процеси ідентифікації та самоідентифікації. Поет, відкриваючи для себе світ через слово, усьому бажає дати назву (відчитати її, проникнувши у суть речей і явищ), цим він схожий до першого чоловіка – Адама. Робить він це дещо хаотично, наче відгадує навмання, однак відчувається його воля звести цю діяльність до якоїсь концепції. Коли виявилось, що люди не діляться *надвоє* – поганих і хороших, а є ще й *треті* – з коліски мертвородні, поет робить висновок, що цей вид людей – найгірший. Хоча *погані* люди й заслуговують на смерть, проте буття їхнє не позбавлене сенсу, тоді як мертвородні – пропаші, оскільки не зробили свого вибору, а тільки вибір, цебто причетність до котрогось із двох життєвих начал, активує людину, оживлює її існування і надає смислу. Прозріває поет (принаймні та його іпостась, що виражена ліричним героєм) поетапно, наче проходить систему шлюзів. Кожне окреме своє відкриття він сприймає як остаточне, кожен висновок у нього – доконечний. І всі свої сентенції формулює, виходячи з того, що уже знає безальтернативну відповідь, звідціля й дидактика: «Мало, Катерино, бути чесним. / Мало, Катерино, бути добрим. / Треба, Катерино, ще творить / І добро, і чесність, Катерино» [53, с. 108]. Утім, хоча слова й адресованій другій особі, це радше відголос внутрішнього утвердження думки, що позиція – тоді лише позиція, коли вона активна. Ставлячи питання таким робом, молодий М. Вінграновський не боїться видатися категоричним, оскільки впевнений у непомильності знаних йому істин. І тих, якими його знарядили, і тих, які йому відкрилися.

Щодо А. Вознесенського, то складається враження, ніби для нього не існує добра та зла у *чистому вигляді*, принаймні він уникає



прямих визначень і характеристик, які б безпосередньо відсилали читача до цих категорій. Навіть самі лексеми «добро» та «зло» зустрічаються в його текстах надзвичайно рідко і навряд чи вони можуть слугувати для читача маркерами цих понять. Ось, наприклад, один із випадків: «Политехнический – / моя Россия! – / ты очень бережен и добр, как Бог...» [75, с. 114]. Поет вдається до ряду порівнянь: спочатку характеризує локальне явище, нехай це й безпрецедентно велелюдне зібрання слухачів поезії, уподібнивши його глобальному – усій країні, а наступним зіставленням підносить до абсолюту. Через багато років А. Вознесенський розшифрує ці рядки, відгукуючись на загрозу закриття Політехнічного: «Політехнічний – це моя Росія. Закрити двері в Політехнічний, значить, закрити двері в Росію. У важкі часи Політехнічний рятував нас. Знаєте, як було, не те прочитаєш – більше не дозволять читати взагалі. А в Політехнічному можна було читати те, що не можна було читати ніде. Політехнічний рятував нас. Давайте зараз рятуємо Політехнічний!..» [278]. Для нього це означає рятувати Росію, вернути їй здатність до доброти, яка урівнює її з Богом. Поет послідовний у своєму образотворенні, «добрий, як Бог» – не одна з «приголомшливих метафор», якими, за словами Є. Євтушенка, «зі сцени Політехнічного Вознесенський закидав Москву» [134], – це поетична констатація доконаного факту, який із роками не відходить на задній план, стаючи набутком літератури, а залишається все тим же очевидним фактом, із озиранням на який А. Вознесенський довершує образ, переходячи від умовного до конкретного, закріплюючи в одне ціле літературу й реальне буття, віддячує добром за добро.

А ось кілька фрагментів, у яких зло фігурує як категорія: «Я беру тебя на поруки / перед силами жизни и зла, / перед алчущим оком разлуки, / что уставилась из угла» [76, с. 20]. У цьому контексті складно зрозуміти, сили життя і зла протилежні чи ідентичні. «Сили зла» тут узагальнені і знеособлені, й особливо невиразні поряд із конкретним злом – «жадним оком розлуки». Так само не надто виразне, хоча й посилене гамлетівською дилемою, окреслене це поняття у наступному уривку, якщо його розглядати поза контекстом усього твору: «Володя, быть или не быть / частью духовного процесса, / в котором бог, энергосбыт, / не понимает ни бельмеса? / <...> / Сегодня «быть» значит «не быть». / Но должен кто-то убить злое! / Об этом черный до орбит /

белеет череп на изломе» [77, с. 243]. Це рядки з поеми «Рів» («Ров»), у якій поет порушує проблему моральної деградації та мародерства сучасної людини, на основі реальних подій, що відбувалися 1986 р. На десятому кілометрі сімферопольського шосе під час війни фашисти розстріляли дванадцять тисяч мирного населення, переважно єврейської національності, могилою для всіх став протитанковий рів. Цей рів і привернув увагу любителів легкої наживи, ночами мародери розкопували масове захоронення у пошуках золотих речей. А. Вознесенський переймається питанням: звідкіля цей цинізм мародерів, ця байдужість і потурання людей, на чийх очах відбувається злодіяння, і рефреном звучить найболючіше запитання: куди веде цей рів? Поет не лишає питання без відповіді. Розмірковуючи над злом, засуджує його, однак не виносить вироків, лише констатує: «І сьогодні (поема завершена 1991 року – В. С.) озирніться – ми живемо на дні рову, всередині якого ми опинилися» [77, с. 262]. До рову, розкопаного мародерами, потрапило все суспільство. І поет не відділяє себе від цього суспільства.

Схоже на те, що для А. Вознесенського співзвучний вислів англійського письменника С. Моема, котрий зауважив: «Зло не піддається поясненню. Його потрібно прийняти як невід’ємну частину існування всесвіту. Заплющувати на нього очі було б дитячістю; нарікати на нього – безглуздо» [233, с. 294], – тільки робить це не зі спокоєм філософа, а з терпкою печаллю поета. Зло у нього *невід’ємна частина існування людини*: «Поглядишь, как несметно / разрастается зло – / слава Богу, мы смертны, / не увидим всего. / Поглядишь, как несмелы / табунки васильков – / слава Богу, мы смертны, / не испортим всего» [80, с. 176]. Ці поетичні рядки щодо розростання зла суголосні із словами з інтерв’ю іншого шістдесятника, дисидента і вимушеного емігранта, Й. Бродського: «Світ мене давно не дивує. Я думаю, що в ньому діє один-єдиний закон – примноження зла. Очевидно, і час призначений для цього ж самого» [35, с. 94]. Відомо, що Й. Бродський негативно ставився як до творчості, так і до особистості А. Вознесенського, по-суті, вважаючи його за свого антипода й антагоніста. Навряд чи можна вважати об’єктивною ту нищівну критику, якій він піддав твір, котрим А. Вознесенський відгукнувся на стихійне лихо – ташкентський землетрус 1966 року: «Найбільш неприємне відчуття у



мене виникає, мабуть, від віршів Вознесенського. Мені було б досить складно визначити це термінологічно, але я пам'ятаю стан унікальної відрази, яку пережив, коли читав його вірші про ташкентський землетрус – з цими каламбурами, з цими асонансами, коли мова йшла про катастрофу такого масштабу» [35, с. 234]. Один поет дорікає іншому поетові, по суті звинувачує того у цинізмі, оскільки той, начебто, використовує чужу біду задля можливості продемонструвати власну поетичну майстерність. Комусь така постановка питання може видатися справедливою: там, де присутнє людське горе, – не повинно бути місця для словесних жонгливань, однак ще для когось, хто далекий від художнього мислення з його особливостями та умовностями і сама (будь-яка) поезія видається словесною грою. Й. Бродський не може цього не розуміти. Либонь, справа не лише у відмінності естетичних та етичних критеріїв чи загалом поетик, тут присутній момент суперництва за поетичну першість. Адже: «Мешаем пепел и перлы. / Отвечу я на письмо: / „Поэт всегда – или Первый / или дерьмо”» [80, с. 52]. Ці рядки належать А. Вознесенському, проте і Й. Бродський видається не менш категоричним, вдаючись у своїх судженнях до такого ж роду крайнощів. У кожного з них були підстави ревнувати іншого до слави. Пригадуючи, як М. Хрущов кричав йому з трибуни, аби він забирався геть із країни, А. Вознесенський приписує цьому інциденту ось яке *історичне* значення: «Так чи інакше, вперше в історії в лице російському поетові була публічно кинута погроза бути вигнаним із країни. Гадаю, на моїй долі випадково поставлена крапка у традиційних стосунках „Поет” і „Цар”. Подальші долі поезії і влади пішли паралельно, не пересікаючись. І слава Богу!» [73, с. 83]. Він упускає з виду той факт, що трохи пізніше влада вчинила з Й. Бродським те, що з ним, А. Вознесенським, тільки грозилася зробити. Усі ці «непорозуміння» в особистих взаєминах поетів і безпрецедентні перипетії їхніх стосунків із владою наочно демонструють, як непросто буває класифікувати окремі явища (а найбільше, коли мова йде про людей) за принципом поділу на добро і зло.

Може видатися, що у художньому світі А. Вознесенського зло домінує. На це звертають увагу критики, наприклад, Л. Тимофєєв: «Світ художника виникає як певна творча система – як система певних символів, знаків, співвідношень, цінностей. Світ художника виникає

як міф зі своєю ієрархією богів... Міфічний світ Вознесенського – світ абсолютної несвободи» [341, с. 241]. Із ним солідарний В. Новіков, котрий відзначає: «"Антисвіти" затвердили за автором стійку репутацію негативіста, що будує свій світ чи то на потойбічних, чи то на нігілістичних засадах» [256, с. 247]. Однак не варто шукати глибинних мотивів цього занепадницького «ідейного крену», скажімо, в особливостях поетики А. Вознесенського, оскільки властивості поетики – наслідок, а не засади. Причина лежить на поверхні, ось як це пояснює сам автор: «Коли почався ташкентський землетрус, я був у Кримській обсерваторії. Почувши по радіо, я купив білу сорочку і полетів до Ташкента. Зараз це смішно, ну чим я міг допомогти? Хіба своєю присутністю? Я не Орфей, щоб замовляти стихію. Але тоді ми так жили. Поет там, де погано» [73, с. 124]. Вичерпна відповідь. А ось як поет розгортає її у віршованій формі: «Когда спекулянты рыночные / прицениваются к Чюрлёнису, / поэты уходят в рыцари / черного ерничества. / Их самоубийственный вывод: / стать ядом во имя истины. / Пусть мир в отвращении вырвет, / а следовательно – очистится» [76, с. 32]. А. Вознесенський доводить власне неприйняття зла до крайньої межі, радше навіть переступає цей символічний поріг, вважаючи можливим для поета на якийсь момент за певних обставин уподібнитися злу, заради того, щоб домогтися від суспільства (чи всього світу) адекватної реакції – звільнення, очищення від зла. Поет ідентифікує, увиразнює зло, допомагає розпізнати його іншим. Головна мета: не допустити вимушеного мирного, сонного співіснування зі злом, що переходить у звичку і збайдужіння. Звідціля висновок: шлях до істини – через дискомфорт і самозречення. Тому невезучі ближчі до істини, ніж благополучні: «Как хорошо среди благополучных! / Только там тесно. / Как хороши у людей невезучих / тихие песни!» [77, с. 118]. І те добре, і те добре, але добре по-різному.

Навряд чи А. Вознесенський підтримав би Н. Макіавеллі, котрий додержувався ось якої думки: «Як стверджують всі, хто розмірковував про громадянське співжиття, і як учить на своїх прикладах історія, засновникові республіки, що творить для неї закони, необхідно виходити із притаманних людям лихих нахилів, котрі проявляються за будь-яких сприятливих обставин; якщо такі злочинні схильності довго нічим себе не видають, це говорить лише про відсутність видимих



причин для їх прояву...» [208, с. 148–149]. Швидше А. Вознесенського можна зарахувати до послідовників таких філософів, як Ян Сьон, котрий вважав, що добро і зло однаково реальні, а тому людина за своєю природою двоїста: почасти зла, почасти добра [257, с. 119]. Можливо, саме на цій підставі поет вбирає «Гармоничное „и-и” / вместо тезы „или-или”» [75, с. 200]. Поет знаходить гармонію не в протиставленні протилежностей, а у їх поєднанні. У якийсь момент навіть ставить під сумнів саму можливість чіткого розмежування цих протилежних сутностей: «На мировой арене, обнявшись, / пыхтели два борца. / Черный и красный. / Их груди слиплись. Они стояли, походя сбоку / на плоскогубцы, поставленные на попа. / Но-о ужас! / На красной спине угрожающе проступили / черные пятна. / <...> / Изловчившись, красный крутил ухо / соперника / и сам был от боли – это было его собственное ухо. Оно перетекло к противнику» [75, с. 177]. Одне перетікає в інше – зливається. Добро проглядає із зла, зло проростає із добра. Іноді людина, наче та жабка із «Монологу біолога», знаходить задоволення там, де воно в принципі відсутнє: «Ввожу пинцеты, / вонжу кусачки – / сожметя крепче / страсть лягушачья. / Как будто пытки / избытком страсти / преображаются / в источник счастья» [75, с. 190]. У дужках треба було б зазначити, що ці рядки перегукуються із висловлюванням Ф. Достоевського: «Я думаю, найголовніша і корінна духовна потреба російського народу є потреба страждання, постійного і негамовного, завжди і у всьому. Цією спрагою страждання він, здається, заражений споконвіків. Страждальний струмінь проходить через всю його історію, не від одних лише нещастя і бід, а струмує джерелом із самого серця народного. У російського народу навіть у щасті обов'язково присутня частина страждання, інакше щастя його для нього неповне» [126, с. 36]. Зрозуміло, що ідентичність поглядів російського поета-шістдесятника та російського класика не випадкова. Точка зору А. Вознесенського на російську людину не є статичною, поет перебуває в русі, змінюючи позиції, задля відстеження можливих варіантів та нюансів, прагнучи не так до узагальнень, як до градації. Тому з позицій розрізнення понять добра і зла для А. Вознесенського безперечно: що добре для одного, для іншого – зле: «Я в географии слабак, / но, как на заповедь, / ориентируюсь на знак – / Востоко-запад. / Ведь тот же огненный

желток, / что скрылся за борт, / он одному сейчас – Восток, / другому – Запад» [75, с. 232]. А ось у вірші про журавлиху поет указує на інший принцип ідентифікації: «вольная, то есть пленная, / чистая – окольцованная, / жалуется над безднами / участь ее двойная; / на небесах – земная, а на земле – небесная» [75, с. 155]. Така ж подвійна в А. Вознесенського і людська доля.

Однак знання поета знаходиться на рівні запитань, а не на рівні відповідей, тому неминуче закрадається сумнів щодо правильності зробленого вибору («Гармоничное „и-и” / вместо тезы „или-или”»), чи справді у цій двовекторності закладений принцип гармонії: «Мы сами сажали познания яблони, / кощунственные неомичурины. / Нам хотелось правды от Бога и дьявола! / Неужто мы обмишурились?» [76, с. 194]. І ще: «Я городом шел, где забытый Шагал. / Стояла тюряга у края оврага, / верней монастырь, превращенный в тюрягу. / Там воет в наручниках страшный завгар. / Неужто мы жили, молясь на Варавву?.. / Прости нас, Боже правый!» [77, с. 273]. А. Вознесенський знову підводить читача до критичної межі, як до краю провалля, спонукаючи до переоцінки духовних вартостей, уникаючи при цьому категоричної однозначності та менторських інтонацій. Добро і зло постає перед ліричним героєм у нових несподіваних ракурсах: спочатку це чужорідні полярні явища, потім – протилежні, але невіддільні сутності, ще далі як такі, що перетікають одне в одне, і врешті – як категорії, що здатні набувати ознак антагоніста. Вони то умовні, то конкретні, то витісняють, то урівноважують одне одного... У своєму баченні добра і зла А. Вознесенський завжди залишає місце для варіантів.

Якщо А. Вознесенський у ідентифікації та зображенні добра і зла завжди раціональний, то М. Вінграновський більш емоційний, він мислить і оцінює серцем. Його образи добра і зла іноді мають дещо абстрактне втілення, особливо у випадках, коли поет розглядає і залучає ці поняття, керуючись пріоритетами загального перед особистим. Навіть особисте в нього має цінність у тій мірі, наскільки пов'язане із загальносуспільним: «Народе мій, як добре те, / Що ти у мене є на світі» [65, с. 59], – істина настільки ж неспростовна і беззаперечна, як і аморфна й необґрунтована. У будь-якій іншій літературі, де проблема національного формотворення і самоутвердження знята, ці два поетичні рядки мали б обрости широкими коментарями. Лі-



ричний герой М. Вінграновського живе почуттями: те, що добре для народу, добре і для нього. Навіть в інтимні моменти, і не тільки наяву, але й уві сні, коли він наодинці із коханою жінкою іде дорогою, він не відчуває збентеження через присутність третього – народу: «...І болі не болять мені, і тихо / У щасті і добрі щасливий наш народ / На нас незлобно дивиться і каже, / Що з нами вдвох в добрі йдемо, він каже, / При хлібі, при одежі і при світлі / Він вільний. Вільний! Вільний і щасливий, / Бо все на світі вільне і щасливе!..» [65, с. 51]. М. Вінграновський чи не єдиний український поет, котрому вдавалося поєднувати інтимне й особисте із громадянським та колективним без ризику потрапити у пастку фальші та штучності радянських агіток. Поет завжди природний і щирий у своїх душевних поривах, більше того – правдивий, його художня правда не вступає в конфлікт із правдою життєвою. Радше у зворотному порядку: життєва правда у нього трансформується у художню без втрат і спотворення істини. Можна було б дорікнути авторові за цю ідилічну, майже наївну, картину нечуваної благодаті, якби він не переніс її у простір сну. Простий, однак вдалий хід. М. Вінграновський зображає те, про що мріє, що бажане, але, чого насправді нема в дійсності, хоча оспівувачі радянської дійсності подають такого роду картини як такі, що існують по-справжньому. Поет і не підспівує, і не суперечить, начебто безвідносно до сказаного іншими, він з інтонаціями, що характерні лише для його голосу, мовить *про своє*, не розмежовуючи, а навпаки, переплітаючи інтимне особисте і таке ж інтимне громадянське, *просто* переповідає сон коханій жінці, яка приснилася йому дружиною, а разом і народові, чий добробут поки що неплід старань громади, а тільки витвір сну. Приймаючи естафету оборонця народу від Т. Шевченка, М. Вінграновський опікується народом на свій розсуд, модернізуючи засоби захисту сучасними технологіями: «Я на сторожі коло тебе / Поставлю атом і добро» [53, с. 9]. Очевидно, тут і атом, і добро – лише символи: атом – символ прогресу, добро – усталених традицій. На той момент поет більше покладається на сили прогресу. Незмінно актуальною застається потреба варті. Пройшов час, змінилися обставини, а потреба в сторожі, на думку поета, залишається. По суті поет і сам є оборонцем народу, отим мечем, що «від Дніпра до зізд». Тому так гнівно й безкомпромісно відповідає він на спробу відлучити його від народу:

«Я – формаліст? Я наплював на зміст? / Відповідаю вам не фігурально: / – Якщо народ мій числиться формально, / Тоді я дійсно – дійсний формаліст!» [56, с. 127]. Усі ідеали і блага ліричного героя М. Вінграновського так чи інакше пов'язані із поняттям народу. Поставивши на сторожі власного народу добро, він не бариться засвідчити: «Не маю зла до жодного народу. / До жодного народу в світі зла не маю» [65, с. 13], а тому його душа у мирі «Живе і множить правду і добро / У себе в білій хаті і планеті...» [65, с. 13].

Досліджуючи творчість іншого поета-шістдесятника – В. Стуса, Г. Віват пише: «У вербальному монтуванні опозиція добро / зло у творах В. Стуса виражається через опозицію молитва / прокльони. В українській традиції прокльони осуджувалися в суспільстві. <...> В. Стус своє негативне ставлення до прокльонів виразив також у вірші „Як добре те, що смерті не боюсь я...”, затаврувавши їх нарівні зі скверною та ненавистю» [52, с. 43]. У М. Вінграновського знаходимо деякі паралелі, у нього опозиції добро / зло відповідає опозиція благословення / прокляття: «Стояла Україна вдалині / І дні озорення мої благословляла» [53, с. 22]; і: «Благословляю і люблю / Твоє чоло двадцятивесне» [65, с. 36]. Коли йдеться про благословення, то у М. Вінграновського, зазвичай, ця словесна дія скерована не на якийсь об'єкт чи суб'єкт від імені ліричного героя, а направлена на нього самого: «Чи то весни колиска запашна / Мене гойднула в чисті небозводи, / Чи, може, хто з благословенним словом / До мене в душу стиха нахиливсь...» [53, с. 91]; а також: «Розвиднівсь день! Я чую, накінець, / Мій кожен крок. Земля благословляє!» [53, с. 99]. Він цінує силу і розуміє позитивність значення благословення, тому або наївно покладається на прихильність подальшого буття: «І світ, і Всесвіт, повний таємниці, / І все благословенне у житті / З відкритими обіймами чекає...» [53, с. 69], або ж прагне заручитися підтримкою цієї благої сили: «Благословіть мене і посміхніться! / Благословіть!.. Обов'язком і правом / Я змушений свій зір перевести: / Переді мною смерті і заграви, / Концтабори, прокляття і хрести» [53, с. 12]. Той ряд, у якому постає протилежна силі благословення сила прокляття, – не потребує коментарів. Поет переводить свій зір, змінює інтонації свого голосу: «Будь проклят світ без неба і без хліба / І вікопомна темінь і журба!» [53, с. 57]. Впадає в око, що до проклять він вдається частіше,



ніж до благословень, але для цього існують поважні причини. Окрім явищ, які достойні чи потребують оспівування та возвеличення, існують такі, з якими необхідно боротися. Чи це міщанство, що іржею поїдає особистість, і проти якого здійсмає свій справедливий гнів поет: «Я задихаюсь! Біль – до млості! / Я всі прокляття розпрокляв. / І фіолетовий від злості / Ножами серце обіклав» [65, с. 99], чи все те, що віками стояло на перешкоді для мирного процвітання народу: «Та смерть стара, неправда та стара, / Що тихомудро жерла нас віками, – / Проклята, проклята, погине хай, згорить!» [65, с. 5], все це достойне лише заперечення, відторгнення й усунення, чим, власне, і є прокляття, коли йдеться про словесну форму цих дій: «Прокляття всесвіту неслось, як перемога!» [53, с. 23]. Поет не цурається проклять, засто-совуючи їх як зброю: «І є народ, в якого є прокляття, / Страшніші од водневої війни» [65, с. 9]. У поетичному арсеналі М. Вінграновського прокляття набуває благих ознак, оскільки освячене іменем народу, його мученицькою долею і духовним подвигом.

Ще одна опозиція, яку знаходимо у поетичних творах М. Вінграновського і яка рівноцінна опозиції добро / зло, – опозиція любов / страждання. Ці два почуття-переживання поет мало не завжди ставить поряд: «Стражданням спалений, воскреснутий любов'ю, / Піднятий гордістю і кинутий ганьбою...» [53, с. 95]. У більшості випадків ця пара своїми протилежностями виявляє те ціле, що називається життям: «Я вже спішу страждати і любити» [53, с. 99]. Для М. Вінграновського ці переживання рівноцінні, любов не просто урівноважує й облагороджує страждання, вона викреслює це почуття зі списку негативних: «Тільки величним хай серце вирує – / Час на красу і на людськість працює. / Підлість, шахрайство і грубість безчесна, / Різна убогість, душевна й тілесна, – / Все розлетиться! Пора їх остання! / Лишиться ревність, любов і страждання» [53, с. 113–114]. Поет надає стражданню нового статусу, наповнюючи якимсь іншим відмінним від традиційного смислом. І хоч зустрічаються у М. Вінграновського мотиви тієї «гармонії протиріч», що характерна для А. Вознесенського: «Що хулою протяга хвала / Що хвалою протяга зневидь?» [65, с. 58], – йому не йдеться про вибір «і-і» замість «або-або». Так само мало в ліричному героєві М. Вінграновського і від тієї натури українця, на яку звертає увагу І. Франко, говорячи про неї, як про «розважливу,

трохи скептичну і з невеличким нахилом до фаталізму. Всяке добро має у нього й темний бік, а жодне лихо не буває без добра» [354, с. 299]. (Тут маємо явний перегук із наведеною вище характеристикою, якою Ф. Достоєвський наділяє росіянина). Поет радше дотримується думки, яку висловив А. Шопенгауер: «Якщо найбільш близька і безпосередня мета нашого життя не страждання, то наше буття становить собою найбільш безцільне явище в світі. Оскільки безглуздо припустити, що страждання, яке безкінечно виникає із притаманних життю скорбот і яким усюди повен світ, безцільне і випадкове» [384, с. 226]. Страждання у М. Вінграновського, коли воно освячене любов'ю, здатне стати силою, яка не руйнує, а гартує, формуючи характер і волю, а тому і будуючи людину загалом.

Ліричний герой усвідомлює та визнає полярність та суперечливість критеріїв, що лягли в основу його моралі та загалом усього його буття: «Людино моя з колоска благородного! / Від горя-недоленьки, суму і зла, / Від хана Батия крізь Гітлера чорного / Жорстока і добра ти в мене ввійшла! / І що б я сьогодні не думав, не діяв, / Яка в моїй долі не стане пора, – / Я чую: твій вік у мені молодіє, / Бо знаю, що ти у мені для добра!» [53, с. 41]. З одного боку: «Мій світе зелений, мій світе вселюдний! / Всі думи-турботи від тебе й до тебе! / Усе є для щастя!.. Є хліб і покоси, / Є згода життя між тобою і нами...» [65, с. 105], а з іншого: «Любов чи смерть? Свобода, а чи гніт! / І вічне вже владарювання ночі?» [65, с. 107]. Постаючи перед вибором, ліричний герой М. Вінграновського не вагається: «Ні, я не той, хто власні греблі рве. / Я їх споруджую для віри і любові, / Хоча з боліт бугай біду мені реве» [65, с. 24]. Ніяка загроза не спроможна відвернути його від творчого будівництва себе та довколишнього світу, відмежовуючись від зла, витравлюючи його в собі та в довкіллі, він у підвалини цього будівництва кладе добро, оскільки «Не може бути двох імен / В одному серці на світанні, / Не може бути двох знамен / В одній навіки-вічній рані» [56, с. 306].

Образи добра та зла в художній системі поезій М. Вінграновського зазвичай чітко диференційовані, їх легко ідентифікувати. Поет витворює художній світ частково за образом реального світу, а частково за образом ідеального світу, яким він повинен чи міг би бути. До певної міри це світ ідей, світ вибраних. Утім, він аж ніяк не спрощений.



Правдивість цього світу не в його повноті (де, як на ковчезі Ноя, зібране по парі усе живе, лихе і добре), а в тому, що він осяяний світлом істини. Автор досліджує не сутінки людської душі, не глухі кути людського розуму, хоча і їх не оминає увагою, а людські прозріння та поривання. У цьому світі завжди домінує і перемагає добро.

На відміну від М. Вінграновського, у А. Вознесенського не виникає спокуси внести у буття ясність, відділивши козлів від овець (цебто злих від добрих), як про це мовиться у Євангельській притчі. Звичайно ж, причиною цього є не відсутність у поета бажання докопатися до істини, тим більше – не розгубленість перед цією дилемою чи незнання людської природи. Поетів погляд на світ тверезий і раціональний. А. Вознесенський однаково пильно відзначає як людські добродієства, так і злодіяння. Однак роль поета він уподібнює до ролі лікаря, що лікує світ від зла. І як лікар дошукується хвороб, так поет поспішає до місця, де чиняться негаразди. А. Вознесенський бореться зі злом на його ж території.

Ще одна особливість творчих метод, якими різняться поети і на що хотілося б звернути увагу: А. Вознесенський у зображенні добра і зла рухається від індивідуального (у фокусі перебуває окрема людина) та приватного до загального (у центрі загальносуспільне та загальнолюдське) і поняттєвого, М. Вінграновський навпаки – від загального до індивідуального.

3.2. Фактор страху в художньому світі М. Вінграновського й А. Вознесенського

За Біблією, страх – найперша людська емоція. Після того, як Адам скуштував забороненого плоду, йому відкрилося усвідомлення власної наготи, яку він, либонь, пов'язував із незахищеністю, тому, коли вчув наближення Бога, то пізнав не сором, а страх. «Почув я твій голос у раю – і злякався, бо нагий я» (Бут. 2, 10). У подальшому людині так і не вдасться позбутися страху перед Богом, кожного разу, коли Бог виявлятиме своє буття, людиною неодмінно оволодіватиме страх. Зважаючи на Соломона, який каже: «Острах Господній – початок мудрости» (Прип. 1, 7), страх цей не тільки містичний, що потьмарює розум, а й метафізичний, із якого починається просвіт-

лення. Є. Курганов переконаний, що шлях праведних – це шлях страху. «Страх безпосередньо пов'язаний із вивченням Закону. Він благодатний, рятівний – культура страху (не тваринного, а метафізичного) несе в собі істинне спасіння для людини, – пише Курганов, а трохи далі продовжує: – Віднайдення і культивування страху – це віднайдення божого в людському, це розуміння того, що вища межа аж ніяк не досягнута і недосяжна, – потрібно виконати заповідь і щиро боятися, що зроблено ще недостатньо, що можна ще і ще» [188, с. 37–38]. Однак, треба визнати, що з усього, чого боїться людина, Бога вона боїться, мабуть, найменше. Особливо, коли зважити, що М. Вінграновський та А. Вознесенський мешкали в країні, в якій панував атеїзм. Якщо й дошкуляв цим поетам страх, то був він радше такого роду, про який веде мову Хайдеггер: «Ми боїмося завжди того чи іншого конкретного суцього, котре нам у тому чи іншому певному відношенні загрожує. Страх перед чимось торкається завжди також якихось певних речей. Оскільки боязні й страху притаманна ця черговість причини й предмета, боязливий і нерішучий міцно зв'язані речами, серед яких знаходяться» [360, с. 20–21]. Більшість страхів людини – породження цього світу, а не потойбіччя; світу, створеного людиною, а не Богом. «Тремтять люди, раби цивілізації, залякані цією самою цивілізацією, – записав О. Блок. – Люди трясуться від страху – завжди: були людьми – давно вже не люди, тільки показують себе так; раби, звірі, плазуни. Того, що називалося людьми, бог давно не береже, природа давно не плекає, мистецтво не тішить» [31, с. 22]. О. Блок пов'язує страх зі станом світу: розвиток цивілізації – це накопичення і вдосконалення матеріальних і занепад духовних цінностей; матеріальний світ розвивається, а людина духовно деградує. Інший поет, його сучасник, М. Волошин пов'язує страх із часом, визначаючи страх як стрибок у позасвідомість. «У людини є дві можливості позасвідомого передчуття: страх і жадання, – пише поет. – Жадання і страх є двома формами одного й того ж чуття передбачення і виражають наше відмінне ставлення до прийдешнього. Без сумніву, наше чуття майбутнього, подібне пам'яті – чуттю минулого, виникає саме в тому проміжному просторі – між страхом і жаданням» [89, с. 280]. Приблизно у цьому ж руслі мислить М. Бердяєв: «Страх невідривно пов'язаний із часом, з тим, що буде майбутнє, що є загроза від зміни у



часі. У майбутньому може бути страждання і вже напевно буде смерть, найстрашніше для життя. Більша частина давніх язичницьких вірувань і забобонів пов'язана зі страхом і сильним жаданням» [21, с. 286]. Тільки за Бердяєвим дія страху не пізнавальна, а руйнівна.

Навіть побіжний аналіз досліджень теми страху дозволяє заключити, що це поняття не має однозначного тлумачення. Для людського страху притаманні як позитивні, так і негативні риси. Така його подвійна й полярна природа. Принаймні таку інтерпретацію він отримує в роботах дослідників. І ось який запрошується узагальнений висновок: попри те, що страх – явище загальнолюдське, бояться люди різного і по-різному.

Наприклад, психолог К. Ізард стверджує: «Страх – дуже сильна емоція, і вона доволі відчутно впливає на перцептивно-когнітивні процеси і поведінку індивіда. Коли ми відчуваємо страх, наша увага різко звужується, загострюючись на об'єкті чи ситуації, що сигналізує нам про небезпеку. Інтенсивний страх створює ефект „тунельного сприйняття”, цебто суттєво обмежує сприйняття, мислення і свободу вибору індивіда. Окрім цього, страх обмежує свободу поведінки людини» [149, с. 311]. Це є надзвичайно суттєва характеристика, яку варто відзначити і постійно мати на увазі. Людині, яку обмежили у свободі мислення і свободі вибору, дуже складно приймати *правильні* рішення. Індивіда, у котрого відбуваються збої в процесах мислення, неминуче підстерезуть проблеми із власною ідентифікацією. Підтвердження згубного впливу страху на мислення знаходимо в Е. Юнгера: «Все більше складається враження, що в системі мислення проникає страх... <...> Мислення і страх – одне одному не друзі; почавши думати, потрібно у першу чергу прогнати страх, інакше з'являться міражі і хибні умовиводи» [396, с. 315]. Отже, страх обмежує, сковує і дезорієнтує людину.

На відміну від К. Ізарда і Е. Юнгера філософ Л. Свендсен налаштований до краю оптимістично: «Страх наповнює світ барвами. Світ без страху, мабуть, був би вбивчо нудним. У цьому смислі страх, безперечно, володіє привабливістю» [305, с. 134]. Зрозуміло, що Л. Свендсен не самотній у своїх переконаннях. Американський політолог К. Робін зауважує таке: «Ми можемо не знати, хто ми є; ми можемо не знати, що ж таке добро чи справедливість, але ми точно

знаємо, що значить боятися, – пише К. Робін. – Це просте, майже інстинктивне знання структурує наше суспільне життя і оживляє його прояви» [290, с. 20]. На думку К. Робіна, страх володіє потрібною енергією для просування особистості і суспільства вперед. Безперечно, страх суспільства перед можливою війною – це здоровий прояв. Так само є адекватною реакцією індивіда будь-який страх, якщо він викликаний реальною загрозою життю. Такого роду (*здоровий*) страх виявляється на рівні інстинкту самозбереження. Проте існує чимало й *хворобливих* страхів, яким піддаються як окремих індивідів, так і суспільство загалом. М. Дезер звертає увагу на суттєві зміщення в умовній градації страхів сучасної людини: «Таблиця страхів, – наголошує він, – погано піддається розшифруванню. Страх стають все віддаленішими від своїх кон'юнктурних позначувань, наділяються знаковістю. Страх уже не тлумачиться соціологом як стосунки між суб'єктом і окремими об'єктами, він розшифровується як спосіб вимовити своє ставлення до світу, до його інститутів, до довколишніх людей» [115, с. 393]. Такого роду *спосіб вимовлення свого ставлення до світу* навряд чи можна задовольнити, проте його наявність і актуальність очевидна, що свідчить про критичність, кризовість, проблемність людського буття. Людство, загнавши себе у глухий кут, сигналізує звітти нападами страху. Страх як спосіб соціальних зносин є виявом різноманітних суспільних неврозів. Усі локальні страхи збираються в єдиний пучок – страх перед буттям. Утім дослідники знаходять, що модернізуються лише форми вияву страхів, самі ж страхи – застаються одні й ті ж самі. З цього приводу М. Лотман висловлює думку, що страхи Нового часу (під якими дослідник розуміє страхи петербурзького, радянського і пострадянського часу) не є новими страхами: «Чимало із проаналізованих нами концептуальних комплексів мають вельми архаїчне походження, а вся „геополітична” проблематика ґрунтується на міфологічних (і не в останню чергу саме на есхатологічних) моделях» [204, с. 13]. Задавненість страхів наводить на гадку про *невеликовність* людства.

У контексті дослідження теми страху у поезіях М. Вінграновського й А. Вознесенського доречним буде звернути увагу на політичний страх, якому К. Робін дає таке визначення: «Під політичним страхом я маю на увазі переживання людьми можливості певної



шкоди їх колективній благополучності – боязнь тероризму, паніка у результаті росту злочинності, тривога через падіння моральності – або ж залякування людей владою чи окремими групами» [290, с. 10]. Виділимо зі сказаного лише один аспект: *залякування людей владою*. Політичний страх був вагомим важелем впливу на свідомість, зокрема, радянської людини. Ось чому Н. Мандельштам застерігає: «Лякатися треба не до неприємності, не до втрати людської подобі. У міру. У нашу велику епоху не злякатися було неможливо, і вся справа – у дотриманні міри. Тільки в цьому. Хоробріх хлопчиків, котрі, нічого не переживши, посміються над моєю порадою, я запрошую до своєї епохи і ручаюся, що, навіть зрозумівши лише соту долю того, що знали ми, вони пробудяться посеред ночі в холодному поті, і невідомо, яких мерзенностей нароблять уранці» [213, с. 39]. Можна тільки здогадуватися (не переживши, складно зрозуміти), наскільки потужним і руйнівним був цей страх для індивіда. У щоденнику Д. Самойлова знаходимо зізнання про негативну дію цього страху на творчу особистість: «Натужність, внутрішня невідвертість моїх віршів, їх романтична велеречивість впливала зі страху, який настільки увійшов у плоть того часу, що він ставав формотворчим началом духу, рушійною силою фарисейства, обґрунтуванням прийняття дійсності. Це був вищий страх, майже страх божий. Він був настільки вищий страх, що існував окремо від низького – від страху розправи, який наростав з кожним роком і супроводжував усюди в часи яви» [299, с. 161]. Розмежування Д. Самойловим політичного страху на високий і низький заслуговує окремої уваги. У певному смислі *високий страх* був отим початком мудрості (лише зворотнім його боком), про який вів мову Соломон. У даному випадку на святе місце Бога була підставлена комуністична ідеологія. Лише високий і вишуканий страх міг проникнути і панувати у сфері людського духу з позицій правоти. Однак вплив його був посилений ще й тим, що діяв він у парі зі страхом низьким.

Очевидно, що і М. Вінграновському, і А. Вознесенському доводилося відчувати на собі згубну силу політичного страху, переживаючи його як у високому, так і низькому реєстрах. Наприклад, А. Вознесенський на цілий рік залишив Москву, рідний дім (не зважувався навіть матері потелефонувати), побоюючись подальших наслідків,

після того, як керівник країни накричав на нього у присутності цілого залу чиновників і представників творчої інтелігенції. Пізніше, вертаючись у спогадах до цієї «історичної події», він розмірковує: «Чи вплинула зустріч з царем на мою психіку? Напевно. Душа була відбита стресом. Із віршів зникли безпечність і легкість. <...> Так душа моя набувала екзистенційного досвіду, спільного з країною і в чомусь індивідуального, що, згідно Бердяєву, і сприяє творенню особистості» [79, с. 180-181]. М. Вінграновському також доводилося побувати у подібній ситуації, тільки стояв він перед «лицем влади» нижчої на щабель. Ось фрагмент спогадів М. Вінграновського: «До столу президії з членами Політбюро іде Підгорний. В передньому слові він, як усі Перші, розповів про економічні здобутки Радянської України, затим перейшов на культуру – говорив про здобутки її, хоча, сказав він, в нашій культурі серед письменницького цеху з'явилося так зване молоде покоління, так звані шістдесятники, які... Тут Підгорного зал перервав і закричав: „Ганьба їм! Ганьба!“ Підгорний перечекав, поки всі викричаться і надав слово для виступів. Виступило душ, може, з п'ятеро секретарів обкомів, і всі вони нас, „так зване молоде покоління“, полоскали на чім світ. Підгорний оголосив моє прізвище. Зал завмер. Я привітався з президією, став за трибуною, затим обернувся до Підгорного і сказав: „Шановний Миколо Вікторовичу, поки я буду говорити, прошу вас мене не перебивати“. Щоки в Підгорного запухкотіли. Справа у тім, що в ті часи Перші секретарі компартій республік взяли за моду, – а пішла вона від Хрущова – виступаючих на трибуні перебивати... <...> Що тут зробилося! Півзалу зірвалось на ноги. <...> Підгорний затарабанив олівцем об графин, нахилившись над столом і вже тепер звернувся до мене: – Говоріть, але спочатку скажіть, як ви закликали до фізичного знищення старшого покоління українських письменників! Й по-друге: розкажіть, як ви агітували за незалежну Україну! – Геть його, геть з трибуни! – гримонув обурений зал, особливо комсомольці на антресолях під куполом. – Підгорний об графин стукав хвилину із п'ять! Я стояв на трибуні ні живий, ні мертвий. Тоді дістав з піджака вірша і, ніби на ешафоті, прочитав...» [66]. Очевидно, що і в цьому випадку не обійшлося без екзистенційного досвіду.

Зрозуміло, що такого роду досвід не міг не відбитися на характері творчості, про що говорив А. Вознесенський, однак мета полягає в



тому, щоб дослідити страх як психологічну (свідому чи підсвідому) складову художньої творчості, передовсім охарактеризувати фактор страху у контексті образу світу, котрий витворений поетами.

Мабуть, символічно, що перша поетична збірка М. Вінграновського «Атомні прелюди» відкривається віршем «Сікстинська Мадонна». У православній християнській традиції Мати Божа вважається заступницею і покровителькою християнського люду. У своєму вірші М. Вінграновський вдається до інверсії: у нього не людина в Богородиці потребує заступництва, а Богородиця в людини. Попри очевидну декларативність, поетичну та ідеологічну спрощеність і прямолінійність, вірш у своїй фабулі відображає головну ідею мілітаристської доби: маленький Спаситель знаходиться в руках солдата. Він відданий під опіку воїна, який стає об'єктом поклоніння. Цілком зрозуміле сум'яття Мадонни: «Ви дивились в майбутнє – у смерть і наругу / І дитя їм несли, бо ваш поклик – нести, / І надію, і жах, недовір'я і тугу / Ви простерли з очей в нерозумні світи» [53, с. 7]. На перший погляд, тема вірша вичерпується хронотопом Другої світової війни, з її нечуваними жахіттями, та оптимістичним образом переможця. Насправді центральним є образ Мадонни, чий погляд у «нерозумні світи» простежує поет. І не раз ще проникливий зір поета вихоплюватиме із сутінок майбутнього страхітливі апокаліптичні картини: «Мені привиділось затемнення Землі: / Водневих бомб чорнолетучі зграї, / І людство, скорчене у попелястій млі, / І хмари, як папір, горять у небокраї. / Кричить Америка, і Африка горить, / Волає Азія, і пломенить Європа... / Забагрюючи космосу блакить, / Летить Земля, відкривши смертно рота» [53, с. 18]. Майже вся творчість М. Вінграновського раннього періоду наскрізь пронизана такого роду страхами: «Кривавий мій! Могилистий! Космічний! / Споживач пристрастей людських страждань і мрій, / Не спопелись, мій вік двадцятивічний! / Не змався ти, двадцятий віче мій!..» [53, с. 10]. Ще будучи під сильним враженням від технічного прогресу (як новатор М. Вінграновський не міг не захоплюватися тими перспективами, що відкривалися завдяки НТР, для нього вони асоціювалися із необмеженими людськими можливостями), поет уже зауважує і має сміливість усупереч кон'єктурі доби вказати на те, що ці набутки спричиняють до регресу – духовних втрат, які, може статись, не окупляться жодними технологічними ди-

вами. Поряд із захопленням величчю людського генія почуття поета непокоїть боязнь за долю людства, ця боязнь все помітніше виступає на перший план: «І жах бере мене... Шукаю слова / Сказати тобі, наземний брате мій: / Доба твоя жахлива і святкова, / Люби її, ненавидь і жалій...» [53, с. 21]. Суперечливість кінцевого повчання, либонь, витікає із попередньої констатації двоїстості людського буття і є його продовженням. Хоча пораду можна витлумачити як рекомендацію реагувати на події адекватно: любити те, що варте любові, і ненавидіти те, що заслуговує на ненависть. Почуття жалю посилює любов і послаблює ненависть, інакше кажучи, є знаком прояву милосердя. Мова адресується до «наземного брата» від імені вогненної людини, від вищого до нижчого: «Я дав тобі вітчизну і народ, / Любов і мрію, мову і мовчання. / Я не давав печалей і скорбот / Від чорного воєнного світання. / Їх автор – ти! І сам ти є творець / Трагічних дум своїх у неспокою. / Тебе чекає вічність чи кінець, / А твій кінець – це я перед тобою» [53, с. 20]. Однак раніше вже було сказано: «Я – Сонця син. Творець Землі і неба. / І я – це ти. Все, що навколо тебе» [53, с. 20]. Отже, у внутрішньому діалозі людина постає, з одного боку, як смертна у своєму самовідродженні, а з другого – вічна у своєму самогубстві: людина, котра уявила себе Богом і, створивши Землю та небо, не здатна *створити* себе. Саме цей гандж і є найбільш визначальним фактором людського буття, а крайні вияви людської недосконалості дозволяють характеризувати (жорсткіше – затаврувати) добу технічного злету як жахливу.

Зауважимо: декотрі дослідники пропонують розрізняти *страх* та *жах* на тій підставі, що *страх* містить невротичний момент і він може бути введений у тканину символічної реальності, а природа жаху така, що, коли він переживається, людина перестає бути присутньою у символічних порядках реальності [106, с. 121–122]. Проте доцільно послуговуватися словниковим визначенням цих понять як синонімів: жах – «почуття, стан дуже великого переляку, страху...» [43, с. 273].

Зіставляючи творчість М. Вінграновського й А. Вознесенського, не можна напевно стверджувати, що ліричний герой російського поета не знав того душевного сум'яття, яке переживав ліричний герой поета українського, коли йшлося про моральні (і не тільки) дилеми, які постали перед людиною на шляху прогресу. Проте очевидно, що



внутрішньо, принаймні на етапі становлення, герой А. Вознесенського більш цілісний, проблема прогресу для нього не є проблемою особистого вибору або ж внутрішнього розщеплення, лише питанням апперцепції та осібною світоглядом, що не має ознак амбівалентності. Його позиція чітка і однозначна: «Все прогрессы – / реакционны, / если рушится человек» [75, с. 394]. Зрозуміло, що ця директива не здатна була вберегти від об'єктивних страхів, які тягне за собою новітня доба, проте вона забезпечувала своєрідний емоційний люфт – певний простір для маневру. За цих умов захисні реакції мали не спонтанний характер, а свідомо організований. Попри конкретну позицію, ліричний герой А. Вознесенського не займає жорстку оборону, а обирає засоби, які дозволили б послаблювати тиск руйнівного буття на свідомість, амортизувати і парировати удари дійсності. Він знаходить точку зору, з якої можна трактувати життя як гру. А коли життя – гра, то можна вести і контргру, можна відмовити буттю у серйозності, ставити дійсність під сумнів або ж брати на кпини. Одним із оборонних інструментів, до яких часто вдається А. Вознесенський (у цьому моменті сміливо можемо ототожнювати автора з його ліричним героєм), є – іронія: «Эх, Россия!.. / Эх, размах... / Пахнет псиной / в небесах. / Мимо Марсов, Днепротэсов, / мачт, антенн, фабричных труб / страшным символом / прогресса / носится собачий / труп» [75, с. 20]. Не варто сприймати іронію як свідчення неповажного ставлення до порушеного питання, іронія радше вказує на те, що людина цілковито контролює себе. Можливо, ще не володіє обставинами настільки, щоб вирішити проблему, проте вже справилася із першим шоком від психологічної травми після зіткнення із новими реаліями буття і оволоділа собою. Не маючи змоги змінити ситуацію, людина не дозволяє ситуації змінити себе. Іронія – це ознака ясного розуму і відсутності паніки: «Что там в груди колотится / пойманной партизанкою? / Сердце, вам безработица. / В мире – роботизация. / Ужас! Мама, / роди меня обратно!..» [75, с. 383]. Саме ці риси дозволяють поставити діагноз добі: роботизація світу, безробіття серця, інфантилізм особистості. Однак, треба зазначити, що іронія – конструктивна лише до якоїсь межі, за якою обертається у цинізм і блюзнірство. А. Вознесенський ніколи не переступає цього порогу. Непросто йому дається внутрішній спокій, адже: «С афиш XX века, / двоясь, просту-

паєт: страХХ» [78, с. 453]. Хоча страх анонсується як ексклюзив, насправді, він розтиражований і банальний, наче виріб ширпотребу. Страх, у тій чи іншій формі, – постійний супутник. Страх, але не відчай і не приреченість. «Перед лицем приреченості навіть страху не буває, – справедливо зауважує Н. Мандельштам. – Страх – це просвіток, це воля до життя, це самоутвердження. Це глибоко європейське відчуття. Воно виховане самоповагою, усвідомленням власної цінності, своїх прав, потреб і бажань. Людина тримається за своє і боїться його втратити. Страх і надія взаємопов'язані. Утративши надію, ми втрачаємо і страх – нема за що боятися» [212, с. 59]. Дуже правильно підмічено.

Що ж лякає поета (чи його ліричного героя), за що він боїться? Ні, боїться він не за себе, зір його рикошетить від нинішнього у прийдешнє: «Детсад – как семь шаров воздушных, / на шейках-ниточках держась. / Куда вас унесет и сдует? / Не знаю, но страшусь за вас» [75, с. 215]. Поет не береться пророкувати подальшу долю цим дітям, лише одним-двома штрихами вражаюче-переконливо позначає їх беззахисність. Майбутнє йому незнане, однак теперішній час породжує в ньому тривогу за цих дітей. І тут уже нема місця для іронії. Так само як нема змоги локалізувати проблему: «Жизнь – природы интеллигенция. / Возвращенье к истокам шло, / возврат гения, извращенца, / во всеобщее большинство... / Я живу. Боюсь углубиться. / Я не знаю – кого? за что? – / но я знаю – идет убийство. / Верней, шло» [76, с. 316]. Ліричний герой схожий до медіума, він плутається у своїх відчуттях, які називає знанням, вони не достатньо виразні і трохи суперечливі. Чіткий і конкретний лише страх *заглиблення у загальну більшість*. Цей страх, наче дотик у темряві. «Нічого так не боїться людина, як неприємного дотику, – писав Е. Канетті у дослідженні „Маса і влада”. – Коли випадково торкаєшся до чогось, хочеться побачити, хочеться дізнатися чи принаймні здогадатися, що це. Людина завжди старається уникати чужорідного дотику. <...> Ця боязнь дотику спонукає людей усіляко відгороджуватися від довколишніх» [159, с. 72]. Здається, ліричний герой А. Вознесенського саме так і реагує. На думку Е. Канетті, звільнити людину від страху перед доторком здатна лише людська маса: «Тільки в ній страх переходить у свою протилежність. Для цього потрібна щільна маса, коли тіла притиснуті одне до одного, щільна і за своїм внутрішнім станом, коли навіть не звертаєш уваги,



що тебе хтось „тіснить”. Варто одного разу відчути себе частинкою маси, як перестаєш боятися її доторку» [159, с. 74]. Однак ліричний герой принципово не погоджується шукати рятунку від страху в масі, навпаки – в ній він бачить загрозу не лише особисто для себе, але й для буття, яке бачиться йому множиною індивідів, а не однорідною масою. Ось його слова до більшості: «Средь исторической немоты / какой божественною остудой / в нас прорыдала труба Судьбы! / Вы были – трусы, мы были – трубы. <...> Мы трубадуры от слова „дуры”. / Вы были правы, нас растоптавши. / Вы заселили все кубатуры. / Пространство – ваше. Но время – наше» [77, с. 26]. Простір захоплює маса, а час визначають індивіди. І час є визначальним, бо час – це дух. Час трансцендентний, і осягнути його здатні лише одиниці. На цьому рівні страх хоч і породжений загрозою можливої втрати, однак пов’язується не так із буттям чи небуттям матерії, як із змістовною суттю або ж безглуздям буття, – це страх екзистенційний: «Я тормозу его: / „Мой Сартр, / мой сад, от зим не застекленный, / зачем с такой незащищенностью / шары мгновенные / летят? / Как страшно все обнажено, / на волоске от ссадин страшных, их даже воздух жжет, как рашпиль, / мой Сартр! / Вдруг все обречено?!”» [75, с. 136]. Недарма цей монолог звернений до Ж.-П. Сартра, але не за відповіддю, не за поясненням, а тільки за співпереживанням. Поетові був потрібен хтось, хто здатний осягнути ту ж саму глибину екзистенційного страху, яку усвідомив він. Екзистенційний страх вивищує людину над буттям і тим уже або засліплює її, або дарує їй прозріння: «Мы – апостолы воровства. / Воля Божия? Волейбольшево? / И своим подобием Христа / мы опошили. / А мечта – не зовет она / дальше „порша”. / Были страшные времена. / Наше – пошло» [78, с. 433]. Із цим висновком до поета наче повертається почуття гумору, він знову іронізує: «Старый корвет – самый юный и модный тысячу лет. / Вышел на улицу без намордника старый поэт. В ужасе дети. Полыми флейтами свищет скелет. / Вдруг проклянет он наше столетие, страшный поэт?» [81, с. 9]. Тепер ця іронія у великій мірі скерована і на самого себе. С. К’єркегор писав, що страх можна порівняти із головокружінням. «Той, чий погляд випадково впаде на глибочінь провалля, відчує головокружіння. У чому ж причина цього? Вона стільки ж закладена в його погляді, як і в самому проваллі...» [192, с. 160]. Ліричний герой А. Вознесенського

просто більш не зазирає до провалля, що називається технічним прогресом. «Сколько взято барьеры / и провалных побед! / Все болей, болей. / И диагноза – нет. / <> / Ты худеешь и чахнешь. / Тихий агнец, держись! / Этот страшный диагноз / называется – жизнь» [78, с. 317]. Уже не виникає запитань: «Господи, чем мы тебя обидели? / Как сладко и страшно устроен мир. / Дети-вампиры сосут родителей. / И всех высасывает земля-вампир» [77, с. 224–225], – такого роду молитви-апеляції zostалися в минулому. Поет обіграє тезу приречення і терпіння: «Смысл России в час распитий / простучит состав в степи: / наша культ-столица – Питер, / Питер – питерпитерпитерпитерпИТЕРПИ» [78, с. 312]. Однак ця приреченість – це не що інше, як самоприреченість, поет, а тому і його ліричний герой вільні у своєму виборі, але: «От разваливающегося Блаженного / как уеду? / Пусть стреляют на поражение. / В поражении здесь – победа» [76, с. 339]. А терпіння – лише одна із форм любові: «Мое Отечество – вне всякой степени, / как Бога данность – / к нему, точно к песне, всегда не спетой, / испытываю благодарность» [81, с. 30]. Ці почуття об'єднуються в антистрах і успішно протистоять страхові.

Щодо ліричного героя М. Вінграновського, то він збувається свого страху перед глобальними технічними зрушеннями, які здатні спричинити апокаліпсис, у той же простий спосіб (до якого мусив дозріти), що і ліричний герой А. Вознесенського: відвертається від подразливих і небезпечних набутків цивілізації. Йому так само дошкуляє страх перед масою. Ситуація майже ідентична: «Скажіть мені: ви люди чи ви сны? / В душі у вас ні літа, ні весни! / Одна безслідна добрість – боягузтво!» [53, с. 98]. Згадаємо, у А. Вознесенського: «Вы были – трусы, мы были – трубы». Г. Солдатова вказує на психологічний аспект подібного протистояння: «Індивід шукає своє Я і майже завжди знаходить його в якійсь групі. Ідентичність – це, з одного боку, об'єднання, тотожність, спільність, а з іншого – відокремлення, протиставлення, конфронтація: Я та Інший, Ми і Вони» [325, с. 6]. Саме так і діє ліричний герой М. Вінграновського. Виокремлює себе, протиставляє і вступає у жорстку конфронтацію: «Учора ще я в цьому колі жив, / Я думав, що ж, міщани, ну, міщани. / <...> / Тут жовч – не жовч. Тут жовч – і та мажорна. / На звуках ніжності з мережі у мережу. / Убрання в мову, як в одягу, / Тут не ганьба, не жах, а норма!!!



<...> / Втечу! Втечу хоча б у слові! / Втечу без слави і вінця, / Крізь ваші душі гарбузові / І відгодовані серця» [65, с. 98]. Він ще не знає засобів, які міг би протиставити в'язкій трясовині міщанського добробуту. Наразі для М. Вінграновського важливо самому не бути збореним, не бути поглинутим. І рятує його саме страх, страх назавжди зостатися у *цьому колі*. Страх розділити з цими людьми самовдоволене почуття ситості, їхні дрібні клопоти і дрібні страхи. А побиваються і бояться вони лише за себе: «Бояться ж інші вмерти від застуди, / А ті бояться жити в білоденні, / Бо думають, що ж завтра з ними буде?» [53, с. 102]. Їхні набутки для ліричного героя М. Вінграновського є втратою, найбільшою жахливою тратою було б розмінятися на дріб'язок, остаточно втратити себе, своє істинне *Я*. Ця загроза підступна і реальна: «Чимало віддалось нас жаху в рот. / Лиш ті не віддалися, хто народу / Віддав себе і ствердив свій народ» [65, с. 9]. У процесі протистояння ліричний герой знаходить прийоми, що дозволяють йому вийти з боротьби переможцем. Змінюється вектор його зусиль, тепер він бореться не *проти*, а *за*. Наразі для нього актуальні: *об'єднання, тотожність, спільність*. Ліричний герой М. Вінграновського знаходить для себе інше коло буття. Після чого ідентифікує себе з тими, хто *стверджує свій народ*.

Своє буття ліричний герой М. Вінграновського, як і ліричний герой А. Вознесенського, пов'язує не з «кубатурою простору», а з часом: «Наш час, не нехтуючи світом / В своє життя-буття страшне, / Він просурмився карим цвітом, / Він вами просурмив мене...» [65, с. 37]. Час проявляє себе в ліричному героєві через його кохану. За М. Вінграновським кохання – сила благодатна і благодотворна. Однак впадає в око, що вічним попутником кохання завжди є страх: «Люблю тебе. Боюсь тебе. Дивлюсь / Високим срібним поглядом на тебе. / З вогню і вод, від неба і до неба / Твоїм ім'ям на тебе я молюсь...» [56, с. 304]. Це страх малого перед великим, земного перед небесним, людського перед божественним. Страх перед недосяжністю коханої. У ході того, як розвиваються стосунки, з'являється страх розлуки, розлучення, страх втрати: «Вже все прощально. Я боюсь. / Боюсь учора і сьогодні. / Боюсь, що сам собі назвусь / Таким, як був, як є, як – годі» [65, с. 59]. Страхи ці зникають лише тоді коли момент єднання з коханою обертається станом єдності: «Ми / Однокрило / Летимо / І

кожна мить / Загрожує / Падінням / Добре терпляча дорога моя / Що смерті не боюсь я / І що ти про смерть / Не думаєш / Ми / Летимо» [65, с. 35]. Загрози застаються, однак для закоханих вони ніби перестают бути дійсними. Страху нема, тільки відчуття польоту – як переживання кохання і самого життя.

У ліричного героя А. Вознесенського почуття кохання/любові також невід'ємне від почуття страху: «Тебя я создал из души и праха. / Для Божьих страхов, для молитв и траханья» [81, с. 12]. Безперечно, що й для власних страхів: «Жалко не жизни – простится с пространством, / взятым в наем. / Страшно – придется с тобою расстаться, / быть не вдвоем» [81, с. 72]. Страх перед розлукою з коханою у нього сильніший від страху перед власною смертю. Однак гіпотетично припустима смерть коханої: «Спи, родная. Как страшно время! / Чуть трепещут от легких снов / под глазами юными тени – / тени будущих пятак» [81, с. 187], – здатна не просто порушити душевну рівновагу, а спонукає до екзистенційних узагальнень. Страх перед часом. Що ліричний герой (чи й сам поет) може йому протиставити? «Я жить любил, где глухомань и плющ, / но и на баррикадах не был трусом» [80, с. 7], – це слова людини, яка знає ціну страху і ціну хоробрості. Борцеві тим паче важче змиритися із власною безпомічністю. Можна завойовувати простір, але, як перемогти час? Як вберегти кохану, коли всі люди смертні? «Я ора на весь Союз / царского не боялся. / Но за тебя боюсь» [78, с. 452]. Але не тільки, одночасно із страхом за кохану виявляє себе страх за Вітчизну: «Ты, распятая страна, / муза, прачка, / моя пятая стена – Стена Плача. / Не страшна стена угроз, / стена смеха. / Непрístupна стена слез, / крепость эха» [78, с. 112]. Бо час страшний не тільки в екзистенційному смислі, але й у буквальному. Час розвалу СРСР – Великої Вітчизни, час переподілу влади, що підводив Росію до межі громадянської війни, час чеченської війни, час руйнації... Може, страх – єдине, що застається. Поет не міг не відзначити повсюдність і стабільність страху: «Любимой пройдешь Москвою, / во встречных плеснет глазах / единственное живое, / что в нас остается, – страх. / Страх едет с мешками сахара. / Запружена страхом трасса. / – Откуда арбузы? Их Астрахани? / – Из страха!» [78, с. 452]. Відправною точкою для поета є любов, саме це почуття сформувало його особистість, воно ж і складає міць його позиції. Він не втрапляє під згубний вплив зовнішніх обставин, які породжують



магнітне поле страху, тільки тому, що вміє зберігати внутрішній контроль. Страх не дезорієнтує його морально. Поет мислить тверезо і неупереджено: «Не верю я в твоє / чувство к родному дому. / Нельзя любить свое / из ненависти к чужому» [73, с. 281]. Ця його позиція – визначальна. Лише адекватність реакцій на буття здатна уберегти це буття від остаточного хаосу. Ось яка поетова настанова (у першу чергу самому собі): «Страшись, художник, подлипал / и страхов ложных. / Работай. Ты их всех хлебал / большою ложкой» [71, с. 232]. Друга частина сентенції своєю іронічністю не тільки усуває пафос двох перших рядків, але й вказує, що настанова ця уже в дії.

Страх у художніх світах А. Вознесенського та М. Вінграновського породжується радше загальнолюдськими, ніж національними проблемами. У результаті НТР світ неймовірно швидко став змінювати віками статичні обриси. Сам фактор технічного процесу, у його медійному трактуванні, викликав занепокоєння. Процес витіснення машиною людини на периферію буття бачився реальною загрозою. Людина боялася програти змагання із роботом. Розглядалася також небезпека роботизація самої людини, коли людське в ній поступиться місцем машинному. Такого роду проблеми не могли не турбувати творчі уми, підтвердження чого знаходимо у досліджуваних нами авторів. Окрім цього величезний технічний потенціал був скерований на розроблення і нарощення нових видів зброї. Існування двох політичних систем, що перебували у ворожому протистоянні, спровокували перегони озброєння. Минуло лише якихось два десятиліття, як закінчилася Друга світова війна, її страшний чад ще витав у повітрі. Шістдесятники – діти війни, їхній голос у загальному протесті проти мілітаризації світу не міг не вирізнятися. Шістдесяті роки – це ще й пора особистого і творчого становлення М. Вінграновського й А. Вознесенського.

М. Вінграновський більш наївний. Окремі його вірші позначені слідами ідеологічних догм і не позбавлені плакатності. Поет не зауважує, що деякі з його щирих страхів за майбутнє людства йому вміло *підкинуті*, що проблему він розглядає у заздалегідь (не ним) визначеній площині. Утім, ця його наївність неофіта не розгорнулася далі «Атомних прелюдів» – його першої збірки. У подальшому центр його художнього світу зміщується від цивілізаційних глобальних проблем до локальних суто людських. Цивілізаційні декорації спо-

чатку відступають на задній план, а потім і зовсім майже зникають, поступаючись місцем пейзажам природи, де людські страхи не мають причин і не шукають підстав себе виявляти.

Стосовно страху А. Вознесенського перед технічним апокаліпсисом – це страх на рівні розуму, а не чуття. Поет відчитує, прораховує можливість катастроф із розважливістю науковця, а не бачить їх у своїх пророчих картинах-видіннях (як це у М. Вінграновського). А. Вознесенського можна назвати поетом із прозаїчним баченням світу, у тому смислі, що витворений ним художній світ, подібно до художнього світу прозаїка, значно ближчий до реального, він майже позбавлений поетичних умовностей. Поет не те щоб не вдається до узагальнення явищ, у нього узагальненнями виступають окремі випадки, що проєктуються на якісь інші (моральні у тому числі) площини, надаючи явищу ширшого значення. Це дозволяє зберігати непорушність пропорцій. Страх персонажів поетичних творів А. Вознесенського треба зчитувати з їх міміки, жестів, вчинків, не чекаючи від них зізнань. Це завжди приватний страх. У М. Вінграновського ж знаходимо картини апокаліпсису, що мають породжувати страх, котрий може бути трактований як символ доби.

Найбільш емоційним у своїх віршах А. Вознесенський виглядає у період 90-х років, М. Вінграновський тоді вже обрав для себе поетичне мовчання. Ці переживання пов'язані із почуттями, серед яких страх посідає чільне місце, а почуття у свою чергу викликані ситуацією у країні. Мабуть, це єдиний випадок, де страх набуває національних ознак. Навіть тоді, коли А. Вознесенський і М. Вінграновський жили в одній країні (СРСР), страх за *Своє* виявлявся в них не однаково. Там, де у А. Вознесенського – страх за Вітчизну, у М. Вінграновського – страх за буття українського народу.

3.3. Сміх у художній системі поезій М. Вінграновського й А. Вознесенського

Сміх належить до найпотужніших і найбільш промовистих засобів самовираження людини. Якщо в трагедії людина відстоює себе під тиском обставин, виявляючи оборонну здатність, то, сміючись, вона над цими обставинами вивищується, демонструючи наступальні



можливості. На думку Р. Х. Блайса: «Ми долаємо світ у тій мірі, у котрій ми сміємося над ним» [29, с. 389]. У подібному ключі розглядає сміх В. Винниченко, письменник прирівнює його до зброї, яка вимагає вправ: «Сміятись, коли кров грає й булькає в жилах, уміє й дволітнє хлопча. Але навчитися сміятись, коли болить голова, щемить нога, подаючи алярм; коли в черепі відчуваються хмари; коли вогкість огортає мозок ватою тупости, втоми, знесилля, – сміятись у такому стані є заслугою волі, є наука людини мудрої» [46, с. 216]. Із цих позицій сміх набирає форми своєрідної філософії, яка забезпечує можливість духовного вдосконалення. Однак природа сміху багатofункціональна. Поняття сміху включає в себе майже опозиційні вияви: на одному полюсі – сарказм та глузування, які можуть мати агресивний характер і спрямовуватися проти загалом позитивних явищ, а на другому – сміх, що виражає радість і щастя; усміх матері, котра спостерігає за своїм малям, і усмішка людини, що зустріла чужинця і в такий спосіб засвідчує добрі наміри. Ось чому дослідження сміху не можливе без його диференціювання.

Головну увагу дослідники приділяють сміхові, який умовно можна позначити як «жанровий»: гротеск, сатира, іронія, тощо, а також сміхові, що ліг в основу ритуальних дійств, як-от: карнавал, юродство і таке інше. Широкий пласт «сміхової культури» розробив М. Бахтін. Дослідивши творчість Франсуа Рабле, він переконливо довів, що раблеанський сміх має «народні витoki». На думку вченого подвійний аспект сприйняття світу і життя характерний для людства й існував уже на ранніх стадіях розвитку культури. «У фольклорі первісних народів, – писав М. Бахтін, – поряд із серйозними (за організацією і тоном) культурами існували сміхові культури, що висміювали і соромословили божество («ритуальний сміх»), поряд з серйозними міфами – міфи сміхові та лайливі, поряд з героями – їх пародійні двійники-дублери» [13, с. 10]. М. Бахтін вважає, що на ранніх етапах, в умовах докласового та державного суспільного ладу, серйозний і сміховий аспекти божества, світу і людини були однаково священними.

Сутність сміху обумовлена багатьма чинниками, в основі своєї вона не змінна, однак підвладна законам історії (давньогрецькі комедії засновані на зовсім інших передумовах, аніж сучасні), а також позначена національними особливостями і характерними власти-

востями особистості. Роль сміху упродовж віків змінювалася, залежно від ставлення до нього «офіційних» кіл суспільства; сміх, притаманний язичницькій добі, майже повністю заперечується церквою в еру християнства, оскільки і дотепер ототожнюється з гріхом. Деякі сучасні літературознавці солідаризуються з цією позицією: «Сміх народжується там, – пише І. Бражников, – де спотворюється образ, кривиться лице, де краса поступається потворності, а порядок – абсурду. <...> Істина не сумісна зі сміхом: незмінний, але вічно живий Лик ніколи не може розсмішити. Лице святого, завжди одне й теж, ніколи не стане маскою» [34, с. 11]. У той же час окремі представники духовенства піддають ревізії тезу про гріховність сміху, зокрема, одна із книг духовного просвітителя, монаха-єзуїта Ентоні де Мелло має назву «Коли Бог сміється» [224, с. 16].

Не беручись визначати, сміх – це дар Божий чи каверзи лукавого, маємо достатньо підстав стверджувати, що сміх має не тільки причину, а й мету, тому що лише знання істинної причини і мети сміху дозволяє правильно оцінити його характер і визначити, *благо-творний* він чи *зло-чинний*. Погоджуючись із В. Проппом, який стверджує, що «не можуть бути смішними крайні полярності в природі людини» [281, с. 30], що не може бути смішною людина, яка жертвує собою, скажімо, герой, що віддає своє життя на благо інших, водночас зауважимо: сміх обумовлений не тільки об'єктом, що піддається висміюванню, але й суб'єктом, що сміється. Кожен герой має своїх антагоністів, які зі своїх позицій можуть сміятися навіть і з героя; ніщо не заважає злу брати на кпини добро.

Лірика зазвичай тяжіє до трагізму, який віддавна асоціюється з «високим жанром», більшість поетів із упередженням ставляться до сміху, надто тісно він пов'язаний із комедійністю, а будь-який натяк на комічність понижує пафос лірики. Не зважаючи на те, що за минуле століття лірика помітно модернізувалася, вона, лише подекуди «заплямившись» сміхом, традиційно залишається «серйозним» жанром.

І. Бражников пише: «Сміх заставляє забути про місце. Не людина володіє сміхом – сміх володіє людиною» [34, с. 11]. У цьому смислі М. Вінграновський абсолютно непідвладний сміхові, він чітко усвідомлював місце людини (своє власне місце), місце сміху і місце речей. Особливе місце М. Вінграновський відводить поезії. І. Дзюба згадує: «Микола про вечір Мовчана: «Сьогодні у нас була **поезія**... «



Якась дівчина: «Свято!». Микола сердито: «Не свято. Свято кожен день. **Поезія!**» [120, с. 42]. М. Вінграновський ставить поезію вище від свята, підкреслюючи цим її винятковість і рідкісність. Ось ще одне свідчення: позитивно оцінюючи одну поетесу, зауважує: «Трохи переграє... простоту. Носа чухає... Поезію треба нести високо...» [120, с. 38]. М. Вінграновський ніколи не дозволяв собі принижувати поезію, це було протиприродне для його творчої натури. Будучи наділений тим «своєрідним українським гумором» (проза поета підтверджує це), про який говорив Д. Чижевський, аналізуючи український національний характер [370, с. 15], М. Вінграновський силою та специфікою свого таланту уникає *зміщення* і *змішування* поезії та сміху. Сміх у поезії цього митця звучить тільки там, де він не руйнує її пафос, а доповнює і увиразнює.

У А. Вознесенського ставлення до поезії дещо відмінне, для його творчості характерний елемент балагурства. «Балагурство – одна із національних російських форм сміху, в якій значна доля належить «лінгвістичній» його стороні. Балагурство руйнує значення слів і ламає їх зовнішню форму...» [200, с. 21]. Звичайно ж, балагурство А. Вознесенського відрізняється від балагурства давньоруського. Оголюючи слово, поет не позбавляє його смислу, а надає йому інший смисл. Балагурство А. Вознесенського – інтелектуальне. Улюблений його прийом із одного слова «виволікати» інше: «пятки, пятки – пяткипяткипяткипяткипят – к-и-п-я-т!» [78, с. 486], або: «наша культстолица – Питер, / Питер – питерпитерпитерпитерпи-ТЕРПИ» [78, с. 312]; «Старожил здесь не слышал о рыбке-тельме – / тельме – тельметельметельметель – метель» [78, с. 467]; «Светофор «триколор» – / three – color – три калор, / калор-калор– калоркалоркалоркалор – Лорка» [78, с. 438]. Подібним прикладам нема числа. На перший погляд може видатися, що такого роду поетика – деструктивна й породжує хаос, однак А. Вознесенський наполягає на тому, що бувають різні системи гармонії: «У музиці існують тональна й атональна системи. Дванадцятитоновій структурі Берга чи Стравінського чужа ладова система Чайковського чи Рахманінова. І ті й інші досконалі. Є дві геометрії – Евкліда і Лобачевського, вони говорять про теж саме...» [74, с. 430]. У поезії А. Вознесенський і М. Вінграновський сповідували *різні* гармонії.

На відміну від М. Вінграновського, для якого поезія – храм духовний, де поет поводить, як належить благопристойному чоло-

вікові у церкві, для А. Вознесенського поезія – також духовний храм, але назва йому: театр, сцена. Там, де М. Вінграновський переймається тільки тим, щоб молитва до Господа дійшла й була почута (він внутрішньо зосереджений і відсторонений), А. Вознесенський ніколи не забуває про зовнішню ефектність (цього вимагають закони сцени). Однак все його балагурство – жонгливання словами та звуками, усі його «сміхові конструкції» – одночасно і демонстрація власних можливостей, і випробовування об'єктів, на які скерований сміх, на міцність та справжність, він ніколи не смішить, лише сміється.

«Сутність сміху, – зауважує Д. Ліхачов, – пов'язана з роздвоєнням. Сміх відкриває в одному інше, не відповідне: у високому – низьке, у духовному – матеріальне, в урочистому – буденне, в обнадійливому – те, що розчаровує. Сміх ділить світ надвоє, створює безкінечну кількість двійників, створює сміхову «тінь» дійсності, розколює цю дійсність» [200, с. 35]. А. Вознесенський великий майстер розколювати дійсність на світ і антисвіт, це характерна риса його творчості.

На відміну від А. Вознесенського М. Вінграновський і не смішить, і не сміється. «Мені не смішно. В мене змерзли губи. / Комедія закінчена. Амін!» [53, с. 14]. Це зізнання можна прокоментувати словами із книги-інтерв'ю Р. Гарі: «одна з найважливіших проблем в житті кожного – це скоротити його комедійну частину...» [94, с. 312]. У межах поезії М. Вінграновський із цією проблемою успішно справляється.

У «Атомних прелюдах» – першій збірці М. Вінграновського – концепт «сміх» та похідні від нього зустрічаються лише дев'ять разів, але в жодному з моментів не сміявся ліричний герой, зазвичай він не адресант сміху, а адресат, цебто посідає доволі пасивну позицію. Найбільш активний його «контакт зі сміхом» виражається у проханнях: у «Двадцятому прелюдії» ліричний герой звертається до того куточка землі, який називають малою батьківщиною: «І хата моя біла, і криниця / І ніжний борщ з картоплею на дні... / Прийдіть мені! Верніться мені! / Благословіть мене і посміхніться!» [53, с. 12], а в поемі «Демон» апелює до власної фантазії: «Гай-гай, моя фантазіє печальна! / Всміхнись мені, коханочко моя!» [53, с. 22]. У обох випадках сміх має однозначно позитивне забарвлення, у першому – навіть стоїть у тому ж ряду, що й благословення, у другому ж – знаходиться в опозиції до печалі. Ще одну опозиційну пару (сміх – біль)



знаходимо в сонетному «Вінку на березі юності»: «Я вже спішу страждати і любити, / Бо я незчувсь, як небо стало ближчим, / Легкого цвіту срібнокрилі хвищі – / Все, чим сміється серце і болить» [53, с. 99]. Продовжуючи тему батьківщини, М. Вінграновський вкладає свою ностальгію за дитинством та батьківською хатою, що постає в образі печі, уявляючи їхню зустріч: «Ти всміхатимешся, стара, / І в минуле зітхатимеш комином» [53, с. 61]. На цей раз сміх і зітхання (смуток) – позитивне й негативне – не перебувають в опозиції, виникнувши як паралельні, пересікаючись і накладаючись, вони взаємодоповнюються, сміх посилений зітханням, отримує додаткове забарвлення, його характер увиразнюється і поглиблюється. У вірші «Елегія» поет наділяє сміх епітетом «білий»: «Веселі плечі ваші білим сміхом / Мені сміються в легітнім Дніпрі!..» [53, с. 90], асоціація доволі близька, оскільки сміються плечі коханої, то, очевидно, що барва сміху пов'язана з відсутністю засмаги на жіночому тілі, і лише на наступному асоціативному витку «білий сміх» починає відігравати роль символу. Сміх «Атомних прелюдів» доброзичливий, притишений і багатозначний, як правило, він укладений у форму діалогу і виникає там, де слова безсилі або надто матеріальні, цей сміх – відсвіт матерій тонких і невимовних. Безумовно сміх «Атомних прелюдів» має позитивний заряд, навіть той єдиний вірш, у якому жінка піднімає ліричного героя на сміх («І скочив я... І жінка засміялась / Прозорою образою мені, / Що я для неї так-таки й не скочив...» [53, с. 69]) за те, що він не виявив очікуваного нею геройства, і тут поет не порушує налаштованості сміху на утвердження і зцілення. Адже сміхом жінка не прагне образити героя і не виражає власної образи. Вона тільки намагається прикритися від образи, якої їй завдав ліричний герой своїм невчинком.

Сміх для А. Вознесенського – одна із призм, крізь які він бачить світ, призма ця не статична, кут її заломлення щоразу інший, – як реакція на ті зміни, що відбуваються у світі (об'єкт спостереження) і які переживає автор / ліричний герой (суб'єкт-спостерігач). Спектр сміху у А. Вознесенського надзвичайно широкий: дійові особи віршів сміються на всі лади, але переважає над усіма сміх поета. Ключем для розуміння авторського сміху і виявлення тих пружин, якими він запускається, можуть бути рядки з раннього вірша «Пожар в Архи-

тектурном інституте»: «...Все выгорело начисто. / Милиции полно. / Все – кончено! / Все – начато! / Айда в кино!» [75, с. 17]. Відправною точкою безтурботності ліричного героя є розуміння, що кінець – це одночасно й початок, отже, нема підстав для зажури, можна розважатися, а де розваги – там сміх. Сміх у А. Вознесенського не знаходиться в опозиції до серйозного, вони мовби одне ціле: сміх – зворотній бік серйозного. Специфіка його сміху (зазвичай це різних відтінків іронія) полягає в тому, що як би він густо не замішувався, крізь нього завжди проглядає серйозний бік справи. Сміючись, автор ніколи не забуває вказати ту точку, з якої проглядається суть проблеми, не зміщеної сміхом. Наприклад: «Гонимы / голодные писательские массы. / Неужто дефицит конины / привел к отсутствию Пегаса?..» [78, с. 351], або: «На все юнески и гринпис / Бельгийский мальчик отвечает: Псс...» / С ним русский мальчик состязался / в стране былин: / гринписдецентрализация, блин!» [78, с. 461]. І ще більш виразніше й красномовніше у вірші «Индийская корова»: «Коровы священное имя / Господом мне дано. / От меня и дерьмо – святыня. / От вас и святыни – дерьмо» [77, с. 371]. Здається, поет розколює дійсність тільки для того, щоб привернути увагу до її цілісності. Сміх у А. Вознесенського, як правило, – це енергетично заряджений і завжди цілеспрямований сміх. Хоча й трапляються зразки «гумору в собі», на взірєць: «Хозяйка квартиры: «На них были маски и черные презервативы» [76, с. 375], де поет обіграє ситуацію, що абсолютно позбавлена сміхових елементів, «видобуваючи» гумор із недоладності ситуативних деталей. Це доволі чорний гумор анекдотичного стибу.

Для поезики М. Вінграновського такого роду сміх немислимий, у нього майже відсутній сміх, що має негативне забарвлення, навіть якщо він спрямований проти явищ, які заслуговують на осуд. Найбільш показовими прикладами осудливого сміху є вірші «Учора я ще в цьому світі жив» і «Душа наїлася та бреше». У першому – автор піддає дошкульній критиці мілкий та дріб'язковий світ міщанства з його «пледями, торшерами, борщами, / Вареннями з малин, суниць, ожин...» – йде довгий перелік фруктів, і від назви до назви сарказм поета наростає, а далі: «Із київського місяця і зір, / Варення із повітря, з неба, з моря – / Не хочете? Тоді скуштуйте з горя, / Варення з горя і варення з вір!» [65, с. 98]; сміх-зневага переростає у сміх-ненависть.



Ця радикально крайня позиція доволі чітко мотивована автором: «Я задихаюсь! Біль – до млості! / Я всі прокляття розпрокляв. / І фіолетовий од злості / Ножами серце обіклав» [65, с. 99]. Леза цих ножів, леза сміху скеровані проти міщанства, націлені на «відгодовані серця», у цьому ж ключі, але менш емоційно і більш узагальнено, написаний вірш, в якому тема «відгодованих сердець» продовжується темою ситої душі: «Душа наїлася та бреше. / А бреше як! І те і се. / Що вуж, мовляв, корову ссе, / А відьма жінці косу чеше. / Мовляв, каміння – це вода. / Нещастя – щастя. Радість – горе. / Зажура – сміх. А сміх – біда. / Зозуля – півень. Крапля – море» [65, с. 109]. Цими двома віршами поет вичерпує жорсткі форми сміху, які не притаманні його світогляду. Зважаючи на помітно малі вкраплення сміху у поетичних текстах М. Вінграновського, може видатися, що його поезика позбавлена почуття гумору, однак це поверхове враження, яке поет сам же й переконливо спростовує: «Сміється й світ мій... Тануть тіні / У вчора зимному чолі, / І в цьому світі-сміховинні / Сміється й слово на столі» [65, с. 84]. У цих рядках задекларована основна життєва і творча позиція письменника, позначаючи і засвідчуючи непідвладність витвореного поетом художнього світу лихим силам і явищам, виражаючи приязнь і доброзичливість слова. І художній світ, і слово М. Вінграновського сміються, але не балагурять, не розсипаються жартами, йому для сміху потрібні «серйозні» мотивації, сміх звучить тільки тоді, коли доречний. Доречність і вмотивованість – дві основні риси індивідуальної сміхової культури Вінграновського.

Майже в усіх віршах М. Вінграновського, які адресовані дитячій аудиторії, присутня іскринка сміху: «Розкажу тобі я ще й про те, / Як у зайця вухо не росте, / А росте у зайця довгий хвіст, / Довгий хвіст від лісу через міст» [56, с. 243]; «Джмелі спросоння – буц! – лобами!» [56, с. 184]; «Ти ж, вовче, не взувайсь в старі у вовчі капці, / І ти, лисице, ти з біноклем не ходи!» [56, с. 267]. Відтінок усміху мають і ті «дорослі» вірші, у яких присутній елемент казки: «Хто він такий в залатанім кожусі, / В кожусі, а хапає дрижаки?.. / Попискують пташата в його вусі, / І в бороді дримають їжаки» [56, с. 356]; «Ще б трохи Ніжину пройти, / Ще б трохи Ніжину – і вдома: / Та в лісі темно. І чорти. / А їхня вдаченька відома: / На сніг посадять без розмов, / До калача зігріють кави / І – йшов додому від Полтави, / Проснувся – у Полтаві знов» [56, с. 352]; «В Холодній Балці Сіра Відьма / З ви-

нових ходить королів. / Ця Сіра Відьма ще свобідна, / І носик їй свобідно впрів» [56, с. 258]. Автор, розказуючи ці чудернацькі історії, зберігає поважний вираз на обличчі, всміхається лише очима, дотримуючись традиційної манери оповідачів різних небилиць, з їхньою хитрою «посмішкою у вус».

У М. Вінграновського часто почуття, які могли б виражатися сміхом, передаються плачем: «Цар цвіркунів Цвіркун-Співець / Інжира як побачив, / То так зрадів – хай тобі грець! – / Що аж зайшовся плачем. / За Цвіркуном – у плач оса / Осиною сльозою, / А за осою і роса / Сльозою росяною! / Утрюх так плакали вони / Від радості і щастя...» [56, с. 219]. Нічого протиприродного у цій підміні нема, «сльози щастя/сльози радості» – усталений вислів, ним передають найвищий ступінь вияву цього почуття, ситуація відчутно форсується. Сміх у порівнянні з плачем програє у благородстві, однак навряд чи це раціональний хід поета, скоріше – схильність і вияв його тонкої натури й особливості психіки. Ось цьому підтвердження:

«Навшпиньки я увійшов до своєї кімнати, сів за стіл і на сірім столі на сірому папері єдиним подихом написав «Гайавату».

Написав – і заплакав.

Я був щасливий» [68, с. 67].

В уяві М. Вінграновського сміх зримий, тому нерідко він характеризує його епітетом, що позначає колір: «Синьо посміхається зоря...» [56, с. 328]; «Де голубим сміявся птах!» [56, с. 256]; «Червоний светр, білий сміх я обійняв за плечі» [65, с. 79]. З часом, на заключному етапі творчості, барви сміху в поезії М. Вінграновського пригасають, і до того негучний сміх ще більше притишується і виражається легеньким, ледь помітним усміхом мудрої людини: «Я думав – сам іду. Дорога, / І витребеньочка-ріка, / Та дика яблуня-обнога, / Та ще сорока з Меджибога, / Що у колгоспі «Перемога» / Вже заморила черв'ячка» [56, с. 382]. Світ поета урівноважився цією мудрістю, тому: «Що посміхалося – сьогодні у задумі. / І що журилося – не журиться, мовчить» [65, с. 19].

Схильність А. Вознесенського до сміхових колізій із часом тільки посилилася, на рубежі століть він створив цілий ряд поем, зокрема «Casino „Россия”» (1996) [78, с. 127–172]; «Ave rave» (1996) [78, с. 236–248]; «Чат» (2000) [78, с. 267–299]; «Чат молчания» (2000) [78, с. 300–308]; «Девочка с пирсингом» (1999) [78, с. 326–340]; «Компра» (1996) [78, с. 417–424]; «Беременный бас» (2001) [78, с. 516–537]; «Шар-пей»



(2001) [78, с. 70–90], а також чималу кількість віршів, у яких сміх (як уже зазначалося, для А. Вознесенського найбільш притаманні форми сміху – інтелектуальне балагурство та іронія) відіграє визначальну роль, притому що проблеми порушуються автором надзвичайно серйозні. Сміх поета ніколи не був розважальним, і тепер це гіркий сміх, як бувають гіркими ліки – своєрідні сміхові ін’єкції. А. Вознесенський сміється там, де є підстави для плачу. «Я – сальто перевернутой отчизны. / Я – старый клоун. В клюкве, не в крови. / Я вышел в чат. Страна, поговори! / Ты, ставшая любовью моей жизни, / определяешь жизнь моей любви» [78, с. 269]. Поет сміється там, де не смішно. Сміх А. Вознесенського на рубежі віків – це сміхова шоко-терапія: для себе, для читачів, для країни, з якою він веде діалог.

Для поетичного світу М. Вінграновського сміх (як вияв лагідності, доброти, світлості) настільки самоочевидний, що опускається, для поета сміх – не засіб, а завжди лише констатація, явно чи латентно він постійно присутній у мовній інтонації, у відтінку слів, оскільки закладений у характері автора і є базовою складовою його філософії життя: попри усі гримаси цивілізації, світ бачиться М. Вінграновському у світлі усмішки. У А. Вознесенського сміх буває доволі жорстким і нищівним, для нього сміх – інструмент, який він використовує як важіль, щоб зрушити з місця проблему. Сміх служить йому як у ролі меча, так і щита, залежно від обставин, поет використовує його або для того, щоб виявити істину, або щоб її приховати, особливо тоді, коли йдеться про особисте. М. Вінграновський позначає сміхом присутність (або можливість) гармонії, А. Вознесенський же виражає світовий дисбаланс добра і зла (на користь зла), вказує на тотальність дисгармонії, котрій можна протистояти лише локально.

**ФОРМИ ДУХОВНОГО ТА СВІТСЬКОГО
НАСТАВНИЦТВА У НАЦІОНАЛЬНИХ ОБРАЗАХ
СВІТУ ПОЕЗІЙ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО
Й А. ВОЗНЕСЕНСЬКОГО*****4.1. Образ Бога в індивідуально-філософській реценції
М. Вінграновського й А. Вознесенського***

Як уже мовилося, М. Вінграновський й А. Вознесенський виховувалися, формувалися, а згодом і реалізовувалися в країні, де сповідувався атеїзм, Бога тут заборонили одним із революційних декретів про відокремлення церкви від держави, позбавивши його житла (руйнація храмів) і прописки (нехтування християнською мораллю). Бог якщо де й затримався, то тільки у вигляді пережитків і лише для відсталих забобонних бабусь. Хоча атеїстична країна, із назвою СРСР, у запереченні Бога не опиралася на філософію Ф. Ніцше, однак комуністична ідеологія, формуючи із радянської людини *людину майбутнього*, возвеличувала її настільки, що мимоволі наштовхувала на думку про надлюдину, народження котрої проголосив німецький філософ.

На думку Ф. Ніцше, людина віддає перевагу хотіти Ніщо, аніж нічого не хотіти. Проблему людини він вбачав у тому, що у Бога не було конкурентів. У «Заратустрі» філософ запропонував розв'язання проблеми, оголосивши смерть Бога та народження надлюдини: «Перед Богом! Але ж тепер цей Бог помер! Вищі люди, цей Бог був для нас найбільшою небезпекою. Відколи він у могилі, відтоді ми вперше воскресли. Тільки тепер настає великий полудень, тільки тепер вища людина починає владарювати! <...> Гаразд! Уперед, вищі люди! Нарешті в гори людського майбутнього настають пологи. Бог мертвий, – тепер *ми* хочемо, щоб жила надлюдина» [254, с. 285]. У такий спосіб філософ усунув рівність усіх людей перед Богом, поховавши Бога, – прибрав перепону для возвеличення людини; надлюдина тепер керувалася власними критеріями *добра* і *зла*. Уперше четверта частина (саме в ній проголошено смерть Бога і народження надлюдини) книги «Так сказав Заратустра» окремим виданням оприлюднена 1885 року,



її наклад обмежувався 40 (!) примірниками. Однак сама ідея смерті Бога, очевидно, уже витала в повітрі. За кілька літ до цього в Росії побачив світ роман Ф. Достоєвського «Брати Карамазови» (робота над твором завершена 1880 р.). Ф. Достоєвський також вбачав у Богові стримуючий фактор, однак, на відміну від Ф. Ніцше, вважав, що присутність Бога з його заповідями в світі людини упорядковує цей світ як на суспільному, так і на особистісному рівнях, не обмежуючи можливостей людського вдосконалення, але вдержуючи від руйнації *злом*. Мітя, один із головних героїв роману, у розмові з Альошею каже наступне: «Нова людина прийде, це-то я розумію... А все-таки Бога шкода! – і трохи далі: – Тільки як же, запитую, після того людина? Без Бога-то і без майбутнього життя? Адже це, виходить, тепер все дозволено, все можна робити?» [125, с. 28-29]. Якщо не знати хронології подій, можна подумати, що в романі Ф. Достоєвський вступає у полеміку з німецьким філософом; оця його думка, *якщо нема Бога, тоді все дозволено*, надзвичайно прозрілива й твереза. Заклик Ф. Ніцше і застереження Ф. Достоєвського – лише на випередження озвучували тогочасні світові тенденції; обидва по суті zostалися недочутими, значення їхніх прозрінь оцінили постфактум, що, зрештою, ніяк не вплинуло на хід подій.

Попри те, що світогляд поетів М. Вінграновського й А. Вознесенського формувався під впливом ідеологічних засад, однією з яких був атеїзм (реалії СРСР), цієї обставини було недостатньо, аби вберегти їх від сумнівів щодо буття чи небуття Бога, а також від поривань стосовно богошукацтва або ж богоборства. Радянський Союз був лише частиною світу, позбавленого цілісності. Світ виглядав розколотим надвоє, з одного боку, наприклад, А. Шопенгауер, філософією якого так захоплювався Ф. Ніцше: «Світ все одно що *пекло*, і люди, з одного боку, – катовані душі, з другого – дияволи в ньому. Таким чином, я знову повинен почути, що моя філософія безутішна, – а власне, тому тільки, що я говорю про істину, люди ж бажали б чути, що все створене Господом Богом – і на благо» [384, с. 233] або Е. Чоран: «Віра в Бога позбавляє нас від необхідності вірити у що-небудь інше – що є неоцінимою перевагою. Я завжди задрив тим, хто в Нього вірить, хоча повірити в те, що я – Бог, мені здається легше, ніж вірити в Бога» [371, с. 40], а з іншого, скажімо, В. Розанов: «Я міг би відмовитися від дарів, від літератури, від будучини свого я, від слави чи

знаменитості – надто міг би; від щастя, від добробуту... не знаю. Але від Бога я ніколи не міг би відмовитися» [291, с. 48] чи Г. Честертон: «Звичайно, мені скажуть: „Що за маячня? Невже ви дійсно думаєте, що поет не може радіти травичці чи квіточці, якщо не пов’язує їх із Богом, більше того – з вашим Богом?” Я відповім – так. Я вважаю, що не може» [369, с. 233]. І побожні, і атеїсти однаково невірні від Бога. Атеїсти, можливо, навіть у більшій мірі, оскільки обрали Бога своїм суперником, претензії до Бога не дають їм спокою. М. Бердяєв вказує на те, що в атеїзмі подвійне походження: «Атеїзм має своє коріння зовсім не тільки в злі, але й у добрі. Злі ненавидять Бога за те, що він заважає їм творити зло, добрі готові ненавидіти Бога за те, що він не заважає злим творити зло, що він допустив існування зла» [21, с. 38].

Оскільки М. Вінграновський й А. Вознесенський проявили себе як митці, то формувалися вони не тільки під впливом ідеологічних факторів, а головним чином на засадах культури. Навіть якщо їхнє знання філософії було конспективним, навряд чи їм вдалося уникнути зіткнення з дилемою, котра постала перед філософами. Декотрі з них розглядали цю проблему так, наче конче стояло питання вибору: брати бік Бога чи людини? Л. Шестов належав до тих, хто, не заперечуючи Бога, тримає бік людини: «Скільки обурювалися люди тим, що Бог допустив „змія” спокусити першого чоловіка, і до яких хитрощів не вдавалися вони, щоби зняти з Бога і перекласти на людину „вину” першого падіння! І дійсно, хто зважиться покласти відповідальність за жахи, які прийшли у світ із гріхом, на Бога? Чи не значить це винести вирок Богові?» [380, с. 228]. Філософ дорікав Богові, для котрого все можливе, за те, що той зробив так, щоб одного разу суще стало недійсним і щоб недійсне стало сущим. А. Камю, котрий радше не вірив у Бога, бо для нього вірити в Бога означає примиритися зі смертю, занотував: «У Старому Заповіті Бог не говорить нічого сам, словами йому слугують живі люди. Тому-то я ніколи не переставав любити все священне в цьому світі» [158, с. 230]. І Л. Шестов, і А. Камю обстоювали не надлюдину, яку проголосив і протиставив Богові Ніцше, а звичайну людину, малосильну і безборонну, яка потребує захисту від всесильного, але не завжди прихильного Бога. Утім реакція ця швидше емоційна і ситуативна, ніж раціональна і концептуальна. М. Бердяєв писав: «Релігійна філософія завжди є освідчення в любові, і слова її не раціоналізовані, значення її слів не



номінальне. Яка неправда, що пізнання вичерпується раціональним судженням! Любов до Бога і є пізнання Бога, любов до світу і є пізнання світу, любов до людини і є пізнання людини» [22, с. 80]. Любов покладена філософом в основу пізнання. А. Бергсон також виділяв почуття любові як ключове у стосунках людини і Бога, розвиваючи цю ідею до форми взаємності: «По суті, містики одностайно свідчать про те, що Бог потребує нас так само, як ми потребуємо Бога. Для чого ж він буде нас потребувати, якщо не через любов до нас? Таким буде висновок філософа, повернутого містичним досвідом. Творіння буде виступати для нього як справа Бога, розпочата для того, щоб творити творців, щоби взяти собі у помічники істот, гідних його любові» [19, с. 275]. Дещо сміливе (з позицій людини навіть самовпевнене) припущення, однак не таке вже й безпідставне.

Ф. Солерс доволі критично налаштований стосовно позиції філософії, яку вона займає щодо цих питань: «Бог помер, це затямили всі (можливо, поспішно), та його розкладання і гниття затягувалося й далі отруювало історію. Кінця-краю не було тій смерті, й усе лишалося у підвішеному стані. Так само як теологія жадала обернутися на „атеологію”, філософія зрештою перетворилася на більш-менш моралізаторські теревені на тлі технічного спустошення» [326, с. 349]. Про це духовне зубожіння не втомлюється повторювати один із чільних українських шістдесятників Є. Сверстюк: «Людині здалося, що вона могутня і, нарешті, може взяти Божу справу справедливості у свої руки. І може створити нову релігію – без Бога, і справедливість – на основі розуму. <...> Але ще не все написано про те, як росте людина, підіймаючись до великого Бога, і як нікчемніє людина без Бога. А це головний висновок з історії безбожного століття» [308, с. 73]. Думкам Є. Сверстюка можемо знайти масу підтверджень як у сучасних мислителів, так і філософів минулого. Причини цього духовного виродження були надто очевидні уже на початку того безбожного століття, на яке озирається Є. Сверстюк. Ось як В. Іванов описував послідовність цієї духовної деградації: «Обезбоження народу – його обездушнення; обездушнений, він знеособлений і збезчещений. Маса забули честь Росії, тому що вони забули свою душу; душу забули, тому що загубили лице; лице загубили, тому що втратили Бога» [148, с. 394].

Ведучи мову про Бога та людину, ми зовсім випустили з уваги третій фактор. Ф. Солерс не забуває про цю третю силу, в есеї про

А. Мальро він пише: «Його невідступні співрозмовники – Достоєвський та Ніцше (щоправда його він читав малувато). Бог помер? Безперечно, але не диявол...» [327, с. 338]. Диявола Ф. Ніцше не потурбувався поховати, радше зіграв йому на руку, прибравши *конкурента*. М. Бердяєв, нехай у дещо завуальованій формі, робить закид німецькому філософові у причетності до демонізму: «На відміну від Ніцше, я думаю, що демонізм, а не християнство є мораллю рабів. Бунтують проти Бога *раби* Божі, *діти* Божі люблять Бога», – і для повної ясності класифікує: «Демонізм існує в двох, очевидно протилежних, формах: у формі боготворіння особистості, необмеженого утвердження її, і в формі презирства до особи, необмеженого заперечення її» [20, с. 43]. У цьому зв'язку можемо пригадати позицію А. Шопенгауера, який вважав, що люди – це і катовані душі, і дияволи одночасно. Його великий співвітчизник Й.-В. Гете також був налаштований скептично: «Наші стани ми приписуємо то Богові, то чортові, і в обох випадках помиляємося: в нас самих лежить загадка, в нас, породженнях двох світів» [101, с. 153]. Наразі виглядає так, що загадка ця вічна; поки людина не знайде відповіді, все залишатиметься так, як є. Якщо загадка лежить у людині, то й відповідь людина повинна шукати в собі. О. Довженко записує в щоденнику за 2. 01. 1946 р.: «Я почав молитися Богу. Я не молився Йому тридцять сім років, майже не згадував Його. Я його одкинув. Я сам був бог, богочоловік. Зараз я постиг невеличку краплину своєї облуди. <...> Бог в людині. Він є або нема. Але повна Його відсутність – се великий крок назад і вниз» [123, с. 269–270]. Чи Бог, якого О. Довженко відкрив у собі, є відповіддю тієї загадки, про яку писав Й.-В. Гете? Питання зостається відкритим.

Задля об'єктивності мусимо сказати, що світ не розколотий на побожних і безбожників. Існують ще й треті, про них нам нагадує польський філософ Л. Колаковський: «Поруч із тими, хто постійно переживає присутність Бога, є такі, хто гостро переживає Його відсутність – і таких багато; але значна (хоча поррахувати цього, мабуть, не можна) частина представників нашої цивілізації не належать до жодної з цих категорій» [168, с. 189]. Можливо, ці *треті* надто самодостатні або ж надміру збайдужілі до світу й до себе – доволі складно уявити собі, що обрала для себе людина, яка запевняє, що справа вибору між Богом та між Його відсутністю її не обходить.



У СРСР панувала ідеологія, яка у доволі жорсткий спосіб нав'язувала громадянам атеїзм. Сповідування Бога неминуче призводило до різного роду конфліктів із державним інституціями. Є. Сверстюк в есеї «Бог у Шевченковому житті і слові» пише: «Що ж стосується простих читачів, то вони в той час, може, й не припускали, що справді є такі люди, які в Бога не вірують, хіба що якісь недолюдки або вже зовсім пропащі. Глибока релігійність входила вже в саме поняття народний поет, бо яким же українським поетом міг бути поет без Бога? Народний поет Шевченко, народний філософ Сковорода – це постаті передусім духовного профілю в тому розумінні, що план побутовий чи соціально-політичний у них не на першому місці. Основною точкою відліку всього у них є Бог, і єдина на землі служба – Йому» [307, с. 49]. Є. Сверстюк має на увазі час Шевченка. У часи М. Вінграновського й А. Вознесенського ситуація докорінно змінилася. Будучи один – українським, а другий – російським, вони обидва були *радянськими* поетами. Перший епітет вказував на територіальну приналежність, другий – на ідеологічну (читай, духовну) сутність. Їхні батьки вже народилися в країні, де Бога замінили Комуністичною партією. У турецького письменника, лауреата нобелівської премії, Орхана Памука у романі «Сніг» є розділ, що має назву «Місце, де нема Аллаха» [273, с. 175]. Чи справді Радянський Союз був місцем, де не було Бога?

М. Вінграновський називає своїм учителем О. Довженка. Стосунки учня і вчителя – це особливі відносини, винятковий зв'язок, коли від особи до особи передаються не так практичні навички, як метафізичний досвід, якісь визначальні речі, що мають не просто стати в пригоді у подальшому, а лягти в основу формування особистості. Коли М. Вінграновський зустрів наставника, це вже не був той Довженко, як про нього пише О. Забужко, котрий «прокляв і оплював усіх богів своєї юності, позривав своєму народу всі ікони й позаміняв їх портретами Сталіна» [139, с. 226], не той, бо розкаяння перекреслює гріхи минулого, а в тому часі це вже був Довженко, який молився Богу. Але молитва – діяння надто інтимне, аби звіряти його навіть своїм близьким, хіба своєму щоденнику. Відзначимо, що для митців характерні як богоборство, так і богошукацтво. Творчість М. Вінграновського не позначена слідами якихось надмірних поривань у тому чи іншому напрямку.

У вірші (чи мініпоемі) «Ніч Івана Богуна», що датований 1964 роком, читаємо: «Не вірю в бога – в Україну. / Вона мій бог і поводитир. / В свободу вірю, вірю в мир. / І хоч загину – до загину» [65, с. 33]. Формально ці рядки вказують на атеїзм М. Вінграновського, і цей атеїзм, можна було б сказати, у доволі радянський спосіб, автор накидає своєму ліричному героєві – Іванові Богуну. Насправді ж, це радше алюзія на знамените Шевченкове: «Як понесе з України / У синєє море / Кров ворожу... отоді я / І лани і гори – / все покину і долину / До самого бога / Молитися... а до того / Я не знаю бога» [376, с. 354]. М. Вінграновському, як і Т. Шевченкові, йшлося про те, щоб знайти спосіб і мірку, які вказували б на найвищий ступінь значимості того явища, яким поставала перед їхнім духовним зором Україна. А максимальною мірою може бути лише Бог. У своєму відреченні М. Вінграновський зайшов дещо далі: це міг бути мимовільний інерційний відрух, заданий атеїстичною пропагандою, або ж намагання *перевершити* свого видатного попередника, що йому не дуже вдається. Там, де у Т. Шевченка знаходимо могутність волі і велич духу, у М. Вінграновського – лише відданість і самозречення. Згодом, коли це стало можливим, М. Вінграновський внесе у твір редакторські правки. Що ж до цензурних послаблень стосовно біблійних символів і образів, на думку О. Забужко, вони настали одразу ж після чорнобильської катастрофи: «Українські поети, яким іще місяць перед тим редактори нещадно викреслювали з віршів будь-яку „релігійну” лексику (в Росії таке було дозволено, у нас – ні), дружно заголосили лексиконом біблійних пророків, і не було вже тієї сили, що могла б їх стримати: якимось водномить, легко й природно в культуру повернувся насильно, з кров'ю наших попередників витятий із неї християнський пласт» [139, с. 219]. Одначе внесені зміни не додали визначеності: «Я вірю в Бога – в Україну. / Вона мій Бог і поводитир. / Її одну мій ловить зір, / І хоч загину – до загину» [56, с. 191]. Тепер за змістом виходило, що Бог – це Україна, цебто якість навернення до неоязичництва, до якого, зрозуміло, поет не наvertsався.

У «Атомних прелюдах» лексема *бог* зустрічається доволі часто, хоча це не Бог у біблійному розумінні, а радше метафора. Найперше, автор сам приміряється до ролі бога: «Хвилину тому був я чародій, / Титан, володар, бог тисячосилий! / Віки гортав я, плакав і радів, / Вмирав, народжувавсь і знов ставав я сивий, / Був простором мій ла-



гідний папір, / Де я писав народами і рухав / Сонця, і Землю, і колони зір, / І час був мірою мого людського духу...» [53, с. 11]. Напевно, немає такого письменника, котрий у якийсь момент не відчув себе деміургом. Відчуття це не безпідставне, проте, зазвичай, оманливе. Стосовно цього у М. Вінграновського не було ілюзій. У поемі «Демон» він вкладає в уста М. Лермонтова такі слова: «Нове життя, Вітчизну іншу, бога / Я видумать для радості не міг!.. / Дорога людства радістю убога, / І розверстована глибинна ця дорога / Піснями кращими товаришів моїх» [53, с. 26]. Поет не може вигадати нового, але й те старе, що є наразі, також не ним вигадане. Найбільше, на що здатний поет, – відзначати віхами етапи людського життєвого шляху. І коли поет каже: «Завіса! Все, товариші боги! / Мені не смішно. В мене змерзли губи» [53, с. 14], – то звучить це дуже багатозначно. І стосуватися може як безсмертних богів із священного Олімпу, так і старих і вутлих кремлівських богів.

Бог у художньому світі М. Вінграновського присутній, але не як організуюча сила, не як творець, а радше як витвір людини, що втратив актуальність. «Я повен дум про серця чисту вроду, / Бо шлях мій – це не тиха божа милість» [53, с. 104]. Бог згадується побіжно, навіть із деякою погордою. Ліричний герой не розраховує ні на яку Божу милість, не кажучи вже про те, щоб він став її вимолювати. Бо хоча й світ, у якому життєдіє ліричний герой, не підпорядкований його волі, проте *Я* ліричного героя ставиться в центр цього світу, наче вісь, довкола якої він обертається. Ліричний герой М. Вінграновського прагне виявляти власну волю, встановлювати якісь свої особисті закони: «Я завжди щастям міряв нещасливість, / Гарячим днем я міряв дні холодні» [53, с. 104]. Однак мислення ліричного героя позначене не так парадоксальністю, як хаотичністю – він то гіпертрофічно вивисується над усім великим, то не годен розшукати себе серед найдрібнішого. Хаотичністю і неврівноваженістю цього мислення позначений весь довколишній світ. А світ цей влаштований або ж уявляється ліричному героєві таким, що він не тільки не відчуває латентної присутності Бога, а навіть не зауважує жодних застарілих слідів Бога, які б свідчили про його давнє буття. Бог зберігся лише в колективній пам'яті цього світу. І згадується Бог, зазвичай, між іншим, що за Біблією називається, всує. Як ось: «Ви чуєте? Ви чуєте – він спить! / Я жду

вас, товариство, як епоху! / Не дай вам бог його в мені збудить... / Не кваптеся, беріть мене потроху» [53, с. 77]. Бог тут лише як складова частинка у формулі побутової приказки. Згадка про Бога тільки вказує на його відсутність. Однак сам вірш є надзвичайно показовим. Крайня егоцентричність із поєднанням такого ж крайнього альтруїзму – ознака людини, котра претендує на місце Бога. Роздаючи саму себе, людина у такий спосіб себе будує. Хоча, можливо, людина із «прекрасним звіром у серці» – це не найгірша альтернатива Богу. Зрозуміло, «прекрасний звір у серці» – таємничий поетичний образ, метафора. Ймовірно, що автор вкладав у неї смисл, який може не відповідати змістові читацьких інтерпретацій. Однак немає жодних підстав стверджувати, що ця метафора позбавлена сутнісного наповнення і немає ніякого сенсу. Тоді як чергове звернення до Бога: «Я знов коханий... Боже мій!» [53, с. 94] породжує саме такого роду думку. Якби сказати: «Я знов коханий... Ура!» – зміст мовленого зберігся б цілком, як і емоція. Постраждав би лише пафос.

У А. Вознесенського концепт Бога значно рідше використовується у ролі похідного вигуку, як от: «Длиноного, побойся Бога, / сумасшедшая Длинноного!» [75, с. 67], або: «Не трожь человека, деревце, / костра в нем не разводи. / И так в нем такое делается – / Боже, не приведи!» [75, с. 228]. Однак і його теж не оминула тенденція ставити людське на рівень Божого: «Бьет пот, превращающий на века / художника в Бога, царя – в мужика!» [75, с. 54] чи навіть вивищення людини над Богом: «Искусство мертво без искры, / не столько Божьей, как людской» [75, с. 46], що, як уже зазначалося, цілком вкладалося в русло часу. Утім це лише побіжний аспект, мимовільна данина традиції, та аж ніяк не та магістральна лінія, що вималювалася у стосунках людини і Бога в художньому світі А. Вознесенського.

Одразу ж впадає в око, що Бог, до якого звертається поет, поза всяким сумнівом, – Бог біблійний, Бог, що створив людину: «Я думаю, что Бог / в замену глаз и уш / нам дал мембрану щек, / как осязанье душ» [75, с. 220]. Тепер уже мова йде не про возвеличення людини, а її деградацію. Дуже часто людську недосконалість А. Вознесенський розглядає як слабе місце Бога. Бог у нього невід'ємний від християнської традиції, проте було б марно сподіватися, аби він озирався на канони. Поета аж ніяк не назвеш проповідником, дуже



часто його інтерпретації біблійних сюжетів доволі провокаційні і викликають нерозуміння й обурення не лише у читачів і критиків, а й у колег – поетів.

Л. Чуковська наводить слова А. Ахматової: «Мене заставили прочитати „Озу” Вознесенського, яке це блюзнірство, які викрутаси...» [372, с. 305], сама Л. Чуковська у примітках робить припущення, що блюзнірським, очевидно, Ахматовій видався вигук: «Аве, Оза» [372, с. 494]. С. Рассадін, відштовхуючись від цього, побіжного, зауваження А. Ахматової, розвиває тему: «Що б вона сказала, доживши до рядків: „Пахнет псиной и Новым Заветом”? Або: „Христос, доволен ли судьбою? Христос: – С гвоздями перебои”? Тут і про блюзнірство говорити не доводиться. Блюзнять ті, хто вірує. Блюзнив – Єсенін. А тут – „викрутаси”» [287, с. 384]. Ось так жорстко і категорично А. Вознесенському відмовлено у вірі. Можливо, ще більш жорсткий і категоричний Й. Бродський, оскільки відмовляє колезі у праві бути поетом, заявляючи: «людина, котра могла написати, що чайка – це плавки Бога... Це для мене уже не пташка, а хрест на людині, на поетові» [35, с. 234].

Художній світ А. Вознесенського – це непростий світ непростої людини, світ непростих стосунків між людьми і вже зовсім непростих стосунків людини і Бога. У той же час цей світ надзвичайно буденний, пізнаваний, майже пересічний, споглядаючи його, неминуче ставиш себе перед питанням: чи він як творіння не вдався Богові, чи це людина не вміє його для себе відкрити? Однак до яких би сутінок не згущалася в поета правда життя, у межах цього світу завжди можна відшукати точку, з якої видно, як між просвітами смислу пробивається сійво істини. Сам образ (його, зважаючи на контекст вірша, легко списати на зорову галюцинацію), посилаючись на який, Й. Бродський ставить на поетові А. Вознесенському хрест, можливо, не дуже й вдалий. Але невдалий *по-своєму*, як спроба у ряду інших невдалих спроб наочно зафіксувати буття Бога. Загалом же, вірш «Общий пляж № 2» [75, с. 252–253] засвідчує дивовижний дар А. Вознесенського через банальну, прозаїчну, обивательську картину літнього пляжу (навала плоті) виходити на метафізичні узагальнення, стани та відчуття: «Я люблю уйти в сиянье, / где границы никакой. / Море – полусостоянье / между небом и землей, / между водами и сушей, / между многими и мной; / между вымыслом и сушим, между телом и душой. / Как в насыщенном растворе, / что-то вот произойдет: / суша,

растворяясь в море, / переходит в небосвод. / И уже из небосвода / что-то возвращалось к нам / вроде Бога и природы / и хождения по водам. / *Понятно, Бог был невидим. / Только треугольная чайка / замерла в центре неба, / белая и тяжело дышащая, – / как белые плавки Бога...*» [75, с. 253]. Ось-ось щось відбудеться. Серед підкреслено тілесного світу ліричний герой відкритий до якихось духовних прозрінь. Оце очікування чи передчуття характерне для ліричного героя А. Вознесенського.

Відправною точкою вірша «Декабрьские пастбища» [75, с. 202–203], на котрій посилається С. Рассадін, є теза, за якою світ людини приречений, оскільки Ісус Христос не зумів його врятувати (або ж йому не дали це зробити), тому спасіння роду людського тепер може прийти хіба що зі світу тварин. (Знову момент метафізичного очікування). Поет змальовує сцену народження цуценяти, якому належить спасти світ: «Стыл над лобиком нимб крутящийся, / словно малая шестерня. / И от малой той шестеренки / начиналось удесятеренно / сумасшествие звезд и блох. / Ибо все, что живое, – Бог» [75, с. 203]. Безперечно, такого роду аналогія виглядає щонайменше екстравагантною, однак, якщо на мить забути про біблійну алюзію, побачимо, що ця лубкова картина (коли не брати до уваги (псевдо)пантеїстичного «все, що живе, – Бог») не містить у собі випадів проти Бога, а скерована проти людської тривіальності та самообмеженості. Тло картини – грудневі пасовиська, місце, де кількісно переважають тварини. Це може бути євангельська метафора, за якою люди – овече стадо, тільки розгорнута у зворотному порядку. Можливе й більш просте й буквальне трактування: місце людини – між твариною і Богом. Людина або вдосконалюється і скорочує відстань до Бога, або деградує і наближається до тварини. До чого людина ближча, звідти вона й чекає порятунку. У будь-якому випадку у цій сценці присутній момент гри, є в ній щось від різдвяного вертепу: «По снегам, отвечая чаяньям, / отмечааясь в шоферских чайных, / ирод Сидоров шел с мешком / с извиняющимся смешком» [75, с. 203]. Передостанній катрен ретроспективний, він відсилає читача до часів дохристиянських: «„Аполлоны”, походы, страны, / ход истории и века, / ионические бараны, / иронические снега» [75, с. 203], – наче для того, щоб вказати на відправну точку і шлях баранів (котрі так і zostалися іонічними) до нинішнього пасовиська, покритого іронічними снігами.



Образ «іронічних снігів» у цьому контексті, на перший погляд, цілком випадковий, звичайний художній зворот, побудований на співзвучності *іонічний* – *іронічний*. Принаймні автор не робить умисного акценту на цьому епітеті, хоча саме він є підказкою, що здатна допомогти читачеві обрати *правильний* кут для власного трактування авторської інтерпретації євангельських мотивів у замальовці грудневих пасовиськ, але й стати тим ключем, який допоможе внести бодай формальну ясність у автора (ліричного героя) та Бога. Наприклад, коли А. Вознесенський пише: «Бог живет на улице Пастора, 18. Вход со двора» [75, с. 282], – то не виникає сумніву, що він іронізує. Неминуче постає питання доречності й сумісності поєднання Бога й іронії. І автор, не лукавлячи, засвідчує щодо цього свою позицію: «Бог – ирония сегодня. / Как библейский афоризм / Гениальное „Вались!“», – а трохи далі: «Бляхи по местам филейным, / коллективным Вифлеемом / в мыле давят трепака – / „мини“ около пупка» [75, с. 282]. Основна теза: «Бог – іронія сьогодні» – вказує на прив'язку до часу. Проте навряд чи ця замальовка із побуту американських бітників якимось дотична до безбожної радянської епохи. Вірш «Нью-йоркские значки», з якого взяті ці рядки, датований 1968 роком, однак і в поемі «Гуру урагана» [75, с. 397–410], що написана 1998 року, А. Вознесенський не менш іронічний. Розпочинається поема катреном: «Господи, помилуй наши суррогаты! / С белого собора сорвали крест. / Гуру урагана, гуру урагана / сорок тищ деревьев унес окрест» [75, с. 397]. Уже перший рядок дає зрозуміти, що в цій молитві благання і покора не на першому місці. Поет змальовує страшної сили бурю, що налетіла на Москву, поруйнувавши могили на Новодевічєму кладовищі. Поламани дерева, останки померлих – автор порівнює дерева з людьми, а людей із деревами. Справжня картина кінця світу. Може здатися, що голос автора зривається на волення: «Помилуй, Господь, от Второго / Пришествия, пронеси...» [75, с. 405]. Однак, нарощуючи напругу оповіді, поет уже не іронізує, а юродствує: «Овца, клонируй меня, / Герострат, кремируй меня, / госналог, премируй меня, / Господь, помилуй Газпром...» [75, с. 406]. Стає зрозумілим, що ці часті апеляції до Бога, що звучать видозміненим рефреном, – це не так молитва-благання, як молитва-докір, нагадування Богові, що він не зробив того, що мав би зробити (чого від нього чекали). Ось він головний до-

кір: «Где же ты, белоснежный гуру благодати? / Что ж не опровергнешь гуру урагана?» [75, с. 397]. Хоча й сам він не стає на прою із гуру урагана, а вступає у словесну суперечку з Богом. Утім його дорікання – це не сліпий лихий бунт, а якась майже дитяча образа. Виказавши цю образу, а з нею і все те, що йому наболіло, поет поступово змінює інтонацію. Іронія майже зникає, а та, що зостається, забарвлена не сарказмом, а гіркуватим смутком: «За то, что знал я Твои затрещины, / умел с улыбкой удар держать, / помилуй, Господи, мою женщину / и в небе бабушку, отца и мать. / Чтоobeliski? Летим как искры / по небу с Божьего помела. / Господь, помилуй / потеряют близких. / Помилуй их потеряют меня» [75, с. 409]. У цьому епізоді ліричний герой виявляє правдиве своє лице, а що просить не так за себе, як за своїх близьких, то намагається знайти аргументи, які б переконали Господа, що він заслуговує, аби зважити на його мольбу. Врешті він кається. Але не у храмі перед іконами і звертається не до Бога (хоча про нього йому йдеться), а перед вцілілою могилою матері: «За веру мою качнувшуюся, / за грехи предсудного дня, / за эти стихи кощунственные / помилуй, мама, меня» [75, с. 410]. Можливо, це і є одна із тих миттєвостей прозріння, у передчутті якого людина долає свій земний шлях наче чергу за відповідями, а у цю мить істини розуміє, що у неї нема до Бога запитань. Проте після таких миттєвостей осяяння сутінки людського буття видаються ще більш чорнішими, і для ліричного героя усе повертається на круги своя: «Боже, ведь я же Твой стебель, / что ж меня отдал толпе? / Боже, что я Тебе сделал? / Что я не сделал Тебе?» [76, с. 25]. Та ж сама дитяча образа, ті ж самі запитання. Однак запитання ці стосуються суті. І ліричний герой мусить знайти відповідь не на те, як він жив, а як йому жити далі.

Д. Павличко, розглядаючи творчість Богдана Ігоря Антонича, вказує на те, що «Антонич швидко розвивався й зростав як художник завдяки болісному вирішуванню для себе світоглядних і кардинальних питань, що єсть людина і що єсть Бог» [269, с. 445]. У силу зрозумілих причин перед М. Вінграновським як кардинальне поставало лише питання людини, питання Бога вирішувалося попутно. Проте у другій збірці поета «Сто поезій» образ Бога уже більш окреслений. У вірші «Ніч Івана Богуна», де мовиться: «не вірю в бога», автор наводить цілий ряд підстав, що спонукають ліричного героя до зневіри: «Могил нема. Могили повтікали. / Дніпро утік – осталась



лиш вода. / І вовчі небеса – над вовчими віками / Снують свою ходу – печальна та хода. / І нипає помазаником божим / Півправа, півсвобода, півжиття. / І за народом згорбленим та босим / Пильнує без'язике небуття» [65, с. 31]. Він мучиться думкою, що всі ці біди з Україною відбуваються із волі Бога. Знаходимо у тексті і стилізовану під народнопісенну інтонацію молитву: «Та не дай боже, та не дай нікому, / Як оцьому народоньку молодому!.. / Ой не дай, не дай, / А як дай, то вбий. / Покарай його, погуби, / Бо язичех всіх, во думках святих / Покарай його, загуби, / Щоб не мучивсь там, не страждав отак / Цей народ-козак...» [65, с. 31–32]. Отже, невіра ліричного героя – це не невіра атеїста, котрий не вірить у Бога, оскільки вважає, що його нема, а невіра як розпука людини, що вірила, однак зневірилася, позаяк втратила надію діждатися від Бога справедливості. У цьому контексті (визволення України) питання Бога, безперечно, таки мало для М. Вінграновського кардинальний характер. Проте збірка «Сто поезій» не дає відповіді, як автор розв'язав для себе це питання. Чи примирився автор із Богом? Чи зняв із Бога вину за долю України? Рядки: «Рябко, і дощ, і з вітром цвіт, / І мамалига, й небо з богом, / І пізній розум з ранніх літ, / І ранні рани за порогом» – видаються сповненими філософським спокоєм. Проте вони мають продовження більш експресивне: «Усе, усе, усе – для битви! / В часи страждань, бо-лінь жалю / Я повен першої молитви: / Свободи тінь в душі ловлю». Очевидно, ця тінь свободи виявляє себе не без Божого світла, однак ліричний герой більш не покладається (там, де треба покладатися на себе) на Божу милість; вірш завершується: «Бо манна з неба / не падає і не впаде. / Нам дуже й дуже жити треба – / Свобода в нас і – з нас іде!» [65, с. 94]. І це свідчить про його духовну зрілість.

Завершується «відлига», проти шістдесятників розпочинаються репресії (перші арешти – 1965 р., потім – 1972 р.), настають часи випробувань. Мабуть, не випадково у М. Вінграновського виникає потреба прямого звернення до Бога: «Отче небесний, син твій спокушений, / Утихомир мої страсті земні. / Погляд мій спалений, подих мій здушений, / я в небезпеці, страшно мені» [56, с. 277]. Твір вказує на внутрішнє сум'яття ліричного героя, проте ця життєва криза свідчить не так про притлумлення духу, як про його вивільнення. Вірш «Моя молитва» (з Ніколоза Бараташвілі) датований 1970 роком. Цього ж року написані рядки: «Бринзою пахне роса, / В меду злипаються очі. /

Бог прикотив небеса / Темною хмарою з ночі» [56, с. 264]. Перші два рядки вказують на душевне умиротворення, однак із двох наступних видно, що найближче майбутнє видається йому доволі похмурим, однак ліричний герой приймає це як Божий промисел із спокійною душею. Очевидно, саме ця врівноваженість допомогла обрати шлях, що приводить ліричного героя до просвітлення: «Прийшла дорога дорога / До нас – до тебе і до мене. / Вона нам світиться одна. / Вона одна на всі дороги. / В ній однина і множина, / Й пречиста хмаронька від Бога» [56, с. 306]. Рівень та глибину поетового прозріння дозволяють оцінити рядки, написані 1983 року: «Не ти сидів тут, Богом битий, / Не ти орав слізьми Орю... / <...> / Прийшла з неволі Україна / Й тебе на волю повела. / На вольну волю вільну всюди, / Й тебе побачивши отак, / Сказали землі, води, люди: – / Віднині Бог наш – Бог-Кріпак» [56, с. 370]. Йдеться у вірші про орську фортецю, у казармах якої понад півтора роки (1847–1848) перебував рядовий (під номером 191) третьої роти п'ятого лінійного батальйону Тарас Шевченко, засланий сюди із заборонаю писати і малювати. Побудований вірш так, що в історичній ретроспективі відображаються реалії та перспективи сьогодення. Дія відбувається в умовному теперішньому часі, окремі епізоди можуть стосуватися як постаті Т. Шевченка, так і постаті самого автора (звертається до себе в третій особі). М. Вінграновський філософськи осмислює національне буття, яке вміщає в собі буття українця, буття України і буття українського Бога. Головна теза вірша: людське буття не може не позначитися на бутті Бога. І ось як поет розвиває цю ідею в іншому вірші: «Я б тебе заховав за коня чи могилу, / Та могилі й коню де сховатись самим? / Я б тебе заховав за Дніпра тиху спину, / Та Дніпрові самому сховатись за ким? / Я б тебе заховав, та за що і за кого? / Чи за серце своє, що в груді цій гуде? / Я б тебе заховав серед неба у Бога, / Але небові й Богу сховатися де?» [56, с. 377]. За М. Вінграновським Бог такий же беззахисний, як і будь-яка людина у цьому світі. Проте потрібно пам'ятати, що Бог у М. Вінграновського – це український Бог (Бог-Кріпак). Тому і в конкретному випадку поет надає Богові національних ознак. І слабкість Бога – до певної міри національна прикмета.

Ставлення ліричного героя А. Вознесенського до Бога поступово еволюціонує. Від претензії: «Что за Бог, когда он не помог!»



[76, с. 253] (1969 р.) та заперечення: «И нет ни Бога и ни дьявола, / и есть Всемирная Случайность» [77, с. 109] (1970 р.) до сумніву, вектор якого уже спрямований не у бік Бога, а – людини: «Кто ты – непознанный Бог / или природа по Дарвину, – / но я по сравнению с Тобой, / как я бездарен!» [76, с. 18] (1975 р.) та одкровення: «Христос не воскресал для всех. / Он воскресал для посвященных» [77, с. 288] (1977 р.).

В поемі (автор визначив її жанр як опера-детектив) «Дама трэф» [76, с. 150–165] (1974 р.) А. Вознесенський, шукаючи точок дотику буття людини із буттям Бога, не полишає свого звично-іронічного тону («Поэт – полу-Букашкин, полу-Бог» [76, с. 152]), проте доходить цілком серйозних висновків: «В нас, в каждом есть Бог – / это стоило выстрадать» [76, с. 155]. Впадає в око зорієнтованість поета на результат (що перегукується із сентенцією, за якою мета виправдовує засоби), творіння він ставить вище від творця: «Обереги, Господь, мои труды. / А против Бога встанет на дыбы – / убей создателя, не погуби Созданье. / Благослови, Господь, Твои труды» [76, с. 157]. Монолог цей має назву «Молитва майстра»: творець звертається до Творця, напів-Бог до Бога, мабуть, тому тон звернення не зовсім молитовно-прохальний, місцями навіть близький до рекомендаційного, що виявляє не так намагання говорити нарівні, як емоційність та категоричність людини, котра долю свого творіння ставить вище од власної долі. Це не просто пожертва, а жертва зі *знанням справи*. А. Вознесенський виділяє митця з-поміж інших людей на тій підставі, що плоди його праці угодні Богу. Через два десятки літ у вірші на смерть Б. Окуджави напише: «Прими, Господь, поэта улиц / и со Святыми упокой... / <...> / Стихами, в бытность атеистом, / Тебе он, Господи, служил» [78, с. 46]. Цими рядками поет ще раз засвідчує свою переконаність у тому, що митець своєю творчістю служить Богові, якщо вона спрямована на укріплення людини.

На багато запитань – багато відповідей: «У Бога ответов много, / но главный: „Идите к Богу!“» [76, с. 127]. Однак навіть після того, як визначився із головним, запитання лишаються: «О Боже! Если я – подобье Божье, / неужто Бог – подобие мое?» [77, с. 192]. Запитання можна віднести до риторичних, а можна й до головних. Роздуми навіяні чорнобильською катастрофою. На цей раз автор не намагається бути парадоксальним, навпаки – він вдається до лінійної логіки і

жахається. Людина поставила світ на межі глобального катаклізму. Лякає сама думка, що в Бога може виявитися людське обличчя. Так само не усуваються запитання, що стосуються проблем локальних, суто приватних: «Донеслось по связи сотовой, / и земной и неземной: / «Что ты, / Боже, делаешь со мной!..» / <...> / Звезды. Годы. Нечистоты / по пути к тебе домой. / Но за все спасибо, что Ты, / Боже, делаешь со мной» [77, с. 325]. Ліричному героєві цілком зрозуміле почуття, з яким кохана звертається до Бога, однак його особиста реакція кардинально відмінна: там, де кохана нарікає на Бога, він висловлює Богові подяку. За цим бачиться не сліпе смирення, а глибоке філософське розуміння *особливостей* людського буття, яке свідчить не тільки про те, що ліричний герой обрав дорогу до Бога, але й те, що він здолав у цьому напрямі чималий шлях. Його молитва тепер нагадує молитву Господа у Гетсиманському саду: «Минуй нас, гибельная воля / и чаша пропасти!.. / Вся жизнь моя стремление к воле. / К воле твоей, Господи» [80, с. 191]. Тепер Бог присутній повсюдно й постійно: «На стреме замрут века, дыханье затая. / Нас трое – / Бог, ты и я» [77, с. 8], – і: «Встретим молением / Третий милениум – / с Богом» [77, с. 7]. Ці рядки написані у перші дні нового тисячоліття. Безбожна епоха зосталася позаду, ліричний герой переконаний, що його особисте майбутнє, майбутнє його країни буде пов'язане з Богом. Однак за кілька років А. Вознесенський напише: «Мы живем, забыв о Боге» [81, с. 28]. Можливо, це свідчить лише про те, що в людей більш-менш усе в порядку, оскільки людина зазвичай згадує про Бога лише у важкі для себе часи. А коли так, значить Бог не відступився і не забув про людей.

Дуже часто митці у своїй творчості прагнуть зрівнятися з Богом або й перевершити його. Часом це протистояння виноситься за межі творчості, перетворюючись на ідею фікс.

Ні у М. Вінграновського, ні у А. Вознесенського не знаходимо ознак богоборства. В обох поетів відсутнє також і богошукацтво. Тому обидва приходять до Бога не через езотерику, а через екзистенцію, досліджуючи людину на межі її буття. Бог відкривається їм у процесі духовного розвитку та росту через ряд осяянь і прозрінь, що зафіксовані в поетичній формі.



4.2. Художнє втілення образів батька та матері в духовному просторі лірики М. Вінграновського й А. Вознесенського

Бога називають Отцем небесним. Дослідивши його місце в образній системі поезій М. Вінграновського й А. Вознесенського, логічно буде приділити увагу образам земних батьків. Зазвичай мати та батько в кожного народу користуються традиційним авторитетом, а, отже, відіграють важливу роль у формуванні національного образу світу.

У багатьох стародавніх (первісних) народів існував культ предків. Будучи залежною, а у великій мірі і безпорадною перед силами природи, людина змушена була шукати підтримку поза реальністю. Вважалося, що предки, хоч і були підвладні богам, однак мали змогу на них впливати. У такий спосіб предки виступали в ролі заступників. Дослідники відзначають: «Для традиційних уявлень українців, як і для багатьох інших народів земної кулі, модель світу складалася з небесного, земного й потойбічного. Світоглядні уявлення відбивалися в поглядах на померлих родичів як таких, котрі здатні опікуватися добробутом і щастям живих» [348, с. 365]. В. Войтович указує на конкретний приклад: «Цар у скіфів був ніби батько народу і коли ішов у потойбічний світ, то там, за віруваннями, він мав більшу, ніж при житті, силу, а тому був спроможний обдарувати свій народ щастям, достатком та оберігати від усякого лиха» [84, с. 258-259]. Важливим моментом у цьому культі предків був наступний факт: «Поняття предків, що посідають сакральну позицію в соціумі, розповсюджувалося і на живих старших родичів, котрі також були об'єктом вшанування, іноді й культового. Через живих старших предків, як правило, здійснювався зв'язок між живими і померлими» [26, с. 334]. Відзначимо: ніяких сентиментів, суто раціональний підхід. Та щойно людина перестала шукати підтримки у потойбіччі, – одразу ж відпала потреба і в посередниках. Цивілізаційні процеси майже цілковито знівелювали містичну роль предків, зоставивши відгуки давнього міфу хіба що на соціальному статусі старшого покоління, у вигляді традиції поважного ставлення молодших до старших. Стосунки між батьками і дітьми ніколи не були ідилічними, виражаючись різними формами суперництва. З. Фрейд знайшов логічне пояснення цьому протистоянню й обґрунтував його науково: «Безперечно, що в Едіповому комплексі можна бачити один із найважливіших джерел усвідомлення вини, яке

так часто мучить невротиків. <...> Легко помітити, що маленький чоловік один хоче володіти матір'ю, сприймає присутність батька як заваду...» [355, с. 211]. Оскільки довгий час історія людства вершилася, за окремими винятками, в основному чоловіками, то й звелася проблема протистояння генерацій до конфлікту між сином та батьком. З. Фрейдіві вдалося розгледіти за, здавалося б, приватною психологічною проблемою *маленького чоловіка* механізм, що, маючи в зародку руйнівну силу, вивершиться рушійною силою розвитку людства. Ідею Едіпового комплексу підхопили і розвинули філософи. «Трагедія Едіпа розігрується у той час, коли мужська моральна свідомість перемогла і норма його панує у суспільстві, – писав М. Бердяєв. – Повстання проти батька буде грати в історії велику роль. Воно приймає форму боротьби проти влади, розуму, норми, закону» [21, с. 69].

Навіть побіжним зором, кинутим на саму лише історію літератури, знайдемо чимало реальних прикладів *сімейного* (з усіма ознаками суспільного) протистояння між сином і батьком. Насамперед приходить на думку знаменитий „Лист до батька» Ф. Кафки. Авторитарний, богоподібний батько і поневолений, покірний син, у якого основні почуття, пов'язані з батьком, – це страх: «Дорогий батьку, Ти недавно спитав мене, чому я кажу, що боюся Тебе. Як звичайно, я нічого не зумів Тобі відповісти, частково саме через страх перед Тобою, частково тому, що для пояснення цього страху потрібно надто багато деталей, які трудно було б навести у розмові» [162, с. 416], – і сором: «Я постійно відчував сором: мені було соромно і тоді, коли я виконував Твої накази, оскільки вони стосувалися тільки мене; мені було соромно і тоді, коли я впирався – бо як смів я опиратися у стосунку до Тебе! – чи був не в змозі виконати їх, тому що не володів, наприклад, ні Твою силою, ні Твоїм апетитом, ні Твою спритністю, а Ти вимагав усього цього від мене як чогось самоочевидного» [162, с. 424]. Бунт Ф. Кафки зводиться до намагання порозумітися з батьком, він вірить у можливість відстояти себе *в мирний спосіб*.

Інший тип стосунків і ставлення до батька знаходимо у Ж.-П. Сартра: «Хорошого батька не буває – це правило, і тут нема якихось претензій до чоловіків – просто батьківство вивелося. Зробити дитину – будь ласка; плекати дітей – яка несправедливість! Якби мій батько залишився живий, то навалився б на мене всією вагою і розчавив би



мене. На щастя, він помер, коли я ще був немовля» [301, с. 335]. Ж.-П. Сартр дозволяє собі висловлюватися про батька зневажливо лише тому, що смерть звільнила його від фізичного протистояння з батьком. Проте зміст і форма висловлювання засвідчує присутність психологічного протиборства.

Або ж візьмімо приклад із вітчизняної літератури: «Не знати за що саме, але, мабуть, насамперед за грубе поводження з матір'ю не злюбив він свого батька, і ця пізьма не покидала його все життя», – пише Д. Павличко у статті про Ю. Федьковича; і для вирішення цієї проблеми знаходить доволі простий, однак цілком універсальний спосіб: «Якщо батьком називати того, хто дає й виховує душу, а не плоть, то справді отцем Федьковича був український буковинський народ» [270, с. 110]. Напрошується заувага, що в окремих синів народу із тим же народом складаються вельми непрості стосунки. Як і те, що на такого роду усиновлення необхідна згода і добра воля самого батька-народу. Коли це відбувається постфактум, як у випадку з Ю. Федьковичем, то самому Ю. Федьковичу нічим не зарадить.

Однак трапляються й винятки з цього правила ворожнечі. Ф. Солерс в есеї про маркіза де Сада іронізує: «Маркіз насправді не з неба упав, його народження було підготоване – він в усьому є протилежністю Едипа, – породив його граф Жан-Батист. Збережені сином батьківські архіви глибоко вражають. Сімейний роман? Ось вам один із них, що неабияк притлумлює неврози. Сад, маркітний Сад, таки мав надзвичайного батька – дипломата, філософа, вояка, лібертина. Батько, який любить сина, а син любить батька? Травма! Скандал!» [328, с. 141]. Із тону висловлювання можна здогадатися наскільки рідкісними у загальній свідомості видаються приклади злагоди між сином і батьком. Ф. Солерс кпить із цієї кон'юнктури суспільного мислення, за якої в свідомості загалу позитивне явище набуває ознак скандалу, оскільки випадає із встановлених типових кліше. Можливо, добрі стосунки між сином і батьком не така вже й рідкість. Пригадаймо Бруно Шульца. Є. Фіцовський, дослідник життєтворчості цього письменника, відзначає: «Бруно ніколи не знав батька молодим... <...> Від найдавніших збережених у пам'яті образів батько являвся йому сутулою постаттю, аскетично худюю, з посивілою бородою, що біліла в глибині імлістої крамниці. Таким він його пізніше представлятиме на

своїх рисунках і в оповіданнях, обдарувавши атрибутами мага, чинячи з нього головну постать своєї міфології» [352, с. 18].

Кінець XIX та початок XX століть (із моменту модернізації світу загалом, а літератури зокрема) позначені особливим загостренням конфлікту між поколіннями синів та батьків. Традиції не те щоб стали переглядатися й переосмислюватися, радше беззастережно відкидалися як такі, що стоять на заваді усякого розвитку. Ось як цей процес бачився Д. Донцову: «Новий світогляд безоглядно рвав з усім старим. Се був бунт в ім'я всього стихійного, підсвідомого людської душі. На місце розуму прийшло відчуття, на місце законів – особисте „хочу”, на місце феномена – містика» [124, с. 108]. Цей коментар доповнює М. Євшан: «„Молоді”, які видвигаютть естетичний принцип, не мають ніяких перспектив перед собою, не мають ґрунту. Треба *ґрунту!* Якоїсь ясної системи, *принципу!* Такого принципу у „молодих” немає. І вони руїну роботу роблять, коли вони виступаютть проти старших поколінь» [136, с. 73]. Попри критичність цих зауважень, М. Євшан був послідовним прибічником новаторства, тільки не належав до тих, хто повністю поміняв розум на відчуття. Йому йшлося про користь справі, без цього антагонізм поколінь втрачав смисл. Однак будь-яка боротьба не спонукає до виваженості, швидше навпаки – заохочує до радикалізму. У цьому смислі цікаве спостереження В. Агеєвої: «У жодному з більш як трьохсот листів Петрова до Софії Зерової немає згадки про батьків чи якесь домашнє оточення. У контексті Домонтовичевої белетристики (так само, як і культурософії Петрова-Бера) важливим видається інше. Конфлікт батьків і дітей, протистояння мистецьких генерацій він трактує як обов'язкову умову художнього розвитку...» [1, с. 247]. Ця теза зостається актуальною по сьогоднішній день, попри той доволі очевидний факт, що поступ відбувався не завдячуючи протистоянню поколінь; це швидше фактор поступу провокує конфлікт між батьками та дітьми. Однак ворожнеча закладена не в природі розвитку, а в природі людини, для якої важлива не істина, а *власна* істина. Як вказував М. Євшан, молодим бракує ясної системи, принципу. У старшого покоління – свої слабкі місця. А часом і великі прогалини. Ось як цю проблему висвітлює Я. Поліщук: «Разом з огидою до культивованої згори системи цінностей, що виявляється фальшивою та лицемірною при кожному наближенні до реальної дійсності, з'являється й неприйняття старшого покоління,



„батьків”, котрі не зуміли дати своїм дітям справжніх орієнтирів у житті та спровокували їхнє безкінечне блукання...» [277, с. 178]. Хоча не завжди діти бунтують проти батьків із тієї причини, що ті не зуміли забезпечити їх *справжніми орієнтирами у житті*, доволі часто ці збурення мають мотиви зовсім банальні та меркантильні. На що вказує С. Жадан: «Як я буду почувати себе в 64? Чи мене так само будуть ненавидіти всі ці діти вулиць і супермаркетів, як сьогодні я ненавиджу всіх, кому за 40 і хто вже встиг окопатись на зелених пагорбах цього життя, як із сонячного його боку?» [146, с. 58]. Запитання, що виникає з-під пера С. Жадана, цілком закономірне, адже старі були молодими, а в молодих попереду старість: відвоювавши позиції на першому етапі, важливо утримати їх на другому.

Ця боротьба генерацій належить до загальнолюдських тенденцій, хоча й виявляє себе на національних рівнях, і форми та специфіки цього протистояння позначені саме національним характером. Яке ж місце і роль жінки-матері у цьому чоловічому протистоянні? Можемо відзначити, що роль ця не завжди пасивна і, знову ж таки, залежить від особливостей національного образу світу, у якому себе проявляє. Наприклад, Г. Гачев дослідив, що мати – центральна фігура, вісь болгарського космосу, а в Росії набагато важливішою є ідея батька: «Російський письменник ніби не знає, що йому робити з матір'ю: адже від когось його духовний герой-правдошукач повинен же народитися! Але згадує матір, немов лише виконуючи досадливо ритуал правдоподібності... <...> А роздуми про руки матері в «Молодій гвардії» О. Фадєєва – швидше малоросійське явище (на Україні мати важливіша і словесніша)» [97, с. 149–150]. Стосовно останнього пункту, знаходимо підтвердження і в інших авторів, наприклад, М. Павленко: «Висока чутливість, м'яка і лагідна вдача українців, їхня підвищена вразливість, емоційність, шанобливе ставлення до Жінки, Матері, потяг до прекрасного, до гармонії, життя, так би мовити, за законами серця, – ось ті лінії, через які пролягають шляхи нашої національної культури...» [267, с. 30]. Якими ж постають образи батька та матері у творчості досліджуваних нами авторів?

М. Вінграновський по-особливому шанобливий у ставленні до своїх предків. Він цінує людей, які свідомі свого минулого, людей, у яких *є корінь*. Поет переконаний, що людину визначає те, чи є в неї корінь, чи нема. Про себе в одному з інтерв'ю говорить: «Мій корінь

темний, шорсткий, гудзуватий, рубаний і кручений життям, корінь тих моїх предків, які колись давно від лихої долі повтікали з України на Дике Поле і там стали бузькими козаками. Мій прадід по матері Андрій Шмалько ще в кінці дев'ятнадцятого століття ходив з шаблею, замітав шароварами пилюгу і тесав з жовтого та білого черепашика людям хрести на могили» [67, с. 109]. Поет, озираючись на історію свого роду, відзначає його нелегку долю і бунтівний козацький дух. Рід (корінь) формувався і розростався у протистоянні з лихами, що спіткали його на життєвому шляху. Вказує поет ще і на те, що це був свідомий вибір – його предки обирали трудні шляхи задля можливості здобути волю. І батьки також не шукали полегші, і сам він для себе її не шукає. І це теж свідомий вибір: «Що хочеш роби, та бери такого, / Така моя молодість. Час такий. / Не вийшов я в тихого і голубого. / Задумали трудним мене батьки» [53, с. 113]. *Задум батьків* – це і гени, і виховання. Звідціля в поета і його ліричного героя відчуття та переконаність, що він народжений для звершень. *Час такий* – ще один фактор впливу на формування особистості. У часі дитинство поета збіглося з війною: «Була війна і на земній дорозі, / Над кроками держав і матерів, / Катастрофічні квіти бомбовозів / Чорніли й червоніли угорі» [53, с. 27]. Легко можемо уявити різницю між *кроками держав і матерів*. Кроки держав відлунюють металом, супроводжуються гуркотом війни. Кроки матерів тихі й нечутні, як і їхній плач. Держави відбирають у матерів синів, щоб послати їх на смерть. Держави і матері – одвічні суперниці. Однак у М. Вінграновського ми не знайдемо прикмет цього протистояння: «Підіймаються грози на тлі вечорів, / У тих грозах серця позливались з громами. / Блискотять паровози в очах матерів, / Рвуться сльози на крила, узяті вітрами, / І прощання за нами простерлось руками, / В паровозну гриву вчепилось вгорі, / По країні летить від зорі до зорі» [53, с. 107]. Попри сльози прощання, матері, як виглядає, з розумінням ставляться до потреб держави, принаймні без нарікань. У М. Вінграновського мати і держава – видаються спільниками. Очевидно, тенденція бачити державу і матір спільниками, а не суперницями – загальна для українських поетів-шістдесятників. Д. Павличко, розмірковуючи про творчість іншого свого колеги, пише: «Мати для Б. Олійника – це героїчна стражденниця з тим же могутнім почуттям любові до світу й людей, яке здатне провадити на подвиг в ім'я щасливішого світу і щасли-



вішого життя людини. З образом матері поет слушно пов'язує не сльозливі ніжності, а громадські зобов'язання, скеровані проти міщанської „поміркованості, гладкої і ситої”, за утвердження й розвиток мотивів самопожертви в серці людини» [271, с. 403]. Це ж саме можна сказати і про матір, виписану пером М. Вінграновського. На першому місті у неї – жертвовність. Вона беззастережно готова жертвувати власним благом заради блага загального. Українська жінка-мати історично привчена до цієї жертвовності: вона народжувала синів, яким належало виборювати волю та державність України. А за радянських часів жертвовність матері (як усім іншим громадянам) прищеплювалася, а по-суті, ставилася в обов'язок ідеологічними приписами. Напевно, для М. Вінграновського не чужим і зрозумілим було «громадянське єство людини, для якої матір і Вітчизна – синоніми» [271, с. 403], – проте сам він таких аналогій не проводить. Поет щодо образу матері остерігається ставити його у ряд символів (навіть якщо ці символи доволі усталені) і практично уникає узагальнень. Лише у випадках, коли в одному замальовку хоче показати ширшу характерну для часу картину, він говорить про матір у множині.

Час – це ще й ознака, за якою поет визначає свою приналежність до одного покоління. До покоління, яке пізніше отримає назву – *діти війни*. Рядки поета бурлять експресією, коли він заявляє про себе і своїх однолітків: «Ми знову є. Ми – пізні. Найпізніші. / Що росли з худеньких матерів / в саду порубаним. / Я знаю, не для тиші / вулкани дивляться / З-під наших юних брів» [65, с. 9]. «Худенькі матері», «порубаний сад» – ось так скупко характеризує М. Вінграновський реалії часу. Погляд поета спрямований вперед, до дій, подвигів і перемог – юні бунтарі зосереджені майже виключно на собі та своєму призначенні. Тільки згодом, коли молодечий запал дещо пригас, із відстані часу поет озирається назад, його погляд вихоплює, можливо, і спільну для всіх вихідців із села картину, однак постає вона як фрагмент власної пам'яті, як індивідуальне переживання: «Сумні без батька двоє діток цих. / На пагорбах, на вицвілім стернищі / Одне пасе козу, друге пасе корову, / А мати із сапою день при дні / На буряках на школу, і одержу, / Та на харчі вже грішми заробляє / Й поволі старіє щовечора сама... / <...> / Я вже забув, як звати їхню маму... / Її ім'ям мій освітився хрест» [56, с. 294]. Кількома штрихами М. Вінграновський виповів долю матері, її буденну драму. *Доросле* мислення

поета не піддає аналізу світ минулого, не озирає його із ретроспективи, а делікатно увиразнює контури побаченого колись очима дитини із середини. На мить виникає невиразний, сама лише згадка, образ батька. У дитячій уяві він настільки розмитий, що з'являється тільки уві сні: «То буде сон... і нам присниться тато... / А тату – ми, стежиною йдучи...» [56, с. 296]. Тільки обмін снами. Про зустріч навіть і не йдеться. Батько – на фронті, мати – на роботі. Обоє відсутні.

А. Вознесенський також не байдужий до свого родоводу. Більше того, якщо М. Вінграновський лише в інтерв'ю побіжно обмовився про свого прадіда, то А. Вознесенський своєму прапрапрадідові присвятив поему «Андрей Полисадов» [77, с. 164-184]. у прозовій передмові до якої поет оповідає: «Прапрапрадід твій – Андрій Палісадов, – писала мені мама, – був настоятелем одного із муромських монастирів, якого – не пам'ятаю. Бабуся говорила, що його ще хлопчиком привезли, як грузинського заручника, потім, здається, він виховувався у військовій гімназії, а пізніше в семінарії» [77, с. 165]. А. Вознесенському не достатньо сімейних переказів, він самотужки береться дослідити історію свого роду: «Приїхавши в Муром, опитуючи людей, розшукуючи оту нитку, що могла обірватися, я почував себе „аля Андроніков“, тільки мова йшла не про когось чужого, хоча й дорогого – чи поета, чи історичного персонажа, – а мова йшла про тебе, про твоє минуле, про долю» [77, с. 165]. У минувшині роду поет віднаходить себе, відчуття власної значимості та причетності до чогось неозорного, що називається історією або й міфом. Саме звідси бере початок «отечество безотчетное», якому не існує заміни. «Шинами обується, мантией почетною – / только не обучитесь безотчетному. / Без него вы маетесь, точно безотцовщина...» [77, с. 17], – пише А. Вознесенський, цілковито усвідомлюючи моральне значення втрати кожного безбатченка, який позбавлений животворчої сили русла роду, яке формує і скеровує. Може, тому, що не позбавлений і знає вагу родинних цінностей, поет безкомпромісний, коли йдеться про негативні аспекти стосунків між поколіннями: «Мы – продукты атомных распадов. / За отцов продувшихся – расплата» [75, с. 87]. Очевидно, різкість формулювання викликана шоком першого враження від усвідомлення очевидності істини, що несподівано відкрилася. Розуміючи усю серйозність кинутого звинувачення, поет відсторонює емоції й схиляє себе до об'єктивності. З'ясовується, що раху-



нок ще не закритий: «Наш долг страшон и протяжен / кроваво-красным платежом. / Благодарю, отцы и прадеды. / Крутись, эпохи колесо... / Но кто же за меня заплатит, / за все расплатится, за все?» [75, с. 132]. Покоління поета – не завершальна, а лише проміжна ланка. Своєрідна естафета несплаченого боргу триває. А. Вознесенський переводить погляд із покоління батьків на покоління дітей, і перед ним постає картина настільки безрадісна, що він мимоволі апелює до Бога: «Господи, чем мы тебя обидели? / Как сладко и страшно устроен мир. / Дети-вампиры сосут родителей. / И всех высасывает земля-вампир» [77, с. 224–225]. Такий стан справ видається А. Вознесенському не збоєм програми, а закономірністю, правилом, закладеним в устрій світу, де одні паразитують на інших. Утім навряд чи цю думку можна вважати його остаточним підсумком. Не знаходячи можливості раціонального впливу на ситуацію (котра у його відтворенні від початку має крен у містику), аби її кардинально змінити, поет знову піддається емоціям. Від чого містичний аспект тільки поглиблюється: «С иными мирами связывая, / глядят глазами отцов / дети – / широкоглазые / перископы мертвецов» [75, с. 360]. Зв'язки поколінь – це ще й зв'язки світів – реального і потойбічного, живих і мертвих.

Бачимо, що А. Вознесенський, відзначаючи різного роду конфронтацію між генераціями батьків і дітей, не прагне бути поборником котрогось із поколінь, однак і нейтральним він не лишається. Його реакція ситуативна. Кожного разу намагається судити із точки зору справедливості. Тому поет утримується від остаточних узагальнень, осібно розглядаючи кожен окремий випадок. Чи то в соціальному, чи історичному аспекті оцінює він взаємини поколінь, лише від особливостей обставин залежить, на чий бік стане поет. Коли йдеться про сиріт, він навіть смерть матері ставить їй у вину: «Смерть – преступление матери, / если дитя осталось. / Что ты, дитя приюта? / Выплакалась, не надо... / Матери – иуды. / Тернии интернатов» [81, с. 272]. Торкнувся А. Вознесенський і іншого боку теми зрадництва – яничарства. Складається враження, що оцінюючи вчинки матері, автор більш вимогливий, ніж у випадку, коли заводить мову про відступництво дітей: «И никто не знает, кто чей сын, / материнский вырезав живот. / Под какой из вражеских личин / раненая родина зовет? / Если я, положим, янычар, / не свои ль сжигаем алтари? / Где чужие – можем различать, / но не понимаем, где свои. / Вырванные груди волоча,

/ остолбенева я от любви, / мама, отшатнись от палача. / Мама! У него глаза – твои» [81, с. 317]. Насправді ж А. Вознесенський в останній момент ніби змінює ракурс, змістивши акцент із сина-яничара на його матір, яка, на відміну від матері-іуди, й у свій смертний час переповнена любов'ю до сина, навіть якщо її син – це її кат.

Віддаючи данину традиції, хоча й робить це мимохідь, поет уподібнює Вітчизну матері: «Им наша жизнь – кабальная, / им Русь – не мать!» [75, с. 373]. А. Вознесенський ніколи не протиставляв себе традиції, не відмовлявся від неї, однак для нього характерна гра з традицією – її перелицьовування та переключування. У вірші «Мать» поет також чинить від протилежного, порівнюючи свою матір із Росією: «Охрани, Провидение, своим махом шагреновым, / пощади ее хижину – / мою мать – Вознесенскую Антонину Сергеевну, / уроженную Пастушихину. / <...> / Любит Блока и Сирина, режет рюмкой пельмени. / Есть другие росии. Но мне эта милее» [80, с. 173]. Мабуть, природно, що в поета зовсім *інший вираз обличчя*, коли він говорить про свою *рідну* матір, ніж коли мова йде про матір *взагалі*. Цитовані вище рядки написані 1978 року, а сімома роками раніше (1965 р.) А. Вознесенський звертався до мами з такими словами: «Матери сиротеют. / Дети их покидают. / Ты мой ребенок, / мама, / брошенный мой ребенок» [75, с. 160]. І слова ці не тільки переконливо передають щемливе почуття синівської любові та ніжності, але й дають цілком несподіване визначення материнської самотності. «Материнське сирітство», мабуть, не ідентичне дитячому сирітству, яке, зазвичай, є результатом якихось трагічних обставин. «Материнське сирітство» відкриває драматизм життєвих буднів жінки-матері, чиї діти уже живуть *своїм життям*, своїми клопотами, своїми родинами і домами. І хоч відбуваються природні й незмінні процеси, слова, звернені до матері, викликають розчулення. Автор, поринаючи у глибину материнських переживань, акцентує не так на самотності матері, як на покинутості, а, щоб підкреслити рівень її душевної незахищеності, називає матір *покинutoю дитиною*. Бачимо, що переживання їхні – обопільні. Із віршів, які поет присвятив батькам, можна укласти невеличку хроніку їхнього буття. Впадає в око, що вервиця цих етапів і дат вписані у цей літопис під грифом трагічних. Наприклад: «Не до муз этим летом кромешным. / В доме – смерти, одна за другой. / Занимаюсь квартирообменом, / чтобы съехались мама с сестрой. / Как



последняя песня поэта, / едут женщины на грузовой, / две жилицы в
посмертное лето – / мать с сестрой. / Мать снимает пушинки от шали,
/ и пушинки / летят / с пальтеца, / чтоб дорогу по ним отыскали / тени
бабушки и отца» [76, с. 24]. Вірш датований 1974 роком. Мама жива,
а батько помер. А рік тому (1973 р.) поет писав йому: «Отец, мы
видимся все реже-реже, / в годок – разок. / А Каспий усыхает в побе-
режье / и скоро станет – / как сухой морской конек. / Ты дал мне жизнь. /
Теперь спасаешь Каспий, / как я бы заболел когда-нибудь» [76, с. 146]. І
ось тепер вони розлучилися навіки. Уже покійному батькові А. Возне-
сенський присвячує вірша, який так і називається – «Отцу»: «Я –
памятник отцу, Андрею Николаевичу. / Юдоль его отмщу. / Счета его
оплачиваю. / <...> / Он для меня как Бог. / По своему подобию / сле-
пил меня, как мог, / и дал свои надбровья» [75, с. 358]. Знову постає
тема розплати, однак її моральний зріз – цілковито відмінний. Поет не
докоряє батькові. Розрахуватися (чи й помститися) за батька для сина
не тягар, а справа честі. Уподібнення батька до Бога вказує не тільки
на його авторитет, але й на певну дистанцію, що пролягала між ним і
сином. А. Вознесенський називає батька своїм творцем, вважає себе
його подобою – так виражає свій пієтет, однак мати в його житті
займає більше місця, вона ближче. Тому виявляє свою присутність
навіть у часи відсутності (що вказує на її бажання за будь-яких умов
опікуватися сином, як і на те, що син все ще потребує цієї опіки, як і
тоді, коли був маленьким): «Все, что помню – как вы угадаете, – /
только типографийку в Лонг-Айленде, / риф, и исчезающий за ним /
ангел повторяет профиль мамин. / И с души отваливает камень. /
Аминь» [76, с. 295]. Сакральність образів батька і матері не випадкові.
Однак святі, не означає – безсмертні. Втрата матері незамінна. І знову
мати постає в образі Росії. Але Росії непоміченої, прогавленої: «Я
отменил материнские похороны. / Не воскресит тебя в эту эпоху. /
Мама, прости эти сборы повторные. / Снегом осело, что было лицом. /
Я тебя отнял у крематория / и положу тебя рядом с отцом. / Падают
страшные комья весенние / Новодевичьего монастыря. / Спят Возне-
сенский и Вознесенская – / жизнью пронизанная земля. / <...> / В
скрежет зубовой индустрии и примусов, / в мире, замешанном на
крови, / ты была чистой любовью, без примеси, / лоб-одуванчик,
полный любви. / Ты – незамеченная Россия, / ты охраняла очаг и
порог, / беды и волосы молодые, / как в кулачок, зажимая в пучок. /

<...> / „Благодарю тебя, что родила меня / и познакомила этим с собой / с тайным присутствием идеала, / что приблизительно звали – любовь. / Благодарю, что мы жили бок о бок / в ужасе дня или радости дня, / робкой любовью приткнувшийся лобик – / лет через тысячу вспомни меня”. / Я этих слов не сказал унижительно. / Кто прочитает это, скорей / матери ландыши принесите. / Поздно – моей, принесите своей» [76, с. 102–103]. Домінує в цих рядках мотив розкаяння, вивищуючись над почуттями любові та вдячності, оскільки ці почуття хоч і мають адресата, вони для нього вже недоступні. Вони запізнілі, тому лише посилюють переживання втрати. Душевне сум'яття автора настільки велике, що він завершує вірш моральною кодою, яка зводиться до прямої повчальної вказівки. Зрозуміло, що ця незауальована дидактика залучена не з естетичних, а етичних міркувань. Вірш, рядки з якого зацитовані вище, написаний 1983 року. Образ матері переслідує поета, цього ж року він присвячує їй ще два вірші. Рядки першого все ще позначені стресом пережитого: «Темной тревогой вздрогнуло тело – / мать пролетела. / Милое дело. Обычное дело. / Мать пролетела – жизнь пролетела» [77, с. 44]. У другому поет хоч і не звикся, але начебто уже змирився із втратою. Та цей його спокій – оманливий, усе довкола нагадує про матір: «Иду я росой предпокосной / словить электричку скорей. / Паслен и кукушкины слезы / оплачут меня до колен. / И долго еще эти травы, / темнея каймою внизу, / как будто по матери траур, / на брючинах серых ношу» [77, с. 45]. Навіть природа – і та розділяє скорботу поета.

У віршах, які А. Вознесенський присвячує своїм батькові та матері, багато конкретики. Він називає їхні повні імена, вказує на перипетії біографії, особливості характеру, зовнішні прикмети, на якісь інші деталі, котрі цінні та мають значення лише в контексті родинних стосунків. Читачеві зрозуміло, що йдеться саме про батьків поета, а не ліричного героя. У віршах М. Вінграновського не знайдемо такого роду прямих відсилань, його батьки зостаються начебто *анонімними*, без індивідуальних рис. Змальовуючи їх образи, М. Вінграновський надзвичайно ощадливий і лаконічний. Своєю стислістю ці вірші нагадують японську хайку. Ось перед читачем виринає постать батька: «Цю грозу не забуду ніколи: / З риг корови стікає в краплинах сонце. / Босий батько заганяє качок у комору» [65, с. 50]. Обставини та предмети – своєрідний ландшафт, у якому поет зображає батька,



доповнює й увиразнює його образ, надаючи йому асоціативної багатозначності і смислової завершеності. У тій же манері подано образ матері: «Тут, перед хагою, де я колись ходив, / Зацвів для матері / Осінній пізній сонях» [65, с. 100]. Цей позірний аскетизм художніх засобів забезпечує картині багатовимірність, а небагатослівність виявляє глибинність змісту. Недомовленість тут не є замовчуванням, а лапідарність – конспективністю. Повнота образу досягається не через систему натяків чи символів; поет відсікає все зайве, лишаючи тільки той мінімум, який, висвітливши чи відтінивши, допомагає вихопити із мороку пам'яті й окреслити постаті батьків, щоб наблизити їх, усуваючи часові та просторові відстані. Поет пише: «За селом на вечірній дорозі / У промінні осіннього сонця / Я зустрів своїх батька-матір» [65, с. 40], – і чи треба наголошувати, що час осіннього сонця – це час батьківського згасання, а вечірня дорога – це дорога їхнього відходу. Спочатку покидають дім діти, а потім батьки покидають цей світ: «Сестри білять яблуні в саду. / Мати білять хату та у хаті. / Біля хати білий батько на канапі / Вигріває війни та журбу. / Мати білять яблуні в саду. / Мати білять хату та у хаті. / Біля хати білий батько на канапі... / Мати білять яблуні в саду. / Мати білять хату. Білять хату...» [65, с. 83]. М. Вінграновському вдалося тонко передати плин та невблаганність часу: врешті від усієї родини зостається лише самотня мати, яка білить порожню хату. Впадає в око, що з батьком поет начеб на «ти» (принаймні, коли говорить про нього, вживає займенник третьої особи однини: *батько (він) вигріває*), а з матір'ю навіть позаочі на «ви»: *мати (вони) білять*. Така форма побутувала в народі. Щоб виразити високий рівень вияву поваги до відсутньої особи, про неї говорили у множині: *наші мама*. Те, що поет ужив цей *архаїчний* зворот, вказує на присутність народних традицій у його стосунках зі старшим поколінням.

М. Вінграновський не вдається до прямих поетичних освідчень у любові до матері, *на людях* поет емоційно стриманий і виважений. Однак його синівська ніжність у всій повноті виявляє себе, коли він моделює стосунки між батьками і дітьми, переносячи їх у світ природи. Як ось: «Лисиця їла – і нема. / Лиш облизнулась в жовтій тиші. / А з хмаренятками у звиші / Хмарина-мама йде сумна...» [65, с.16]. Або: «Перепеленят перепелиці / Обняли тісніше у тривозі. / Покотився місяць по пшениці, / Покотився вітер по дорозі. / Вітер колоски

смикнув за вуса, / Місяць рогом настромивсь на небо. / Мати-перепілка темно-руса – / Ще тісніше діточок до себе» [65, с. 89]. У цих рядках поет більш переконливий, ніж у декларативній і дидактичній агітці: «Не люби свого батька – ту руку стару, / Не люби його саду вишневу кору, / Не люби свою матір в печалі й жалі, / Не люби її кроки м'які і малі. / Не люби свого сина від колиски його, / Не люби товариства від порогу його, / Не люби всього світу, себе не люби, / Не люби свого духу – домовину роби!» [56, с. 254]. Дещо пом'якшує цей наставницький тон те, що поет *іде* від протилежного. Можливо, він лише грається з читачем у повчання, і текст відсилає нас до ігор, які дорослі ведуть із дітьми, з тих міркувань, що ті люблять робити те, що їм заборонено.

У поетичних творах М. Вінграновський зображує стосунки між поколіннями батьків і дітей безконфліктними. У його інтерпретації цих взаємин відсутні як обопільні, так і односторонні претензії. Частіше поет звертається до образу матері, образ батька зазвичай згадується у контексті подій війни, з якою пов'язана його відсутність. А. Вознесенський також не прагне бути виразником міжпоколіневих конфліктів, однак і замовчувати *особливості* взаємин генерацій, коли дітям доводиться оплачувати борги батьків або ж коли діти прагнуть бездіяльно жити, паразитуючи на здобутках батьків, він також не бажає. Образ матері в А. Вознесенського асоціюється не лише зі святістю, поет порушує проблеми дитячого сирітства та материнської зради. Єднає обох поетів сердечне синівське ставлення, яке знаходить вираження у творчості, до власних батьків, до свого родоводу.

4.3. Міфологізація образу вчителя у поетичних візіях М. Вінграновського й А. Вознесенського

Взаємовідносини між поколіннями батьків і дітей із вузько-родинної розповсюджуються на всю соціальну сферу, на що ми вже частково звертали увагу в попередньому підрозділі. Родинні та соціальні взаємини не завжди рівнозначні, відбуваються вони радше в паралельних площинах – приватній і громадській. Протистояння або ж злагодженість генерацій яскраво виявляється у царині культури, літератури зокрема, коли причиною для суперечностей стають *цехові* інтереси та *вузько-галузеві* цінності.



Лише здатність накопичувати знання й передавати його від однієї особи до іншої, від покоління до покоління уможлиблює індивідуальний розвій людини та розвиток цивілізації. Особливо актуальна спадкоємність знань для тих сфер людської діяльності, де присутня таємниця майстерності, де можливі глибокі індивідуальні прориви за межі усталеного, а відбувається це й у вузькопрофільному ремісництві/мистецтві, з його професійними секретами, і на вселюдських духовних шляхах, із вічними пошуками істини... Можемо пригадати учительство Ісуса Христа і учнівство апостолів; усі давньогрецькі філософські школи – це об'єднання учнів довкола учителя; у культурі Сходу вчитель (під цим поняттям завжди розуміється духовний наставник, навіть якщо це майстер єдиноборств) – дотепер ключова фігура. У літературному цеху існує певна ієрархія, в основу якої в ідеалі покладений принцип майстерності, хоча насправді вирішальними тут є цілий ряд вторинних положень, за якими автор-початківець, навіть якщо він у двадцять п'ять літ написав шедевр, може до сорока років ходити у «молодих» письменниках, цебто не можливо здобути визнання майстерності, не прийшовши через офіційний період учнівства. У цьому смислі М. Вінграновському й А. Вознесенському надзвичайно пощастило: одразу ж після перших своїх публікацій вони опинилися в центрі літературних дискусій, але найбільше кожному з них поталанило з учителем.

Як про щось очевидне М. Ільницький зауважує: «До справжнього митця неодмінно приходять усвідомлення того, що опріч утвердження своєї індивідуальності він є ланкою живого зв'язку поколінь, безперервного процесу літератури, безвідносно до того, чи його творчість сходить на небосхилі зіркою першої чи другої величини» [156, с. 10]. Не зважаючи на виваженість і позірну безсумнівність цього твердження у рамках української літератури, знаходимо йому доволі жорстку опозицію: «У народницькій історії літератури все було просто, – не без іронії зазначає Ю. Шерех. – Письменники були сірі, як коти вночі, і було дуже легко вишикувати їх в одну шеренгу. Аврам появляв Ісака, Ісак Якова, і так воно йшло. Котляревський був духовним батьком Шевченка, Шевченко – Франка. Відмінностей, взаємовідштовхувань, боротьби, заперечення, змагання не існувало» [379, с. 364]. Стаття Ю. Шереха «На риштованнях історії літератури» датована 1956 роком, на протиставлення народницькій «сірості» автор не наводить якихось яскравих постатей літератури нового часу, либонь,

справа не так у протиставленні нового явища віджилому, як в за-судженні народництва, про яке хоч і говориться в минулому часі, зрозуміло, що саме воно бачиться авторові причиною провінційності української літератури, яка силою традиції передається від одного покоління до іншого, заступаючи шлях свіжим ідеям. Зумисна некоректність Ю. Шереха – не що інше, як спроба клином вибити клин, намагання силоміць вивести українську літературу із провінційного гетто, а вихід йому бачився саме у розриві з традицією. Заклик цей не новий, ще 1911 року перший обстоювач українського модернізму М. Євшан висунув концепцію боротьби поколінь: «Кожне покоління – це новий, зовсім окремий світ. Від виступлення його починається нове життя, воно ніякого іншого життя, як тільки свого, не може й признавати. Воно не хоче нічого знати про досвід старих поколінь, воно не хоче ніяких наук, ніякого менторства історії, – воно *само*, від самого початку, хоче все пережити. – А трохи далі всупереч собі зазначає: – Боротьби генерацій, того дужого, стихійного руху, який хвилею проходить щояких 30 літ, у нас не було. Незамітно з'являлися нові покоління, незамітно проходили, – так що навіть про зміну поколінь в повнім того слова значенні не можна говорити. Причини ясні. У нас ніхто не знав, не чув в собі бодай інстинктом *свого* права взяти самому кермо життя з немічних, хоч із досвідчених рук батька, боявся повернути струю життєву у свій бік. У нас занадто все було залежне від правил доброго тону...» [135, с. 47]. Впадає в око, що, піднімаючи проблему, М. Євшан також говорить про неї у минулому часі, ніби вона уже вирішена, ця манера під кінець двадцятого століття в устах новітніх літературознавців набирає форму традиції: «в народницькому дискурсі література й літератори бачилися як одна велика сім'я. Загалом образ сім'ї, родини належить до центральних у народницькій художній традиції. Народницький міф передбачав, що в ідеальній народній сім'ї існує гармонія між поколіннями, діти шанують батьків, молодші – старших, старші дбають про молодших, а авторитет батьків і старших безсумнівний» [272, с. 36]. Ситуація дещо парадоксальна, оскільки в усіх трьох випадках критиці піддаються явища загалом позитивні, критика головним чином зводиться до оскарження власне традиції, яка вважається головною причиною провінційності української літератури з її народництвом, єдиною альтернативою якому вимальовується модернізм. С. Павличко вважає



ніби модернізм, який бачиться дослідниці «як вічне оновлення, вічний протест проти старого...» [272, с. 155], вільний від традиції, хоча в іншому місці обмовляється, визнаючи за модернізмом «певний традиціоналізм на зразок Томаса Манна, Франца Кафки чи Т. С. Еліота» [272, с. 183]. Важко повірити, що модернізм за більш ніж столітню історію (маємо на увазі світову літературу) не виробив якихось правил, які б вкладалися у поняття традиції. Хіба „вічне оновлення” і „вічний протест” не є чимось таким, що триває або повторюється, а, отже, і передається? Література не вичерпується ні народництвом, ні модернізмом, вона багатогранна, не існує абсолютного новаторства, яке б не враховувало традицію (хоча б для того, аби відштовхнутися від неї), так само немає традиції, яка б не несла в собі елемент оновлення, інакше б вона відмерла. Традиція – це лише певний обсяг одержаних у спадок знань, сформульованих у формі правил, нерідко у літературі, як і в багатьох інших галузях людських діянь, поступ відбувається (на перший погляд) не завдяки розробленій попередниками системі правил і їхньому сприянню, а якраз наперекір їм (проте не без урахування та ревізії досвіду попередників, у цьому сенсі традиція є відправною точкою новаторства, а відтак і завдячує їй), однак не завжди щось нове народжується із суперечностей, зазвичай суперечності є результатом реакції на новаторство. Ні традиція, ні модернізм в літературі не є самодостатніми, значущість їхня виявляється тільки у тій мірі, наскільки вони рушійні, а не руйнівні. Стосовно ж взаємин батьків / учителів та дітей / учнів, мудро висловився М. Рильський: «Говорять, що проблема батьків і дітей – надзвичайно складна і гостра проблема, але мені здається, що слова батьки і діти – ласкаві слова. Зміна поколінь відбувається, такий закон життя, і проблему цю можна прийняти із застереженням, що батьки люблять своїх дітей і сподіваються на них, а діти люблять своїх батьків і не втрачають віри в них» [329, с. 19].

Ця універсальна формула дещо затісна для стосунків, що склалися у М. Вінграновського з О. Довженком і у А. Вознесенського з Б. Пастернаком. Обидва боготворили своїх учителів. Т. Салига цитує усне зізнання М. Вінграновського відносно Довженка: «Він для мене, – скаже поет на своєму творчому вечорі в республіканському Будинку кіно з нагоди 50-літнього ювілею, – був навіть не наставником, а божеством» [297, с. 8]. Аналогічне зізнання знаходимо у А. Вознесенського:

«Пастернак – присутність Бога в нашому житті» [80, с. 347], – звучить дещо пафосно, сухувато й узагальнено, як констатація, але в іншому місці уже зовсім в інакшій тональності – щиро, з дитячою безпосередністю: «я боготворив його» [79, с. 41].

Розуміння масштабу особистостей своїх учителів, усвідомлення власної причетності до їхньої величі, а відтак і власної вибраності, не могло не вплинути на формування самооцінки молодих поетів, обставини, за яких вони «складали собі ціну», спонукали як до самокритики, так і до завищеної самооцінки. Кожен із них, маючи наочний взірєць досконалості, прагнув відповідати якостям кумира, бажалося уже зараз бути нарівні з учителем, а в майбутньому й перевершити його, тому зрідка боготворіння поєднувалося з богоборством. Можливо, підсвідомо виявлявся страх абсолютного уподібнення з учителем, небезпека зробитися його епігоном й назавжди зостатися в тіні таланту і слави наставника. У творах М. Вінграновського не знаходимо ознак цього богоборства, період його спілкування з учителем був надто коротким, стосунки не отримали повного розвитку, окрім цього вони мали більш «домашній» характер, О. Довженко для молодого М. Вінграновського був не тільки творчим наставником, але й до певної міри батьком – він увів його у свою родину, підтримував матеріально... Твори, присвячені О. Довженкові, пройняті величезною любов'ю і відданістю, проте зустрічаються такої ж сили власницької нотки: «мій Довженко кликав мене до себе в Москву» [64, с. 347], або ще більш експресивне, де відданість і привласнення поставлені поряд і урівнюються, виявляючи взаємозалежність: «я вже належу цій людині. Він – мій» [64, с. 345].

Що стосується А. Вознесенського, то його ворохобство виражене доволі яскраво: «Часом комплекс вразливості брикався в мені. Я повставав проти свого кумира. Якимось він потелефонував мені, сказав, що йому подобається шрифт на моїй машинці, і попросив передрукувати цикл його віршів. Природно! Але для дитячого самолюбства це видалося образливим – як, він мене за друкарку вважає! Я по-дурному відмовився, посилаючись на завтрашній екзамен, що було правдою, але не причиною» [79, с. 48]. Для А. Вознесенського Б. Пастернак – вічний підліток: «одного разу у віршах в авторській мові він зазначив свій вік: „Мені чотирнадцять років”. Раз і назавжди» [79, с. 48]. А. Вознесенський надто вільно тлумачить вихоплений із



контексту вірша рядок, переносючи обставини, що дійсні лише у межах локальної художньої реальності, у реальність буттєву, що можна розцінювати як чергову спробу підіграти *дитячому самолюбству*: не маючи змоги зрівнятися з учителем, зрівняти його з собою, щоб потім перерости. Звичайно ж, це тільки невинні дитячі хитрощі хлопчика А. Вознесенського, який ревнував учителя до людей (такого ж високого рангу), що його оточували. «Довгий час ніхто з сучасників не існував для мене. Смішні були градації між ними. Він – і всі решта» [79, с. 69].

О. Довженко та Б. Пастернак – люди одного кола, спільного товариства. Не буде перебільшенням сказати, що обидва були культурними центрами, оазами, довкола яких збиралися люди, духовно спорідненні. М. Вінграновський у перший свій візит до учителя в Москві застав у нього цілий ряд видатних митців. «Довженко познайомив мене з своїми гостями: Шостакович, Шкловський, Ліванов, Козловський, Хікмет» [64, с. 349]. З двома із них – Лівановим і Хікметом – А. Вознесенський познайомився у Б. Пастернака. Молоді поети формувалися у єдиному енергетичному полі, піддаючись впливові одного й того ж духовного клімату, що неминуче позначилося на подальшій творчій біографії: різні за зовнішніми ознаками, вони близькі на глибинному рівні.

Творчий ріст будь-якого митця зумовлений не тільки талантом, але й здатністю вчитися. Будучи наділеними цією здатністю, М. Вінграновський і А. Вознесенський невтомно вчилися і в природи, й у життя, однак у кожного з них був свій Головний Учитель. Критики чимало потрудилися, аби визначити частку «внеску» у творчість М. Вінграновського й А. Вознесенського їхніх Головних Учителів, вишукуючи різного роду аналогії та «відгомони», упускаючи той момент, що О. Довженко і Б. Пастернак вчили своїх учнів не букви, а духу творчості. «Чи ставив він мені голос? – вдається до риторичного запитання Вознесенський. – Він просто говорив, що йому подобається і чому» [79, с. 68].

І М. Вінграновський, і А. Вознесенський написали спогади, із великою любов'ю і пієтетом оповівши про стосунки, які єднали їх із учителями, відкривши читачеві той образ учителя, що постав був перед їхнім зором, закарбувавшись у пам'яті і в душі. Постаті учнів невідривні від постатей учителів, тому не дивно, що повість А. Возне-

сенського «Мені 14 років» і оповідання М. Вінграновського «Рік з Довженком» містять в собі поєднання портрета з автопортретом.

«Сам тип стосунків між двома поетами, показаний у повісті, незвичайний, – розмірковує В. Новиков над спогадами А. Вознесенського. – Він не поміщається у схему „вчитель і учень”. Очевидно, що й слово „дружба” було б тут неточним. Це якесь співзвуччя життєвідчужень – не збіг, а саме співзвуччя, взаємний резонанс душевних рухів» [255, с. 180]. Критик доходить висновку, що така близькість навряд чи може бути результатом свідомих зусиль, які б щирі вони не були, а тільки «щедрим дарунком долі». Справді, це був дар, і тим більш цінний, якщо зважити, що «взаємний резонанс душевних рухів» відбувався попри індивідуальні особливості характеру, психічні відмінності та інші розбіжності, які могли послужити перепорою для «співзвуччя». Для прикладу, щодо А. Вознесенського, аби привести себе у стан натхнення, «йому необхідний момент дисгармонії чи, як він сам виразився в „Сповіді”, „нота розладу”, що для Пастернака абсолютно неможливо» [217, с. 70].

Особистості М. Вінграновського й О. Довженка в усіх своїх виявах також не збігалися повністю. В. Моренець відзначає, що «у поетиці Довженка Свобода і Любов стояли над смертю. У ліриці Вінграновського (останніх збірок) – навпаки. <...> Але саме оце «навпаки» поет і намагається подолати» [236, с. 176].

Спогади М. Вінграновського за обсягом значно поступаються спогадам А. Вознесенського, мабуть, не тільки тому, що стосунки між А. Вознесенським та Б. Пастернаком тривали майже чотирнадцять років, а між М. Вінграновським і О. Довженком лише рік, адже цей рік був настільки насичений подіями, враженнями, відчуттями, що матеріалу вистачило б і на роман, однак відчувається свідомо ощадливість: для М. Вінграновського все те, що пов'язане з О. Довженком, надто особисте, надто цінне, аби виносити його на загальне. Спогади хоч і мають назву «Рік з Довженком», охоплюють лише період знайомства з учителем, це тільки вершина айсберга, незначна його частина, однак вона дозволяє робити припущення про весь масив.

Характерно й те, що ні М. Вінграновський, ні А. Вознесенський не квапилися з оприлюдненням спогадів, обидва написали їх у пору зрілості, у пору перших серйозних підсумків, коли їхній власний вік почав зближатися з віком їхніх учителів часів знайомства, коли і той, і



другий вже стали визнаними майстрами слова, що давало підстави для сміливіших зіставлень власних масштабів із масштабом учителів.

Щодо М. Вінграновського, то він у віршах доволі часто звертався до образу вчителя. Першим таким зверненням є вірш «На столі золотому» [53, с. 51–52], він присвячений О. Довженкові і написаний у рік його смерті. О. Довженко постає перед читачем в образі генія-козака: «Схилювся в задумі там геній-козак, / З жорстокого віку, з квітучого віку. / Він йшов до стола, осіяний добром, Він пише слова золотим пером» [53, с. 51]. О. Довженко бачиться юному Миколі Вінграновському за тим же золотим столом, за яким сидять О. Пушкін, Т. Шевченко, М. Лермонтов, геній серед геніїв. Кількома штрихами поет позначає шлях («крізь буденний хмиз») генія-козака до золотого стола, який є метафорою творчості (її вершини), та окреслює стосунки з народом: «Це він не зійшов до народу вниз, / А рвійно злетів до народу свого!» [53, с. 51], вказуючи цим на духовні пріоритети учителя, формулюючи філософію його буття, може, в чомусь і наївно, зважаючи на власну незрілість, однак суть її схоплює інтуїтивно вірно. На думку Т. Салиги, цей вірш – «поетична інтерпретація довженківських естетичних поглядів, апелювання до найбільш вживаних його образів» [297, с. 76].

Цього ж таки 1956 року був написаний вірш «Слава художнику!» [53, с. 34–35], лейтмотив цього вірша – тема прощання, М. Вінграновський цитує слова учителя, якими той настановляє та благословляє своїх учнів, підкреслюючи важливість і непроминальність цих слів: *так* сказав учитель, *так* повторили за ним учні, *так* вони повторюють досі. «Я» ліричного героя, що тотожне «я» поета, розчиняється, губиться в колективному «ми», не претендуючи на фаворитство, виявляючи себе одним із багатьох, кому пощастило причаститися учительової мудрості. Увага поета сконцентрована на особі вчителя, йому не йдеться зараз про власне «я», він свідомо переводить акценти на груповому «ми», аби через розширення аудиторії учнів виразити його всеохоплюючу силу впливу, підкреслити масштаб учителя, його велич: «Добре, учителю, ти небокраї підняв нам людського стремління, / Добре, що ти нас на крила узяв у довір'ї своєму, / Добре, що ти нас збентежив красою великого серця, / Добре, що ти в наші руки поклав несподівано Землю...» [53, с. 35]. Цими рядками М. Вінграновський зображає перед зором читача постать учителя в усій духовній потузі, метафорично вказуючи на його божественну природу.

У зачині поеми «Демон» (має два варіанти датування, 1959 р. [55, с. 209-217] і 1960 р. [56, с. 106-116]) поет, прикликаючи гармонію, вертається спогадом до неповторних часів, коли «вперше Демоном буяв», до першопочатку, який безперечно пов'язаний з постаттю О. Довженка – учителя і натхненника: «Було мені так легко на душі, – / Казав учитель мій: розумно, чисто, ясно... <...> Я жив тоді, мов складений із скла, / Бо світ в мені світився осіяний...» [55, с. 210]. Це озирання назад зовсім не випадкове, адже учитель є тим катализатором, який вивів поета на екзистенційний рівень, що уможлиблює не тільки діалог з М. Лермонтовим та Д. Г. Байроном, але й духом суперечностей – Демоном, цебто заглибитись у природу добра і зла. У цьому смислі озирання на вчителя – завжди погляд і устремління вперед.

У вірші «Синє» (1956) [55, с. 132] М. Вінграновський змальовує стан ідилії, сад учителя нагадує едем, у якому вчитель – Бог, а ліричний герой – щойно створений Адам. Цей райський куточок відгороджений від усього світу з його селами, містами і «вгорнутими віками» народами. Учень поливає ружі, а вчитель «Стояв задумливо, зіпершись на тин, / З чолом Вітчизни білий мій учитель...» [55, с. 132]. Детальний опис природи завершується кількома портретними штрихами, однак ці кілька штрихів створюють надзвичайно потужний образ, учитель постає перед нами в усій своїй духовній красі та величі. Не зважаючи на все величчя, образ учителя позбавлений тієї важкої монументальності, яка б тиснула на психіку, попри умиротворений спокій і задуму, він не застиглий, а живий і одухотворений. Здається, ніщо не віщує порушення цієї благодаті, хіба що тремтячі клени, «вгорнувши небо в стомлені гілки», передчувають зміни. Але буде це не вигнання Адама з раю, а ще більш драматичне покидання раю Богом... Інший варіант цього вірша [56, с. 98] датований 1959 р., назва у ньому замінена присвятою Довженку, текст допрацьований і доповнений двома катренами, автор, не вносячи змін до образу вчителя, ще більш увиразнив його на розширеному тлі природи.

Вірш «Присвячую Олександрю Довженкові» (1964) [55, с. 88-89] продовжує тему ідилії. М. Вінграновський знову повертається в ті часи, коли «Ще все було! Бринів життя світанок...» [55, с. 88], автор ніби відсторонюється, говорить про себе як про другу особу: «І ти, мале й зелене, був при нім, / При нім, при нім, маестро білім...» [55, с. 89], розмірковує про «той дивний світ», який відкрився йому завдяки



«солодкій перепустці» вчителя, власне, це той же едем, тільки розширений фантастичними здатностями вчителя до меж усесвіту. Попри час втрата учителя продовжує боліти: «Як важко оглядатися. Прощай!..» [55, с. 89].

Мотив прощання рефреном звучить майже у кожному вірші, в якому М. Вінграновський звертається до образу вчителя, виявляючи водночас і невідступне відчуття втрати, і вічну присутність учителя. З роками ця присутність тільки утверджується, робиться ще більш виразною, наприклад, у вірші (написаний через двадцять років після смерті О. Довженка) «Учителю, уже ми вдвох з тобою...» [55, с. 108-109] М. Вінграновський уже не озирається назад, а веде розмову з учителем так, ніби той присутній у теперішньому часі. У черговий раз засвідчуючи духовну єдність з учителем, автор філософськи осмислює прожите, наголошуючи на незмінності їхніх спільних моральних цінностей і принципів, однак у фіналі вірша вкотре стикається з неминучістю вимушеної розлуки: «Йди та будь! Пребудь мені у мені! / Прощайте, дорогий... Так мало вас люблю... / Святиться та любов в моїм малім іменні – / Не поруїную і не попалю» [55, с. 109]. Вірш завершується клятвою – це внутрішній імператив поета, внутрішня потреба діалогу, адже із зрілістю поетові все більше й більше граней відкривається у постаті вчителя. Кожен етап прощання з учителем відповідає етапові духовного розвитку учня, аж до тієї пори, коли учень виявляє спроможність говорити з учителем як з рівнею, як майстер із майстром.

Наступного (1977) року М. Вінграновський написав триптих «Довженко» [55, с. 27–29], у якому виявляє, часом більше, часом менше зриму, але обов'язкову присутність учителя не лише у своєму особистому житті, але й («Його нам образ воскресає» [55, с. 29]) у контексті сьогодення усієї країни. А ще через п'ять років (1982) у вірші «Снігами вітровінь поля відволочила...» [55, с. 73] поет висловлює власне філософське кредо: «Що буде – буде. Більше – помаленько. / А якщо ні, то висниться мені / На зорянім коні мені Шевченко, / Довженко й Київ в серці на коні» [55, с. 73]. Т. Шевченко, О. Довженко, Київ («духовна міра нації Дніпра») – це ті три кити, на яких тримається світогляд поета, і О. Довженко у цій трійці посідає центральне місце.

У віршах А. Вознесенського образ Б. Пастернака зустрічається нечасто. Найповніше цей образ висвітлений і найбільш яскраво ви-

ражені почуття поета-початківця до свого вчителя у вірші «Школяр» («Школьник» (датований 1960, 1977 рр.)) [77, с. 24–25]: «Твой кумир тебя взял на премьеру. / И Любимов – Ромео! / И плече твое онемело / от присутствия слева» [77, с. 24]. Юний поет готовий віддати своє життя за профіль, що світиться поруч у темряві, і коли в руці актора рапіра, зламавшись, падає й ударяється об підлокітник учительового крісла, сприймає це як знак, як якийсь нерозгадане пророцтво. Від цієї події йому робиться і страшно, і весело, наче в забутті він цілує уламок сталі. «Как люблю вас, Борис Леонидович! – / думал ты, – повезло мне родиться. / Моя жизнь передачей больничною, / может, вам пригодится...» [77, с. 24]. Цей, справді, у чомусь символічний епізод – не вигадка поета, а правдивий випадок із життя, про який А. Вознесенський оповідає і в спогадах.

У вірші «Плач за двома ненародженими поемами» («Плач по двум не рожденным поэмам» (1965)) [75, с. 161-163] поет звертається до всього суцього з проханням вставанням ушанувати загибель ненароджених поем і, роблячи переключку великим, зважується потурбувати прах учителя: «Раскройте, гробы, / как складные ножи гиганта, / вы встаньте, – / Сервантес, Борис Леонидович, / Данте, / вы б их полюбили, теперь они тоже останки, / встаньте» [75, с. 161]. Не можна оминати той факт, що в цих рядках, безперечно, присутній ненавмисний елемент нетактовності: справа не тільки в некоректності порівняння *залишків* поем із *залишками* мертвих письменників; логічніше було б не піднімати їх із могил, а апелювати до живих Сервантеса, Пастернака, Данте, адже вони у своїх творах, а відтак у нашому житті присутні саме як живі, а не як мертві. Либонь, поет прагнув створити картину, яка б нагадувала апокаліпсис, оскільки йому уже не йдеться про особисту трагедію, вона набирає глобальних масштабів: не тільки він, але й всі «мы столько убили / в себе, не родивши...» [75, с. 162]. Проте для нас важливе те, що А. Вознесенський ставить учителя в один ряд із великими Данте і Сервантесом.

Мала кількість зафіксованих у поезії А. Вознесенського озирань на вчителя не означає, що між ними не ведеться духовний діалог. Те, що вважав необхідним, поет висловив у спогадах про Б. Пастернака, те, що не для публіки, зосталося для внутрішнього користування. Однак такі начебто побіжні звернення до постаті учителя часом більше го-



ворять, ніж спеціальні присвяти. Необов'язковість згадування імені учителя (наприклад, перший штрих до характеристики образу Поетарха: «Он был в летах / предвоенного Пастернака...» [80, с. 337]) якраз і свідчить про потребу в його присутності, розкриваючи непоказове рівняння на вчителя, що проявляється із підсвідомості. У багатьох смислах Б. Пастернак для А. Вознесенського – не приклад для наслідування (це було б надто спрощено для такої самобутньої фігури як А. Вознесенський), а точкою відліку, мірилом, певною системою координат, з якими він звіряється як з істиною.

Надзвичайно сильно, стисло і містко А. Вознесенський окреслив суть стосунків між учителем і учнем у вірші «Пісня акина» («Песня акына» (1971)) [76, с. 95], охопивши (з точки зору вчителя) усю їхню небуденність і необхідність, весь драматизм: «И пусть мой напарник певчий, / забыв, что мы сила вдвоем, / меня, побледнев от соперничества, / прирежет за общим столом» [76, с. 95]. Значно пізніше, у свої шістдесят шість літ (1999), майже досягнувши земного віку учителя, вертаючись на точку зору учня, А. Вознесенський пише: «Их предают земле скорей. / сломав на кладбище цветы. / Все предают учителей. / Только не ты» [78, с. 457].

Цей коротенький вірш перегукується із пристрасним запевненням А. Вінграновського «не поруйную і не попалю». Обидва вони, М. Вінграновський і А. Вознесенський, навіть у ті часи, коли вже самі стали визнаними майстрами, зберегли пам'ять, любов і вірність щодо своїх учителів, ставши гідними продовжувачами і традицій, і новаторства, якими була позначена їхня творчість. У А. Вознесенського є теорія вертикального покоління, за яку йому у свій час добряче перепало, згідно цієї теорії він ділить письменників на покоління не по горизонталі за віковою ознакою, а по вертикалі за проявом таланту [73, с. 79], відтак, починаючи від Данте та Шекспіра, Пушкін, Шевченко, Довженко, Пастернак, Вінграновський, Вознесенський – митці одного покоління, вічно молоді наші сучасники.

РОЗДІЛ 5

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО Й А. ВОЗНЕСЕНСЬКОГО

5.1. Етнообрази в поезії М. Вінграновського й А. Вознесенського

За будь-яких умов література як складник культури несе на собі відбиток національних ознак. Причетність автора до певного етносу завжди знаходить відображення в його творах, якщо не на рівні національних літературних традицій, які легко відстежуються, то на рівні більш латентних – ментальності й архетипів. С. Кримський пише: «Якщо нація – це здатність етносу втілювати «історичний універсум» (А. Тойнбі), то культура – провідний чинник конституювання життя народу як індивідуальної іпостасі людства, розкриття його етнічного автопортрету...» [185, с. 301]. Левова частка творення цього етнічного автопортрету належить літературі.

Треба зауважити, що декотрі дослідники бачать відмінність між етнічною ідентичністю, де вирішальну роль відіграють «об'єктивні» ідентитети: расові (антропологічний тип), культурні (мова), психологічні (менталітет), цебто все те, що людина отримує від народження не вибираючи, та ідентичністю національною, яка спирається на свідомий вибір і залежить від раціональних чинників [182, с. 2]. У другому випадку, очевидно, національна спільнота розглядається як ідентична спільноті громадянсько-політичній (яка вважається суб'єктивною), що невіддільна від державного устрою. У цьому зв'язку напрошується паралель: У. Еко, уточнюючи різницю між мовою та діалектом, сказав, що діалект – це мова без армії і флоту [161, с. 236], відтак це ж саме можна сказати і про етнос. Для нас фіксація цього поділу важлива, оскільки за часів Радянського Союзу проблема приналежності до етносу і проблема вибору нації стояла як ніколи гостро. З огляду на запропонований вище поділ А. Вознесенський «об'єктивно» від народження був представником імперської нації, а М. Вінграновський належав до етносу, якому «суб'єктивно світила» перспектива можливості вибору.



Зважаючи на твердження, що «ядром етнічної ідентифікації, як правило, є етнічні автостереотипи» [183, с. 30], особливого значення набуває вивчення етнічних стереотипів і соціальних настановлень у сфері міжнаціональних відносин. Саме вони є найважливішими елементами формування етнічних меж, що безпосередньо визначають характер міжетнічного сприйняття та взаємодії. Мусимо уточнити, що «національні стереотипи – це інтертекстуальні конструкти, успадковані від попередньої текстуальної традиції, які повністю затінюють безпосереднє сприймання дійсності» [42, с. 56]. Якщо вже націям притаманна властивість поверхневих суджень і оцінок стосовно інших етносів, то, безперечно, дослідження причин і механізмів дії психіки націй, які спонукають до такого спрощеного інтересу, справді набувають особливого значення, найперше у сенсі самопізнання. Скажімо, варто привернути увагу до цікавого факту інверсії, на який указує М. Юрій: «Залежний етнос під тиском панівного змушений приймати й засвоювати як свою власну чужу систему стереотипів, і не просто чужу, а відверто ворожу й принизливу» [397, с. 239]. Прикладом може слугувати образ Мазепи, якого дотепер в українському загалі прийнято вважати зрадником.

Етностереотипи, можливо, придатні для грубого окреслення етнічних меж, проте як засіб етнічної ідентифікації вони надто одновимірні й поверхневі, а відтак – такі, що дезорієнтують, нав'язуючи хибні уявлення. Стереотип – це не що інше, як застиглий, мертвий образ. За О. Потєбнею, образ служить зв'язком між зовнішньою формою і значенням. Форма зумовлює собою образ, образ викликає значення [279, с. 228]. Якщо мета образу – не просто зафіксувати власне суб'єктивне уявлення про якісь речі, а вхопити істинну суть предмета чи явища, що мало би бути головним завданням, особливо для митця, принаймні митці XVII ст. вірили, що саме вони сплетуть оту золоту сіть образного осягання світу, в яку, нарешті, й упіймається «жар-птиця божественного одкровення» [207, с. 244], то, аби образ не втрачав адекватності відносно того, що відображає, він мусить бути гнучким і передавати усі зміни, які відбуваються з предметом відображення.

Звернемося до літературних етнообразів, які, на відміну від стереотипів, мають складнішу будову й не піддаються однозначній інтерпретації. В Будний структурі літературного етнообразу дає таке визначення: це деталь, яка використовується для репрезентації (зобра-

ження) усієї нації. За цією референційною віднесеністю (тобто пов'язанням індивідуальних рис зображуваного предмета з певною національною ідентичністю) розрізняють образ власного етнокультурного Я – *автообраз* (чи автоімідж, *auto-image*) та образ Іншого – *гетерообраз* (чи гетероімідж, *hetero-image*). За семантикою їх можна ділити на образи *позитивно й негативно забарвлені, символічні, карикатурні, гротескні* тощо [42, с. 54]. У цьому зв'язку варто вести мову не лише про репрезентацію національних характерів і колективної ментальності через зображення людської особистості – індивіда, що репрезентує певний етнос, а й про предмети та явища, які набувають етнічного забарвлення у результаті їх особливого трактування як знаків і символів.

Дослідження етнотипів, безперечно, становить інтерес, оскільки, як вказує В. Хотинець, «в кожній культурній групі існує модель досконалої людини. Вона створює своєрідний ідеал, що увібрав у себе всі необхідні і кращі риси, якими прагне володіти культурне суспільство; ідеал, що містить у собі мету, завдання виховання і самовиховання» [365, с. 33–34]. Іншими словами, культура фактично створює тип особистості з необхідними для оптимального функціонування етносу рисами. Зрозуміло, що такого роду риси відображаються в автообразі, гетерообраз, зазвичай, відображає більш критичну точку зору. Наприклад, Р. Харчук, досліджуючи російський етнотип у творах Т. Шевченка, відзначає, що поет «показує ті риси росіян, які збуджували спротив у традиційному українському середовищі», – і далі: «Саме росіянин або, щоб бути зовсім точним, москаль, на думку Шевченка, реалізує ідею деспотичної Російської імперії. Саме конкретний росіянин, а не абстрактний російський царизм...» [362, с. 18]. Водночас Т. Шевченко «створив багатоаспектний синтетичний образ України, в якому важливими складовими є архетипні національні образи, насамперед природи, життєвого середовища “своєї землі”...» [247, с. 209].

Не можна не погодитись із С. Капрановим, який говорить, що знаковий аспект речі є її невід'ємною характеристикою, оскільки її включено до певної культури, до її семіосфери: «Текст, узятий з іншої культури, містить у собі знаки (слова або ієрогліфи), що відсилають до певних речей. Але ці речі у свою чергу є знаками або символами чогось іншого. Отже, для розуміння іншокультурного тексту нам треба розуміти значення речей, згаданих у ньому» [160, с. 91]. Так, у Китаї,



розлучаючись, було заведено відламувати гілочку верби й давати тому, хто від'їжджає, на пам'ять, відтак верба в поезії зазвичай зустрічається у віршах, що описують прощання і сум за відсутнім [235, с. 187], а в японській поезії помаранча і зозуля поєднуються між собою так, як у перській – соловей і троянда [214, с. 541]. В. Мусієнко зазначає: «Шляхи метафоризації є також виявом етнічного світобачення. Так, наприклад, рос. *кукушка* – це мати, яка покинула свою дитину, а в укр. піснях *зозуля* – це сирота, покинута матір'ю» [240, с. 134], що створює підґрунтя для смислових непорозумінь. Адекватне прочитання символів можливо лише в контексті культури, якою вони породжені. Доречно говорити про структуралізацію світу на свій і чужий простір, свою й чужу культуру, більше того, «усі слова для кожної людини поділяються на свої і чужі, але межі між ними можуть зміщатися, і на цих межах відбувається напружена діалогічна боротьба» [399, с. 107]. Навіть якщо «діалогічна боротьба» поступиться місцем «діалогічному примиренню», стан напруження залишається незмінним, процес «зміщення меж» незалежно від вектора спрямованості однаково потребує зусиль. Як пише Д. Наливайко, «одна з найскладніших проблем сучасної імагології полягає в пізнанні світу Чужого в його ідентичності, уникаючи екстраполяції Свого в його витлумаченні» [246, с. 94], оскільки, оцінюючи світ Чужого, зокрема етнокультурний, ми накидаємо йому власну, нехарактерну для нього систему координат.

І для М. Вінграновського, і для А. Вознесенського світ у буквальному розумінні був поділений на Свій і Чужий, чому сприяла політична система Радянського Союзу з його залізною завісою. Для обох властива зосередженість на Своєму світі. Частково ці світи перетинались і збігалися, точніше, мали спільні точки дотику, загалом же вони не належали до одного простору, можна сказати, що вони різнилися навіть часовим виміром. У М. Вінграновського етнообрази майже суціль зводяться до автообразів, а у А. Вознесенського знаходимо і ряд гетерообразів, які певною мірою є зворотнім відображенням автообразу. Цебто поет, творячи образ Іншого, більше відповідає себе. Це, на думку Д. Наливайка, цілком природно, оскільки у змісті будь-яких відомостей іноземного автора присутній суб'єктивний елемент, що характеризує передусім реципієнта, тобто творця образу Іншого, котрий становить істотну структурну складову цього образу [246, с. 96]. Яскравим прикладом можуть стати вірші про Америку:

«Мне на шею с витрин твои вещи дешевками вешались. / Но я душу искал, / я турил их, забывши про вежливость» [75, с. 80]. Америка А. Вознесенському цікава лише у зіставленні з собою, з власними цінностями, він досліджує незнайомий йому світ, захоплюється дивами чужої країни, але постійно його погляд звернений до внутрішнього власного світу: «Корону Емельку, открываю, сопя, / в Америке – Америку, / в себе – себя» [75, с. 78]. Чимало гетерообразів можна зарахувати до образів-міражів. Так, образ Польщі («Польша – шампанское, танки палящая / Польша! / Ах, как банально – «Андрей и полячка», / пошло... / <...> / Во поле русском, аэродромном / во поле-полюшке / вскинула рученьки к крыльям огромным – / Польша!» [75, с. 59]) вимальовується під впливом закоханості у полячку, на образ Грузії («Здесь праздники в будни, / арбы и арбузы. / Торговки – как бубны, / в браслетах и бусах. / Индиго индеек. / Вино и хурма. / Ты нынче без денег? / Пей задарма!» [75, с. 45]) накладає відбиток та обставина, що прапрапрадід поета по материнській лінії мав грузинське коріння.

У поезії М. Вінграновського гетерообрази майже відсутні, це радше начерки образів: «Летят из Африки на хату черногузи – / I клетит чуть, – в них лапы у крови» [53, с. 14]; або ж: «...Прости мене, що я твою ганебу / Підняв на голос, щоб не спала ти. / Що не оспівував тебе, ридавши ридма, / А бив тебе у зуби за покірність, / За сліпоту, за гумовий хребет / Перед фашистськими гогами і штиблетами. / Прости мене за тюрмища твої, / Що дух в мені гноїли й гвалтували» [65, с. 20], – з цих рядків прозирає образ Туреччини, якою вона бачиться поетові у контексті життя і смерті турецького письменника та громадського діяча Назима Хікмета. Чуже для М. Вінграновського поділялося на вороже – президентів і генералів, які прагнуть затіяти атомну війну, та дружнє – народ і комуністичні партії усіх країн, силами яких відстоюється мир; одне й друге поет окреслював доволі загальними штрихами, не вдаючись у деталі.

У А. Вознесенського найбільш виписаний і виразний етнообраз жінки. Цей образ складний, драматичний, моментами трагічний і водночас прекрасний, бо виписаний із любов'ю. Поет, як завжди, безкомпромісний, він ставить читача перед фактом, залучає його до свідків, робить співучасником, не даючи змоги відвернутися, відсторонитися, змушує співпереживати: «Бьют женщину. Так бьют рабынь. / <...> Бьют женщину. Веками бьют... / <...> А от жаровен на



щеках / горящие затрешины? / Мещанство, быт – да еще как! – / бьют женщину. / Но чист ее высокий свет / отважный и божественный. / Религий – нет, знамений – нет. / Есть Женщина» [75, с. 24-25]. Оце *бьют женщину*, що повторюється рефреном, звучить, мов ляпас суспільній моралі. А. Вознесенський вводить читача у світ російської жінки, від вірша до вірша розкриває її драму: «Мои дела – / как сажа бела, / была черноброва, светла была, / да все добро свое раздала... / <...> / мой Гамлет приходит с угарным дыханьем, / пропахший бензином, чужими духами... / <...> / не крошка с Манежной, не мужу жена, / а жизнь как монетка, / на решку легла, / искала – / орла, / да вот не нашла...» [75, с. 35]. Відсилання до Шекспіра з одного боку вказує на те, що це класичний сюжет, з іншого – підкреслює висоту падіння та розрив реальностей: світ мистецького й високого редукується, перетворюючись у світ буденщини, банальності й безвиході. Цей світ поволі набуває ознак пекла: «Как при водолюбце Владимире Крестителе, / бабья революция воет в вытрезвителе. / „Дома норму выдайте, / на работе выдайте, / только в вытрезвителе свобода от битья... / Муж придет, как выдоен. / Я не меньше выдую. / Станем себе сами братья и мужья”. / „Я тебя, сестричка, полюбила в хмеле. / Мы с тобой прозрели в ледяной купели. / Давай жить нарядно, словно две наяды, / купим нам фиалки, / поступим в институт. / Фабричные фискалки от зависти помрут”. / „Русь, куда несешься ты, дай ответ?” / „Я рванула сослепу на красный свет”» [76, с. 178]. Автор несподівано перекидає місток від долі жінки до долі Росії, це не просто паралель – образ Росії виростає із образу жінки, може, тому поет проймається до ще не повністю протверезілої нещасної жінки не тільки співчуттям, але й любов'ю і переконанням, що «Ведь в каждой спит мадонна, / светла и осиянна...» [76, с. 179]. Пробудження мадонни в жінці прямо протилежне очікуваному і доводить трагізм буття до найвищої точки напруження: якщо звичайна жінка з допомогою алкоголю здатна виживати у цьому похмурому світі реальності, то мадонна переживає шок: вона не хоче миритися з власною приреченістю і протестує проти такого стану речей та ходу подій, і або прагне зламати стіну обставин: «Она разбегалась и билась о стену – / лицом, животом бесполезно красивого тела. / Лбом всмятку и платье клочками, как пена – / об стену!» [77, с. 14], або з відчаю ріже собі вени: «Лена вскрыла вены. / Речь не нормативная, жизнь не нормативная – / необыкновенная» [78, с. 99]. У

найбільш критичний момент поет знову підмінює образ жінки образом Росії: «Гляньте, алюминиевая братва: / разметав протоки и рукава, / Россия вскрыла вены. Неотложку, Господи!» [78, с. 100]. Зрозуміло, що такий бунт заздальгідь приречений на невдачу, ситуація повертається на круги своя: «Я – русская смута. / Я – пьяная баба. / Росийская муза, / я кленюсь у паба» [80, с. 81].

Етнообраз російської жінки, змальований А. Вознесенським, – біполярний: вона або мадонна, або п'яниця й повія. Поет висловлює захоплення: «Я горжусь твоей слепой свободой, / обмирающею до кишок...» [76, с. 104]; або ж налаштований критично: «Если придумаюсь маленечко – / как живешь ты, всем себя даря? / По интерпретации Малевича, / женщина – черная дыра» [80, с. 40]; він навіть може піддаватися роздратуванню: «„Не возникай, – скажу я, – дура / нелепая, не возникай!“ / <...> / Ты невозможна! в полвосьмого / не возникай, ни в два, ни в шесть. / Ты в этой жизни невозможна – / только поэтому ты есть» [81, с. 377]. Разом із тим поет ніколи не висловлюється про жінку з осудом.

Етнообраз жінки в поезії М. Вінграновського цілковито інший: українська жінка постає перед читачем цілісною, світлою і смиренною, але не в сенсі покори – її смирення бере витоків із житейської мудрості та усвідомлення власного призначення й обов'язку, які є невід'ємними складниками смислу материнства. «А мати із сапою день при дні / На буряках на школу, і одержу, / Та на харчі вже грішми заробляє / Й поволі старіє щовечора сама...» [56, с. 294] – у цих рядках відображена тяжка доля української жінки, хай і не у повному вимірі, а в одному лише аспекті, але навіть цей вузький зріз відкриває обставини, які зі стороннього погляду інакше як драматичними і не назвеш. Проте жінка приймає негаразди власного буття як даність, як життєвий хрест, не ремствує, не випрошуючи співчуття, і тим паче труднощі, що обступили її, не можуть бути ні підставою, ні виправданням для негідної поведінки. І хоч поет каже, що не пам'ятає ім'я цієї жінки-матері: «Я вже забув, як звали їхню маму... – він зізнається: – Її ім'ям мій освітився хрест» [56, с. 294]. Означають його слова тільки те, що число цих імен неможливо вмістити в пам'яті – і що це справа не розуму й пам'яті, а серця і совісті. Це ім'я наклало печать на його долю, він із тих, «що наростили з худеньких матерів», відтак ясно усвідомлює: «Я живу з твоєї ласки, Жінко!» [56, с. 93]. Жінка ця аж ніяк



не абстрактна, не безіменна. «І спродалась, й скупилась, та й додому, / Окрай дороги стежкою собі... / А на обличчі тихомолодому / Цвітуть два маки тихомолоді. / В одній руці корзина базарова, / І на другій дитина засина...» [56, с. 296], – це рядки із вірша «Оксана». Оксана – українське втілення мадонни. Якщо в російській жінці мадонна спить, то в українській вона, хоч і не позбавлена умиротвореності, – по-господарськи діяльна: однією рукою дитину бавить, другою на прожиття заробляє, і при цьому не розчахнута психічно. Такою ж любов'ю і ніжним замилюванням пройнятий вірш «Марія»; поет змальовує Марію мінімальними художніми засобами, однак образ її надзвичайно місткий: «На базарі рученьки ісклала, / В білій хустці, в сірім піджаці, / На хлібину голову поклала, / Задрімала в хліба на щоці. / В чоботях, у темній спідничині, / В білому горосі-фартусі / Спить собі в базарній хуртовині...» [56, с. 156]. Оксана з Марією – не якісь базарні тітки-перекупниці, це сільські жінки, котрі з досвітку до смерку гнуться на колгоспних ланах за куцу зарплату і для яких базар – єдине місце, де можна заробити додаткову копійчину. Не дивно, що натомлена Марія задрімала, але навіть уві сні вона не вільна від почуття обов'язку й відповідальності і робить те, що їй належить робити – продає сливи. На таких жінках, як Оксана та Марія, тримаються не лише їхні родини, не лише господарство країни, але й високий дух України. Українка – берегиня, «...вона – жона. Вона – / Самозбереження народу. / І мову, кров його і вроду / Їй доля зберегти дана» [56, с. 143].

Особливо світлим і майже канонічним в усій її красі та значимості образ української жінки вимальовується через призму кохання: «Ти тут! Ти тут! Кохана, ти як світ, – / Початок і кінець твій загубився...» [56, с. 121]; і: «Ти – вся любов. Ти – чистота, / Довірливість благословенна. / Твоя краса мені свята, / Твоя любов мені священна» [56, с. 75]. Через власне почуття він створює непроминальний образ жінки, що пробуджує непроминальне почуття любові, якому нема альтернативи: «Де не повернешся – кругом у світі ти... / Душі світання, сутінку печалі, / Нема в тобі ні зрад, ні марноти, / Ти вся, як є. Ти вся, як будеш далі!» [56, с. 257]. Отже, М. Вінграновський не ідеалізує жінку, а відкриває її для себе і для читача, його почуття, невід'ємне від образу жінки, нітрохи не засліплює поета, він здатен оцінювати її не лише з погляду закоханого лірика, але й дивитися на неї тверезим професійним оком кінематографіста: «Твій крупний план – неспинена і рвійна / Хурде-

лица краси, аж пломінь по кістках. / Середній план твій – радість мого мрійва. / Загальний план твій – діти на руках...» [56, с. 132].

Сам поет ніколи не зраджує світлий образ жінки. Ось його перше освідчення, датоване 1954 роком: «Ви, як стежка, кохана, / ходить сон мій по вашій стежині» [56, с. 132]. Ця стежка злилася з творчим шляхом поета, він тримався її упродовж усього життя. І куди ж ця стежина його привела? На це дає відповідь вірш, датований 2003 роком, що вважається останнім у доробку поета: «Країно чорних брів й важких повільних губ, / Темнавіх губ, що їх не процілуєш, / Як тепло ти лежиш! як тепло ти німуєш! / І понад нами місяць-однолюб!» [56, с. 391]. У цих рядках М. Вінграновський звів воєдино два поняття, які найбільш дорогі його серцю і до яких він найчастіше звертається у своїй творчості, якими він жив, творив і дихав – образ Вітчизни і образ Жінки. Етнообраз української жінки, що витворений чутливим і тремким словом М. Вінграновського, надзвичайно привабливий і правдивий, оскільки фальш, чи смислова, чи інтонаційна, в устах цього поета просто немислима.

Вертаючись до творчості А. Вознесенського, зауважимо, що, мабуть, найбільш поширеним і, безперечно, стереотипним етнообразом Росії є береза. У А. Вознесенського, який хоч і не цурався фольклорних мотивів, проте як справжній художник слова не підкорявся панівним естетичним смакам і не приймав культурних стереотипів загалу, а відтак уникав заношених образів, – образ берези знаходимо рідко, він якщо й трапляється, то безвідносно до національного. Для поета, можливо, більш природно не підкреслювати наявність беріз, а фіксувати їхню відсутність, як-от: «Где они полюбили, / не береза бела – / скорлупой облупились / два ампириных ствола» [81, с. 231]. Хоча, як у істинного росіянина, у його душі час від часу пробуджується сентимент до російської берези: «Опять за сердце хватанула / берез разрозненных толпа...» [81, с. 228]. Поет, звертаючись до образу берези, переосмислює його, дає йому власну інтерпретацію, виходячи на рівень екзистенції, де береза уже є зв'язком між його особистим буттям, буттям Вітчизни і буттям Бога: «В слезах, когда просыпаюсь, / пойму, что береза – это / размятая Божьими пальцами / последняя сигарета» [80, с. 513]. Однак прямо у А. Вознесенського із образом Росії пов'язаний образ не берези, а черемхи: «Мы без черемухи – не Россия. / Спа-



сите черемуху. / <...> / Придет без черемухи век очередной. / Себя мы сожрали, чмуры и чмуренихи. / Лесную молитву спасите, черемуху! / Спаситесь черемухой» [80, с. 176–177]. Якщо береза – це остання цигарка, то образ черемухи поєднується автором із останнім ложем: «Что сегодня называем «пошлостью», / это не свобода сатаны, / это вопли на соборной площади / потерявшей родину страны. / Холода черемух приворотные... / Из чужих, заморских пропастей / эротическое чувство родины / тянет всех в последнюю постель» [80, с. 59]. Метафора «последняя постель» має подвійне тлумачення: і як смертне ложе, і як ложе любові; прописаний другий варіант, перший прочитується у підтексті, але в кожному разі стосунки людини з вітчизною не вичерпуються «еротичним чуттям»; черемуха – один із образів, які це чуття навівають.

Образ інтелігенції сміливо можна назвати Знаковим для творчості А. Вознесенського, у якого цей образ зазвичай виявляється у контексті національного. Стосовно інтелігенції академік Д. Ліхачов писав, що це поняття суто російське і зміст його переважно асоціативно-емоційний. Головний принцип інтелігентності – інтелектуальна свобода, єдине, від чого не вільний інтелігент – це його власна совість [198, с. 3]. Погляди А. Вознесенського та Д. Ліхачова повністю збігаються. «Есть русская интеллигенция. / Вы думали – нет? Есть. / Не масса индифферентная, / а совесть страны и честь» [76, с. 16], і: «Соглашусь с телецентрами: / твикс – куда искустительней!.. / Но без интеллигенции / нет России» [77, с. 373]. Дотичний до образу інтелігенції у творчості А. Вознесенського образ поета, який також можна вважати «типово національним». «Поэзия – национальная любовь нашей страны», – пише поет [80, с. 230]. Л. Чуковська засвідчує те ж саме: «В России существует, передается из поколения в поколение культ поэзии и поэтов» [373, с. 59]. Є. Євтушенко відтворив цю думку поетичним рядком, що став популярним афоризмом: «Поэт в России – больше, чем поэт» [132, с. 69]. Відтак лише в Росії «...Поэты и соловьи / поэтому и священны, / как органы очищенья, а стало быть, и любви!» [75, с. 301].

Щодо М. Вінграновського, то в його творах найбільш виразно прописані етнообрази – образи-топоніми Дніпра та Києва, а також образи коня, тополі, соняха, хати, криниці і, що не характерно для поезії, борщу. Образ Дніпра невід’ємний як від долі українського

народу («Немеркнучий Дніпре! В яким переброді / Народ переходить в майбутні світи?.. / Ти в мого народу течеш біля мрії, / Течеш біля серця безсмертям своїм...» [53, с. 122]), і від долі ліричного героя: «Привіт тобі, ріко моєї долі!.. / Ні, я себе не можу уявить / Без тебе Дніпре, як і без тополі, / Що в серці моїм змалку тополить» [53, с. 90]. Образ тополі поет виокремлює як знаковий, ставлячи в один ряд із образом Дніпра і підкреслюючи ним індивідуальну духовну систему координат українця. Українці – народ Дніпра, нація Дніпра, Дніпро зводить в єдине долю ліричного героя із долею України: «Ми стрінулись з тобою на Дніпрі, / Там губи я торкнув твої, Вітчизно...» [53, с. 118–119]. Дніпро символізує не тільки єднання, а й красу та велич духу народу, той ідеал, у якому мрії народу та реальність, реалізуючись повною мірою, втрачають відмінність. Образ Дніпра – образ реалізованості нації. Тому в часи духовного занепаду та неслави доводиться констатувати: «Дніпро утік – осталась лиш вода» [53, с. 189]. А нема Дніпра – нема народу, адже народ є тоді, коли він наділений вищим смислом, коли він усвідомлює цей смисл і шукає шляхи для його втілення.

Не менш значимий для українців образ Києва, який замикає на собі географічний, історичний і духовний ландшафти. Ось рядки, які поет адресує Києву: «Ти водиш серцем нашим мужні кораблі / З вітрилами на щоглі України. / Духовна міро нації Дніпра. / Високий воїне з мозолястими руками...» [53, с. 217], – пафос цих рядків не лише апелює до славетної столиці, але й покликаний активізувати «вільний дух» і «вільних дум союзи». Споглядальний стосовно природи, у сфері духу М. Вінграновський не терпить статички. «І Київ на Богдановім коні / Пливе навстріч дніпровною водою...» [53, с. 118], – і дніпрова течія, і Богданів кінь – символізують рух: течія – той, що направляє, кінь – довільний. Кінь символізує волю, бути на коні – бути переможцем. Кінь передбачає вершника, зрозуміло, що вершник – козак: «Де ти, мій коню з Дніпра-Дунаю? / Зацокоти мені, коню-птах! / <...> / Ти будив копитом Україну / Й журно ржав на молодість мою» [53, с. 99]. Кінь-птах – якісне посилення означення і ступеня волі, як і зоряний кінь: «На зорянім коні мені Шевченко, / Довженко й Київ в серці на коні» [53, с. 364].

У М. Вінграновського непотрібно дошукуватися етнообразів, подекуди вони згромаджуються і, доповнюючи один одного, творять



етнічний колорит: «І хата моя біла, і криниця, / І ніжний борщ з картоплею на дні...» [53, с. 91] – або: «В садах вечері: борщ або куліш... / На вітах яблунь – стомлені зірниці, / І хтось питає тихо: земле, спиш? / Уже спочила? Дай води з криниці!» [53, с. 70]. Ці етнообрази залучені не як засоби поетичних прийомів, а як звичні явища поетового сьогодення. Поетичний світ А. Вознесенського, порівняно із поетичним світом М. Вінграновського, який зберігає в собі сліди етнічної природності й автентичності, – більш універсальний і естетизований.

5.2. Колористика у художній структурі поезій М. Вінграновського й А. Вознесенського

Світло й темрява – природні явища, яким людина майже цілковито підвладна. Завдяки світлу речі стають видимими, проте надмір світла засліплює людину. У темряві людська свідомість робиться нестійкою. При денному ж світлі людина почувається впевнено і забуває про свої страхи, породжені темрявою. Подібно до того, як світло й темрява цілковито по-різному діють на нашу свідомість, так само по-різному впливають на нас різні кольори [356, с. 21]. Увесь довколишній світ – жива природа, а також всі «штучні» цивілізаційні витвори людини – це світ кольорів. Одразу ж наголосимо: чистий колір – неіснуюча абстракція, і – в тлумаченні кольорів закладена символічна міфологія, яка побудована на суттєвій характеристиці кожного кольору зокрема [201, с. 56].

Усім тілам притаманний певною мірою індивідуальний колір, або щонайменше родове чи видове забарвлення; відзначаючи це, Гете зауважував: «Небагато таких предметів, на яких колір проявляється у своїй первісній чистоті навіть при найкращому освітленні; його більшою чи меншою мірою змінює уже природа самих тіл, на яких він проявляється; до того ж бачимо, як його у тисячі способів обумовлює і відмінює сильніше чи слабкіше освітлення, тінь, відстань і навіть, врешті, різні види зорового обману» [98, с. 191]. Інакше кажучи, об'єктивно колір виявляє себе не завжди однаково. Проте у сприйнятті кольорів більш істотним постає суб'єктивний чинник: у різних народів світу різне бачення кольорів.

В. Корочанцев стверджує, що сприймання кольору залежить від місця проживання. До такого висновку він дійшов, досліджуючи

народні традиції, пов'язані зі сприйняттям, розумінням і тлумаченням кольорів жителями сучасної Африки. «Природа і досвід укорінили в африканцях тільки їм притаманне сприйняття кольорів. Африканець звик мислити контрастами, сприймати світ, протиставляючи чорне й біле, світло і тьму, небо й землю» [173, с. 78].

Безперечно, особливості географічного розташування є важливим фактором у формуванні національних міфологій кольорів, які бачаться у зв'язку з місцевою природою та кліматом, – а це ті основні складові, що мають безпосередній вплив на становлення ментальності. «Жваві, моторні нації, наприклад, французи, люблять посилені кольори, особливо активної сторони; стримані, англійці та німці, люблять солом'яно- і червоно-жовтий колір, з яким вони носять темно-синій. Нації, що прагнуть показати свою гідність, як італійці та іспанці, носять плащі червоного кольору з ухилом до пасивної сторони» [99]. Звичайно ж, расова приналежність у цьому аспекті відіграє присутню роль. Так, африканці, як свідчить В. Корочанцев, кольору своєї шкіри приписують здатність сприяти досягненню успіхів і достатку. Білий колір навіває на них думки про смерть і потойбічний світ, чорний – про життя і плодючість. У білошкірих все навпаки: білий – життя, добро, чорний – зло, смерть [173, с. 79]. В окремих випадках вибір того чи іншого кольору може пов'язуватися суто з побутовими причинами. «Історія фарбувального мистецтва, – писав Гете, – вчить нас, що на одяг націй відомі технічні зручності і переваги мали дуже великий вплив. Так, німці часто ходять в синьому, оскільки це стійка фарба для сукна» [99].

О. Слоньовська справедливо зазначає, що крім расових і національних уявлень про значення кольорів, «на барву обов'язково накладається ще й домінуюча ознака того предмета, для якого ця барва найбільш характерна» [323, с. 296]. Погоджуючись із цією тезою, потрібно звернути увагу на психологію окремих народів, які замальовують предмет не за первинними ознаками, а вторинними, через посередництво кольору, який лише особливостями логіки пов'язаний із «домінуючою ознакою». Про це П. Тичина розмірковує над «Баладою про соняшник» І. Драча у своєму щоденнику: «Колір сонця у поета оранжевий, тобто жовтогарячий. Це, як мені здається, цілком відповідає характерові творчого сприймання світла українським народом. Бо і в казках же наших прикладається до сонця епітет не



лише «золотий», а й «жовтогарячий». У вірменській народній поезії, наприклад, сонце теж має своє особливе офарблення, а саме – зелене... Зелене сонце, бо від нього ж зелень із землі встає» [339, с. 313].

Оскільки колір не тільки знак, а й символ, то адекватне прочитання колірної символіки неможливе поза контекстом культури. Цілком очевидно, що, на це звертає увагу Л. Самарина, «стосовно культури колір виступає не просто як невід’ємна властивість середовища, природного чи штучного, але і як своєрідна, але суттєва сторона духовного досвіду людства, одна з первісних форм його фіксації й систематизації» [298, с. 147]. Сприйняття кольорів і ставлення до них окремих народів не можна пояснити лише впливом довколишнього середовища, при незмінності географічного положення уявлення про кольори упродовж історичного шляху нерідко змінювалися, спричиняючись культурним, духовним розвитком.

У первісному світі колір не застосовувався виходячи із естетичних або якихось інших довільних міркувань. О. Седова зазначає: «Колір віддавна розглядався як атрибут містичних, сакральних сил, а іноді й як саме божество, котре візуально явило себе людям» [313, с. 131]. Цебто колірна символіка була невід’ємною від міфології та релігії, до істинної, священної суті кольору мали доступ лише обрані, загалові ж належало, покладаючись на таємне знання жерців та священників, дотримуватись обрядів. Християнство, яке прийшло на зміну язичництву, внесло зміни у колірну систему символів, установивши власні канони. І тільки коли намітився повільний вихід культури з-під опіки церкви та наближення її до світськості, колір став засобом мистецтва, через який людина стала виражати себе. Б. Базима виокремлює три основних етапи розвитку колірної символіки: «космологічний», «релігійний», «соціально-психологічний» [8].

Колірні символи ґрунтуються на здатностях кольорів, які їм притаманні або приписуються. Л. Миронова стверджує, що будь-який колір може бути прочитаний як слово або витлумачений як сигнал, знак або символ і що це «прочитання» може бути і суб’єктивним, індивідуальним, і колективним, спільним для великих соціальних груп і культурно-історичних регіонів [225]. У ХХ ст. колір уже не несе того символічного навантаження, що в попередні віки. До певної міри колірні символи втратили актуальність, однак було б хибним думати, ніби вона відсутня цілковито. Л. Свендсен пише: «Людина,

котра не знає колірних кодів злочинного середовища у великих містах США і котра знаходиться «не в тому» районі і одягнута в футболку «не того» кольору, може зіштовхнутися з великими неприємностями, хоча й не мала на увазі нічого конкретного, одягаючи одяг певного кольору» [303, с. 102]. Колірна символіка наявна в одязі священнослужителів, розпізнавальних знаках родів військ, знаменах, геральдиці, фалеристиці тощо.

Зазвичай дослідники наголошують на тому, що кольори в різних культурах і часових періодах мали і мають різні, нерідко суперечливі значення. Проте існує і діаметрально протилежні думки. Так, Б. Базима наголошує: «У найбільш відмінних культурах, що розкидані у часі та просторі, виявляються принципово подібні символічні значення кольорів» [9]. Можемо припустити, що відмінність символіки кольорів у різних народів впливає із суб'єктивних чинників, які пов'язуються з особливостями цих народів, але не з кольором, тоді як подібність символічних значень кольорів ґрунтується на об'єктивній фізичній здатності кольору випромінювати електромагнітну хвилю певної довжини, яка діє на нервову систему людини таким чином, що викликає спільну або ж близьку для всіх реакцію. Спостереження показали, що в кожній людини є своє осібне ставлення до кольору. Г. Фрілінг говорить про те, що «більшість людей виявляють певну симпатію до одних кольорів і антипатію до інших, цебто у людини існує ціла шкала улюблених кольорів. Оскільки схильність людини до того чи іншого кольору здатна змінюватися під впливом матеріальних чи духовних факторів, то виникає думка, що особисту колірну шкалу можна певною мірою розглядати як вираження індивідуальності» [356, с. 12]. Індивідуальне бачення здатне пов'язувати прийомом асоціацій за довільно виокремленими ознаками якісь конкретні кольори із конкретними речами або явищами, надаючи кольорам додаткових, часто символічних смислів. Так, О. Шпенглер називає коричневий колір кольором «душі історично налаштованої», а синьо-зелений – «католицьким» [385, с. 513].

Тому цілком природно, на це вказує Л. Пустовіт, що «у сучасній поезії сполучуваність назв кольорів з різними поняттями відбиває і закономірності використання традиційних образів, які стали певною мірою поетичними символами, і новаторське вживання назв із семантикою кольору для створення емоційно-оцінних метафоричних озна-



чень» [282, с. 20]. Кожен поет формує свій власний колірний тезаурус на підставі надбань культури, в яку він закорінений, та особистих уподобань, утім існує й третій чинник. Як слушно зауважує Ж.-П. Сартр, потрібні причини, хоча б і неясні, щоб художник віддав перевагу жовтому кольору, а не фіолетовому [300, с. 11]. Поза культурними традиціями й індивідуальними схильностями такою спонукальною причиною можуть бути завдання, які ставить перед автором твір.

Треба сказати, що література довгий час обходилася доволі скромним набором барв, існувала загальноприйнята колірна гама – свого роду канон, приписи якого зумовлювали правила використання кольорів. В. Набоков підмічає, що до появи Гоголя та Пушкіна російська література була підсліпувата: «Кольору як такого вона не бачила і тільки послуговувалася стертими комбінаціями сліпців-іменників і по-собачому відданих їм епітетів, які Європа успадкувала від стародавніх. Небо було голубим, зоря багряною, листя зеленим, очі красунь чорними, хмари сірими і т. д.» [243, с. 59]. Лише коли література вступила у пору реалізму, вона позбулася колірних штампів, збагативши палітру барв до повного природного спектру.

Для М. Вінграновського часів «Атомних прелюдів» найближчий синій колір, принаймні у його першій збірці цей колір разом із голубим та блакитним згадується понад два десятки разів. Очевидно, це не випадково, оскільки «поетична традиція зумовлює використання в сучасній поезії синьої гама кольорів, точніше, активне вживання як у прямому, так і в переносному значенні прикметників *синій, голубий, блакитний*» [282, с. 24]. Гете зауважує, що синій колір завжди несе в собі щось темне, у ньому поєднується протиріччя збудження і спокою, це колір, який «вабить нас за собою» [99]. У багатьох народів синій колір асоціюється із вічністю, його символіка пов'язана з небом, яке у міфологічній свідомості було місцем перебування богів, символізує доброту, чесність, вірність. Негативна символіка синього кольору походить із його близькості з чорним. Х. Ханке пише, що в ХІХ ст. у портових містах на півночі Німеччини колір матроського трауру був не чорний, а синій, окрім цього «пірати північноєвропейських країн, у тому числі і голландські, у ролі розпізнавального знака піднімали на щоглах сині прапори. Це був колір смерті» [361, с. 306]. Подібну паралель знаходимо в українській народній традиції: «На Га-

личині під час жалоби пов'язували голови чорними або синіми хустинками» [84, с. 473]. Для М. Вінграновського голубий колір асоціюється із ніжністю й тихістю: «Нехай дощі обточують тебе, / І сниться тобі – ніжне, голубе...» [53, с. 108]; «Не вийшов я в тихого і голубого. / Задумали трудним мене батьки» [53, с. 113].

У використанні синього кольору та його відтінків поет не прагне бути оригінальним, радше він намагається відповідати природі, що підтверджується такими сполуками: *синій берег, сині яри, синій сон, синя вода, сині хмари, синій світанок, синьоокий дим; космосу блакить, блакитні мрії; росою голубою, небо голубе, всесвіт голубий, води тіло голубе* тощо. Зазвичай, поет застосовує синій (голубий, блакитний) колір у його прямому значенні на називання предметів і явищ, які традиційно пов'язані з цим кольором і становлять усталені лексико-семантичні поєднання. Лише зрідка назва цього кольору вживається у переносному значенні: «Стоїть голубою журбою / Осінь морська голуба, / І моря бентежна плавба / З моєю злилася ходою. / І ясно далеко мені, / І морю далеко ясно, / Бо радісно нам і прекрасно / Іти в голубому вогні» [53, с. 53]. В окремих випадках назва кольору використовується не лише як самодостатній епітет, а залучається до творення складного образу: «Стане день за твоїм порогом – / Будеш мрійно мене проводити / Димарем своїм зверху хати, голубою хустиною з нього...» [53, с. 61]; «Літак мій сів. Між зоряним морозом / Його сорочка пахне голуба» [53, с. 18]; «Сира земля пошерхлими губами / Припала до грудей сівалок голубих» [53, с. 80].

Не рідше в «Атомних прелюдах» М. Вінграновський звертається до чорного та червоного / багряного кольорів. Чорну барву поет зазвичай використовує для підсилення драматичності художніх колізій. Наприклад, у поемі «Демон» [53, с. 22–33], де драматична напруга надзвичайно висока, зустрічаємо *чорний вогонь, чорне світло ночі, чорне тло неба...* Поет активно залучає чорний колір для створення образів, пов'язаних із війною: *чорна вода у замінованому фашистами підвалі; чорне воєнне світання; чорний Гітлер; почорнілі живі надії...* За небагатьма окремими винятками, коли йдеться про відтворення природного кольору у прямому значенні (як правило, у складі метафори), як-то: *чорні груди паровозів; в очах два чорних сонця тужать або плугами чорнокрилими*, де чорний колір має нейтрально-позитивне емоційне забарвлення, – чорне забарвлення несе на собі нега-



тивний відтінок. Те саме можна сказати й про червоний колір, з тією різницею, що, окрім відсилань до трагічних образів: *червоний піт із крил демона; червона рана сонця; червоні* (закривавлені) *тільця ромашок*, червоний колір покликаний будити асоціації, пов'язані з відчуттям урочистості, небуденності: *червоних зір червоний зорепад; багряна чара небозводу; багряна орхідея; червоні ружі в саду учителя; канни – червоні чайки...* Іноді М. Вінграновський чорний і червоний кольори ставить поряд: «Катастрофічні квіти бомбовозів / Чорніли й червоніли угорі» [53, с. 27] або: «Далекі образи <...> чорні і червоні / Як привиди мальовані ячать!» [53, с. 97]. М. Ільницький зауважує, що саме ці два кольори поєдналися в українській вишиванці: «Червоне й чорне в українській народній вишиванці – не лише найдавніше й найпоширеніше поєднання кольорів, воно має свою сталу символіку, яка усвідомлювалася народом як вираження самої суті людського буття, поєднання радості й туги, а ширше – життя і смерті» [153, с. 96].

Такі кольори, як зелений, золотий, білий та сивий зустрічаються в «Атомних прелюдах» понад десяток разів. Назва зеленого кольору в першій збірці М. Вінграновського, навіть у переносному значенні, невіддільна від природи: *зелено-сиві петлі доріг; зелений світ; зелені волейболісти – дерева; зелені пісні моря; зелений дим тополь; зелений виноград; небес зелені води; ялин зелена сивина; зелені руки; думок зелених вітровій, зелене жадання...* На думку Г. Фрілінга, «зелений колір можна розглядати як колір, що ослаблює протилежність між світлим і темним. <...> Зелений колір здавна вважається кольором росту, розвитку і в той же час обережності, турботливості, обмеження» [356, с. 23]. Безперечно, зелений колір як символ росту й розвитку цілковито влаштував би молодого М. Вінграновського, але поет аж ніяк не прагнув скерувати себе до золотої середини, він бажав не послаблювати протилежності між світлим і темним, а підкреслювати їх, робити більш контрастними. Відтак на цьому етапі йому, мабуть, ближча символіка червоного кольору, який у різні часи і в різних народів символізував чоловічу стать, силу, дію, війну, гнів, здоров'я, мисливство, блискавку, любов, хіть, володарство, а це все – «властивості, що пов'язані з богом пекла» [105, с. 44–45]. Поема «Демон» – переконливе підтвердження нашої думки. Епітети «світлий» і «темний» зустрічаються в творі лише кілька разів.

Золотий колір у більшості випадків (окрім позначення металу: *золота підкова; золотий стіл*) застосовується поетом у переносному

значенні: *золотисті долоні; золотий сон; позолотити воду; золота скирта; золота гроза; очі долі – дзвони золоті...* Цей колір гармонійно вписується в поетику М. Вінграновського, яка пройнята пафосом емоційного піднесення, духовного кипіння та світлої, осяйної вродистості, незалежно від того, чи йдеться про стосунки чоловіка й жінки, чи про ставлення до Батьківщини, чи будь-які інші переживання людини у її спрямованості до землі та космосу. При цьому немає підстав звинувачувати автора у зловживанні золотим кольором – поет доволі ощадливий, не спокушається зовнішнім блиском, а робить акцент на внутрішньому благородстві, відтак засобом золотої барви – не прикрашає дійсність, а виявляє її особливості. До жовтого кольору, що близький до золотого, поет звертається лише двічі, либонь, не розповсюджуючи на нього тієї ваги та значення, що традиційно закріплена за золотим кольором.

Подібну роль, поряд із *золотим*, відіграє *білий* колір, з тією різницею, що пафос білого притишений, більш інтимний, особистісний. У найбільш відповідальні моменти, коли ліричний герой загальнонародне переживає як особисте, автор зводить ці два кольори майже воедино: «на білому тлі золотого стола» [53, с. 51]. І. Дзюба у своїх спогадах наводить зізнання М. Вінграновського в любові до білого кольору [121, с. 820]. Любов ця виражається не частою кількістю використання барви, а особливим ставленням до неї. На відміну від давніх японців, у яких поетична традиція пов'язувала білий колір із осіннім вітром [215, с. 285], у М. Вінграновського в білому поєднується небесна легкість із весняним ароматом: *біла сім'я хмар; білоквіт*. Дуже часто поет послуговується білим кольором, щоб передати обличчя села: *біла хата; білі села; хата всміхається біло*. Білий усміх рідної хати так само дорогий серцю ліричного героя, як і *білий сміх* плечей коханої жінки. Вислів «білодення» вказує на те, що в свідомості автора поняття «білий» і «світло» якщо не ідентичні, то, принаймні, тісно пов'язані. Змальовуючи образ О. Довженка, свого вчителя, М. Вінграновський, щоб відтворити світлість і святість цього образу, залучає білу барву: «Стояв задумливо, зіпершися на тин, / З чолом Вітчизни білий мій учитель...» [53, с. 88]. Дослідники творчості М. Вінграновського С. Єрмоленко, Н. Данилюк відзначають у семантиці означення білий «такі складники, як „красивий”, „світлий”, „чистий”



а також незвичний для цього слова – „сумний”, що зближує його із семантикою контрастного чорного кольору» [137, с. 33].

Л. Пустовіт, говорячи про *сивий* колір, зазначає, що «насамперед треба відзначити його народнопоетичне, фольклорне забарвлення як постійного епітета» [282, с. 23]. М. Вінграновський, попри чутливість його музи до фольклорних мотивів та інтонацій, не йде сліпо за традицією, образи, створені поетом на основі залучення сивого кольору, цілком оригінальні: *вітри посивіли; посивіла ніч; сиві минулі тривоги*. У прямому ж значенні він найчастіше використовує сиву барву у випадках, коли вона слугує ознакою похилого віку: «Вмирав, народжувавсь і знов ставав я сивий...» [53, с. 11].

Щодо інших кольорів, якими М. Вінграновський при творенні «Атомних прелюдів» послуговується рідше, варто назвати: *сірий, срібний, малиновий, жовтий, рожевий і бузковий*.

У наступній поетичній збірці М. Вінграновського «Сто поезій» його кольорова гама лишається майже незмінною (палітра доповнюється лише фіолетовою та брунатною барвою), зміни відбуваються лише в ієрархії кольорів, яка вибудовується з огляду на активність їхнього вживання. Поет частіше використовує поєднання півтонів: *темно-зелений; сріблясто-чорний; сріблясто-голубий; солом'яно-рудий; темно-коричневий; темно-русий; жовто-синій. Синій / голубий / блакитний* (зустрічається близько двадцяти разів, стільки ж, як і *чорний*) поступається *білому* – цей колір з'являється у поезії приблизно тридцять разів. За ним іде *золотий* (більше десяти разів), трохи поступається йому *червоний*, за ним – *жовтий та сивий*. Помітно рідше, порівняно з «Атомними прелюдами», використовується *зелена* барва, натомість частіше зустрічається *жовта*. Традиційно-символічне значення жовтого кольору в народнопоетичній творчості символізує розлуку [282, с. 25], проте у М. Вінграновського така символіка не застосовується. Зрідка поет ніби експериментує, грається з барвами, заповнюючи ними простір так, що вони витісняють одна одну: «Руда орда копиць на виднокружжі, / І сонця кров солом'яно-руда. / Тринадцять руж – тринадцять кружелянь: / Червоне жовтим, жовте сірим душиться» [65, с. 62]. В іншому вірші М. Вінграновський у якомусь парадоксальному баченні зводить кольори таким чином, що вони і не заперечують один одного, і не впливають один із іншого, а начебто перебувають у

своєрідній химерній цілісності: «І сині сльози билися червоно... / <...> / І сірих брів дві золоті примани» [65, с. 63].

А. Макаров у своїй рецензії на збірку М. Вінграновського «На срібнім березі» зазначає, що поети-шістдесятники, прийшовши в літературу з яскравою палітрою, згодом стали схилитися до врівноважених, притишених і неголосних мотивів, до буденного, скромного і навіть сіруватого колориту вірша. В першу чергу, це стосується М. Вінграновського. Рецензент пише: «Для нової книжки М. Вінграновського дуже характерні саме сірі пейзажі, зображення днів темних, як вечір. Найчастіше поет обирає осінні захмарені краєвиди. Їхній сріблясто-сірий колорит визначає загальну тональність багатьох віршів» [206]. Справді, кольори, які раніше були у М. Вінграновського рідко, у збірці «На срібнім березі» взагалі відсутні – палітра збідніла. *Сірого* кольору, порівняно з попередніми збірками, побільшало рівно настільки, щоб зрівнятися за частотою вживання із *золотим* – трохи більше десяти разів. Як і раніше, поет надає перевагу *білому* – він зустрічається понад двадцять разів. Після нього – *чорний* та *синій* (і його відтінки), аж потім тільки – *сірий* із *золотим*. *Червоний* використовується поетом десять разів, *срібний* – чотири, а *зелений* – двічі. «Хтось інший на місці М. Вінграновського напевне ж остерігся б повторюваної одноманітності, – пише О. Климчук. – Не спішімо, одначе, звинувачувати поета у висушеності палітри... <...> поетові потрібні барви, співзвучні його душі, миттєвості переживання, предметній реальності. Право вибору – за поетом...» [165, с. 13]. Критик нібито й робить зауваження стосовно одноманітності колірної гами М. Вінграновського, проте одразу ж нітється перед авторитетом поета.

Щодо А. Вознесенського, то йому критики не дорікають за одноманітність, радше навпаки – захоплюються широтою його творчої палітри: «Із Вознесенським прийшов у поезію художник буйних фарб життя, чуттєвої краси і плоти. Стрімкий темперамент його об'єднав у щось цілісне декоративні ефекти бароко і грубувату, плотську чуттєвість народної частушки, рубльовську гармонію фарб і колірні символи Лорки...» [228, с. 454]. І справді, А. Вознесенський раннього періоду бачить перевагу кольору над звуком, навіть декларує свій вибір: «Звук запаздываает за светом. / Слишком часто мы рты разеваем. / Настоящее – неназываемо. / Надо жить ощущением, цветом»



[75, с. 84]. У палітрі А. Вознесенського шістдесятих років – *зелений (зеленый), бірюзовий (бирюзовый), рудий (рыжий), коричневий (коричневый), золотий (золотой), срібний (серебряный), сивий (седой), сірий (серый), рожевий (розовый), бузковий (сиреневый), фіолетовий (фиолетовый), оранжевий (оранжевый), жовтий (желтый)*. Активно використовується *синій / голубий (синий / голубой)*. Проте найчастіше поет звертається до трьох кольорів – *червоного (красный), білого (белый), чорного (черный)*, які, на думку Б. Базими, є «основними» барвами, оскільки складають «колірний архетип» людини; більше того, колірна тріада – архетип людського суспільства [8]. В. Топоров зазначає, що у зображенні світового дерева, образ якого (або його варіанти) поширені в різних культурних традиціях усіх материків у межах від епохи бронзи до нашого часу, використовуються кольори – *чорний (черный), червоний (красный) і білий (белый)* [346, с. 184]. На думку К. Естес, у казках народів світу ці три кольори символізують стародавні принципи спуску, падіння, смерті і відродження: *чорний* – повалення старих цінностей, *червоний* – принесення в жертву дорогих серцю ілюзій, а *білий* – нове світло, нове знання, яке приходить завдяки переживанню двох перших [393, с. 106]. У цьому світлі «Лобну баладу» [75, с. 82–83] А. Вознесенського можна прочитати як казку: «Царь страшон: точно кляча, тощий, / почерневший, как антрацит. / <...> / И когда голова с топорика / покатила к носкам ботфорт, / он берет ее / над толпою, / точно репу с красной ботвой! / <...> / Он целует ее в уста» [75, с. 82]. Вірш «Друг, не пой мне песню про Сталина...» продовжує тему стосунків влади і підвладної людини: «И торжественно над страной, / словно птица страшной красы, / плыли с красной бахромою / государственные усы...» [75, с. 96]. Досить часто А. Вознесенський послуговується *червоним (красным)* кольором як епітетом для означення предмета, його природного чи емоційно-почуттєвого станів, однак зазвичай *червоний* колір творить складні багатоасоціативні метафори: «Притаился закат внизу, / полоснувши по небосводу / красным следом от самолета, / точно бритвою по лицу» [75, с. 149]. Ці метафори зображають трагічність переживань як буденних епізодів – споглядання літака у призахідному небі – так і людського буття загалом. Кожній людині доводиться розраховуватися за борги попередників: «Определяет жизнь мою / платит за Лермонтова, Лорку /

по нескончаемому долгу. / Наш долг страшон и протяжен / кроваво-красным платежом» [75, с. 132].

Чорний (черный) колір у раннього А. Вознесенського не несе в собі позитивних ознак (наприклад, чорнота розораного поля), хоч і не викликає яскраво виражених негативних асоціацій, це колір застороги, приглушених страхів та передчуттів: чорна вода, чорні мисливські дробинки, чорні сліди на снігові чоловіка, що покидає жінку, чорна сковорідка сонця. Це колір втрати. «Прости за черноту вокруг зрачков, / как будто ямы выдранных садов...» [75, с. 181]. У своїй найбільш активній і виразній стадії оприсутнення в художній дійсності А. Вознесенського *чорний* колір символізує перехід від реального світу до світу потойбічного або ж зв'язок між обома світами: «Мы в землю уходим, как в двери вокзала. / И точка тоннеля, как дуло черна...» [75, с. 52]. Чорна крапка, що означає кінець, у якусь пору (на певному рівні духовного вдосконалення чи у випадку осяяння, чи в момент переходу) починає розпливатися й троїтися, вказуючи на продовження буття, тільки вже в потойбічному вимірі.

Символічне значення *білого (белого)* кольору виразно мінливе, двополюсне. Коли мова йде про хлопчика «с лицом, как белый лист тетрадный», то, безперечно, білий колір символізує тут чистоту й непорочність. Так само, як і в іншому вірші, де *біла* барва має підкреслити й завершити образ жінки: «нездешняя ангел на вид, / люблю твой фарфоровый профиль, / как белая лампа горит!» [75, с. 104]. Та ось лампа *білого* кольору вимикається і перестає освічувати й освячувати довкілля, поглинається ним: «А за окном летят в веках / мотоциклисты в белых шлемах, / как дьяволы в ночных горшках» [75, с. 137]. Проте, як бачимо, в рядках нема трагічного надриву, радше нотки іронії, яка є своєрідним відсвітом *білого* кольору – з одного боку, з іншого – нейтралізує негативний заряд білого кольору. Ось ще вірш, в якому *біла* барва має негативний відтінок: «“Умирайте вовремя. / Помните регламент...” / Вороны, / вороны / надо мной горланят. / Ходит как посмешище / трезвый несказанно / Есенин неповесившийся / с белыми глазами...» [75, с. 182]. То ж коли А. Вознесенський каже, що планета наша біла, то *білий* колір може виражати як достоїнства людей, що її заселяють, так і їх ганджі.

Червоний (красный) колір асоціюється в А. Вознесенського зі складним процесом поетичної творчості: «Ах, мое ремесло – са-



мобытное? Нет, самопытное! / Оббиваясь о стены, во сне, наяву, / ты пытай меня, время, пока тебе слово не выдам. / Дай мне дыбу любую. Пока не взреву. / Зарев новых словес. Зарев новых предчувствий, / революций и рас. / Зарев первой печурки, / красным бликом смеясь...» [83, с. 63]. Тут *червоний* (*красный*) колір відображає муку народження слова, поєднуючи в собі позитивну й негативну ознаки. Визначившись із функцією поета й розібравшись із механізмами творчості, А. Вознесенський намагається для себе й для читача з'ясувати функцію вірша і робить висновок: «Обязанность стиха / быть органом стыда» [83, с. 85]. У контексті цієї тези *червона* барва виявляє себе символом совісті: «Бесстыдство – наш удел. / Мы попираем смерть. / Ну, кто из нас краснел? / Забыли, как краснеть!» [83, с. 82], – на цей раз через *червоний* колір виявляються моральні риси людини.

Для А. Вознесенського колір, у першу чергу, як для митця, – засіб творення, збереження та виявлення ідеї, духу поезії. Поет через образ Богоматері Розрадниці Сердечь виходить на розуміння зв'язку кольору / фарби з часом, відкриваючи в цьому зв'язку моральний аспект: «Знаю – краски темнеют от времени. / И процесс их необратим. / Ты от нас удаляешься в темень. / Скоро мы Тебя не разглядим. / Понимаю я, тем не менее, / ни при чем живописца письмо – / если лик Твой темнеет от времени, / то преступно время само» [72, с. 135]. Влада часу бачиться поетові невіддільною від влади темряви. А. Вознесенський визнає художника непричетним до руйнації свого творіння, але з такою неконструктивною позицією митця, коли той відсторонений і безпомічний, йому важко змиритися. Поет шукає формулу, яка б виражала сенс творчості митця, відкриває функціональну його здатність трансформувати темряву у світло: «Мир мраку твоему. / На то ты и поэт, / что, получая тьму, / ты излучаешь свет» [83, с. 20]. Поет випромінює світло, яке не дозволяє темряві розмивати й поглинати фарби творчості та барви життя так, щоб від них лишалися самі лише невиразні тіні.

І А. Вознесенський, і М. Вінграновський найчастіше використовують архетипні барви, якщо не всі три, то одна з них або й дві обов'язково домінують. Ця тенденція не змінюється упродовж усієї творчості, починаючи з ранніх збірок і аж до останніх. *Синій* та *золотий* кольори активно використовуються обома поетами, саме ці барви у них зазвичай і конкурують із архетипними.

5.3. Національні образи світу в ритмомелодиці прози М. Вінграновського й А. Вознесенського

Проза у творчому доробку М. Вінграновського й А. Вознесенського невіддільна від віршів, є їх природним продовженням. Л. Озеров стосовно прози А. Вознесенського зазначає: «Вона поетична. У неї така ж образна природа, що і у віршів та поем» [260, с. 17]. Сам поет також акцентує на цьому увагу, називаючи прозовий розділ тому – «Рифми прозы» [81, с. 415-438]. В. Базилевський майже те саме говорить про М. Вінграновського: «Проза Вінграновського – то теж його поезія. Різниця тільки в графіці» [6, с. 325]. Закономірно, що обидва митці, як у свідомості критиків, так і в читацькій свідомості, закарбувалися в образі поетів, цей образ не змінився навіть у випадку з М. Вінграновським, у якого прозова частина доробку кількісно переважає поетичну – два томи з трьох займає проза. На розсуд критиків його проза потрапляє під визначення «проза поета». М. Слабошпицький небезпідставно вважає, що повісті й оповідання М. Вінграновського можуть слугувати взірцем цього літературного явища [322, с. 176]. Однак Є. Гуцало, рецензуючи прозові твори М. Вінграновського, уникає цього визначення і підкреслює, що повісті та оповідання М. Вінграновського дають підстави говорити про його самобутній і неповторний талант прозаїка. Пригадуючи перші оповідання М. Вінграновського, зазначає: «На тлі тогочасної прози вони були незвичними, і – дивно це чи ні! – так само незвичними зостаються й тепер, на початку вісімдесятих років» [114]. На думку Є. Гуцала, насамперед вони вирізнялися неповторною емоційно-почуттєвою атмосферою. Не вписуючись в «усталені норми» свого покоління прозаїків, М. Вінграновський так само не збігався із «правилами» молодших за віком прозаїків, прикметними ознаками малої прози яких були безфабульна конструкція, жанровий диморфізм, нонселективна будова [320, с. 14]. Ця «аномальність» характерна не лише для прози М. Вінграновського, а й для всієї його творчості. Однак, як слушно зауважує Л. Оляндер, коли йдеться про будь-який великий *Текст* (наразі – це *Український текст*), «який визначений історико-географічним простором, то насамперед постає питання про наявність сильного *енергетичного поля* – головного структуротворчого чинника, котрий має магнетичні властивості притягувати та зв'язувати в цілісність речі



різні, суперечливі – навіть ті, які, на перший погляд, і зіставити неможливо» [265, с. 26]. Безперечно, М. Вінграновський підвладний цьому енергетичному полю, його проза не випадає з контексту прози «цеху прозаїків», а ніби вписана у нього курсивом. Водночас характер прози М. Вінграновського такий, що її природніше ідентифікувати на предмет причетності до згадуваного контексту не за ознаками спільності, а за рисами відмінності.

Ця риса властива й А. Вознесенському, – яскравому, але нетиповому представникові *Російського тексту*. Жанрово проза А. Вознесенського різноманітніша. На відміну від М. Вінграновського, який писав лише художню прозу, у його доробку – критичні рецензії, публіцистика, художньо-документальні нариси, есеї, мемуаристика, врешті, художня проза (зокрема, твір «О» [80, с. 217–276], якій доволі складно дати жанрове визначення. Дослідник опиняється перед дилемою: намагатися знайти наукове визначення чи обмежитися доволіним художньо-образним, майже метафоричним. Н. Іскренко описує друге: «О» – це «запущений», такий, що надто розрісся, вірш або, навпаки, найпоетичніша проза Андрія Вознесенського [150, с. 94]. Поет ніби навмисне ставить дослідників своєї творчості у ситуацію невизначеності і незлостиво із них кпить: «Классификатор скрупулезный, / поди попробуй разными – / стихами были или прозой / поэтом прожитые дни?» [80, с. 304]. Треба сказати, що жанрова невизначеність стосується не лише художніх речей: уся проза А. Вознесенського – це або змішування жанрів, або щось, що створене на їхній межі. Проблема жанру найменш турбує автора, з певністю можна сказати, що він не розривається між жанрами, а органічно їх поєднує, так само як поєднує поезію і прозу, пишучи окремі розділи поем прозою та пересипаючи прозовий текст віршованими рядками. При цьому це не насильницьке механічне поєднання. В. Новиков простежує такий хід взаємовпливу: вірш А. Вознесенського налаштовує по прозі свою мовну органіку, а проза перебирає у вірша метафоричність, лаконічність висловлювання [256, с. 251]. Найяскравішим підтвердженням цієї думки є «Хроника приключений крестиков и ноликов» [80, с. 113–170], де поетичний ритм вільно перетікає у прозовий і навпаки. Такого роду процеси, мабуть, не можна вважати випадковими. Ще О. Веселовський зауважував: «Взаємодія мови поезії й прози ставить на чергу цікаве психологічне питання, коли вона постає

не як непомітна інфільтрація однієї в іншу, а виражається, так би мовити, оптом, характеризуючи цілі історичні області стилю, приводячи до чергового розвитку поетичної, квітучої прози» [45, с. 297–298]. А стан сучасної поезії дає підстави говорити про відчутний вплив прози на поезію: *прозаїзацію* поезії.

О стосується смислу, який ми вкладаємо у поняття «поетичний ритм прози», то воно базується на тій особливості архітекτονіки, що «у прозі ритм задається не окремими фразами, а їх блоками. Зміною подій» [388, с. 48], а також на розумінні «ролі ритму не як мертвого, розміреного гулу рядків, а як носія пафосу речі» [259, с. 348].

Л. Воловець, ведучи мову про своєрідність прози А. Вінграновського, висловлює думку, що вона найповніше виявляється насамперед «у зацікавленості автора особливими, неординарними героями і незвичними, як для сьогоденного читача, обставинами, в яких ці герої діють» [87, с. 108]. Таке твердження більш прийнятне для характеристики прози А. Вознесенського, який на сторінках книги мемуарів «На виртуальному ветру» [73] «відтворює широкий спектр російського і західного мистецтва ХХ століття в лицах, фактах, подіях» [319, с. 11]; так само густо заселений знаменитостями твір «О», ось тільки деякі з них – художники Пікасо, Шагал, Мур; барди Окуджава, Висоцький; актори Табаков, Золотухін; письменники Сімонов, Трифонов... Чимало відомих особистостей знайдемо й у розділі «Дом прозы» із книги «Прорабы духа» [74] – Арагон, Грас, Лорка, Плісецька, Чуковський... Цілий парад Імен. Навіть *звичайні* хрестики і нулики – і ті, попри безіменність і анонімність, виглядають проекцією зі світу визначних людей, вселенських дум, великих пристрастей. Щодо героїв оповідань і повістей М. Вінграновського, зазначимо, що це або підлітки, або люди, чії біографії відомі хіба що їхнім найближчим родичам. Навіть ті твори, у яких ліричний герой, що є оповідачем, майже зливається з автором, навіть тоді, коли він відрекомендовується маршалом Вінграновським, – ми чуємо лише ім'я, яке будить певні асоціації, але не задеклароване як бренд чи вітринна вивіска, що їх можна розглядати окремо від людини, за котрою вони закріплені. Якщо персонажі А. Вознесенського – люди зі світу культури та політики, де ім'я важить дуже багато, у цьому світі люди пов'язуються з іменами, то герої М. Вінграновського – люди з народу, де імена пов'язані з образами людей. І обставини, в яких вони діють, ніби нічим не при-



мітні, навіть усі ці екстрими воєнного лихоліття вражають своєю буденністю, герої ставляться до них не як до випробовувань, а як до форми буття, у цьому їхній героїзм, якого вони не фіксують і не усвідомлюють, вони просто живуть, протиставляючи зовнішньому трагізмові власну внутрішню цілісність.

Що ж до неординарності героїв М. Вінграновського, то Л. Воловець має рацію, тільки зацікавлення автора такими героями виявляється не в тому, що він знаходить їх у «готовому вигляді», а в некваптивому розкритті їхньої винятковості. І з-поміж інших вони вирізняються своїм світосприйняттям. Особливості героїв М. Вінграновського, на думку Є. Гуцала, полягають у тому, що він «не вириває людину зі світу природи, а змальовує їх у нерозривній, сказати б, матеріальній і філософській єдності, у їхній споконвічній залежності й нерозторгнутості» [114], виявляючи людину – через природу, а природу – через людину. У цьому письменник надзвичайно сильний і переконливий, зі світом природи у нього інтуїтивний зв'язок, він є його складником, тому завжди діє безпомилково, допоки не потрапляє на чужу територію – урбаністичний світ освоєний автором лише на раціональному рівні. Те, що цей світ чужорідний, підмічають рецензенти: явно програють ті оповідання, у яких М. Вінграновський звертається до реалій сучасного міста [314, с. 70]. Як бачимо, зміст прози й поезії споріднюється спільними ключовими мотивами – висвітленням опозиційності природи та цивілізації.

«О» А. Вознесенського – своєрідний полігон чи, радше, лабораторія для дослідників національного образу світу росіян. Автор дає підказки: «буква «о» – самая распространенная в русском языке, основа нашей речи, а стало быть, и сознания. Не она ли ключ к национальному характеру? – і одразу ж демонструє, як цим ключем потрібно правильно користуватися: – «Обрыв», «Обломов», «Обыкновенная история» говорят об овальном мировоззрении Гончарова, восприятию окружности бытия» [80, с. 234]. Не даючи затриматися на образі Обломова, який, здається, багато роз'яснює, А. Вознесенський відсилає читача до іншого письменника та інших творів, водночас змінюючи і методу дослідження: «Раскройте страницу «Старосветских помещиков», пожелтевшую от времени, с золотым обрезом, посмотрите на свет терпкую плотность его письма – и вы увидите колечки «о», как дырочки сыра, разбросанные по прозрачному листу. <...> Самое ге-

ниальное «о» мировой литературы – это колесо чичиковской брички, которым начинаются «Мертвые души». «Докатится или не докатится до Москвы?» – обсуждают мужики» [80, с. 235–236]. Автор свідомо тримається рамок літератури, спрямовуючи процес дослідження національного характеру саме у це русло. Що ж символізує собою округлість «о» і як вона атестує російську націю? «О» – це замкнуте коло.

На пам'ять приходять ще один гоголівський персонаж – Хома Брут, який, захищаючись від нечисті, малював довкола себе крейдою коло, отже, «о» позначає круговий захист, безпеку всередині кола, проте його замкнутість свідчить про певні обмеження, відмежованість від решти світу. Нерозривність лінії зводить початок і кінець в одну точку, причому цю точку можна обирати довільно, із будь-якого місця. Рух по колу – у певному сенсі рух на місці, зацикленість унеможливлене розвиток і породжує шаблони. Округлість «о» не ідеальна, це – овал, а овал – це колесо, що кульгає, на такому колесі, якщо й доїдеш до Москви, то добряче намордуєшся. Обтічність лінії вказує на виявлення найменшого опору, а, отже, невразливості при зіткненні з зустрічними життєвими потоками. Водночас із цим, обтічність – це невиразність: нема за що зачепитися – знеособлення.

Пригадується вірш вісімнадцятилітнього П. Когана «Гроза», де є такі рядки: «И снова тишь. / И снова мир. / Как равнодушье, как овал. / Я с детства не любил овал! / я с детства угол рисовал!» [167, с. 159]. У поета овал асоціюється із байдужістю та аморфністю. Із відстані часу цю доволі радикальну позицію можна пояснити як юначим максималізмом, так і проявом безкомпромісного ентузіазму людини тридцятих років, яка ідею ставить вище від особистості. У кожному разі вірш є свідченням наявності у російському літературному середовищі опозиції до «овального світогляду», що, власне, тільки підтверджує небезпідставність припущень А. Вознесенського стосовно ключа до національного характеру. Інша справа, що ключ – один, а відкриття – різні.

Наприклад, цілком зрілий, який терпіти не міг жодних ідей, В. Набоков повністю поділяє позицію П. Когана. На його думку, округлість невід'ємна від вульгарності та паскудства, Чічікова він називає колосальним кулеподібним паскудником. Не ставлячи під сумнів геніальність Гоголя, він дає оцінку колесу чічіковської брички дещо в іншій площині: «В'їдливі критики, які всюди шукають мораль, мо-



жуть припустити, що округлість Чічікова не доведе його до добра, оскільки її символізує округлість сумнівного колеса, – а щодо музиків, які ставлять під сумнів міцність колеса, висловив таку думку: – Вони уособлюють дивовижну творчу здатність росіян, що так прекрасно підтверджена натхненням Гоголя, діяти у порожнечі» [243, с. 50]. А. Вознесенський виводить цю творчу здатність на максимально високий рівень: визнаючи, що «О» та нуль (0) – порожнє місце, відсутність будь-чого, діра – ідентичні, він парадоксальним способом персоніфікує цю порожнечу і веде про неї мову як про наявний об'єкт, зображаючи у вигляді чорної діри, яка спочатку відрекомендувалася: «Я – ваша погибшая цивилизация», – а потім уточнила: «Я – не гибель, а возможность» [80, с. 219]. Поет із *нічого* робить *щось*, цим самим демонструючи ще одну феноменальну національну здатність. На наступному етапі він наділяє це *щось* змістом: чорні діри – це згустки спресованої пам'яті та почуттів. І, врешті, повністю реалізуючи надану можливість, називає її світобудовою, що неминуче відсилає читача до специфіки національного світогляду – варіант «овального мировоззрения» А. Вознесенського. І тільки «Хроника приключений крестиков и ноликов» відкриває істинне походження чорної діри: «За стеклом небесные ангелы обстругивали лучи и плели из них нимбы. Демоны обстругивали тени и плели черные дыры» [80, с. 169]. У «Хроніці...» А. Вознесенський продовжує, однак уже в іронічному, бурлескному тоні, тему округлості та порожнечі, знаходячи їм протиположність – хрестика, з його символічною багатозначністю і полярною багатообразністю – від квіточки бузку до в'язничних ґрат: «О вечный бой двух начал! Структура мира состоит из крестиков и ноликов. Остальное – видимость» [80, с. 116]. Гармонію у цьому світі підміняє гасло: «Нолики и крестики, соединяйтесь в руль. Вырулим!» [80, с. 164].

Найбільш значимим прозовим твором М. Вінграновського є роман «Северин Наливайко». І. Дзюба пише: «Такого наскрізь національного кожною своєю барвою і такого густого тими барвами, а водночас звабливого й легкого до читання історичного роману – на грані дитячої наївності і чаклунської метафоричності, а водночас, знов-таки, дуже поважного своїм образом історичної долі України, – такого роману ми ще не мали» [119, с. 9–10]. Літературознавець робить акцент на міфотворчості М. Вінграновського, який достеменно

історію наповнює, збагачує безліччю пригод людського духа й тіла, пригод різних живих істот і сил природи. Однією з причин орієнтації літератури на міф є пошук духовних першоджерел, які могли дати людині розуміння її людської сутності, а також «спроба письменників всеосяжно осмислити буття, створити художні моделі взаємостосунків між людиною та світом» [401, с. 11]. Щодо М. Вінграновського, «народженому для українопочування», то його, на розсуд І. Дзюби, доба Наливайка вабила тим, що це був етап консолідації української нації, коли процес міг піти і не в тому напрямку, в якому пішов, та формування національної свідомості [119, с. 9–10]. Відтак, на нашу думку, автор прагнув не тільки «довести читачеві, що за кожною історичною подією та особою стоїть безмежний світ, живі струмені якого сягають наших днів повчальними чи застережливими, мудрими чи гіркими уроками», – про що говорить Н. Черченко [368, с. 124]. Але йдеться не про урок, а про спробу впливу на «ауру народу» (Л. Костенко): елементи міфотворення, привнесені в історичний матеріал, не були намаганням внести корекції в історичний фактаж минувшини, радше, спробою виразити й поставити в першооснову той поетичний, творчий бік національної свідомості українця, яким він керується у внутрішньому житті (коли ж і реалізує в реальності, то лише одноосібно), перенісши акценти на зовнішні фактори, у русло колективного, тим самим усуваючи моральну розчахнутість, щоб у результаті перформатувати цю свідомість, задати інший принципово відмінний код.

Н. Бернадська зазначає: «На протигагу класичній епопеї, характерна риса якої – колективний герой, у романі дія зосереджується на змалюванні долі приватної людини у її найрізноманітніших зв'язках з буттям» [25, с. 17]. У цьому зв'язку, очевидно, що роман М. Вінграновського несе в собі ознаки епопеї, а Наливайко постає не лише як індивідуальність українця, а й уособлює в собі *українськість* у її історичному та духовному масштабі. При цьому він виписаний не як ідея і навіть не як носій ідеї, а як звичайна людина, формування і вдосконалення котрої відбувається в читача на очах. Епізод, коли Наливайко зі сватами пробираються до хати, суціль засипаної снігом, відсилає читача до фольклорних мотивів: воїн-юнак, що досягнув ступеня зрілості, мав відвідати потойбічний світ і, витримавши там іспити, здобути наречену [244, с. 173]. До речі, нулик із «Хроніки приключений крестиков и ноликов» також здійснив подібну подорож,



потойбіччям йому слугував «красно-темный внутренний мир дамы» – віце-співачки, яка, проковтнувши його замість устриці, була йому і потойбічним світом, і нареченою. Чорний гумор А. Вознесенського – це намагання адекватно реагувати на абсурдність світу, своєрідний захист, вибудований задля можливості утримування позицій, допоки знайдеться якесь організуюче начало, вступить у силу якась із можливих систем гармонії, за А. Вознесенським, «есть разные системы гармонии» [74, с. 430]. Світ героїв прози М. Вінграновського, – чи це хлопчик із оповідання «Літньої ночі» [58, с. 325–332], чи «маршал Вінграновський» із повісті «Манюня» [58, с. 5–60], чи галерея головних і другорядних персонажів «Северина Наливайка» [57] – це світ химер і дивовиж. Частково особливість його зумовлена чудернацькою природою, проте більшою мірою – характером внутрішнього світу героїв (вони бачать інакше й більше, їхні помисли продовжують їхнє бачення, окрім усього, вони домислюють світ). Гумор М. Вінграновського – не засіб у стосунках зі світом, а одна із складових цього світу.

Не можна не погодитися з С. Рушді, котрий пише: «Письменники не спроможні відриннути тяжіння нації: її приливні хвилі в нас у крові. Письменництво – це нанесення на карту, картографія уяви (Imagination). (Чи, як визначила б сучасна критична термінологія, образ нації – *Imagi/Nation.*)» [296, с. 83]. І М. Вінграновський, і А. Вознесенський, кожен у притаманній йому манері, творять образ нації й наносять його на літературну карту. А. Вознесенський у ході цього процесу виходить далеко за межі нації, ця межа між нацією і світом у нього розмита й невиразна. В «О» він постійно мігрує, переносячись із просторів Вітчизни на простори зарубіжні, але не чужі йому, ним освоєні, а потім назад. Центральними і наскрізними фігурами/образами «О» є – чорна діра та англійський скульптор Генрі Мур, саме на них тримається сюжет цього фрагментарного твору. У А. Вознесенського – дар вводити у російський контекст імена зарубіжних митців і розглядати їхню творчість у контексті вітчизняного мистецтва, як його набуток. Із таким самим азартом і натхненням А. Вознесенський привносить у світ своє, російське, а власну творчість він бачить у світовому контексті. Для А. Вознесенського не існує кордонів, особливо коли йдеться про мистецтво. Чи не третину текстів із «Дома прозы» присвячено митцям інших країн, інших культур. Навіть

хрестик і той по факсу передав себе до Америки, де врешті затужив за національними особливостями Батьківщини: «Ах, Россия, пойдешь по улице – изо всех окон на тебя выглядывают крестики. Америка к прохожему равнодушна – ни один крестик не выглянет из беспереплетных окон...» [80, с. 129]. Отже, автор бачить/робить різницю між Своїм і Чужим, однак можливість порівняння не породжує проблему вибору. В основі буття лежить Своє, а Чуже, у баченні А. Вознесенського, не протиставляється Своему, а є його продовженням: Чуже – це ще не освоєне Своє; Чуже освячується Своїм.

Прозаїка М. Вінграновського, здається, не цікавлять загальні ідеї, його ваблять конкретні живі люди, котрі живуть своїм життям, хто як уміє, люди, котрі є не складниками суспільної системи чи державного механізму (хоча і це є, але зі спонуки), а невід'ємною частиною довколишньої природи і того організму, який у своїй цілісності і повномасштабності йменується нацією. Для героїв прози М. Вінграновського світ існує лише в національних вимірах, вони окреслюються простором буття, *інший* світ існує для них лише у формі знання про цей світ, тому не може бути альтернативою світові, у якому вони живуть і якого, за окремими винятками, не покидають. Головний герой повісті «Манюня» пробув якийсь час в Америці, але повідомляє він про це між іншим, не вертається до неї спогадом, не ділиться враженнями від Чужого світу, навпаки – звідти думками линує на Батьківщину, але Батьківщина для нього не абстрактне поняття, а цілком конкретні речі: «Я рвавсь до неї (до Манюні – В. С.), до воза, до степу, не знаючи ще тоді, що в Манюні знайшовся вже Орлик і кимось підкинутий на подвір'я його товариш по крутаніні та біганіні цуцик Султанчик – саме його непосидючий голос щебетав мені крізь простір і час в Америці...» [58, с. 6]. У цьому вся простота і складність прози М. Вінграновського: і цуценя, і лошатко, і кобила з возом, і степова дорога, – вертають героя до національного, вертаючись до них, він вертається на Україну.

**РЕЦЕПЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ СВІТУ
В ПЕРЕКЛАДАХ ТВОРІВ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО
Й А. ВОЗНЕСЕНСЬКОГО*****6.1. Рецепція художнього образу світу в україномовних перекладах творів А. Вознесенського***

Досліджуючи історію українського перекладу, М. Москаленко доходить висновку: «Первісний, доісторичний період того, що сьогодні ми називаємо художнім перекладом України-Русі, сягає корінням епохи бронзи, тобто III–II тис. до н. е. Саме до цього часу належать найдавніші сакральні тексти українського обрядового фольклору...» [239, с. 113]. Історія ж власне літературного вітчизняного перекладу, на думку дослідника, постала з зустрічі двох світів – космосу язичницького та космосу християнського: «Цей великий початок означав створення потужної давньоруської літератури, причому переважно перекладної» [239, с. 114]. Загальновідомо, що переклад ліг в основу зачину майже всіх національних європейських літератур. Україна не виняток, хоча, як підсумовує М. Москаленко, переклад України-Русі до середини XIII ст. був передусім великим будівничим мистецтвом; згодом, упродовж наступних 750 років, існував як мистецтво «на руїнах», мистецтво «вавілонського полону» [239, с. 127]. На Наддніпрянській Україні перешкодою для вільного розвитку перекладу була русифікаторська політика царського уряду, яку пізніше підхопила радянська влада, з тією різницею, що проводила її більш тонко. «Проти перекладу був скерований уже найраніший урядовий захід, а саме датований 1720 роком Указ Петра I. Мова там йшла про заборону друкувати перекладені в Україні церковні книги, а надруковані раніше пропонувалося на випадок перевидання «справлявать», уніфікувати, «дабы никакой розни и особого наречия в них не было». Минуло півтораєста років, і черговий Указ 1876 р., забороняючи довіз «в пределы Империи» з-за кордону книжок, виданих «на малорусском наречии», додавав: «Печатание и издание в Империи оригинальных произведений и переводов на том же наречии воспретить» [177, с. 74].

Однак наперекір політичним заборонам і утискам діяльність у царині українського перекладу ніколи не завмирала, частково ситуація вирівнювалася за рахунок Західної України, яка перебувала у складі Австро-Угорської імперії, де закони були ліберальнішими, тож за до-революційний період нагромадилися певний досвід і напрацювання, які стали серйозною базою для роботи подальших подвижників української літератури. «Український переклад, – пише М. Москаленко, – розширюючи обрії вітчизняної культури, разом з тим ставав мірилом цінностей у царині мови, стилю та художніх засобів, що ними послуговувалося й оригінальне українське письменство» [238, с. 174]. Насамперед, підкреслює М. Стріха, йшлося про те, що «поява українською мовою окремих знакових творів світового письменства мала підкреслити повноцінність цієї мови» [331, с. 10]. Разом із тим, що не менш важливо, з'являються підстави говорити про модернізацію української літератури, оскільки «там, де починаються переспіви й переклади з західних літератур, відкривається естетичний простір для формування художніх принципів та систем іншого, ненародницького спрямування й відповідно ненародницького дискурсу» [272, с. 37–38].

Проте існував фактор, який вивищувався над власне мовними чи літературними питаннями, український переклад ХІХ й ХХ століть виконував функцію не тільки інформаційну, а передусім – націєтворчу, при цьому доречним було вести мову про «модерне націєтворення» [330, с. 166]. Очевидно, що така роль перекладу характерна не лише для українських реалій – цілюща сила його у політично й культурно знекровлених країнах виявляється виразніше, аніж за умов безпроблемного буття нації. Про цю особливу здатність перекладу говорять не лише українські дослідники. Так, російський критик В. Огнєв підкреслює роль перекладів у збагаченні національного: «Тільки видається парадоксом, що чуже через переклад збагачує, а не витісняє своє. Так воно і є. Відкритість культури передбачає стійкість національної форми, знання її меж. Чуже тільки відтіняє неповторність свого» [258, с. 68]. Вірменський письменник і критик Л. Мкртчян наголошує на опірній функції перекладу: «В умовах відсутності державності переклади підвищували опірність нації тиску ззовні. Тому й говорять, що переклад – захисна функція нації» [231, с. 220]. Якщо в Україні розуміння цього факту на рівні суспільства виявлялося радше інтуїтивно, то, за висловом Л. Мкртчяна, «виняткове значення діяльності пе-



рекладачів для розвитку національної культури було у Вірменії повністю усвідомлене вже в V столітті, коли перекладачів зараховувати до лику святих, коли заснували «таркманчац тон» – день перекладача. Щорічно в жовтні відзначали цей день як національне свято» [231, с. 219].

М. Зеров у статті, яка датується кінцем 1925 – початком 1926 рр., писав, що в Україні справа перекладу почала більш-менш налагоджуватися тільки останніми часами: «Спочатку на перешкоді стояла відсутність (чи, може, нез'ясованість) в нашій мові «високого» і «середнього стилю», а відтак «тільки після багатьох спроб перекладачам стало вдаватися безкарно проходити межі двох потвор – простацької вульгарності та надуманої безкровності», і застерігав: «не треба, проте, думати, що ніяких небезпек та перешкод на нашому шляху вже немає. Вони єсть, і чи не найбільша з них, на мій погляд, лежить у необережному нормуванні літературної мови...» [144, с. 516].

Не зачіпаючи «небезпек та перешкод», які окреслив М. Зеров, і про які він навіть помислити не міг, що вони ще виникнуть у майбутньому, зауважимо: мовна політика у СРСР проводилася таким чином, що лєвова частка творів зарубіжної літератури, з якими знайомився український читач, надходила до нього за посередництвом російської мови. На думку А. Борисенко, для Росії переклад відігравав оздоровчу функцію (в Україні ця функція майже атрофувалася) як для мови / літератури зокрема, так і для суспільства в цілому: «У країні, де практично вся оригінальна творчість, окрім нав'язлого на зубах соцреалізму, була заборонена цензурою, у перекладній літературі (також, зауважимо, підцензурної, але все-таки трохи більш незалежної) з'явилися додаткові задачі. Переклад боровся з казенною монотонністю мови, приносив з собою літературне новаторство, а разом знайомив читача із зарубіжними авторами. – А далі автор доходить доволі парадоксального висновку: – Враховуючи, що переклад був мало не єдиною справжньою літературою, яка була доступна читачеві в радянську епоху, недивно, що саме вона і сприймалася як “рідна”» [33, с. 224–225]. Отже, за ступенем справжності читач може сприймати чужу (перекладну) літературу як рідну, цебто ріднішу від рідної.

Переклади із російської мови на українську хоча й існували, проте не заохочувалися, з формального погляду не було такої потреби, оскільки кожен українець міг прочитати будь-якого російського

письменника в оригіналі. Тож тепер, майже через два десятки років української Незалежності, коли російський письменник і перекладач Б. Акунін (Григорій Чхартішвілі) говорить на телекамеру, що його твори перекладалися навіть на таку екзотичну мову, як українська, то він виражає цим не так власне ставлення до української мови, як загальноприйняте для Росії – відголос царських заборон і русифікаторської політики радянської влади.

Зрозуміло, що за подібних обставин переклади з російської мови на українську не могли з'являтися часто й у великій кількості, однак процес цей не був стихійним, а підпорядковувався певному планові, який мав би створювати видимість рівноправності мов. Як правило, перекладали вже канонізованих авторів або ж так званих «живих класиків», до яких і належав А. Вознесенський. Доробок творів А. Вознесенського, які були перекладені українською мовою й увійшли до збірки «Антисвіти» [71], – порівняно невеликий, 31 вірш і 3 поеми. Збірку підготували дев'ять перекладачів, серед яких – такі майстри слова, як А. Малишко, Д. Павличко, І. Драч, В. Коротич, П. Перебийніс, основний же корпус перекладів виконаний З. Гончаруком і В. Коломійцем.

Завдяки цим перекладам ми сьогодні маємо змогу розглядати А. Вознесенського, поета світової величини, у контексті української поезії, ширше – культури. Відтак з'являється можливість для зіставлень, утворюється певний масштаб, із огляду на який виникає підстава та потреба для ревізії ієрархії, що вибудувалась у вітчизняній поезії. Проте необхідно підкреслити: цей процес набуває сенсу лише за умови, що твори А. Вознесенського у перекладах українською мовою не програють в усіх тих художньо-зображальних аспектах, які властиві оригіналові.

Ю. Лотман, розмірковуючи над «механізмом» перекладу, писав: «Для того, щоб Байрон увійшов у російську культуру, повинен виникнути його культурний двійник – «російський Байрон», котрий буде водночас лицем двох культур: як «російський» він органічно вписується у внутрішні процеси російської літератури і говорить на її (у широко-семіотичному сенсі) мові. Більше того, він не може бути вилученим із російської літератури без того, щоб у ній не виникла незаповнена нічим зяюча порожнеча. Але водночас він і Байрон – органічна частина англійської літератури, і в контексті російської він



виконає свою функцію, тільки якщо буде переживатися саме як Байрон, цебто англійський поет» [202, с. 262]. Тож, щоб з'ясувати, чи вдалося українським перекладачам витворити культурного двійника А. Вознесенського і вписати його у внутрішні процеси української літератури, звернімося до текстів.

Вірш А. Вознесенського «Монолог Мерлін Монро» [83, с. 439–442] українською мовою [71, с. 34–36] переклав І. Драч. Перші два рядки перекладені майже дослівно. Третій рядок оригіналу «Кому горять мои георгины?» в українському перекладі зазнає деяких метаморфоз: «Кому палають жоржин моїх буйні завали?» Після перекладу «георгин» у «жоржини» від них «відбрунькувалися» два придаткових слова, що скеровані на привнесення конкретики й емоційне підсилення ефекту дії. В оригіналі слово «георгины» має нейтральне забарвлення й на ньому не робиться особливого смислового акценту, кількість квітів не вказана, у перекладі ж картина набуває гіперболізованого вигляду, підсилення напірають одне на одне: слово «завал» означає велике нагромадження, скупчення, а вжите у множині, воно якісно збільшує ступінь вираження, епітет «буйні» додатково нарощує цю кількісну характеристику. Четвертий рядок «С кем телефоны заговорили?» в українському варіанті також дещо гіпертрофується у смисловому й емоційному розумінні: «Кого телефони мої зачарували?»; безпристрасне «заговорили», що позначає саму лише буденну дію, поступається місцем афективному «зачарували», цебто підкорили своєму впливові. П'ятий рядок «Кто в костюмерной скрипит лосиной?» у перекладі починає виражати трохи дивний зміст: «Кого в костюмерній лосиною терто?» Лосина – це шкура з лося чи оленя, інше значення – штани з лосячої шкіри. Під час рухів шкіряний одяг зчиняє характерні звуки. Ці звуки чуються з костюмерної (в оригіналі).

Рядки першотвору «невыносимо, что не влюбиться, / невыносимо без роц осиновых» І. Драч перекладає «нестерпно тоскно, коли не любиш, / нестерпно без гаю в солодкому серпні». У А. Вознесенського героїня мучиться від того, що не може закохатися (з-поміж усіх нестерпностей її особистого буття ця проблема стоїть на першому місці), мучиться від втрати зв'язку з природою; поет тільки позначає проблему (ці позначки, наче зарубки на душі, шрами на тілі), не розгортаючи і не роздроблюючи її, ця словесна стриманість і недомовленість покликана підкреслити трагізм, який не завжди прогля-

дається за маскою показного благополуччя. Тому автор озвучує лише ті слова, які самі вириваються з душі героїні, мов стогін. За кожним мовленим словом постає драма життя і смерті. Простота й прозовість цих рядків своєю нервовою напругою нагадує оголеність електричних дротів... Лейтмотив цитованих рядків оригіналу (як і всього вірша) – відчуття нестерпності, нестерпність неосяжна й багатогранна, відкриваючи якусь із граней цієї нестерпності, автор дає знати, що це лише один із її ликів. Наголос постійно перебуває на слові «невыносимо», це *наріжне* слово усього твору. Це критична точка, точка, в якій зіткнулися життя і смерть. Це даність, всі інші слова – лише вибіркове й невичерпне пояснення цієї даності. У перекладі ж цитованого фрагменту характерна для оригіналу напруга підупадає. П'ятискладове російське слово «невыносимо» перекладається українським трискладовим «нестерпно», виникає прогалина, яку перекладач, щоб дотриматися віршованого розміру, змушений заповнювати «необов'язковим» словом. Говорячи про «необов'язкове» слово в перекладі, маємо на увазі слово, яке не передає змісту оригіналу, а лише уточнює, коментує або варіює відтінки значень слів, які передають основний зміст оригінального твору. Очевидно, розглянувши всі ті негативні переживання (у контексті запропонованої ситуації), яку включає в себе глиба слова «нестерпно», І. Драч відсікає від нього слово «тоскно» й ставить поряд, чим не просто змінює (звужує) амплітуду страждань героїні, а збіднює і спрощує основну перспективу. Мимоволі зміщуються акценти, слово-доважок стає головним, а *наріжне* слово тепер його «обслуговує». В оригіналі нестерпність пояснюється безрезультатністю зусилля любити (любов – недосяжна мета), потреба активна і не реалізована, звідси – один із витоків душевного конфлікту героїні. Її почуття зосереджені на потребі любити, а відчуття нестерпності – своєрідна антитеза цієї потреби, причина і наслідок. У перекладі маємо лише констатацію факту, стан пасивності. Почуття героїні концентруються не у переживанні відсутності любові, а у відчутті тоскності. Причина і наслідок міняються місцями. Коли на зміну «осиновим роцям» приходять «гай у солодкому серпні», відбувається неминуче вкраплення мелодраматичних ноток. Для того образу світу, який відкриває читачеві А. Вознесенський, характерна відсутність любові, яка за християнським світобаченням є основою буття: любов зміцнює й будує. Перед читачем постає світ, в якому



героїня позбавлена можливостей і засобів відстоювати власний життєвий простір – світ витискає, брутально виштовхує героїню за свої межі. Цей світ до певної міри є виявом пекла.

«Продажи. Рожи. Шеф ржет, как мерин» – цей рядок у перекладі має такий вигляд: «Бороди. Морди. Шеф в костюмерній». Оригінал подає ряд негативних характеристик світові, у якому все продається і купується, а також широкому та близькому оточенню героїні. Все це для неї відразливе й нестерпне. У перекладі з цього ряду збережено лише «морди», замість нищівних характеристик – майже прісна описовість. Окрім того, в перекладі не надається належної ваги алітерації.

Рядки першоджерела «Изнемогают, хотят машины. / Невыносимо, невыносимо / лицом в сиденьях, пропахших псиной! Невыносимо, / когда насильно, / а добровольно – невыносимей!» І. Драч перекладає так: «сласні фари повзли по тілі, / так знемагають від хіті білі автомобілі / нестерпно, нестерпним просякнута / хвилечка кожна, пропахла псятиною! / Нестерпні для серця хвилі гвалтовані, / а добровільні – паскудністю повні!». Рубленість ритму, стилістична жорсткість і чіткість, відвертий натуралізм, лексична ощадливість оригіналу не отримують місця в перекладі, автор якого переформовує текст, «розжовує» і «заговорює» його, підмінюючи поняття та ідеї, що висловлювалися. Перекладач, вживаючи зменшувально-пестливе «хвилечка», вводячи пісенно-народний образ серця, безпідставно залучаючи метафору – разом усе це змінює зміст і звучання вірша.

Катрен оригіналу «самоубийство – бороться с дрянью, / самоубийство – мириться с ними, / невыносимо, когда бездарен, / когда талантлив – невыносимей...» у перекладі набуває такого вигляду: «Самогубство – на погань іти з ударами. / Самогубство – крізь пальці на погань глянути. / Нестерпно до крику, коли ти бездарний, / нестерпніше, тяжче, коли ти з талантом». У перших двох рядках перекладач висловлюється дещо псевдокрасномовно. Порівняймо: «бороться с дрянью» – «на погань іти з ударами»; стиль перекладу скочується мало що не до рівня пародії, оскільки оригінал своїм аскетизмом стосовно засобів поетичного мовлення скоріше утримує, ніж спонукає перекладача до якихось словесних обігравань, викрутасів та кучерявостей. Впадає в око словесна «засміченість», для написання цього катрену автор задіяв чотирнадцять слів, а перекла-



дачеві довелося використати двадцять чотири – різниця чимала. Якщо у перших двох рядках додатково залучені слова використовуються для того, щоб передати той же зміст, що й в оригіналі, і кожне з них має своє «законне» місце у побудові фрази, то в наступних двох рядках вони просто заповнюють прогалини, що пов'язані не зі змістом, а з формою: у двох перших рядках перекладу замість десяти складів у кожному рядку (як в оригіналі) – тринадцять, а в двох наступних – дванадцять.

Рядок оригіналу «Ведь знала мама – меня раздавят...» українською мовою звучить так: «Бо ж мама знала – життя розбите». Героїні А. Вознесенського йдеться про особисте – матір, якій героїня дорікає: згадка про невідому загрозливу силу, про яку, на думку героїні, знала її мати. В одному рядку міститься внутрішній конфлікт героїні, як його продовження – зовнішній конфлікт із матір'ю, а також конфлікт героїні зі світом, що є першопричиною попередніх двох конфліктів. Рядок перекладу не передає суті основного конфлікту твору.

Чужа у світі й самотня, героїня, проте позбавлена можливості усамітнення. «Нам невозможно уединение» – у цьому рядку автор одним штрихом позначає проблему, яку розгортає у подальших рядках. І. Драч перекладає: «Де там самотність – нема і тіні». Замість постановки проблеми – кокетливо-манірне нарікання. Далі: «в метро, в троллейбусе, / в магазине – / «Приветик, вот вы!» – глядят разини» – першу частину цього уривка перекладено дослівно, а заключний рядок – «одні роззяви, од щастя сині». В оригіналі всюдисущі «разини» докучливі («глянуть» – пасивна форма), а пряма мова свідчить, що вони ще й нав'язливі (активна форма), і лізуть зі словами та знайомствами. У перекладі ці семантичні складники відсутні.

Рядки першоджерела «невыносимо, когда раздеты / во всех афишах, во всех газетах, / забыв, что сердце есть посередке, / в тебя завертывают селедки», у перекладі з огляду на перекладацькі привнесення та упущення втрачають глибину смислу: «Нестерпно до жаху, коли роздягають / на всіх афішах, в місцях загальних, / в газетах-клозетах негайно й нагально, у кінозоряній ожеледиці / тобою загортають оселедці». У перекладі цього уривку переважає пафос антиестетики, перекладач поклав собі за мету викликати у читача почуття відрази. Перекладач настільки захопився своїми надмірностями, що не вклався у чотири рядки й доточив п'ятий. У той же час упустив надзвичайно



важливу деталь, своєрідне моральне мірило – серце. Люди байдужі, бо не помічають чужого серця, а причиною того, що вони його не бачать, є власна безсердечність. Безсердечність і байдужість породжують нестерпність. Це ще один аспект художнього світу, що змальований в оригіналі.

«Орет продюсер, пирог уписывая. / «Вы просто дуся, ваш лоб – как бисерный!» / А вам известно, чем пахнет бисер?! / Самоубийством!» – цей фрагмент у перекладі теж зазнає деяких змін: «Кричить продюсер, пиріг маламурить: / Ви просто дуся, чом лобик нахмурений?» / Чим пахне бісер, чи вам відомо?! / Самогубством, содомом!» В оригіналі лоб у героїні бісерний, а в перекладі – похмурий, що не одне й те саме. Для оригіналу запитання, чим пахне бісер, цілком логічне, оскільки воно випливає з попередньої репліки продюсера, у перекладі ж воно з'являється ніби нізвідки, без попередньої мотивації. В оригіналі відповідь однозначна – самогубством. Іншими словами, на чолі героїні відкарбувалася незрима, яка лише проглядалася, печать самогубства. У перекладі з волі перекладача (задля рими) бісер пахне ще й «содомом»; це біблійне слово запускає «ланцюгову реакцію» хибних і не правомірних асоціацій. Перекладач гіпертрофує образ світу, зображений в оригіналі, виводить конфлікт за його межі.

З початкових рядків перекладу помітно, що І. Драч у ролі тлумача почувується досить вільно. Переклад позначений інтонаційними підмінами та деякими надмірностями на смисловому рівні. Задля справедливості потрібно сказати: все те, що перекладач привносить «від себе», майже завжди без спротиву вкладається в ідею оригіналу, зважаючи на те, що героїня А. Вознесенського – героїня крайнощів: «Я героїня / і самогубства, і героїну».

Слово «невыносимо» є центральним у тексті А. Вознесенського, (слово-вісь, на яку нанизується уся текстова структура), воно звучить рефреном, варіюючи тему нестерпності світу, у ньому закладена основна й наскрізна ідея твору: життя – лише форма самогубства. Це своєрідна ідеологія того художнього світу, у якому Мерлін Монро – героїня і жертва. Цей світ – результат відображення світу реального у кривому дзеркалі психіки героїні, водночас сама Мерлін є породженням викривлень (моральних зсувів) реального світу. У цьому фантомному однополюсному й одновимірному світі (він є залишковим болючим відчуттям втраченого реального світу, в якому зло урівно-

важується добром – два полюси) в опозиції з нестерпним перебуває тільки все те, що ще більш нестерпне: нестерпне самогубство, але життя нестерпніше, нестерпно жити не думаючи, але нестерпніше задумуватися, нестерпно, коли бездарний, але нестерпніше, коли талановитий... Механізм, який рухає світом, безжалісний і невмолимий до будь-яких людських виявів, але особливість його полягає в тому, що позитивне й здорове піддається більшому тискові. В оригіналі поєднується сухість і безпристрасність вироку з сум'яттям емоцій приреченого. У перекладі слово «нестерпно» зазвичай доповнене, уточнене, варійоване, а часом і зовсім випущене.

І. Драч, видатний поет, який прекрасно володіє словом, однак навряд чи можна вважати його переклад вірша А. Вознесенського «Монолог Мерлін Монро» вдалим. У перекладі «затерлися» найбільш характерні риси авторського стилю – лаконічність, лапідарність та рельєфність зображення, порушена ситуативна смислова однозначність на вербальному й інтонаційному рівні. Зміни (на перший погляд, можливо, й не значні, оскільки вони позначилися головним чином на деталях), яких зазнав вірш у процесі перекладу, призвели до того, що твір відчутно втратив силу та переконливість художнього впливу. Відбулося це не тому, що І. Драч підмінив А. Вознесенського собою, якщо й відбувся конфлікт поетик двох самобутніх поетів, то лише в тому сенсі, що власний поетичний світ (який він вибудував і відстоює як єдино можливий і єдино істинний) завадив І. Драчу глибше поринути у художній світ вірша (який є чужорідний його світові, а відтак суперечить йому), пройнятися ним, щоб відтворити в усій ідейно-художній повноті, в усіх відтінках.

Вірш «Антимиры» [83, с. 192–194] українською мовою переклав Д. Павличко [71, с. 18-19], самобутній поет, який активно й плідно перекладає з багатьох мов. В. Стус навіть Павличка-перекладача ставив вище від Павличка-поета [333, с. 379]. Перший катрен «Живет у нас сосед Букашкин, / В кальсонах цвета промокашки. / Но, как воздушные шары, / Над ним горят Антимиры!» – Д. Павличко перекладає: «Живе у нас сусід Букашкін / в кальсонах – наче з промокашки, / десь у глибинах висоти / над ним горять Антисвіти!» У перекладача «кальсони цвета промокашки» стають «кальсонами, наче з промокашки», – упущення начебто незначне, оскільки промокашка не буває якогось одного строго визначеного кольору, очевидно,



Йдеться про здатність промокального паперу вбирати в себе чорнило, набуваючи при цьому брудного кольору, однак А. Вознесенський у двовірші після другого катрену («Но грезятся Антибукашкину / Виденья цвета промокашки») повертається до теми кольору. Мрії в Антибукашкіна такого ж кольору, як у Букашкіна кальсони, у перекладі ця паралель втрачена. І прізвище Букашкіна, і те, що він виставлений перед читачем у кальсонах, колір його вбрання – все це вказує на нікчемність світу не тільки головного персонажа Букашкіна, але й його антипода. Хоча антисвіти й постають як протиставлення цьому занехаяному світові (у перекладі це протиставлення відсутнє), проте змальовуються дещо в пародійному світлі. Антисвіти, які автор порівнює з повітряними кулями (цебто предмети ідентифікуються у межах людського зору), у перекладі зазнають просторового зсуву й майже губляться «десь у глибинах висоти», уявляючись хіба у вигляді цяток, що асоціюються з зорями. З волі перекладача Антибукашкін перетворюється на діда: «И в них магический, как демон, / Вселенной правит, возлежит / Антибукашкин, академик...» – «А в них магичний, наче демон, / лежить владика світу, дід / Антибукашкін-академік...», що дещо спримітизовує картину й привносить хибну інформацію стосовно віку Антибукашкіна. У цьому випадку перекладач не так інтерпретує оригінал, як домислює.

«Люблю я критиків моїх, / на шії одного із них / пахуча, гола, як хула, / сіяє антиголова!..» – так Д. Павличко перекладає рядки оригіналу: «Люблю я критиков моих. / На шее одного из них, / Благоуханна и гола, / Сияет антиголова!..» Перекладач із суто технічних причин вдався до порівняння, яке відсутнє в оригіналі. Необхідність дотримуватися форми змушує його відступати від змісту оригіналу, як-от: «...Я сплю с окошками открытыми» – «...Я снами сплю несамовитими», – що призводить до смислового зміщення, там, де у А. Вознесенського вказівка на просторове відношення, у Д. Павличка – емоційно-психічне підсилення.

Катрен першотвору «И подо мной вниз головой, / Вонзившись вилкой в шар земной, / Беспечный милый мотылек, / Живешь ты, мой антимирок!» в українському перекладі має такий вигляд: «Вниз головою піді мною / виделкою уткнувсь міцною / в планету – повен тихих мрій, / живеш ти антисвітку мій!» У перекладі порівняння

антисвіту із «беспечным милым мотыльком» відсутнє, цю втрату перекладач намагається компенсувати, надавши йому стану «тихої замріяності», з якою дещо контрастує епітет «міцний» («виделкою уткнувсь міцною»). Рядки «Зачем среди ночной поры / Встречаются антимирь?» Д. Павличко перекладає: «Навіщо в зонах темноти / стрічаються антисвіти?» – що дозволяє ширше тлумачити значення словосполучення «зони темноти» – не як пору ночі (в оригіналі), а будь-яку ділянку простору, де і за денної пори відсутнє світло, наприклад, погреб або ж якийсь інше приміщення без вікон. Зміст наступних рядків: «Зачем они вдвоем сидят / И в телевизоры глядят?» у перекладі («Навіщо дивляться вони / у телевізори, як сні») дещо видозмінений, перекладач долучає порівняння, яке відсутнє у першотворі і художньо не вмотивоване у перекладі. Д. Павличко відступає від оригіналу у тих випадках, коли текст не надається для буквального перекладу або ж, коли після буквального перекладу в рядках зостаються «технічні» прогалини. Іноді перекладач підмінює в перекладі зміст оригіналу на протилежний: «Я сплю, ворочаюсь спросонок» – «Мені безсоння не збороти». Загалом же переклад Д. Павличка, попри окремі невідповідності, можна вважати адекватним (хоча й із ухилом до буквалізму). Перекладач А. Вознесенського намагається не виходити за рамки головної ідеї першотвору, а вона виражається в абсурдності буття як світу, так і антисвіту. Підміна окремих локальних мікрообразів суттєво не позначається на відтворенні образу світу, що змодельований в оригіналі.

Вірш «Охота на зайца» [83, с. 220–224] українською мовою переклав В. Коломієць [71, с. 49–51]. Переклад достатньо виважений, у ньому відсутня прямолінійність синтаксичних і змістових перенесень, перекладач не йде сліпо за першотвором, а намагається віднаходити відповідники в українській мові, щоб передати усі деталі змісту й форми. Лише в окремих місцях перекладач відступає від змісту оригіналу.

«Я, завгар, лейтенант милиции, / Лица в валенках, в хроне лица» – «я, завгар, лейтенант міліції, – / в хромі й валянках, бачте, лицарі!» Можливо, перекладач не відважився перекладати дослівно «лица в валянках, в хромі лица», витлумачуючи російську лексему «лицо» у значенні особи, хоча скоріш за все в оригіналі йдеться саме про лица



(обличчя), для стилю А. Вознесенського образний вислів «лиця в валянках» більш характерний, аніж офіційно-газетне «особи в валянках».

Шість рядків «Полыхают снега нарядные, / Сапоги на мне и тужурка, / Что же пляшет прицел мой, Юрка? / Юрка, в этом что-то неладное, / Если в ужасе по снегам / Скачет крови живой стакан!» В. Коломієць перекладає чотирма: «Юрку, як тобі нині в Гренландії? / Юрку, щось-бо в цім недоладне, / якщо з жахом серед сніжви / скаче крові кухлик живий!» Як наслідок: випадає суттєвий для означення психічного стану ліричного героя «пляшущий прицел», а натомість з'являється невідомо звідки недоречно Гренландія. Складається враження, що В. Коломієць робив переклад із якоїсь невідомої нам редакції вірша А. Вознесенського.

Позатим, повторимося, переклад виконаний цілком суголосо, хоча йому явно бракує тієї вишуканості, яку знаходимо в перекладі В. Коротича, котрий переклав вірш «Роцца» [83, с. 67–68], в перекладі «Гай» [71, с. 56]. Напевно, це найкращий переклад із тих, що складають збірку, він читається так, ніби є першоджерелом, під час його читання отримуєш естетичне задоволення, як і при читанні оригіналу. Перекладачеві вдалося перенести із першоджерела не лише зміст (інформаційну складову першого плану), але й усі ті емоційні нюанси, додаткові глибинні смисли, які в поезії найменш виразні, аби їх ухопити раціональним зором, але які за своєю суттю є визначальними, адже поезія закладається не лише або ж не так у словах, як виникає на з'єднаннях слів – резонують не окремі слова, а їх поєднання. Отже, дотримуючись форми й змісту, перекладач не упускає таку важливу поетичну складову, як дух твору, при цьому не знаходимо жодного зайвого слова, яке було б задіяне в намаганні дотриматися метричного розміру або ж залучене задля рими. У певному сенсі переклад В. Коротича можна назвати взірцевим, якби всі інші були виконані на такому ж високому рівні. Збірка А. Вознесенського українською мовою «Антисвіти» могла б стати справжньою поетичною подією, тоді як, на жаль, вона несе на собі відбиток формальності, не роблячи ні честі російському автору, ні приємності українським читачам, стаючи ще одним козирем у руках тих, хто активно наполягає на тому, що перекладати з російської мови на українську немає жодної потреби.

6.2. Рецепція художнього образу світу в російськомовних перекладах творів М. Вінграновського

Ми вже з'ясували те значення, яке має переклад для цільової літератури, як і те, що перекладацька діяльність – не лише «арена вдосконалення і самоствердження мови, спосіб входження її у світову мовну змагальність і солідарність» [117, с. 9], а й стимул для духовного й політичного формування й укріплення нації. Проте необхідно мати на увазі й інший аспект перекладу: адже «з одного боку, наявність критичної маси перекладів свідчить про відкритість і багатство культури, з другого боку, про самобутність й емансипованість культури свідчить насамперед здатність виготовляти культурний продукт, якого потребували б також інші культури» [91, с. 15]. Будь-яка література, зрештою, як і нація, повноцінна лише тоді, коли зорієнтована не тільки на «прийом», але й на «віддачу».

Ніхто не заперечує того факту, що, «пізнаючи інших, краще і глибше розумієш свій народ, свою культуру...» [154, с. 82], однак процес самопізнання не є самодостатнім, він ціннісний лише у поєднанні із процесом самовираження, тому для України, як і для кожної країни, важливо, щоб її народ та культуру пізнавали інші народи. Про важливе значення «перекладу-експорту» говорить Л. Мкртчян: «Переклади не тільки зближують народи, але часто видання перекладної книги здійснює вплив на саме життя народу. 1916 року переклади Валерія Брюсова з вірменської мови (середньовічні лірики, поети нового часу...) допомогли нам, вірменам, вистояти, – це був трагічний для Вірменії час» [232, с. 200]. Отож, експорт культурних цінностей засобом перекладу не менш значимий, аніж їх імпорт. Особливо це актуально для постколоніальних країн, хоча навіть така високорозвинута й висококультурна країна, якою є Франція, «традиційно здійснює наступальну політику власної культурної присутності за кордоном» [331, с. 306], на державному рівні фінансуючи видання творів своєї національної класики.

Хоча й існує поділ літератур на такі, що впливають (віддають) і літератури-реципієнти, проте стосунки літератур ніколи не бувають однобічними. Д. Наливайко зазначає, що «Своє і Чуже, Свій та Інший виступають в сучасній імагології як взаємопов'язані й взаємопроникні світи» [245, с. 36], збагачуючи при цьому «загальну скарбницю сві-



тової літератури, що є не лише сумою найкращого з національних письменств. Це – нова якість, що виникає завдяки свідомому обміну культурними цінностями між народами» [145, с. 12]. Потрібно тільки усвідомлювати, що ці процеси, хоча вони й природні, не будуть відбуватися як щось обов'язкове, їх інтенсивність прямо пропорційно залежить від докладених зусиль. На це вказує Д. Наливайко: «Історичний досвід підказує, що реноме та впливовість літератури не завжди вимірюється тільки її реальними досягненнями. Тією чи іншою мірою вони можуть бути й наслідком позалітературних чинників, зокрема організованих політичних, ідеологічних та пропагандистських зусиль, зрештою державних акцій» [245, с. 21]. І попри те, що, як запевняє Ю. Лотман, наявні лише дві можливі спонукальні причини, які викликають цікавість до якої-небудь речі чи ідеї і бажання її придбати або освоїти: 1) потрібне, оскільки зрозуміле, знайоме, вписується у відомі мені уявлення і цінності; 2) потрібне, оскільки незрозуміле, не знайоме, не вкладається у відомі мені уявлення і цінності [203, с. 604], – їх цілком достатньо, щоб за будь-яких умов отримати шанс презентувати власні культурні напрацювання, зробивши їх набутком інших культур. Необхідно свідомо формувати власний імідж.

Важко не погодитися з думкою С. Засекіна, що нації, «які не докладають жодних зусиль до експорту своєї культури, є самодеструктивними, бо функціонування на світовому просторі без належного іміджу є принаймні наївним» [140, с. 5]. Тільки культура, зокрема література, яка з усіх феноменів культури відігравала панівну роль у формуванні національної свідомості, здатна створити привабливий імідж нації. «За своєю природою і структурою, – пише Д. Наливайко, – імагологічний літературний образ є ансамблем уявлень та ідей про Іншого, не-свій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних і культурологічних, нерідко й політичних» [246, с. 95]. Ліна Костенко наводить приклад того, як імідж, що сформований позитивним началом нації, спроможний заступити її ганджі: «Та ж Росія з її вічними смутами, з напівбезумними царями й генсеками, з її темним, забитим народом... <...> Світ добре знає, що це держава небезпечна, антигуманна, але вона має свій імідж, тому, що у неї були прекрасні вчені й мислителі, письменники й композитори» [176, с. 11]. Якщо культурний потенціал достатньо потужний і презентований у

повній мірі, він стає ключовим у формуванні обличчя держави, нації, народу.

Заслуги перекладачів у справі зближення націй і взаємозбагачення культур важко переоцінити, хоча їхній творчий статус доволі невизначений. Кожен формулює його ситуативно на власний розсуд. С. Маршак нарікав на те, що значення художнього перекладу недостатньо оцінюється навіть людьми, які причетні до літератури: «А це свого роду служба зв'язку між народами. Без цієї служби Шекспір був би відомим тільки в Англії, Гете тільки в Німеччині, Лев Толстой – тільки в Росії» [220, с. 220]. Відтоді, якщо й відбулася ревізія поглядів на перекладацьку діяльність, то на становищі перекладачів суттєво не позначилася.

Російський журнал «Іноземна література» публікував результати опитування польських письменників стосовно ролі перекладача. Перекладач бачиться письменникам: «літературним агентом» і «повноваженим представником автора», а якщо брати ширше – знавцем і критиком літератури, «до якої належать „його” автори»; заслуженим посередником «між нами і великими творіннями літератури»; перекладач – «слуга і близький друг автора»; «письменник: на основі чужого тексту він пише свою книгу»; «творець універсальної культури», «найкращий, найвдумливіший і безжалісний читач» [276, с. 294-296]. Проте висловлюються й такі теоретичні роздуми, в яких перекладачеві відводиться доволі скромне місце. Так, у С. Ромашко бачення перекладацького процесу тяжіє до якогось майже езотеричного змісту: «Обговорюючи функцію перекладу в культурі, ми можемо й повинні говорити про інтенції мовні, культурні, комунікативні, – ставити з нами в один ряд інтенції (наміри) перекладача, мені здається, неможливо. У перекладі проявляється скоріше певне співвідношення культур – постійний рух однієї культури відносно іншої, у ході якого час від часу відкриваються «віконця», через які щось відбувається, а потім вони зачиняються, і тоді вже безсилий найгеніальніший перекладач» [350, с. 118]. Такого роду теорія має сенс лише з огляду на те, що перекладацька діяльність – це живий процес, який через об'єктивні чи суб'єктивні причини має фази піднесення і спадів.

Перш ніж перейти до зіставлення й порівняльного аналізу оригінальних поезій М. Вінграновського та їх перекладів російською, варто зауважити, що чи не першим такого роду порівняльний аналіз в



Україні зробив І. Франко, зіставляючи свій вірш «Каменярі» з польським перекладом: «Отим-то я бажаю на його перекладі із української мови показати ширшій громаді деякі, що так скажу, секрети штуки перекладання, психічні явища та естетичні факти, які відчуває кождий тямучий читач, але рідко хто усвідомлює собі виразно» [353, с. 11]. Тим самим І. Франко дав поштовх не лише для розвитку порівняльного літературознавства, а й власне перекладознавства. Про сучасний їхній стан стисло й виважено сказав Р. Гром'як: «Літературознавча компаративістика органічно взаємодіє з теорією перекладу, враховує досвід перекладознавства і конститується в системі науки про літературу як складовий компонент» [110, с. 5]. Не можливо об'єктивно дослідити переклад будь-якого художнього твору в усіх його аспектах без посилань на компаративістику й не залучаючи її інструментарію. Більше того, сама можливість перекладу базується на принциповій можливості зіставлення. Переклад як такий постає із глибин компаративістики.

Може, саме тому здійснений І. Франком спосіб дослідження швидко увійшов у загальну практику, наприклад, М. Зеров зіставляє оригінал оповідання А. Франса «Прокуратор Іудеї» з його українським перекладом, виконаним В. Підмогильним, задля об'єктивності залучаючи до порівняння давніший переклад цього твору, що належить Н. Романович [144]. Таким же чином він діє, розглядаючи переклад Шевченкового вірша «Три літа» із його перекладом на російську І. Белоусова, додатково зіставляючи із перекладом М.Славинського [143]. Подібне чинить уже в зовсім недавньому часі Г. Кочур, проводячи порівняльний аналіз оригінальної поезії Шевченка із польськими перекладами [179].

Переважає більшість поетичного доробку М. Вінграновського перекладена російською мовою і зосереджена в чотирьох збірках. Перша збірка «Третья книга» [50] (перекладач Л. Смирнов) побачила світ 1972 року: до неї увійшли майже всі найкращі твори із «Атомних прелюдів» і «Ста поезій» – 57 поезій. Друга збірка – «Козерог» [47] (той же автор перекладу) вийшла 1977 року, складалася вона із 66 віршів, чимала частина з яких була взята із «Третьей книги». Назва третьої збірки російських перекладів «На серебряном берегу» (1983) [48] була ідентична оригінальній назві книжки поезій М. Вінграновського, що видавалася українською мовою п'ятьма роками раніше [62], однак збігалися тільки назви, корпус перекладених віршів відрізнявся від

збірки-оригіналу. Н. Котенко переклав на російську мову 121 вірш та поему «Демон». І, нарешті, підсумковий томик – «Стихотворения» [49], до якого увійшли 234 поезії, майже весь поетичний доробок М. Вінграновського, це тільки на два десятки віршів менше, ніж у першому томі із українського тритомника «Вибраних творів»; окрім перекладів Л. Смирнова та Н. Котенка до збірки увійшли переклади ще трьох авторів – В. Шацкова, В. Гордєєва і Л. Сороки. Щодо художньої вартості перекладів і рівня їх адекватності, то, як відомо, сам М. Вінграновський ставився до них критично. В. Базилевський пише: «Як і Шевченка, перекладати його – намучитися: губиться головне, лишається тільки те, що на поверхні. Тому він так болісно реагував на російські переклади і відмахувався від них обома руками» [6, с. 335].

Оригінальні поезії М. Вінграновського із перекладами російською мовою дотепер не зіставлялися і подібні дослідження не проводилися.

Вибірковий огляд і порівняльний аналіз російськомовних перекладів М. Вінграновського розпочнемо із «Третьей книги» [50] – збірки, якою творчість українського поета на той час найповніше була представлена російському та російськомовному читачеві.

Перший рядок «Сонету» [53, с. 55] у перекладі [50, с. 5] збережений майже дослівно («Зоря над містом піднімає весла» – «Звезда над миром поднимает весла»), зазнало змін єдине слово, Л. Смирнов переклав «місто» як «мир» (світ), від чого одразу ж змінилася просторова перспектива: локальне явище набуло глобального змісту і певної розмитості, втратилася та інтимність, яка характерна для поезії М. Вінграновського, навіть тоді, коли він пише не тільки про особисте, але й загальнолюдське, космічне. Утім підміна міста світом не така вже й безпідставна. Досліджуючи символічні простори, Ю. Лотман пише: «Місто як замкнутий простір може перебувати у двояких стосунках з довколишньою Землею: воно може бути не тільки ізоморфним державі, але й уособлювати її, *бути нею* в певному ідеальному смислі (так Рим-місто одночасно і – Рим-світ), але воно може бути і його антитезою. – І трохи далі: – У випадку, коли місто співвідноситься із довколишнім світом як храм, що знаходиться у центрі міста, до нього самого, цебто коли воно є ідеалізованою моделлю всесвіту, воно, як правило, знаходиться у центрі Землі» [202, с. 320-321]. Попри це, на нашу думку, у першоджерелі, коли розглядати просторові відносини, місто задумане не як площина, а як точка, яка є земною проекцією



іншої (небесної) точки – зорі, у результаті маємо вертикаль – єднання неба й землі.

У М. Вінграновського зоря перебуває в залежності від тиші і дівчат: «Зоря чекає, доки тиша скресне, / Доки присплять дівчата свої весни, / Доти зоря над містом ні шелесне». Усі поетичні об'єкти, представлені в першому катрені оригіналу, взаємодіють, що робить картину цілісною, тоді як у перекладі ця цілісність втрачається, розпадаючись на окремі дрібні епізоди: «И девушкам притихшим снятся весны. / Звезда стоит над лугом сенокосным – / И спелым травам радостно и росно».

У перших двох рядках другого катрена М. Вінграновський добивається наростання емоційної напруги, нанизуючи епітети, які не просто дають оцінку зорі – «зібрана і чемна» і «точна і знаменна», а підкреслюють урочистість моменту, наголошують на небуденності явища: «Зоря над містом зібрана і чемна, / Зоря над містом точна і знаменна». Ця емоційність і урочистість у перекладі повністю губиться, окрім цього, перекладач на якусь мить «згубив фокус», змістивши акценти із зорі на світ. Якісні характеристики зорі в перекладі невиразні й такі, що не відповідають ні змістові, ні поетичному пафосу оригіналу: «Звезда над миром, мудрым и ученым, / Наивным веет и неизреченным». Переклад наступних двох рядків близький до українського тексту й адекватно передає його смислову й поетичну суть, хоч там, де у М. Вінграновського чітке й однозначне (виболіле) ствердження: «Найкраще в світі пахне хліб печений», у перекладі маємо в'ялу риторичку: «Что с ним сравнится – теплым и печеным?», що не тільки послаблює пружність рядка, але й мимоволі наштовхує на полеміку.

У першому рядкові першої терцини перекладач знаходить образ, гідний першотвору: «Така зоря в своїм промінні чесна» Л. Смирнов перекладає як «Звезда такая – совесть небосвода». Однак наступний рядок М. Вінграновського: «Така зоря із бід людських воскресла» перекладач передає невиразним і загальним «Звезда такая – из глубин народа». Третій рядок лише віддалено, асоціативно перегукується з першоджерелом («мрець» – «таинство»); як знаємо, погребіння – одне із церковних таїнств) і є містком для переходу до завершальної терцини, перекладеної майже дослівно.

На нашу думку, смислові втрати перекладу незначні, скрізь, де це можливо (або ж, де це йому вдається), перекладач ретельно дотри-

мується змісту, однак безнадійно втрачені усі ті константи емоційних образів, які центральні для М. Вінграновського і які оживлюють вірш, через що переклад набуває плакатності, а ліричний пафос поета, загубившись, перетворюється в перекладі на дидактику.

Перший рядок мініатюри «Прилетіли коні – ударили в скроні» [65, с. 55] Л. Смирнов переклав як «Прилетели кони – ночь на небосклоне» [50, с. 6]; в оригіналі це вже початок драми, дія відбувається по висхідній (приліт – удар), тоді як у перекладі після дії «прилетели кони» маємо пасивний стан «ночь на небосклоне» (фіксацію добового часу дії). Навіть якщо розглядати наближення ночі (темряви) як символ приходу чогось лиховісного, то це виражатиме лише провіщення дії, а не саму дію. «Удар у скроні» – можна тлумачити як ранню сивину (засіяну підступним горем) або нестерпність буття (у розпачі людина хапається за скроні); скроні можна розцінювати як слабке місце, у цьому зв'язку виникає ряд асоціацій, що робить картину багатоплановою й об'ємною. В оригіналі коні вдарили з набігу, нестримно й навально, у перекладі удар відтягнувся аж до другого рядка, окрім цього втратилася жорсткість ритму, який твориться шляхом повтору слів «прилетіли» та «ударили», а в четвертому й п'ятому рядках – «болю». «Прилетіли в серпні» вказує не тільки на час дії (пора року – літо), але й наводить на думку, що дія, яка відбувається, – можливо, якийсь логічний підсумок попереднього життя, адже серпень – пора жнив, окрім цього цей місяць межує з осінню, що також породжує певні асоціації, які лягають в основу прочитання (декодування) вірша. Зрозуміло, що перекладацький варіант «постучали в дверцу» у сенсі змісту й поетики не несе того навантаження, яке закладене в оригіналі. Переклад наступних рядків наближений до першотвору. У М. Вінграновського вірш збитий до купи, наче жорстка грудка – камінець, після перекладу ця грудка розкисла, розсипалася, втративши частково суть і форму.


Проте розглянуті переклади, хоча й позначені певними художніми втратами, зберігають якщо не образ світу, витвореного в поезії М. Вінграновського, то бодай приблизну його подобу. «Третья книга» містить чимало перекладів, які наближаються до переспівів віршів М. Вінграновського або віршів, написаних Л. Смирновим на мотиви творів українського поета. Наприклад, вірш «Сине...» [53, с. 88] у



перекладі [50, с. 57] ледве дається для ідентифікації за двома-трьома рядками, які не зазнали кардинальних змін. Рядки оригіналу «Червоні рожі синьою водою / В саду учителя я поливав. / Тремтіли мушки чорні наді мною, / Задумою у світ я впливав» після інтерпретації Л. Смирновим набули такого вигляду: «Я, помню, розы поливал когда-то / У моего учителя в саду. / Гудели рядом два шмеля мохнатых, / Глотая запах влаги на лету». На такому ж рівні виконаний і подальший текст перекладу. Складно збагнути: свідомо перекладач використовує першотвір як тему для власної імпровізації чи все-таки звертається до першоджерела із наміром повноцінно передати в перекладі усі його поетичні достоїнства? Там, де переклад лягає легко й дається для буквального переказу, Л. Смирнов, зазвичай, зберігає вірність оригіналу, проте, як тільки стикається із труднощами, підміняє М. Вінграновського собою. У цьому сенсі «Козерог» [47] – друга збірка російських перекладів у виконанні Л. Смирнова небагато відрізняється від «Третьей книги».

Так, візьмімо вірш «Минулося. І вже не треба...» [65, с. 23] (в перекладі «Прошло... Развеялось, как небыль...» [47, с. 68]), він не переобтяжений образами, не загромаджений реаліями, здавалося б, щоб адекватно відтворити його російською мовою, у перекладача не повинно виникати жодних проблем. Перше загальне позитивне враження – те, що вірш не перелицьований до невпізнання. У цілому перекладач начебто схоплює картину, що виведена в оригіналі, однак неувага до передачі деталей спричиняє до того, що в перекладі ця картина виражає вже *щось зовсім інше*.

Ось перший катрен оригіналу: «Минулося. І вже не треба. / Воно минуло, не болить. / Над білим полем біле небо, / В гнізді сорочім сніг сидить». Зачин задає певний настрій, автор / ліричний герой зосереджений на власних почуттях. У першому рядку йдеться про щось, чого вже нема (констатація факту) і чого вже не треба (ставлення до цієї втрати ліричного героя). Другий рядок починається з повтору. Повторюваність свідчить про емоційну зосередженість на думці, а також підказує, що стан, з яким ліричний герой приходить до свого уявного сповідника, доволі тривалий. Автор не посвячує читача у те, що саме минуло, однак позначає це характеристикою («не болить»). Можемо припустити, що це якась душевна рана. У наступних двох рядках М. Вінграновський переводить свій погляд із внутрішнього світу на



світ зовнішній; відтворення психічного стану ліричного героя змінюється на пейзаж, який слугує своєрідною ремаркою. «Над білим полем біле небо» – свідчення монотонності буття у його духовному (небо) та фізичному (поле – земля) вимірах. Попри цю одноманітність стан ліричного героя не позначений депресією, білий колір радше наводить на думку про його упокореність. Четвертий рядок – своєрідна прив'язка до місцевості. Сороче гніздо – деталь, яка дозволяє домалювати пейзаж, оскільки сороки гніздяться на деревах, уява доповнює пейзаж одним деревом. Сніг у сорочому гнізді не просто вказує на пору року та пояснює панування білого кольору, він оживляє картину природи, переводить її споглядання на особистісний, інтимний рівень.

Переклад: «Прошло... Развевалось, как небыль. / За нами больше не следит. / Над белым полем в белом небе / В гнезде сорочьем снег сидит». Мінімальна присутність ліричного героя і його скупа оцінка власного душевного стану, наявна в оригіналі, перекладачем втрачена. Замість того посилюється опис відсутності латентного об'єкту / явища, чогось, що минуло, але є осердям притишених переживань ліричного героя. В перекладі воно не просто минуло, а розвіялось (цебто зникло повністю), як те, чого взагалі не було (ще одне підсилення відсутності проминулого). Далі ліричний герой починає говорити про себе в множині, це дає підстави думати про присутність якоїсь другої особи. У наступних рядках перекладу відбувається просторове зміщення, а відтак і підміна оригінального образу світу надуманим. Сороче гніздо переноситься кудись над біле поле в біле небо, від чого картина втрачає реалістичність.

Зіставимо другий катрен із його перекладом: «І тихо видно білі дива, / На руку руку ніч кладе... / А тень тремтливо-полохлива – / Хтось наче йде! Хтось наче йде...» – «Ночь громоздит на диво диво / И руку на сердце кладет, / И тень дрожит, и сиротливо / Страх вопрошает: – Кто идет?» Перший рядок оригіналу виражає замилюваність довколишньою природою, без вказівки, чим же зворушений і зачарований ліричний герой. Наступний – подає персоніфікований образ ночі. Білий (денний) колір і ніч ніби не перетинаються. «На руку руку ніч кладе...» – жест, що виражає спокій. Однак одразу ж цей спокій порушується чимось невиразним, неопредмеченим – сама лише непевна тень, на цей сполоханий порух реагує внутрішній світ ліричного героя, видаючи його затаєне очікування. У перекладі диво не пов'язу-



ється із білим кольором, а навпаки – приписується чарам ночі. Підміняється й жест: руку на серце кладуть, коли хочуть засвідчити щирість слів або почуттів. Далі перекладач нагнітає пристрасті, витворюючи власний почуттєвий ряд – сирітства, страху, – не враховуючи оригінал.

Третій катрен: «Минулося... Твоя ця мина, / Цей подих опівнічних губ, / Ця купина неопалима – / Забув би вже, давно забув!» – «Прошло... И вновь проходит мимо / С твоей улыбкой, не спеша, / И купины неопалимой / Коснулась память и душа». Тільки тепер автор виявляє причину душевних переживань ліричного героя, це – кохана жінка. Образ коханої так і не набуває конкретності, що тільки увиразнює її фізичну відсутність. Жінка існує лише в уяві ліричного героя, вона примарна («подих опівнічних губ»); кохану, яка зосталася в минулому, заступає собою почуття до неї, почуття, яке не минає («купина неопалима») і від якого ліричний герой бажав би звільнитися. Перекладач же інакше трактує події оригіналу: йдеться про повторюваність чогось, що нібито недотичне до ліричного героя, оскільки проходить повз нього. У такій інтерпретації взаємини ліричного героя з жінкою набувають іншого характеру. До того ж із контексту неможливо достеменно збагнути, що собою символізує «купина неопалима».

Зіставимо завершальні рядки: «Над білим полем біле небо, / На руку руку ніч кладе... / Воно минуло – так і треба... / Це щастя – трясця: нападе / І вже не скоро відійде...» – «Над белым полем в белом небе / Ночь руку на сердце кладет. / Прошло... Развеялось, как небыль, / Но вновь душа, как счастья, ждет: / Вот-вот нахлынет и придет». Автор знову повторює пейзаж, що вказує на циклічність цієї теми, а відтак і почуття вертаються «на круги своя». Ліричний герой знову твердить: «воно минуло», можемо здогадатися, що наразі йдеться про його стосунки з коханою (те, що було), він змирився з цим фактом як даністю. А далі, визнаючи, що не все минає, навіть трішки іронізує, порівнюючи щастя кохання із напастю хвороби, якої нелегко збутися. У перекладі ж маємо зсув просторових координат, гіперболізовану метафору та вигадане минуле й теперішнє ліричного героя.

Послідовність Л. Смирнова, з якою він видозмінює образ світу оригіналу, набуває своєрідної закономірності, яка, либонь, закладена в його перекладацькій системі: зазвичай, образ світу, витворений у перекладі, мало пов'язаний із образом світу оригіналу. Переклади Н. Котенка видаються більш фаховими, цей перекладач зорієнтований

на автора й оригінал, а не на власну уяву. У збірці «На сребрянном берегу» сліди автентичності поезії М. Вінграновського проглядаються частіше і вони виразніші. Хоча і в Н. Котенка не все ідеально, навіть у віршах, які в цілому перекладені адекватно, трапляються окремі «натяжки». Розглянемо вірш «Прелюд № 1» [53, с. 9] (переклад [48, с. 5]). Зауваження виникають до першого катрену: «Народе мій! Поки ще небо / Лягає на ніч у Дніпро – / Я на сторожі коло тебе / Поставлю атом і добро» – «Пока, укутав тишью хаты, / Ложится небо на ночь в Днепр, / Народ мой, и добро, и атом / Поставлю я на страже дней». В оригіналі перші слова вірша – звернення до народу, у перекладі воно посунуте аж у третій рядок і звучить без акценту, ніби між іншим. Водночас, пафос закладений у цьому зверненні, надзвичайно важливий для стилістики раннього М. Вінграновського. В перекладі – вірш зачинає образ, відсутній в оригіналі.

Не достатньо адекватно перекладено вірш «Тринадцять руж під вікнами цвіло...» [61, с. 51–52] (переклад [48, с. 41]). Перший катрен: «Тринадцять руж під вікнами цвіло. / Тринадцять руж – чотирнадцята – біла. / Тринадцять руж тривожили чоло, / Тринадцять дум – чотирнадцята збігла» – «Тринадцать роз под окнами цвело. / Тринадцать – лишь одна светилась ярю. / Тринадцать дум тревожили чело. / Тринадцать – лишь одна витала рядом». Із перекладу можна зробити висновок, що «лишь одна» – це не чотирнадцята, а одна з тринадцяти. Крім того, навряд чи можна вважати тотожними білу ружу із тією, що світиться яр'ю.

Такі невідповідності спостерігаються доволі часто. У перекладі вірша «Прощалось літо. Тьмянів лист...» [63, с. 125] (переклад [48, с. 68-69]) кілька таких розходжень. «Прощалось літо. Тьмянів лист, / І лев лежав під кленом. / В прощанні літа син дививсь / на лева і на мене» – «Прощалось лето. Лист тускнел, / И лев лежал под кленом. / В прощанье лета сын смотрел / На пуму изумленно». Образ хлопчика (сина) зазнав кардинальних змін. Здавалося б, яка різниця, куди дивиться дитина? Однак зважати на це варто, особливо коли дитина – персонаж художнього світу, де все вмотивовано. Хлопчик не просто дивиться, виявляючи інтерес, а виражає себе. Відтак важливо: дивиться він на пуму чи на лева і тата. Саме за цими несуттєвими у значенні реляції і важливими щодо характеристики деталями у читача



формується образ цієї дитини. Порівняймо ще: «Тремтіли в пуми дві сльози / Останніми сльозами. / Ті дві сльози, ті дві грози / У пуми, як у мами» – «У льва дрожали две слезы / Последними слезами. / Те две слезы, те две грозы / У пумы, как у мамы». Н. Котенко підмінює пуму левом, у результаті виникає явна смислова неузгодженість. У заключному катрені інтимність і урочиста (зважаючи на муарні очі пуми) печаль прощання, що маємо в оригіналі, в перекладі набуває відтінку трагічності: згасання променя в зіниці переноситься і на саму зіницю. Драма фіналу (лев, що ридає) оригіналу в перекладі мелодрама-тизується.

Переклади творів М. Вінграновського, здійснені В. Шацковим, В. Гордєєвим та Л. Сорокою, нечисленні, тож їхній внесок не здатний суттєво вплинути на загальну презентативність творчого доробку М. Вінграновського, рівень якого в російській літературі визначається посередництвом перекладацьких інтерпретацій Л. Смирнова та Н. Котенка. Переклади В. Шацкова, В. Гордєєва та Л. Сороки особливо не відхиляються ні в бік нівелювання поетичних особливостей оригіналу, ні в бік досконалості. Так, вірш «Піч» [53, с. 60-61] перекладений В. Шацковим [49, с. 14-15]: за мотив для перекладу береться лише головна тема, ідея твору, довкола якої перекладач нарощує деталі, що не відсилають до першотвору. «Зірок запізнілі курчата / Розбіжаться від мене в ніч – / Вибігай за село стрічати, / Моя посивіла піч!» – «Разбежались звезды – желтые цыплята, / На задворках неба поздний вечер, / Я иду к тебе от дальнего заката, / Выходи, встречай, старуха печка».

Вірш «Юлії Солнцевій» [61, с. 30-31] у перекладі В. Гордєєва [49, с. 20] передає основні характеристики змісту, хоча й не обходиться без незначних смислових непорозумінь, як-от: «Всі ваші дні, як птахів переліття, / Лягли за велетнем в суворості доріг. / Тягар трудів, тягар його безсмертя / Як щастя знак, на Ваші плечі ліг» – «Все Ваши дни – как птиц полет сквозь время, / Ваш путь за исполином, скрытым мглой, / Своих трудов, его бессмертья бремя – / Как счастья знак, / На Вас одну легло». В оригіналі зрозуміло, що велетень – Олександр Довженко; в перекладі він чомусь «скрытый мглой». «Тягар трудів» Довженка перекладач перелицьовує просто в труди і приписує їх Юлії Солнцевій. Стилістична невправність перекладача призводить до смислової двозначності: ніби «его бессмертья бремя» – результат її трудів.

Переклади Л. Сороки більшою чи меншою мірою відтворюють зміст оригіналу, проте часом спостерігається підміна оригінальних образів чужорідними. Для ілюстрації візьмемо другий та третій катрени вірша «Вже неминуче буде сніг» [61, с. 88] (в перекладі «Неотвратимо снег пойдет» [49, с. 279]): «За ногу вхопить вітер дим, / А сніг і дим завіє, / Ще й білим язиком твердим / Прилиже дим, як вміє. / Хвоста розпушить курці сніг / І пожене за вітром, / Останні яблучка із ніг / Зіб'є із віт над світом» – «А ветер налетит на дым / И за ногу ухватит, / И твердым языком своим / Его прилижет к хате. / И хвост у квочки распушит, / Ее толкая сзади, / И белым смехом насмешит, / Прижав ее к ограде». Там, де в оригіналі йдеться про сніг, у перекладі говориться про вітер, це суттєвий недогляд, оскільки саме сніг є головним героєм вірша. Третій катрен перекладу цілковито присвячений курці (квочці), за межами тексту перекладу застаються і віти, які нависають «над світом», і яблучка, які на них тримаються. Не зрозуміло також, кого вітер насмішить: себе, квочку, ліричного героя, чи, може, читача? Образ світу, витворений в перекладі, суттєво різниться від образу в оригіналі. Однак цей аспект виявляє себе лише у процесі зіставлення перекладу із оригіналом, в усіх інших випадках читач змушений на віру сприймати переклад за оригінал, а відтак і художні образи, які він знаходить у перекладі, трактуються ним як автентичні.

6.3. Образ світу в оригіналі й україномовному перекладі поети А. Вознесенського «Оза»

На думку А. Вознесенського, найкращий спосіб розуміння іншомовного поета – самому перекласти його, відчувати вірш на дотик. «Що означає переклад? – запитує поет, і відповідає: – Це значить перекласти свої відчуття, перевести стрілки своїх годинників на час поета...» [74, с. 390]. Іншими словами, перекладаючи *власні* суб'єктивні відчуття (поет визнає це) від *чужого* твору, привласнюючи і видозмінюючи його (цей процес неминучий), перекладач, щоб обрамити ці відчуття й надати їм форми, яка б символізувала присутність об'єктивності робочого підходу, повинен (поет наполягає на цьому) поставити себе на місце автора, а ще краще – перевтілитися в нього. Перекладачеві належить усунутися. «В перекладі з Гете ми хочемо



бачити Гете, – писав В. Белінський, – а не його перекладача; якщо б сам Пушкін взявся перекладати Гете, ми й від нього вимагали б, аби він показав нам Гете, а не самого себе» [16, с. 277]. Геніальний той перекладач, який одержимий автором першотвору. Та попри усі зусилля, попри тотальну одержимість чи повне перевтілення в автора, перекладач завжди буде витворювати лише *щось* подібне до оригіналу. Саме такої думки дотримується У. Еко: «Мої роздуми про переклад проходять під знаком «майже». <...> Проблема цього *майже*, звичайно, стає центральною в поетичному перекладі, межею якого є настільки геніальне перетворення, що від *майже* переходять до чогось абсолютно *іншого*, і це *інше* пов'язане з оригіналом тільки, можна сказати, моральним обов'язком» [391, с. 332]. Отже, переклад не може бути абсолютно ідентичним. Але й, очевидно, що приблизним чи довільним він теж не повинен бути в жодному разі. Якогось єдиноправильного підходу стосовно вимог до перекладу теоретики з практиками поки що не виробили, проте розбіжності не так у вимогах (усі прагнуть, аби переклад був максимально близький до оригіналу), як у визначеннях. Десь у тридцятих роках виникло поняття точного перекладу, не приймаючи цього терміна, М. Рильський полемізує: «Ми наполягаємо на старій гадці, що декому здається навіть старомодною: треба перекладати «не букву, а дух», треба пам'ятати ще гоголівську вказівку про те, що для наближення до оригіналу слід інколи відходити від нього. Ось чому я особисто перед терміном точність даю перевагу термінові *вірність*» [288, с. 281].

Такої ж думки К. Чуковський: «Тут своєрідний парадокс діалектики: якщо хочеш приблизитися до першотвору, відійди як можна далі від нього, від його словесної оболонки і переклади його головну суть: його думку, його стиль, його пафос» [374, с. 110], і ще: «Точна, буквальна копія того чи іншого поетичного твору є найбільш неточний, найбільш неправдивий з усіх перекладів» [374, с. 58]. А. Федоров визнає правомірність за терміном «адекватність», проте вважає доцільним запропонувати власний – «повноцінність» [349, с. 148-151]. Терміном «вірність» оперує й У. Еко: «Поняття *вірності*, – пише він, – пов'язане з переконаністю в тому, що переклад являє собою одну з форм тлумачення і, навіть виходячи зі сприйняття і культури читача, він завжди повинен прагнути до того, щоб відтворити намір – не скажу «автора», але *намір тексту*: те, що текст говорить або на що він

натякає, виходячи з мови, на якій він виражений, і з культурного контексту, в якому він з'явився» [391, с. 16]. Останнє формулювання доволі чітко окреслює ті «розумні» вимоги, які об'єктивно постають перед перекладом, проте, щоб воно набуло вичерпності, варто доповнити, що для У. Еко «перекладати – значить зрозуміти внутрішню систему тієї чи іншої мови і структуру конкретного тексту на цій мові і побудувати таку текстуальну систему, яка в певному смислі може чинити на читача аналогічний вплив» [391, с. 16–17]. Вплив повинен відбуватися на всіх можливих рівнях: семантичному, синтаксичному, стилістичному, метричному і т. д., а також на емоційному, який ніби поєднує в собі усі попередні. Що ж до термінів, якими оперують дослідники, то найбільш виваженим і прийнятним для нас, аби послуговуватися ним як робочим, видається термін «адекватний», саме його застосовує Г. Кочур, оцінюючи переклади А. Содомори трагедій Софокла [178, с. 659]. Проте цей термін розуміється по-різному. В. Кислов наполягає на тому, що існують окремі тексти, для адекватного перекладу яких «інколи важливіше не точно передати «зміст», а неухильно дотриматися «форми»; не переказати те ж саме іншою мовою, а застосувати в іншій мові ті ж самі правила оповіді» [164, с. 231]. В. Огнєв переконаний, що «окремі елементи художнього цілого в різній мірі потребують адекватності в перекладі – залежно від стилю, жанру, традиції даної літератури, її образної структури» [259, с. 343], а Л. Бублейник нагадує про те, що «скептичне відношення до можливості адекватного передавання оригінального тексту виникає насамперед у царині художнього перекладу, де важливо не лише відтворити зміст, а й зберегти ті емоційно-оцінні обертони, суб'єктивні нашарування, що формують конотативний ореол слова, не байдужий і до власне предметно-логічних характеристик» [41, с. 16].

У. Еко в основу перекладу ставить «розуміння». А. Вознесенський у зв'язку з перекладом говорить про відчуття (яке приводить до розуміння). У О. Кундзіча ці поняття стоять поряд: «ціле – перекладне навіть тоді, коли воно складається з неперекладних елементів... <...> Треба тільки зрозуміти і відчути те, що письменник сказав і як він сказав...» [186, с. 52]. Цей ряд можна доповнити переживанням, яке є трансформацією того, що перекладач відчув і зрозумів; саме переживання (пропускання крізь себе чужого досвіду, перетворюючи його у власний) надає остаточну форму, заповнюючи її осмисленим змістом,



своїм відчуттям, знанням – усьому, що людина черпає із довколишнього світу в процесі життєдіяння.

Треба зауважити, що, на думку А. Вознесенського, поет також перекладач, трансформатор: «Поезія завжди лише переклад... <...> Поезія – лише болісне розгадування невиразного підрядника, що називається небом, історією, плоттю, темного, як накреслення майя...» [74, с. 406]. Подібне судження знаходимо у Й. Бродського: «Поезія – це переклад, переклад метафізичних істин на земну мову. Те, що ти бачиш на землі, – це не просто трава й квіти, це певні зв'язки між речами, які ти вгадуєш і які відсилають тебе до якогось вищого закону» [35, с. 285]. Проте подібна точка зору на поезію – не новаторство шістдесятників. Ще Є. Маланюк, розмірковуючи над процесом поетичної творчості, розумів його як переклад: «Можна припустити, – писав він, – що «мислення» поета проводиться його власною, одному йому відомою мовою...<...> ця мова є мовою образів, таємничих, не завжди точно окреслених... <...> переклад з «позарозумової» мови поета на загальноживану мову його нації й становить, механічно, процес творчості в поезії...» [209, с. 304]. А ще раніше над цим задумувався Гете. Із деяких його теоретичних положень беруть витік твердження сучасних поетів. Гете писав: «Все, що ми бачимо довкола себе, – лише сирий матеріал, а головна вимога, яка пред'являється художнику, – аби він притримувався природи, вивчав її, наслідував, щоб витворював щось подібне на її явища» [102, с. 35-36]. У зв'язку з цим закономірно постає питання сучасного дослідника перекладу: «Чи така вже велика відстань від поета до перекладача? Чи не перекладає поетка Шимборська мову каменю і мову рослин?» [92, с. 39].

Процес поетичної творчості та процес перекладу еквівалентні. Проте, якщо творчість є перекладом лише в метафізичному сенсі, то переклад є творчістю у значенні буквальному. Тому це аж ніяк не синонімічний ряд. Тотожність цих двох понять полягає насамперед у тому, що і творчість, і переклад є актом інтерпретації. Поет інтерпретує реальний світ, перекладач – світ художній (твір), а завершує цей ієрархічний ряд інтерпретацій читач, який інтерпретує переклад.

Для А. Вознесенського «зрозуміти» означає «відчути», ірраціональне у нього передуює раціональному. У цьому зв'язку доречно буде говорити про образ, який «може приймати форми чуттєві (відчуття, сприйняття, уявлення) і раціональні (поняття, судження, умовивід,

ідеї, теорії)» [321, с. 210]. Отже, між світом (живою дійсністю) та твором (художнім відображенням світу), а також між твором (який стає опосередкованою художньою дійсністю) та його перекладом посередником завжди є художній образ – «категорія естетики, що характеризує результат осмислення автором (художником) будь-якого явища, процесу властивими тому чи іншому виду мистецтва способами...» [321, с. 210]. Цей висновок перегукується із твердженням О. Кундзіча, який каже: «щоб перекласти, треба *сприйняти* думку автора, треба *мислити* образ, сцену, життя, змальоване у творі...» [186, с. 23]. Інший український дослідник перекладу В. Коптілов зазначає: «Образність є основою художнього тексту, а конкретний спосіб її вияву відрізняє один текст від іншого. У зв'язку з цим постає питання: що саме є «одиницею перекладу»: слово, словосполучення, речення чи, можливо, художній образ?» [171, с. 13]. Визнаючи, що однозначної відповіді нема й не може бути, що залежно від багатьох обставин конкретний зміст одиниці перекладу може мати різноманітне наповнення, дослідник пропонує назвати одиницю перекладу «транслятемою». «Транслятема, – зауважує він, – щоразу виступає як певний «атом змісту», який не можна поділити без руйнування цього змісту» [171, с. 13]. У драмі транслятема містить в собі обмін репліками між персонажами, у ліричному вірші дорівнює порівнянню чи метафорі. Сучасні науковці Т. Некряч, Ю. Чала акцентують увагу на «концепті як одиниці свідомості», беручи його за основу перекладу: «При перекладі з максимальною повнотою мають відтворюватися усі виміри концепту – образний, поняттєвий та ціннісний, оскільки картина світу складається із сукупності образних, поняттєвих та ціннісних домінант. «Недовираження» чи випущення якогось із параметрів може призвести до викривлення картини світу оригіналу» [249, с. 20].

Щоб підсумувати порушену тему ролі й значення художнього образу у процесі перекладу, як висновок наведемо цитату М. Лановик: «Якщо говорити про дослідження проблеми художнього образу в окремій національній літературі, то тут теорія відстає від творчої практики, від потреб часу, тому необхідна побудова сучасної теорії художнього образу. Якщо ж говорити про проблеми відтворення та функціонування художнього образу в різномовних дискурсах, то це майже не досліджена сфера вітчизняного літературознавства» [195, с. 5–6].



Поему А. Вознесенського «Оза» [72, с. 385-420] на українську мову переклав З. Гончарук [71, с. 91–114]. Поема як об'єкт дослідження обрана не випадково. «У ній вільно й органічно поєдналися загальнолюдська тема захисту людської особистості від бездушної роботизації, тема любові і природна свобода її у вік жорстоких катаклізмів. <...> «Оза» – поема драматична, побудована на різких емоційних контрастах і контрастних картинах» [228, с. 466–471]. До цього можна додати, що у поемі «Оза» змодельована художньо-філософська картина світу, яка проектується на всю творчість А. Вознесенського.

Поема «Оза» починається катреном: «Аве, Оза. Ночь или жильё, / псы ли воют, слизывая слезы, / слушаю дыхание Твое. / Аве Оза...», який З. Гончарук перекладає: «Аве, Озо. Сум чи ніч встає, / чи в п'їтьмі заводять пси кризь сльози, / серцем чую дихання Твоє. / Аве, Озо...». Уже в перших рядках перекладач дещо видозмінює зміст. В оригіналі слова «ночь» і «жильё» – два полюси художнього світу, що починає вимальовуватися, «ночь» вказує не так на пору доби (це лише натяк на час), як на відкритий необмежений, сповнений таємничості й прихованої загрози простір, якому протиставляється простір замкнутий та освоєний – «жильё». Беззахисність і пристанище. Обидва ці поняття лише зафіксовані, вони достатньо пасивні й не мають якогось додаткового забарвлення. Три слова – два іменники і сполучник З. Гончарук передає чотирма – двома іменниками, сполучником і дієсловом. Перекладачеві потрібна рима для третього рядка, який він перекладає майже дослівно. Для рими з'являється дієслово «встає», завдяки чому *ніч* набуває активного стану. Знайшовши риму, перекладач свідомо жертвує словом «жильё», замінюючи його на «сум», про який в оригіналі першого рядка немає згадки, і хоча майстерність перекладу передбачає вміння не тільки зберігати, а й жертвувати чимось заради найбільш правдивого відтворення оригіналу, проте це не той випадок, оскільки від цих жертв та «надбань» із першого ж рядка перекладу суттєво порушується образ світу оригіналу. У перекладі картина набирає інших, відмінних від оригіналу, обрисів.

«Псы ли воют, слизывая слезы» – це наче третій варіант можливої дійсності, своєрідний екватор між полярними просторовими поняттями, який не так розмежовує полюси, як зближує. Цей третій варіант може відбуватися самотійно, а може накладатися на перший або

другий варіант, щоб розвиватися спільно. У цьому випадку «ночь» стає ще більш непроглядною, безпритульною і ворожою, а «жилъе» – притулком хистким і ненадійним. У першотворі в тексті є суб'єкт (пси) і дві дії (виття і злизування сліз), але поза текстом ще виникає третя дія: *слъози стікають*. У перекладі – той же суб'єкт, одна дія (заводять) і два уточнення (крізь слъози та в пітьмі), в одне з них трансформувалася дія, що наявна в оригіналі, друге – зайве і невмотивоване. Фраза «заводять пси крізь слъози» не відповідає тому природному образу, що змальований в оригіналі. У третьому ж рядку перекладач привносить у зміст додаткове психологічне забарвлення: якщо у А. Вознесенського – аскетичне «слушаю дыхание», то у З. Гончарука – метафоричне «серцем чую дихання», яке в реалістичному контексті набуває містичного смислу. *Завивання псів і дихання коханої* також утворюють емоційний контраст – своєрідний рефрен полярності змодельованого художнього світу.

У другому катрені слово *оробело* З. Гончарук перекладає словом *стороніло*, що є помилкою, оскільки російське *оробело* вжите у значенні *боязко*, тоді як українське *стороніти* означає украй розгубитися, збентежитися від несподіванки, з переляку і т. ін., втративши здатність міркувати, рухатися тощо [43, с. 1200]. Воно є синонімом таких слів як *остовпіти*, *отетеріти*. Так само помилково перекладено російське *великая боязнь* українською як *немислима боязнь*, що означає *неможлива* [43, с. 607]. Перший і другий рядки третього катрена в оригіналі: «Страшно – как сейчас тебе одной? / Но страшнее – если кто-то возле» – це два полюси страху *великой боязни*. Коли хтось кохає, кохання може переростати у страх за кохану людину, у страх її втратити, цей страх здатний нагнітатися до такої міри, що стає нестерпним: закоханий починає боятися самого кохання. В українському перекладі ці рядки отримують дещо інше інтонаційне забарвлення: «Страшно – як одна ти у журбі? / Та страшніш – як поруч хтось ялозить». Обставина у *журбі* звужує і спрощує, а зневажливе *ялозить* зводить психологічний конфлікт до побутового буденного рівня, тоді як в оригіналі відбувається неухильне нарощування драматизму. Перекладач на власний розсуд інтерпретує текст оригіналу, що призводить до затінення та спотворення головної ідеї твору, яка досить чітко проглядається у вступі і виражається в тому, що у цьому, розчакну-



тому протиріччями світі, наблизити до гармонії людину здатна лише любов, але й вона може обернутися виявом прямо протилежним.

«Противоположности светло» – це перший рядок п'ятого катрену оригіналу. Що звело *противоположности* не вказано, лише з контексту можна здогадатися, що йдеться про любов, яка й є головною притягальною силою. Перекладач же вирішує, що «Протилежне зводить самота». Рефрен полярностей, який дотепер виявлявся лише завуальовано, натяками, тепер звучить в оригіналі прямим текстом: чоловік і жінка – ще одна пара полюсів художнього світу А. Вознесенського.

Перший рядок шостого катрена «Дай тебе не ведать, как грущу» З. Гончарук перекладає «Хмароньки б не мать тобі в очу». Цей вислів, можливо, й притаманний для системи українського народного мовлення, проте вступає у протиріччя не тільки з системою мовлення А. Вознесенського, а й із стилем перекладу, і в його контексті вирізняється як зовсім чужорідна стильова інтонація. Це недоречне *сюсюкання* спільно з *сумом, журбою, самотою*, які перекладач привніс у преамбулу твору, відчутно зміщують ідейні акценти поеми «Оза» у бік сентиментальності й знижують високий драматизм оригіналу: переклад мимоволі набуває ознак мелодраматизму. Ця тенденція одним штрихом проявляється у першому розділі, де рядок «так за нее мне боязно» З. Гончарук перекладає – «за неї молюся слізною».

Другий розділ (тут світові протиставлений антисвіт – результат діяльності експериментщика Ї) написаний прозою чи, радше, поезо-прозою (А. Вознесенський навіть у підзаголовку до своїх власне прозових речей зазначає, що це рими прози) перекладений цілком адекватно.

У третьому розділі в п'ятому катрені рядки «чтобы только прикрыть ее / от прицела трясины» З. Гончарук перекладає: «аби тільки прикрити / від смертельного шроту». Це можна пояснити тим, що перекладач, можливо, зважає на контекст: на початку розділу говориться, що політ відбувається під наведеними дулами, а миттєвості пораховані націленим патроном, і наприкінці розділу згадується куля. Начебто й логічно, однак у А. Вознесенського *трясина* – своєрідне *друге дно* тієї загрози, що чатує на героїню. Оскільки події відбуваються уві сні, то картина вимальовується доволі сюрреалістична: не знати, хто й чому цілиться у жінку, що летить небом, загроза не те щоб анонімна, вона увиразнюється у другому розділі – уві сні ж із

підсвідомості вивільняється страх перед антисвітом, і водночас перед світом, тому що світ від початку вміщає в собі антисвіт. Дія відбувається на межі *ночі* й *дня*, ще одна пара полярностей – *земля* і *небо*, у цьому ряді можна розглядати *трясовину* і *кулю*. *Трясовина* підстерігає на землі, це те, що сковує, огортає, засмоктує і поглинає тіло; а *куля* – це те, що здатне наздогнати навіть у небі, те, що проникає і впивається у тіло. І знову ж рефреном звучить нагадування, що коли й можлива гармонія, то тільки у формі любові (чоловік просить крил, щоб заступити собою її і той світ, який вона уособлює).

У розділі четвертому, у рядку «И радостно и робко в нас души расцветают...» слово «робко» З. Гончарук перекладає як «нероблено»: «І радісно, *нероблено* в нас душі розквітають...». Це явна помилка. В оригіналі дія (розквітання душ) виражається / супроводжується двома протилежними виявами – *радості* та *боязкості*; чергова пара полярностей, які вкотре окреслюють драматичні межі художнього світу А. Вознесенського. Перекладач же на власний розсуд надає цим виявам нехарактерної для оригіналу однозначності.

У шостому розділі ведеться розмова ліричного героя з вороном, ці двоє – антагоністи, які відстоюють полярні точки зору. Ліричний герой, намагаючись довести власну правоту, із пафосом та красномовністю описує опонентові всі можливі життєві перспективи, спокушаючи його спочатку щастям праці, потім владою та славою, і нарешті – вищим блаженством. Рядки оригіналу «утром пальчики девичьи / будут класть на губы вишни, / глушь такая, что не слышна / ни хвала и ни хула...» в українському перекладі мають вигляд – «а дівчата вранці пишні / будуть в губи класти вишні, / глушина позаторішня – / не хвала і не хула...». У А. Вознесенського йдеться про місце («глушь такая, что не слышна / ни хвала и ни хула») за межею добра і зла. Переклад З. Гончаруком рядка «глушь такая, что не слышна» як «глушина позаторішня» не можна вважати адекватним, зважаючи не лише на дух оригіналу, але й на його букву. Цей рядок не в'яжеться навіть із контекстом перекладу. Порушуючи логіку оповіді, він затемнює смисл сказаного російським поетом.

Завершення розділу підводить до висновку, що діалог ліричного героя з вороном – не просто розмова діяльного з бездіяльним, а живого з мертвим. Живе і мертве утворюють ще одну чергову пару полюсів змодельованого поетом світу.



У сьомому розділі А. Вознесенський, повертаючись до полярності чоловіка й жінки, ще більш увиразнює цю полярність: за плечима в ліричного героя – минуле, як рюкзак, а за ліричною героїнею – майбутнє шумить, як парашут. Коли вони разом, то уподібнюються піщаному годинникові: з неї в нього переходить майбутнє, а з нього в неї – минуле. І знову чоловік, покликаний любов'ю, намагається заступити жінку від минулого (для неї майбутнього) з його майданеками та інквізицією. Сьомий розділ – поезо-прозовий, його переклад рівноцінний першоджерелу.

Восьмий розділ підтверджує, що «Оза» – поема контрастів, А. Вознесенський продовжує нарощувати ряд протиставлень. Уяву ліричного героя переслідує пара *туфельок*, зрозуміло, що це *туфельки* коханої, звідси й сентиментальність: теплі, щойно з ноги, вони протиставляються світові металу, у якому холодно й темно, уподібнюються голубкам, що присіли перед танком, і одразу ж, щоб підкреслити їхню беззахисність і крихкість, порівнюються зі шкаралупкою. У перекладі З. Гончарука у рядках оригіналу «...В мире металла, на черной планете, / сентиментальные туфельки эти...» – якісні характеристики послаблюються: «В нас на планеті, в світі металу / сентиментальними туфельки стали». Упускається прикметник «черной». Крім того, в оригіналі сентиментальність *туфельок* констатується як факт звершений, у перекладі ж як поступовий процес. Тобто дещо порушується логіка оповіді. Те, що туфельки уявляються ліричному героєві полишеними та осиротілими, є ще одним виявом дисгармонії, ще одним випробуванням любові.

Рядок у розділі дев'ятому «Зачем стреножить жизнь, как конокрад?» передається як «Чи варт гнuzдaть життя, мов конокрад?»: замість слова «стреножить» (дія на утруднення руху; коневі, аби він не втік, на пасовиську спутують передні ноги з однією задньою) З. Гончарук неточно вживає слово *гнуздать*, яке означає правити конем. У цьому розділі перший рядок завершального катрену «Простимся, Оза, сквозь решетку строк...» в перекладі українською: «Прощаймось, Озо, вже кінчається рядок...» – не передає драматизму моменту прощання. В оригіналі автор уподібнює написані рядки ґратам, які розділяють ліричного героя з Озою. Ці *ґрати* виконують декілька функцій, розмежовуючи реальний світ і світ художній, образ світу від образу антисвіту тому, що *решетка строк* у А. Вознесенського завжди лишатиметься не тільки між героями поеми, але й між героями та авто-

ром, між автором і читачем... «Решетка строк» – образ надзвичайно місткий і багатогранний, аби ним жертвувати.

Завершальні рядки першого катрену розділу «Від автора і дещо інше»: «И так же независимы и талы / чудесных обитателей глаза», в українському перекладі представлені не досить точно: «Так само незалежні, квітнеталі / у мешканців тут очі – крізь гаї...».

Рядки «острили на полях ее устало / и засыпали, силясь разобрать» в українському перекладі також недостатньо відповідають оригіналові: «і дотепи все на полях писали, / не дочитавши, спали в сторінках». Прислівник *все* не несе повноцінного смислового навантаження. В оригіналі зазначається, що *командировщики*, читаючи з цікавістю щоденник, намагаючись розібрати його рядки, засинають через втому. У перекладі згадка про втому зникає, і фраза «не дочитавши, спали в сторінках» – свідчить, що *командировщики* втратили інтерес до написаного, тому їх змагає сон.

Чи не найбільш яскраво ідея полярності світів виражена у розділі десятому. Зоя-Оза святкує в ресторані «Берлін» день народження. Ресторан із дзеркальною стелею, в якій відображається все, що діється за столом. Однак автор, спостерігаючи за відбитками подій у дзеркалі, приймає їх за первинні. «І під цим підвішеним світом внизу розташувався другий, зворотний...». У цьому розділі антисвіт переходить на перший план, починає домінувати.

Полярності змінюються в поемі, наче в калейдоскопі. Алогічність змодельованого А. Вознесенським художнього світу зумовлена неоднозначністю світу реального, речі та явища об'єктивно поєднують у собі позитивні й негативні властивості. Крім цього, оцінені крізь призму людської свідомості, яка, у свою чергу, теж мінлива й плінна, вони можуть набувати певного суб'єктивного забарвлення.

У розділі одинадцятому ліричний герой заявляє: «Километры не разделяют, / а сближают, как провода», у перекладі це парадоксальне твердження зміщено простим запевненням: «Кілометри не розділяють, / які б довгі вони не були».

Зміст рядків дванадцятого розділу «Лишь одно на земле постоянно, / словно свет звезды, что ушла, – / продолжающееся сияние, / называли его душа» у перекладі дещо змінено: «Лиш земля нам завжди лишає, / мов зоря, що від нас пішла, / безперервне, незгасне сяйво, / називали його „душа”». В оригіналі мовиться про те, що постійною (безсмертною) на землі є лише душа. У перекладі ж читаємо про те, що земля лишає



нам душу. Головна суть, «сіль» сказаного в оригіналі, у перекладі безслідно втрачена. Світ здатний набути гармонійної цілісності і сенсу, лише коли в його основу покладена людська душа. Цей катрен можна вважати ключовим моментом поеми. У центр світу автор ставить людину з її душею. Він категоричний у твердженні: «Все прогресси – / реакционны, / если рушится человек». Однак, душу людині ще треба в собі виявити, повірити в її існування, а виявивши й повіривши, збороти протиріччя душі й тіла. Душа – незрима й незбагненна – в поемі виступає в образі щоденника («Прощай, щоденнику, двійник душі чужої»). Однак щоденник не дає відповідей, лише породжує запитання, підштовхує до роздумів. І навіть знайдені відповіді не знімають протиріч. Мимоволі напрошується висновок, що стан гармонії можливий лише в ідеалі (на рівні душі), коли світ начебто завмирає в нерухомості. Але для людини більш притаманний стан руху. Гармонія для неї – не мета, а своєрідний орієнтир, маяк у багатоликому світі полярностей. Той образ світу, що змальований в поемі «Оза», знаходить своє продовження в інших творах А. Вознесенського. На думку критика А. Марченко, А. Вознесенському, щоб привести себе у стан натхнення, «потрібний момент дисгармонії» [217, с. 70]. Однак це ще не підстава вважати дисгармонію благодіющею. «Момент дисгармонії» – своєрідна аварійна ситуація, натхнення – це потреба її усунення, творчість не поглиблює дисгармонію, а локалізує її й на якийсь час ліквідує. Душа й любов – головні цінності художнього світу А. Вознесенського, завдяки душі світ набуває вічності, а силою любові полярності й протилежності світу, все те, що начебто й не поєднується, утримуються в тій умовній цілісності, яку можна назвати гармонією протиріч.

Не випадкові помилки впливають на якість перекладу. «Важлива система відхилень від оригінального тексту: не одна помилка і не дві, – пише К. Чуковський, – а ціла група помилок... <...> Яким би не було дрібним саме по собі кожне таке порушення авторської волі, в масі своїй вони становлять колосальну шкідливу силу...» [374, с. 30]. Помилки, яких допустився З. Гончарук, хоча й не у значній мірі, але все ж таки негативно позначилися на образі світу поеми, вони порушують межові та просторові співвідношення, зміщуючи ідейні акценти, провокуючи смислові та інтонаційні зсуви. Причиною помилок в його перекладі стало те, що перекладач у взаємодії з текстом поеми «Оза»,

користувався кодом, який не був ідентичним кодові автора. Це спричинило часткову втрату закладених у тексті поеми смислів і їх невірну інтерпретацію. Попри це сам факт перекладу поеми А. Вознесенського «Оза» українською мовою – позитивний, тому що вводить цей твір у контекст української літератури, даючи реципієнтові можливість для зіставлень, порівнянь, діалогу, бо лише у результаті обміну літературними набутками краще усвідомлюється національна картина світу і вибудовується світова ієрархія художніх цінностей. На жаль, українська критика не скористалася з такої можливості – «український Вознесенський» пройшов майже непоміченим. Мабуть, головна причина полягає в тому, що труднощі, які доводиться долати українським перекладачам, довгий час «були не лише мовного характеру (проблеми новотворів і оновлення слів), а також суспільного – несприйняття україномовних перекладів» [383, с. 95]. Ця ситуація збереглася й дотепер.

Підсумовуючи, зауважимо, що загалом переклад З. Гончарука поеми «Оза» вдався, проте допущені похибки певною мірою змінюють образ світу, створеного А. Вознесенським.

6.4. Модифікація тлумачення поезій М. Вінграновського в російськомовному дискурсі

Перед тим, як перейти до безпосереднього розкриття визначеної в заголовку теми, треба розглянути деякі теоретичні міркування з приводу інтерпретації оригіналу поезії.

Якщо відправною точкою творчості поета є реальний світ, то для перекладача – оригінал твору (опосередкована художня дійсність). Поет вільний інтерпретувати реальний світ, а також вільний силою власної уяви виходити за його межі, чого позбавлений перекладач, він завжди обмежений оригіналом – його формою, змістом і всіма поетичними особливостями. При цьому обоє користуються одним інструментарієм – системою тропів, синтаксичними зворотами тощо. В. Беньямін завдання перекладача бачить у тому, щоб «віднайти ту інтенцію щодо мови перекладу, яка пробудить у ній відлуння оригіналу» [18, с. 30], а згодом уточнює: «Інтенція перекладу не просто спрямована на щось інше, аніж інтенція поетичної творчості, тобто від окремого твору чужою мовою на мову взагалі, вона є, по суті, іншою: інтенція поета є



наївною, первинною, наочною, перекладача ж – похідною, остаточною, ідейницькою» [18, с. 31].

Існують різні підходи до проблеми інтерпретації оригіналу в перекладі та різні традиції її вирішення. Широко побутує думка, що переклад повинен читатися як оригінальний твір, написаний рідною мовою. Однак є протилежна точка зору, коли вважається, що у перекладі потрібно зберігати кожен незвичний, невластивий для рідної мови зворот, щоб по можливості більше відчувалося, що це творіння «чужого розуму». Але не всі протиставляють ці два способи тлумачення перекладу, багато хто вважає їх за паралельні повноправні підходи. Так, американський письменник і перекладач Д. Брок поділяє переклад на два різновиди – *академічний*, або *вчений* та *творчий переклад*. *Вчений* переклад має допомогти зрозуміти специфіку мови оригінального твору, він повинен мати супровідні глоси та системи наукового апарату, які допоможуть зрозуміти контекст і специфіку оригіналу. *Творчий* переклад – це своєрідна метафора первісного тексту, витвір мистецтва, що вбраний у шати нової мови з її стилістичними можливостями, розмаїттям барв тощо [39, с. 159].

Якщо говорити про можливі види перекладу, то варто згадати позицію Гете, який поділив його на три *види / епохи*: перший «ознайомлює... із закордоном згідно з нашим власним розумінням»; другий – «намагається перенести за кордон... тільки для того, щоб, засвоївши чуже розуміння, відтворити його згідно розумінню власному»; третій – змушує прагнути до того, щоб переклад «був тотожним першотвору» [100, с. 324–326]. Основна ж думка Гете виражається так: «Відповідно до того, як переклад прагне ототожнитися з оригіналом, він все більше зближується з підрядником і вельми полегшує розуміння першотвору, так що підводить нас до основного тексту, можна навіть сказати – підганяє нас до нього, і цим замкнуте все коло, коло, в якому рухаються і зближуються між собою чуже й рідне, знайоме і незнайоме» [100, с. 328–329].

У кожному випадку, беручись за переклад, потрібно визначитися з пріоритетами, адже переклад без втрат неможливий. Російський майстер перекладу С. Маршак писав, що «при перекладі треба знати, чим жертвувати» [218, с. 207]. Перекладач не має жодних ілюзій стосовно технічних можливостей перекладу, вони обмежені багатьма факторами. Мистецтво перекладу – це не тільки мистецтво осягання й

передачі художніх приматів оригінального тексту, а й мистецтво компромісу. Ось якими С. Маршаку бачаться пріоритети перекладача: «Найважливіше за все передати правдивий вид поета, якого перекладаєш, його час і національність, його волю, душу, характер, темперамент. Перекладач повинен не тільки знати, що сказав автор оригінальних віршів, – наприклад, Гейне чи Бернс – але й що, які слова цей автор сказав би і чого сказати б не міг» [219, с. 215]. Перекладач, як у процесі роботи, так і в загальних підходах до перекладу, повинен повністю орієнтуватися на автора. Але не завжди і не всі перекладачі розділяють цю позицію. В. Набоков вказує на три види гріха, що існують у «хімерному світі словесних перетворень». Перше і зовсім невинне зло – очевидні помилки, що припускаються через незнання і нерозуміння. Друге – коли перекладач свідомо пропускає ті слова й абзаци, у смисл яких не потрудився вникнути, або ж вони видалися такими, що не будуть зрозумілими уявному читачеві. Третє – найбільше зло, коли перекладач береться шліфувати й пригладжувати шедевр, мерзенно прикрашаючи його, прилаштовуючись до смаків публіки і упереджень читачів [242, с. 432]. Звідси висновок: перекладач повинен бути зорієнтованим на автора, а не на читачів; він мусить бути фахово придатним до роботи, за яку береться; добре, коли талант перекладача хоча б віддалено наближається до таланту автора, особливо це важливо, коли йдеться про переклад шедеврів літератури.

Процес перекладу можна поділити на два етапи: 1) глибинне і всеосяжне прочитання оригіналу (повне засвоєння форми і змісту), його «демонтаж», розкладання цілого на окремі деталі, трансформація цих деталей в ідентичні (лексичні й художні відповідники в іншій мові); 2) «монтаж» відповідників у нову цілісну естетичну структуру, яка у кінцевому результаті за всіма можливими вимірами повинна бути рівноцінною оригіналу. Перші труднощі підстерігають перекладача на лексико-семантичному та синтаксичному рівнях, але цим проблема перекладу не вичерпується. На цьому наголошує А. Федоров: «Специфіка питання про переклад художньої літератури визначається, однак, не просто різноманіттям мовних стилів, представлених у ній, не строкатістю їх поєднання самих по собі і навіть не множинністю лексичних і граматичних елементів, які належить передати і які вимагають для себе функціональних відповідників в іншій мові. Все це – радше кількісні, ніж якісні показники складності проблеми, які



ще принципово не відрізняють її від проблеми перекладу інших видів матеріалу. Якісну ж відмінність треба бачити саме в специфіці художнього перекладу, яка залежить від того, що художня література є мистецтвом» [349, с. 308]. Підтвердження цій думці знаходимо у М. Рильського, який наголошує на тому, що проблема перекладу не лише лінгвістична, а насамперед проблема мистецька [288, с. 281].

Слово, опрацьоване художньо, виходить за межі лексичного значення і несе додатковий зміст, а певні комбінації слів породжують паралельний поетичний смисл, який може прочитуватися або ж не прочитуватися, залежно від тезаурусу читача. У поетичному тексті комбінації слів не є випадковими, поетичний текст як вид мистецтва володіє своїми правилами організації матеріалу. «Хоча окреме слово в тексті може бути винятково важливим, виразним, часто таким, що заглушає смисл цілої фрази, – пише В. Маслова, – але в цілому специфіка художнього тексту визначається взаємозв'язками і поєднаннями слів у рядки і строфи. Смисл кожного окремого слова начебто розчиняється в своєму оточенні, породжуючи при цьому нові, несподівані смисли» [221, с. 23]. Поет творить начебто навпомацки, він добирає слова, визначає їх місце в загальному тексті, «зрощує» в єдиний живий організм на слух та «на око». При цьому покладається лише на власне чуття, опорою для якого є інтуїція і попередньо вироблені творчі критерії. Процес творчості тісно пов'язаний із таким поняттям, як талант, чим більший талант – тим більш *несподівані нові смисли*. Їх можна назвати додатковими або паралельними, позаяк всяка поетична мова є паралельною мові буквальній. Слушно зазначає З. Лановик: «Про поетичну мову (мовлення) говоримо як про окрему структуру, що надбудовується над фонетичними, лексико-граматичними, синтаксичними мовними формами...» [193, с. 264]. Інакше кажучи, поезія виникає на стику слів і знаходиться не лише в словах, а переважно поміж словами. Саме стики слів, різної щільності простір – «поетичні люзи» й слугують опорою для тієї поетичної надбудови, яку належить відтворити перекладачеві. У цьому й полягає найбільша складність поетичного перекладу, оскільки він знаходиться в залежності від обставин не об'єктивних, а суб'єктивних: чуття, інтуїції, майстерності і таланту перекладача. Дещо перефразувавши вислів М. Рильського, можемо підсумувати: хоча існують певні об'єктивні закони для ху-

дожнього перекладу, сам переклад завжди залишатиметься суб'єктивним відбитком [288, с. 322].

Про це ж веде мову Н. Мавлевич: «Перекладний чи ні той чи інший текст? Часто доводиться відповідати – ні, якщо розуміти адекватність як рівність, якщо ж це не рівність, а подібність, то її завжди можна вибудувати. Оскільки подібність визначається певним співвідношенням елементів. Хоча, звичайно ж, співвідношення слова-звуку-смислу-стилю не таке, як точні цифрові величини кутів і сторін. Кожний перекладач чинить тут зміни на своє око, і далі вже справа в точності окоміра» [205, с. 245]. Саме та обставина, що у кожного перекладача власний окомір і точність цього окоміра умовна, накладає на працю перекладача відбиток суб'єктивності, яка породжує варіативність та інтерпретаційність перекладу. «Та обставина, що один вірш може мати декілька перекладів, що укладають навіть перекладні антології одного вірша, – пише Т. Гаврилів, – якнайкраще свідчить про інтерпретативний характер перекладання» [92, с. 40]. Треба уточнити, що інтерпретативний характер властивий і для будь-якої оригінальної творчості: митець інтерпретує дійсність, ідею, тему і т. п. Стосовно ж власне перекладу, то, як зазначає М. Лановик, «з одного боку, кожна інтерпретація характеризується більшим чи меншим відхиленням від оригіналу, а, з іншого, – при кожній конкретизації твір виявляє свої інші грані, розкриває нові потенційні значення» [194, с. 428]. Як нам здається, кількість інтерпретацій породжується із спонуки повніше наблизитися до оригіналу. Тому маємо не тільки переклади одного вірша, зроблені різними перекладачами, але й різні варіанти перекладів одного вірша в одного перекладача. Що трапляється доволі часто, ми побачимо це на прикладі російськомовних перекладів віршів М. Вінграновського.

Вірш «Квітень» [53, с. 79-80] російською мовою перекладений Л. Смирновим [50, с. 36–37] та Н. Котенком [48, с. 22]. Зіставимо оригінал та обидва переклади. Перший катрен: «На крилах журавлів весна вже сушить весла, / Загомоніли про життя діди, / І на стежин пахучі перевесла / З снопів тополь тече зелений дим»; переклад Л. Смирнова: «На крыльях журавлей весна сушила весла, / О жизни толковали старики. / На перевясла тропок ночью звездной / Ложились тополиные дымки»; переклад Н. Котенка: «Вот крылья журавлей – весны сухие весла. / Пророчат деды счастье молодым. / И на тропинок



радужные свясла / Стекает с тополей зеленый дым». Перший і другий рядки Л. Смирнов перекладає майже дослівно, упускає лише єдину деталь. В оригіналі прислівник «вже» – своєрідний часовий поріг, що вказує на поступ часу, який власне й тягне за собою певні (зафіксовані поетом) зміни у довколишньому світі. *Сушити весла* – означає *не гребти*, весна завмерла у часовому дрейфі. Події відбуваються у теперішньому часі. У перекладі Л. Смирнова ці події зсунуті в минуле (у подальших катренах також), ніби бачаться з відстані часу, відтак проглядає і емоційно-просторове відсторонення. Щодо Н. Котенка, то він перекроює місткий образ першого рядка на свій лад. Смісл другого рядка гіпертрофований до невпізнання. Там, де в оригіналі буденність, сколихнута емоційним пошвавленням дієв, у перекладача – соцреалістичний пафос. Проте наступні два рядки у його перекладі вигідно вирізняються у порівнянні з перекладом Л. Смирнова, вони майже ідентичні з рядками оригіналу. Губиться лише локальний образ *снопи тополь*, який у парі з образом *стежин перевесла* творить ширший образ. Цей образ можна назвати світоглядним, оскільки ліричний герой бачить світ, зіставляючи і співвідносячи його з картинами сільського селянського побуту, через які виражається головна суть буття селянина. Наразі – це картина жнив, з якою, попри весняний пейзаж, у М. Вінграновського асоціюються окремі елементи довколишньої природи. Безперечно, втрата цього образу позначається на правдивості образу світу, змодельованого М. Вінграновським в оригіналі.

Другий катрен: «И падає в ставки ночами п'яне небо, / Де гуси білі сплять чутливим сном. / У снах своїх, мабуть, самі від себе / Дівчата пролітають над селом»; переклад Л. Смирнова: «И падало в пруды, как в обмороке, небо, / И гуси спали белым, чутким сном, / И в снах своих восторженно и немо / Девчата пролетели над селом»; переклад Н. Котенка: «Ночами звезды в пруд ныряют стаей, / Где гуси белые на волнах чутко спят. / И девушки пугливо улетают / Во сне – наверно, от самих себя». У перекладі Л. Смирнова небо не п'яне, а зомліле – стани дещо близькі, але не ідентичні. Фізичну ознаку об'єкта – барву (білі гуси) – перекладач переносить на стан цього об'єкта: гуси у нього сплять білим сном. У перекладі Н. Котенка цей рядок переданий точніше, однак перекладач повністю ігнорує образ неба. Л. Смирнов майже один до одного зберігає образ дівчат, що пролітають над селом, а Н. Котенко передає мотивацію цього польоту – летять самі від себе. Обидва

перекладачі наділяють цей стан / процес сну / польоту емоційним забарвленням: у Л. Смирнова дівчата роблять це захоплено і німо, а в Н. Котенка – зі страхом.

Третій катрен: «Летят вони, неласкані, незаймані, / В розгоні мрій, не випитих ніким... / Повитий згадками, непрошеними й зайвими, / Скрипить протезом сторож Явдоким»; переклад Л. Смирнова: «И каждая мечтала о любимом, / Ломая камыши над озером ночным... / Окутанный воспоминаний дымом, / Скрипел протезом сторож Евдоким»; переклад Н. Котенка: «Летят они по-детски непорочные, / Мечты их так чисты, как родники... / Гонимый памятью, докучливой, непрошенной, / Скрипит протезом сторож Евдоким». Перші два рядки – завершальні штрихи до образу дівчат. Автор торкається сфери інтимного, висловлюється, можливо, дещо узагальнено, оскільки мова йде не про одну, а якусь кількість дівчат. Проте саме це узагальнення надає мові оголеної відвертості, з відсиланням до тілесності, що пов'язана з природою, залежна від неї й виявляє себе її частиною. Л. Смирнов говорить про дівчат, ніби про кожну окремо. А той хмільний весняний неспокій (від якого небо падає в ставки, а дівчата літають над селом), те сум'яття почуттів, що бентежить дівчат, перекладач тлумачить як мрію про коханого. І подає цю абстрактну дію у поєднанні з фізичною – дівчата ламають комиші над нічним озером. Ця подієва неузгодженість привносить у текст елемент пародійності. Ставки перекладач підмінює озером. У перекладі Н. Котенка цей фрагмент ближчий до оригіналу, проте інтерпретує він його надто одновимірно. Перекладач бере за ключові слова *незаймані* та *мрії*. В оригіналі йдеться про дівчат, які спрагли ласки й переповнені мріями, перекладач же наполегливо робить акцент на їх цнотливості. Образ сторожа також дещо скорегований. В оригіналі його згадки мають негативну характеристику і пасивний стан («повитий згадками»), тоді як у перекладі стан пам'яті набуває активного, характеру («гонимый памятью»). Л. Смирнов у цьому випадку не став вдаватися в деталі, звівши їх до метафори, не надавши значення латентній особистій драмі сторожа, зобразивши її як життєвий досвід.

Четвертий та заключний катрени: «Скрипить мені, що даль життя не хитра, / Уміти б все забуть і все почать... / Та я іду під всі чотири вітри / На все життя закохувать дівчат, / Бо вже встає світання над



дідами, / Прокинулись дівчатонька й дуби. / Сира земля пошерхлими губами / Припала до сівалок голубих»; переклад Л. Смирнова: «Скрипел о том, что мир устроен мудро, / Суметь бы все забыть и все начать... / Услышав этот скрип, я выходил под утро / Из дома – свое счастье повстречать. / Вставал рассвет, девчата просыпались, / Кормили кур, нахохленных, рябых, / Шли к сеялкам своим и улыбались / Улыбками русалок голубых...»; переклад Н. Котенка: «Скрипит он мне, что жизнь простая штука, / Сумей лишь все забыть и все начать... / Но я ко всем ветрам от той науки / Бегу – на все века влюблять девчат. / Над дедами уже заря алеет. / Уже рассвет девчонок приласкал... / От вешних соков и простора млея, / Земля припала к сеялки соскам». Н. Котенко передає зміст двох початкових рядків майже дослівно. Л. Смирнов ніби полемізує з автором, приписуючи скрипінню / твердження сторожа протилежний смисл. За оригіналом – «даль життя не хитра», в інтерпретації Л. Смирнова – «мир устроен мудро». Поведінка ліричного героя в його перекладі також отримує відмінну від оригіналу інтерпретацію: герой йде не від сторожа «на всі чотири вітри», а, зачувши скрип, виходить до нього. Окрім цього рядки перекладу набувають прозового оповідного ритму. Н. Котенко у цьому пункті притримується першоджерела. Принаймні немає підстав дорікати йому за неувагу до деталей, єдине – перекладачеві не завжди вдається знайти належні відповідники. Через що губиться та особлива, характерна лише для М. Вінграновського інтонація, його ліричний тембр. Щодо Л. Смирнова, то його переклад останнього катрену не можна назвати адекватним. Проте Л. Смирнов не позбавлений самокритичності, про це свідчить той факт, що він із часом повертається до свого перекладацького доробку з наміром його вдосконалити. Чимало віршів М. Вінграновського у перекладах Л. Смирнова мають подвійну інтерпретацію.

Переклад вірша «Прадід» [53, с. 46–47] існує в двох редакціях. Перша редакція подана у збірці «Третья книга» [50, с. 7–8], друга увійшла до тому «Стихотворения» [49, с. 17–18]. Перший катрен перекладений досить вдало, Л. Смирнов знаходить потрібні відповідники, щоб передати зміст оригіналу й відтворити його образність. Але уже в другому катрені він губить належний тон й відхиляється від оригіналу. Порівняємо: «У тім возі мій прадід спить: / Коли місяць обійде небо, –

/ Йде до прадіда відпочить / І цілує в плече, як треба»; перша редакція перекладу: «Прадед мой на возу храпит, / Звезды в небо ноздрями мечет... / Тихий місяц к нему спешит, / Обнимает его за плечи». Картина втрачає свою ідилічність і той спокій (небесний віз – місце прадідового сну і відпочинку місяця), що панують в оригіналі, набуваючи гіперболічності та пародійності. Друга редакція перекладу вигідно відрізняється від попередньої, оскільки ближча до оригіналу, за окремими смисловими нюансами вона цілковито відповідає йому: «На возу том мой прадед спит. / Когда месяц свое отколдует, / Тотчас к прадеду он спешит, / Ляжет рядом, в плечо целует». Деяка смислова різниця між висловами «обійти небо» і «свое отколдовать» майже повністю нівелюється, зважаючи на загальний контекст твору. Образ місяця-чарівника вписується в художню структуру, що змодельована в першотворі, так само як і знаходить відгук у читацькій уяві.

У третьому катрені перекладу Л. Смирнов від першоджерела зберігає лише зміст прадідового запитання. «І запитує прадід в сні, / Тихо-тихо, мабуть, шепоче: / Чуєш, місяцю, чуєш, хлопче, / На землі ти світив чи ні?» – «И во сне посреди планет, / Вдруг внезапной тоской ранимый, / Шепчет прадед: – Земле родной / Ты сегодня светил иль нет?» Виникає враження, ніби перекладач змагається з автором, бажаючи перевершити його у творенні поетичних образів і польотом фантазії, і пафосом. Окрім цього, Л. Смирнов змінює просторову перспективу на користь більш масштабної. Згодом він відмовився від цих фрагментів своєї інтерпретації, створивши інший варіант: «И мой прадед сквозь сон, во мгле, / Шепчет: – Месяц, мой милый хлопчик, / А скажи-ка, сегодня ночью / Ты светил на земле иль нет?» Ця редакція, безперечно, зорієнтована на оригінал, хоча також не позбавлена деяких інтерпретаційних огріхів.

У наступних катренах перекладач доволі успішно впорався зі своїм завданням. Система образів, яку він творить, не позбавлена упущень, особливо на рівні мікрообразів, однак вона розвивається в руслі оригіналу й підпорядкована його основній поетичній ідеї.

Вірш «Слово димаря» [53, с. 38–39] також отримав дві різні інтерпретації. Не задовольнившись перекладом [50, с. 9–10], Л. Смирнов створив покращену версію [49, с. 42–43]. Спочатку порівняємо початкові рядки оригіналу: «Я належу землі, бо ім'я моє – глина. / Я лежав в тишині від життєвого плину» – із їх першим варіантом перекладу:



«Я родом из земли. Своей жизнью и ростом / Я обязан суглинку, и людям, и звездам». В оригіналі димар говорить про себе як про глину, у перекладі ж він про глину згадує відсторонено, ставлячи її в один ряд із людьми та зорями. Порушується логіка взаємовідносин, а також – хронологія оповіді. У результаті – зміст перекладу не відповідає змісту першоджерела. У другому варіанті Л. Смирнов намагається усунути окремі невідповідності, частково йому це вдається: «Я пошел от земли. Был я глиной безликой. / Я лежал в стороне от эпохи великой». Можна погодитися, що зміст другого рядка переданий адекватно. А щодо адекватності перекладу першого рядка – виникають сумніви. Маємо смислове протиріччя: в оригіналі димар називає своє ім'я (знати назву речі, означає – знати її сутність), тоді як в перекладі вказується на безликість глини. Подальші ж рядки оригіналу вказують, що це хибне трактування: «Під дубами і хвилями, під жимолоттю / Свої жили багрянні я в землю заглибив. / Свій обов'язок вічний я здійснював плоттю – / Я померлих приймав і служив для загиблих». У цих рядках виявляється лик глини. Цей лик виразний й осмислений. Звернемося до першого варіанту перекладу: «Под дубами, под жимолостью, под калиной / Я лежал меж корней, прежний лес переживших, / И хоть был я в те годы тяжелою глиной, / Все равно легким пухом служил для погибших». Майже повна невідповідність – підміна поезики, змісту, всієї образної структури. На нашу думку, другий варіант перекладу суттєво на рівні адекватності не позначився: «Под дубами и водами кладом зарытым / Я лежал со своею судьбой невеселой. / Всем умершим на этой земле и убитым / Легким пухом служил, хоть был глиной тяжелой».

Увесь пафос цього твору М. Вінграновського виражають два ключові моменти, два наріжних слова – *обов'язок* і *право* (у перекладі цей світоглядний тандем розпадається). Два способи служіння людям. Будучи глиною, димар приймав померлих і служив для загиблих, це було його вічним *обов'язком*. Підвівшись із «долонь золотистих у світ», гартований пломенем і потом, димар здобув *право* жити («Я спроможний нести свою голову в небі, / Бо з землі проросло моє серце і право»), – цим він зрівнявся з людьми («кров людська у мені»). На жаль, у перекладі ці аспекти не відображені. Оригінал інтерпретується надто вільно, у перекладі текст ідейно розкоординований, суттєві для нього акценти зміщені або повністю втрачені.

Переклад рядків «А тепер я – димар. Я загвинчений в небо. / Тепла домна тримає мене біля себе» не достатньо адекватний, як у першому варіанті: «А тепер я – дымарь. Работяга. Красавец. / Я стою возле домны и неба касаюсь», – так і в другому: «А тепер я – дымарь. Я касаюсь зенита. / Возле домны стою и дымлю знаменито». В оригіналі вирізняються два вектори – неба й землі. Вектор неба: димар загвинчений в небо, що говорить про щільність та міцність контакту / з'єднання димаря із небом. Вектор землі: стосунки з землею мають інтимний характер – димар знаходиться при домні (пасивний його стан), під її опікою, домна тепла – свідчення її прихильності. У першому варіанті перекладу ці два вектори ледве проглядаються: димар лише торкається неба, а стосунки з домною вичерпуються сусідством. В обох випадках його стан пасивний. У другому варіанті перекладу зберігається той самий зміст, лише дещо перефразований.

Наступні рядки: «Я тепер роздивляюсь, куди б задиміти, / Щоб мій дим не загубився безслідно у часі. / Бо Землі не одне ще століття прожити, / Бо димами моїми вже пахне на Марсі, / Бо мене гартували і племін, і піт, / Я підвівся з долонь золотистих у світ» – «И гляжу я, куда бы мне дым свой направит, / Чтобы людям и травам свободней дышалось. / И мечтаю я землю седую прославить, / И на Марсе потом подымит еще малость. / Я ведь сильный. Огнем закален на века. / Я с ладоней людских стартовал в облака». У М. Вінграновського димар – символ індустріальних (і, як йому тоді здавалося, прогресивних) перетворень. Він символізує перехід країни із розряду аграрної до рівня промислово-розвинених. Відтак і дим у цьому смисловому контексті має символічне значення: йдеться не про газ, що забруднює й отруює повітря, а про плоди й досягнення індустріалізації. Проте Л. Смирнов тлумачить текст у буквальному смислі і править оригінал, виходячи з погляду екологічної безпеки. Другий варіант перекладу цих рядків зроблений не з орієнтацією на оригінал, а з озиранням на перший варіант перекладу: «Но гляжу я, куда бы мне дым свой направит, / Чтобы он все цветы не сгубил в одночасье, / Ведь земле еще жить и в веках себя славить, / И пускай моим дымом не пахнет на Марсе. / Не затем я с ладоней людских стартовал, / Чтобы мир меня проклял и в пыль растоптал». Л. Смирнов розвиває і вмотивовує власну еколо-



гічну тему, вкладаючи в переклад смисл, який знаходиться в опозиції до смислу, що закладений в оригіналі.

На прикладі російськомовних перекладів віршів М. Вінграновського бачимо, що різноманіття перекладних інтерпретацій одного й того ж вірша доповнюють одна одну і врешті-решт збільшують шанси для його прочитання у всій поетичній повноті. Отже, чим більше інтерпретацій, тим краще для оригіналу. Звичайно ж, за умови, що перекладач не переступає межу, за якою інтерпретація губить зв'язок із об'єктом перекладу, вступаючи з ним у конфлікт. Тільки в такому випадку модифікації інтерпретацій мають смисл. Інтерпретації не можуть бути самоціллю, вони породжуються прагненням і складністю створити *ідеальний* переклад.

ВИСНОВКИ

На формування руху шістдесятництва мали вирішальний вплив такі чинники, як зростання ролі особистості й потреба розширення свободи для неї, орієнтація на загальнолюдські цінності та служіння національній ідеї. Індивід неминуче приходив до запитання: хто я? Пошук відповіді спонукав до пошуків особистого через колективне. Шкала загальнолюдських цінностей дозволяла провести ревізію національних вартостей. Проблема національного постає з прагнення нації посісти *достойне місце* у світі, що виражається насамперед через ідентифікацію та самоідентифікацію нації. Цей аспект у процесі формування національного образу світу для українських і російських поетів-шістдесятників є опорним.

У літературі, яка за своєю природою є діяльністю значною мірою підсвідомою і творчий процес у якій зумовлено самовираженням митця або сенсом вираження ідеї твору, загальнолюдський, національний та авторський образи світу не мають чіткого розмежування. Лише компаративістський підхід дозволяє диференціювати образи світу й розкрити закономірності їхнього створення та функціонування.

Найбільш узагальнено образ світу визначається як скорочене і спрощене відображення всієї суми уявлень про світ усередині певної традиції, найстійкішою є та традиція, яка побутує у межах нації. Національний образ світу невід'ємний від культури народу, тоді як загальнолюдський залежить від цивілізаційного розвитку. У кожній нації існує власна ієрархія матеріальних і духовних цінностей, відмінна від загальних мірок, особисті пріоритети: кожен народ дивиться на світ і бачить його з різних точок зору, під різним кутом.

Національна ідея в Україні пов'язувалася з ідеєю визволення, оскільки упродовж тривалого часу вона була бездержавною й поневоленою. Росія як метрополія шукала в національній ідеї підтвердження своєму месіанству. Саме тому в українській і російській літературах національні образи світу найбільш повно виражаються через національну ідентифікацію та самоідентифікацію. Свідченням цього є поезія українських і російських поетів-шістдесятників: як для одних, так і для інших національна ідентифікація та самоідентифікація однаково актуальна.

Безперечно, ідентифікація та самоідентифікація – це тільки один із аспектів, з яких формується національний образ світу, проте аспект



цей – базовий, усі інші або впливають із нього, або доповнюють його. Спільною для художніх світів українських і російських поетів-шістдесятників є ідея відродження, оновлення, тема весни, романтика освоєння космосу, захоплення здобутками НТР; що ж до відмінностей, то українські літератори більше тяжіють до села та природи, російські ж – до урбаністичних мотивів. В ідеї відродження українські шістдесятники передусім бачили відродження національних цінностей, із яким пов'язувалось оновлення життя народу, а відтак і окремої особистості. А російські шістдесятники – відродження свободи індивіда, яка неминуче мала би посилити могутність Росії.

Для українських художників слово Батьківщина було священною сутністю, об'єктом звеличення і поклоніння, але сутність ця мала цілком конкретне й реальне втілення – народ. Народ постає ключовим у творчості українських поетів-шістдесятників, у їхній системі національних духовних цінностей. Саме народ наповнює інше священне поняття, яким є Вітчизна-Україна. Водночас народ – це основна призма світобачення тогочасних письменників. Щодо російських літераторів, то окремим із них притаманна «синтетична народність», що мислиться як вияв суверенної особистості, котра не схиляє голову перед фактом національної самосвідомості, а підіймається над ним; хоча за певних обставин або ж емоційних мотивацій ніхто з них не цурається проявів «фактів національної свідомості».

Треба погодитися з критичними відгуками на творчість М. Вінграновського й А. Вознесенського, зіставляючи які, виявляється, що у цих поетів значно більше спільного, ніж зазвичай вважається. Спільною для обох є особливість, яку можна назвати засадничою рисою їхньої творчості, з якої вони розпочинаються як художники. Оголеність нервів, низький больовий поріг, «Ахіллесове серце» – ці риси перетворюють митців на надзвичайно чутливу мембрану, що реагує на кожен порух світу. Характерна для обох письменників здатність – уміння говорити на різних регістрах: їхні вірші – то крик, то шепіт, то промова з трибуни, то освідчення у коханні, то ворожіння-заклинання. І М. Вінграновський, і А. Вознесенський вдало поєднують напругу врочистого співу з гнучкою інтонацією побутової мови. Улюблений художній прийом М. Вінграновського й А. Вознесенського – повтор, анафора, які часто стають головними елементами в композиції вірша. Ще одна важлива риса: їм притаманна стійка поетична система – змі-



нюючись, вони ніколи не зраджують собі, завжди залишаються собою. А. Вознесенського критика називає «поетом великих періодів», а його художній світ уподібнює до вітражної мозаїки, отже, для адекватного сприймання цього художнього світу потрібна дистанція. Щодо М. Вінграновського, то його художній світ і людина в ньому неподільні: вони переходять одне в одне, існують одне в одному. У цьому головна відмінність поетів.

У М. Вінграновського організація художнього часопростору підпорядкована ідеї руху, передовсім – руху енергії животворящого слова. В А. Вознесенського простір підкорюється фабулі твору (більшість його віршів має сюжетну канву), а час постає одним із чинників драматургії. Модель художнього світу в М. Вінграновського твориться з ряду нерівномірних і нерівнозначних просторових одиниць, головними з яких є простір України і простір серця, до яких долучається простір думки, – ці простори взаємопроникні. Художній світ А. Вознесенського закорінений у реальній дійсності, основа життя якої – побут. Дія віршів відбувається у найрізноманітніших місцях. Ліричний герой керується тезою, що «у просторі помирають, а в часі живуть»; звідси безперервна зміна пейзажів, населених пунктів, країн, континентів. Відсутність переміщень у просторі він розцінює як «заслання в себе». Рух для нього – спосіб розщеплення буття на атоми явищ, подій, обставин, під час яких вивільняється всепереможна енергія людського духу. У цьому полягає його намагання встигати за часом, а, отже, і за життям. Ліричний герой уподібнює себе до кочівника, який не сприймає відстань у традиційному розумінні: в його тлумаченні кілометри зближують, наче дроти. Зупинка, застрягання в просторі для нього рівноцінні смерті. Герой А. Вознесенського неспроможний зафіксувати себе не лише у просторі, а й у часі, і ця його нездатність породжує невтолиму ностальгію за теперішнім. Художній світ М. Вінграновського парадоксальний: він «і замалий, і не широкий цей світ без берега і меж», тече і трансформується, змінюючи контури й масштаби, і зазвичай безпосередньо пов'язаний із психологічним станом ліричного героя. Відтак доходимо висновку, що це світ, віднайдений усередині себе. В поезії М. Вінграновського активно діє простір сну, який також є «внутрішнім» простором, що дає підстави говорити про його інтровертність. Характерною особливістю художнього світу М. Вінграновського є те, що в ньому майже відсутній



закритий простір. Поет цінує час не за протяжністю / кількістю, а за якістю його насичення, тому він готовий проміняти мить, опромінену любов'ю, на всі попередні століття людського буття. В А. Вознесенського простір екстравертний.

Ліричні герої М. Вінграновського й А. Вознесенського зорієнтовані на загальнолюдські цінності, однак розглядають їх крізь призму національного – кожна загальнолюдська проблема має в них національне забарвлення. Відрізняється тільки в тому, що ліричний герой М. Вінграновського прагне розширити національне до значення загальнолюдського, тоді як герой А. Вознесенського дбає, щоб загальнолюдське ставало надбанням національного. Для ліричного героя М. Вінграновського світ – лише продовження Вітчизни, для нього не тільки світ розпочинається з України, а й сам він – його особисте Я. Ліричному ж героєві А. Вознесенського Вітчизна уявляється головною частиною світу.

Різняться ставлення обох поетів до так званого прогресу. Цивілізаційні процеси втратили для М. Вінграновського свою привабливість, коли він остаточно усвідомив їхню згубність. Після того, як з'ясувалося, що культура безсила протистояти духовному виродженню, «змавпленню», поет майже не апелює до неї, пріоритетною для нього стає природа. Поетичний шлях А. Вознесенського – шлях середини. Назвавши себе попутником НТР, він ним і залишається: критикує цивілізацію за її руйнівні тенденції, але цінує зручність її винаходів; культура йому цікава не так традиціями, що зміцнюють людину, як модерністською еквілібристикою, що вносить сум'яття; він любить і захищає природу, однак робить це з безпечної відстані.

Для художньої системи поезій М. Вінграновського притаманна диференціація образів добра та зла. Образ художнього світу, що витворений митцем, відсилає читача не лише до образу реального світу, світу, яким він є, але й до образу світу ідеального, світу, яким він міг би бути. Очевидно, що більш привабливим для М. Вінграновського і таким, що його надихає, є світ ідеальний. Тому художній світ поета – у більшій мірі світ ідей, аніж світ реалій. Митця приваблюють світлі поривання людського розуму та духу. Художній світ М. Вінграновського близький до світу казки, в якому добро завжди перемагає. Щодо А. Вознесенського, то в його художньому світі добро і зло не мають чіткого розмежування, а переплітаються, вира-



жаючись через неоднозначність подій і складність характерів. Зло аж ніяк не домінує, проте саме його обирає автор об'єктом своїх художніх досліджень. У центрі його уваги – образ людини з усіма її гріхами та ганджами. Досліджуючи природу і механізм дії зла, А. Вознесенський намагається знайти «антивірус». Зло небезпечне, особливо небезпечне, коли замовчується. Письменник вважає своїм обов'язком відстежувати зло, давати йому назву і оприлюднювати. Зло у художньому світі А. Вознесенського не завжди покаране, однак ніколи не буває проігнорованим, залишеним без належної адекватної реакції.

Чинник страху, попри трагізм епохи, для якої це чуття було однією з чільних рис, доволі стримано виявляє себе в художніх світах досліджуваних поетів. Для раннього М. Вінграновського найбільш характерний страх за долю людства, митця лякає можливість технічного апокаліпсису. В його уяві спалахують застережливі картини-видіння. Погляд митця спрямований у майбутнє, він вказує на те, до чого може призвести технічний прогрес. Для А. Вознесенського технічна загроза також злободенна, але переживає він її не на рівні емоцій, а на рівні розуму. Зі своїми засторогами він апелює саме до людського розуму, тоді як М. Вінграновський звертається до людської совісті. І погляд А. Вознесенського зосереджений на теперішньому часі. Там, де М. Вінграновський боїться за майбутнє, А. Вознесенському дошкуляє страх за теперішнє. А. Вознесенський відчуває страх за Вітчизну, а М. Вінграновський – за народ. Спільним для обох є страх за людину. У подальшій творчості М. Вінграновський, заглибившись у світ природи, звільняється від цього страху. В А. Вознесенського цей страх лише посилюється, що безпосередньо пов'язано з подіями новітньої російської історії, які відобразилися у творчості письменника.

Для національного образу світу, створеного М. Вінграновським, сміх (як вияв лагідності, доброти, світлості) настільки самоочевидний, що упускається, для поета сміх – не засіб, а завжди лише констатація, явно чи латентно він постійно присутній у мовній інтонації, у відтінку слів, оскільки закладений у характері автора і є базовою складовою його філософії життя: попри усі гримаси цивілізації, світ бачиться М. Вінграновському у світлі усмішки. У А. Вознесенського сміх буває доволі жорстким і нищівним, для нього сміх – інструмент, який він використовує як важіль, щоби зрушити з місця проблему. Сміх слугує



йому і мечем, і щитом, залежно від обставин, митець використовує його або для того, щоб виявити істину, або щоб її приховати, особливо тоді, коли йдеться про особисте. М. Вінграновський позначає сміхом присутність (або можливість) гармонії, А. Вознесенський же виражає світовий дисбаланс добра і зла (на користь зла), вказує на тотальність дисгармонії, котрій можна протистояти лише локально.

Щодо образу Бога в індивідуально-філософській рецепції М. Вінграновського й А. Вознесенського, то він у кожного має власне трактування. М. Вінграновський, зауважуючи, що поет у момент творчості відчуває себе всесильним Творцем, лише уподібнює його Богові. Не замахується на його авторитет, не наполягає на рівноправності. В А. Вознесенського на ранній стадії його творчості проглядаються ознаки конкуренції митця з Богом. Письменникові здається, що у творчості людське важливіше і вище від Божого, і саме людською іскрою спалахує і живе твір. Бог для нього ще надто абстрактне поняття. Однак дуже скоро митець переглядає своє бачення. Гору бере об'єктивність. Велич Божу художник осягає через красу та досконалість його творінь. Для М. Вінграновського періоду «Атомних прелюдів» Бог – тільки один із малоцікавих і маловикористовуваних загальних засобів поезики, до якого він вдається в силу певної (радіше народної, ніж літературної) традиції. У подальших збірках поетові поступово відкривається трансцендентна сутність довколишнього світу. А. Вознесенський навпаки – доволі часто у своїх творах звертається до образу Бога як до поетичного прийому. Бог для нього – одна із потужних і містких метафор. Характерні для письменника і часті біблійні алюзії. Для нього це частина культурного коду, залучаючи який, він вирішує мистецькі завдання. Приблизно з половини творчого шляху Бог для А. Вознесенського переміщається із площини поетичної у площину філософську.

Спільним у творенні образів батька й матері для М. Вінграновського й А. Вознесенського є синівська любов і повага до власних батьків. Присвячені їм вірші вказують, наскільки важливим був для поетів упродовж всього їхнього життя кровний і духовний зв'язок із батьками. Обидва митці надають значення своєму походженню, звідси увага до свого родоводу, спроби його дослідження і навіть певної міфологізації. М. Вінграновському стосунки між поколіннями батьків і дітей бачаться безконфліктними. Однак ці стосунки він зазвичай розглядає



в межах родинного кола, упускаючи ті суспільні баталії між поколіннями, з якими зіткнулися українські шістдесятники, вступаючи в літературу. Лише вдячність висловлює письменник на адресу матері й батька, жодного нарікання, ніяких претензій. Попри воєнне дитинство (відсутність батька – на фронті), стосунки з батьками М. Вінграновський змальовує як ідилічні, а смерть батьків – як втрату цієї ідилії. Що ж до А. Вознесенського, то, відаючи належну шану батькові й матері в родинному колі, він без вагань актуалізує проблеми, які існують між батьками і дітьми на рівні суспільства. Взаємини різних генерацій зображає драматичними. Зазвичай А. Вознесенський не осуджує, а виносить правду на суд читача. Правда ж полягає в тому, що одні діти паразитують на здобутках батьків, іншим доводиться оплачувати борги батьків. Образ матері в нього неоднозначний: віддаючи належне святості жінки з малям, поет порушує проблеми дитячого сирітства та материнської зради.

М. Вінграновський і А. Вознесенський, як для того часу (коли со-рокарічний автор вважався молодим), рано увійшли в літературу. Їхня тріумфальна з'ява віталася читачами, зустріла неоднозначну реакцію колег-письменників і викликала пильну увагу органів влади. Попри ранню славу і цілковиту творчу самодостатність обидва поети (по суті оминувши період учнівства) вказують на присутність учителя, якому вони завдячують своїм творчим становленням. О. Довженко для М. Вінграновського і Б. Пастернак для А. Вознесенського не були вчителями, у котрих вони вчилися майстерності писання; спілкування із учителями радше виглядало уроками, на яких молоді поети переймали у наставників філігранність і гідність творчої постави. М. Вінграновський неодноразово у своїх поезіях засвідчував духовну єдність із учителем, наголошуючи на незмінності їхніх спільних моральних цінностей і принципів. Для А. Вознесенського постать учителя теж слугувала духовним орієнтиром і мірилом, певною системою координат, за якими він розпізнавав істину.

Простір поетичного світу М. Вінграновського, за небагатьма винятками, – це природа та сільські краєвиди. Якраз це зумовлює щільність етнообразів: адже саме село було носієм народної культури і тому для поета стало середовищем формування етнообразів. Поетиці А. Вознесенського ближча культура, яка, порівняно з народною, більш уніфікована, багато в чому спільна для людей, котрі здобули певну



освіту. Урбаністичний простір, характерний для його творів, бідний на етнообрази.

Особливо не відрізняючись палітрою, М. Вінграновський і А. Вознесенський різняться тим, що перший використовує барви, змальовуючи буття людини в природі, а другий – буття людини в суспільстві. Треба мати також на увазі, що колірна гама не вичерпується вербально зафіксованими барвами, колір присутній у всіх назвах предметів, через які він себе виявляє, відображаючись в уяві читачів. Художні авторські світи М. Вінграновського й А. Вознесенського відмінні саме на рівні «неназваних кольорів». Мальовничий світ М. Вінграновського прозоріший, а барви яскравіші – це природа. На художньому світі А. Вознесенського відсвіт штучного освітлення, блимання неону, через що усі барви дещо приглушені.

Національний образ світу в прозі А. Вознесенського майже не відрізняється від того, який постає в його поезії. У прозі М. Вінграновського він дещо інший: у його поезії наявні ідеї, які мають ознаки «офіційних» (маються на увазі ідеї наболілі, традиційно важливі для української літератури) і відіграють роль своєрідних ідейно-тематичних центрів, наприклад, головна із них – ідея народу, яку автор виголошує як трибун, оскільки до цього його зобов'язував статус поета. Через ці чітко сформульовані ідеї митець відстоює свою громадську позицію. У прозі ж – ідеї не те щоб відступали на другий план чи вписувалися між рядків, вони, безперечно, присутні, але присутні в крові головних героїв, у повітрі, яким вони дихають.

Оцінюючи рівень адекватності російськомовних перекладів М. Вінграновського, ми дійшли висновку, що його оригінальний талант залишився для російських читачів невідкритим і недосяжним. Це можна сказати і про рівень адекватності україномовних перекладів А. Вознесенського: український А. Вознесенський не став на один рівень із тим явищем, яким був А. Вознесенський оригінальний.

Отже, обидва поети, творячи національний образ світу, відкривають красу: у людині, у світі... А. Вознесенський прагне добратися до неї ззовні, стираючи нашарування гриму, під яким вона ховається; а М. Вінграновський поривається відкрити її, підсвітивши зсередини, показати ту внутрішню красу, закладену в кожній істоті, у кожній речі. Для кожного з них на першому місці – служіння істині, це




спільна мета цих двох дивовижних письменників, які не можуть бути схожими, бо рухаються до мети різними шляхами.

Ідеї, що є визначальними у творчості М. Вінграновського й А. Вознесенського, пронизують творчість і інших поетів-шістдесятників. У шістдесятні роки суспільство з літературою в авангарді вийшло на якісно новий рівень духовного розвитку, тому в шістдесятників, у тому числі й М. Вінграновського й А. Вознесенського, виникла потреба критичного переосмислення досвіду попередників і переоцінки духовних пріоритетів. Національні образи світу, створені ними, вирізняються новими художньо-філософськими рисами, зумовленими викликами часу.

Отже, світоглядні та художні пошуки шістдесятництва споріднюють не лише окремі творчі особистості в красному письменстві одного народу, але й митців різних літератур, зокрема української та російської.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Поетика парадокса : Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / В. Агеєва. – К. : Факт, 2006. – 432 с.
2. Аошуан Т. Китайская картина мира : Язык, культура, ментальность / Т. Аошуан. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 240 с.
3. Ахмадулина Б. А. Свеча / Б. А. Ахмадулина. – М. : Сов. Россия, 1977. – 208 с.
4. Ахмадулина Б. Миг бытия / Б. Ахмадулина. – М. : Аграф, 1997. – 304 с.
5. Ахмадулина И. А. Сад : новые стихи / И. А. Ахмадулина. – М. : Сов. писатель, 1987. – 160 с.
6. Базилевський В. Маршал Вінграновський / В. Базилевський // Базилевський В. Лук Одиссеїв : статті, есеї, діалоги. – К. : Ярославів вал, 2005. – С. 323–336.
7. Базилевський В. Тайний ключ гнізда / В. Базилевський // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – № 131. – С. 105–112.
8. Базыма Б. А. Цвет и психика [Електронний ресурс] / А. Б. Базыма. – Режим доступу : <http://psyfactor.org/lib/colorpsy1.htm>. – Назва з екрану.
9. Базыма Б. Цветовая символика и психодиагностика [Електронний ресурс] / Б. Базыма. – Режим доступу : <http://psyfactor.org/lib/bazyma.htm>. – Назва з екрану.
10. Баран Є. Звичайний читач / Є. Баран. – Тернопіль : Джура, 2000. – 140 с.
11. Барлас В. Ассоциативный поиск / В. Барлас // Новый мир. – 1986. – № 7. – С. 224–239.
12. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений : философская эстетика 1920-х годов. – Т. 1. – М. : Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – С. 69–263.
13. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
14. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в Романах : очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / сост. Бочаров С.; Кожинов В. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.

- 
15. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений / В. Г. Белинский. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1953. – Т. 1. – 575 с.
16. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений / В. Г. Белинский – М. : Издательство Академии наук СССР, 1955. – Т. 9. – 804 с.
17. Белый А. Сочинения : в 2 т. / А. Белый. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 1 : Поэзия. Проза / вступ. ст., сост. и подгот. текста В. Пискунова ; коммент. С. Пискуновой, В. Пискунова. – 703 с.
18. Беньямін В. Завдання перекладача / В. Беньямін // Беньямін В. Вибране / пер. з нім. Ю. Рибачук , Н. Лозинська. – Львів : Літопис, 2002. – С. 23–38.
19. Бергсон А. Два источника морали и религии / А. Бергсон ; пер. с фр., послесловие и примеч. А. Б. Гофмана. – М. : Канон, 1994. – 384 с.
20. Бердяев Н. А. Великий Инквизитор / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. О русских классиках / сост., коммент. А. С. Грушин. вступ. ст. К. Г. Исупов. – М. : Высш. шк., 1993. – С. 23–46.
21. Бердяев Н. А. О назначении человека / Н. А. Бердяев. – М. : Республика, 1993. – 383 с.
22. Бердяев Н. А. Сочинения / Н. А. Бердяев ; сост., вступ. ст. и прим. А. В. Гулыги. – М. : Раритет, 1994. – 416 с.
23. Бердяев Н. А. Философия свободного духа / Н. А. Бердяев. – М. : Республика, 1994. – 480 с.
24. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. / Н. А. Бердяев. – М. : Искусство, 1994. – Т. 1. – 542 с.
25. Бернадська Н. І. Роман: проблеми великої епічної форми : навч. посіб. / Н. І. Бернадська. – К. : Логос, 2007. – 116 с.
26. Бессмертная О. Ю. Предки / О. Ю. Бессмертная, А. Л. Рябинин // Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1980. – Т. 2 : К–Я. – С. 333–335.
27. Битов А. Мужество цветка / А. Битов // Литературное обозрение. – 1997. – № 3. – С. 12–14.
28. Білецький О. І. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя) / О. І. Білецький // Білецький О. І. Зібрання праць : в 5 т. – К. : Наук. думка, 1966. – Т. 3. – С. 255–273.
29. Блайс Р. Х. Золотой век дзэн : антология классических коанов дзэн эпохи Тан / Р. Х. Блайс ; пер. с англ. А. А. Мищенко ; сост. и ком-



мент. Р. Х. Блайса. – СПб. : Издательская группа «Евразия», 2001. – 451 с.

30. Блок А. А. Дневник / А. А. Блок; подготовка текста, вступ. ст. и примеч. А. Л. Гришунина. – М. : Сов. Россия, 1989. – 512 с.

31. Блок А. Собрание сочинений : в 6 т. / А. Блок ; редкол. : М. Дудин и др. ; оформ. худож. Н. Нефедова. – Л. : Худож. лит., 198-1983. – Т. 5 : Лирическая проза. 1906-1921. Последние дни императорской власти. 1918 / сост. В. Орлова ; примеч. И. Исакович, В. Орлова. – 1982. – 408 с.

32. Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе / Ш. Бодлер ; сост., вступ. ст. Г. К. Косикова ; коммент. А. Н. Гиривенко, Е. В. Баевской, Г. К. Косикова. – М. : Высш. шк., 1993. – 511 с.

33. Борисенко А. Сэлинджер начинает и выигрывает / А. Борисенко // Иностранная литература. – 2009. – № 7. – С. 223–233.

34. Бражников И. Смех и грех. Еще раз о Гоголе и народной смеховой культуре / И. Бражников // Независимая газета. – 1998. – 12 ноября. – С. 11.

35. Бродский И. Большая книга интервью / И. Бродский. – 2-е изд., исправ. и допол. – М. : Захаров, 2000. – 704 с.

36. Бродский И. А. Форма времени : стихотворения, эссе, пьесы : в 2 т. / И. А. Бродский ; сост. В. И. Уфлянд ; худ. С. В. Баленок. – Мн. : Эридан, 1992. – Т. 1 : Стихотворения . – 480 с.

37. Бродский И. А. Форма времени : стихотворения, эссе, пьесы : в 2 т. / И. А. Бродский ; сост. В. И. Уфлянд ; худ. С. В. Баленок. – Мн. : Эридан, 1992.– Т. 2: Стихотворения, эссе, пьесы. – 480 с.


38. Бродский И. Зачем российские поэты?.. / И. Бродский // Ахмадулина Б. Миг бытия. – М. : Аграф, 1997. – С. 253–257.

39. Брок Д. «У всьому треба бути креативним...» / Д. Брок // Всесвіт. – 2007. – № 3-4. – С. 158–160.

40. Брюховецький В. С. Специфіка і функції літературно-критичної діяльності / В. С. Брюховецький. – К. : Наук. думка, 1986. – 172 с.

41. Бублейник Л. В. Проблематика художнього перекладу: семантико-стилістичні аспекти : навч. посіб. зі спецкурсу / Л. В. Бублейник . – Луцьк, 2009. – 68 с.

42. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / В. Будний // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 52–63.



43. Великий тлумачний словник сучасної української мови [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. ; Ірпінь : Перун, 2002. – 1440 с.

44. Веретюк О. Компаративіст і «заінфекована», метанаукова компаративістика доби постмодернізму / О. Веретюк // Наукові записки. Серія: Літературознавство / за ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль : ТНПУ, 2007. – Вип. 21. – С. 185–194.

45. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский // Вступ. ст. И. К. Горского; Сост., коммент. В. В. Мочаловой. – М. : Высш. шк., 1989. – 406 с.

46. Винниченко В. Щоденник 1921-1925 / В. Винниченко. – [Б. м.] : Видання Канадського Інституту Українських Студій ; Едмонт-Нью Йорк, 1983. – Т. 2. – 700 с.

47. Винграновский М. Козерог : стихотворения / М. Винграновский ; авториз. пер. с укр. Л. Смирнова. – М. : Молодая гвардия, 1977. – 96 с.

48. Винграновский М. На серебряном берегу : стихотворения / М. Винграновский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 128 с.

49. Винграновский М. Стихотворения / М. Винграновский ; пер. с укр. и вступ. ст. П. Загребельного. – М. : Худож. лит., 1986. – 320 с.

50. Винграновский М. С. Третья книга: стихи / М. С. Винграновский. – М. : Сов. писатель, 1972. – 112 с.

51. Витрикуш Г. Людина у контексті доби. Про поезію Бориса Олійника останніх років / Г. Витрикуш // Дзвін. – 2008. – № 2. – С. 130–135.

52. Віват Г. Роль духовного виміру лірики Василя Стуса для морально-етичного виховання школярів / Г. Віват // Укр. мова в загальноосвітній школі. – 2006. – № 2. – С. 43–45.

53. Вінграновський М. С. Атомні прелюди : поезії / М. С. Вінграновський. – К. : Рад. письменник, 1962. – 120 с.

54. Вінграновський М. Батьківщина і народ – це вічна тема / М. Вінграновський // Літ. Україна. – 1980. – 8 трав.


55. Вінграновський М. С. Вибрані твори / М. С. Вінграновський ; передм. І. Дзюби. – К. : Дніпро, 1986. – 464 с.

56. Вінграновський М. С. Вибрані твори : в 3 т. / М. С. Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 1 : Поезії / передм. Т. Салиги. – 400 с.

57. Вінграновський М. С. Вибрані твори : в 3 т. / М. С. Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 2 : Северин Наливайко : роман / передм. І. Дзюби. – 400 с.



58. Вінграновський М. С. Вибрані твори : в 3 т. / М. С. Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 3 : Повісті й оповідання. – 353 с.
59. Вінграновський М. Губами теплими і оком золотим / М. Вінграновський. – К. : Рад. письм., 1984. – 64 с.
60. Вінграновський М. С. З обійнятих тобою днів : поезії : для ст. шк. віку / М. С. Вінграновський ; передм. І. М. Дзюби ; худож. оформ. В. В. Лісового. – К. : Веселка, 1993. – 303 с.
61. Вінграновський М. С. Київ : поезії / М. С. Вінграновський. – К. : Дніпро, 1982. – 156 с.
62. Вінграновський М. С. На срібнім березі : поезії / М. С. Вінграновський. – К. : Молодь, 1978. – 96 с.
63. Вінграновський М. С. Поезії / М. С. Вінграновський. – К. : Дніпро, 1971. – 176 с.
64. Вінграновський М. С. Рік з Довженком / М. С. Вінграновський // Вінграновський М. С. Вибрані твори : у 3 т. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 3 : Повісті й оповідання. – С. 342–350.
65. Вінграновський М. С. Сто поезій / М. С. Вінграновський. – К. : Молодь, 1967. – 128 с.
66. Вінграновський М. Хто і що для мене незалежність України [Електронний ресурс] / М. Вінграновський. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/65128>. – Назва з екрану.
67. Вінграновський М. «Я повів своє слово просто...» / М. Вінграновський // Дніпро. – 1986. – № 11. – С. 107–110.
68. Вінграновський М. С. Як я написав «Гайавату» / М. С. Вінграновський // Поезія-85 : зб. – К. : Рад. письменник, 1985. – С. 66-67.
69. Винокурова І. Цвет времени / І. Винокурова // Октябрь. – 1977. – № 7. – С. 219–222.
70. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження / Л. Вітгенштайн. – К. : Основи, 1995. – 311 с.
71. Вознесенський А. А. Антисвіти : вірші та поеми / А. А. Вознесенський ; упоряд. та передм. З. Гончарука. – К. : Рад. письм., 1987. – 117 с.
72. Вознесенский А. Дубовый лист виолончельный : избр. Стихотворения и поэмы / А. Вознесенский ; оформ. худ. В. Медведева. – М. : Худож. лит., 1975. – 602 с.

- 
73. Вознесенский А. А. На виртуальном ветру / А. А. Вознесенский. – М. : Вагриус, 2006. – 480 с.
74. Вознесенский А. А. Прорабы духа / А. А. Вознесенский. – М. : Сов. писатель, 1984. – 496 с.
75. Вознесенский А. А. Собрание сочинений : в 5 т. / А. А. Вознесенский. – М. : Вагриус. – Т. 1: Первый лед. – 2000. – 416 с.
76. Вознесенский А. А. Собрание сочинений : в 5 т. / А. А. Вознесенский. – М. : Вагриус. – Т.2: 2=1>3 000 000 000. –2001. – 416 с.
77. Вознесенский А. А. Собрание сочинений : в 5 т. / А. А. Вознесенский. – М. : Вагриус. – Т. 3: Нас трое – Бог, ты и я. –2000. – 416 с.
78. Вознесенский А. А. Собрание сочинений: в 5 т. / А. А. Вознесенский. – М. : Вагриус. – Т. 4: Чертополох четвероногий. – 2002. – 544 с.
79. Вознесенский А. А. Собрание сочинений : в 5 т. / А. А. Вознесенский. – М. : Вагриус. – Т. 5: Пятый туз. – 2002. – 448 с.
80. Вознесенский А. А. Собрание сочинений : в 5 т. / А. А. Вознесенский. – М. : Вагриус. – Т. 5+: Пять с плюсом. – 2003. – 416 с.
81. Вознесенский А. А. Собрание сочинений : в 5 т. / А. А. Вознесенский. – М. : Вагриус. – Т. 6: Не будь шестеркой. – 2005. – 448 с.
82. Вознесенский А. А. СтиХХI / А. А. Вознесенский. – М. : Время, 2006. – 248 с.
83. Вознесенский А. А. Тень звука / А. А. Вознесенский. – М. : Молодая гвардия, 1970. – 264 с.
84. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
85. Волков А. Традиційні сюжети та образи / А. Волков // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р. Т. Гром'як, упоряд.: Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 181–216.
86. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков. – М. : Эксмо, 2004. – 640 с.
87. Воловец Л. Цей привабливий світ / Л. Воловец // Жовтень. – 1985. – № 12. – С. 108–110.
88. Волошин М. Аполлон и мышь / М. Волошин // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 3. Лики творчества, кн. первая ; О Репине ; Суриков / Под общ. ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова при участии Р. П. Хрулевой ; Сост. и подготовка текста А. В. Лаврова; Комментар.



А. М. Березкина, Н. В. Котрелева, А. В. Лаврова, В. А. Мильчиной, Вс. Н. Петрова, М. В. Толмачева. – М. : Эллис Лак, 2000, 2005. – С. 134–157.

89. Волошин М. Собрание сочинений / М. Волошин ; под общ. ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова при участии Р. П. Хрулевой ; сост. и подгот. текста А. В. Лаврова; коммент. А. М. Березкина, Н. В. Котлярова, А. В. Лаврова, В. Мильчиной, В. Н. Петрова, М. В. Толмачева. – М. : Эллис Лак 2000, 2005. – Т. 3 : Лики творчества. Кн. 1 : О Репине ; Суриков. – 608 с.

90. Вяземский П. А. Старая записная книжка / П. А Вяземский. – М. : Захаров, 2000 – 368 с.

91. Гаврилів Т. Роздуми про переклад / Т. Гаврилів // Гаврилів Т. Текст між культурами. Перекладознавчі студії. – К. : Критика, 2005. – С. 11–27.

92. Гаврилів Т. Що таке переклад? / Т. Гаврилів // Гаврилів Т. Текст між культурами. Перекладознавчі студії. – К. : Критика, 2005. – С. 29–49.

93. Ганин Л. Е. Национальный суверенитет и процессы глобализации (вводные замечания) / Л. Е. Ганин // Полис (Политические исследования). – 2008. – № 1. – С. 123–133.

94. Гари Р. Ночь будет спокойной / Р. Гари ; перев. с фр. Л. Бондаренко и А. Фарафонова. – СПб. : Симпозиум, 2004. – 414 с.

95. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ. Интеллектуальные путешествия из России в Грузию, Азербайджан и Армению / Г. Д. Гачев. – М. : Издательский сервис, 2002. – 416 с.


96. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М. : Прогресс: Культура, 1995. – 480 с.

97. Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – М. : Сов. писатель, 1988. – 448 с.

98. Гете Й.-В. Поезія і правда : зб. / Й.-В. Гете ; упоряд., вступ. ст., пер., комент. та покажч. Б. М. Гавришкова. – К. : Мистецтво, 1982. – 280 с.

99. Гёте И.-В. К учению о цвете. Хроматика. Очерк учения о цвете (отрывки) [Электронный ресурс] / И.-В. Гёте. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/gete.htm>. – Назва з екрану.

100. Гёте И.-В. Переводы / И.-В. Гёте // Гёте И.-В. Западно-восточный диван. – М. : Наука, 1988. – С. 324–329.

- 
101. Гёте И.-В. Учение о цвете. Теория познания / И.-В. Гёте ; пер. с нем. – изд. 2-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 200 с.
102. Гёте И.-В. Статьи и мысли об искусстве / И.-В. Гёте. – Л. ; М. : Искусство, 1936. – 412 с.
103. Гинзбург Л. Я. Вяземский / Л. Я. Гинзбург // Вяземский П. А. Старая записная книжка. – М. : Захаров, 2000 – С. 328–364.
104. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 8 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда – 1984. – Т. 7. – 528 с.
105. Голан А. Миф и символ / А. Голан. – М. : Русслит, 1993. – 375 с.
106. Горичева Т. Ужас реального / Т. Горичева, Н. Иванов, Д. Орлов, А. Секацкий. – СПб. : Алетейя, 2003. – 228 с.
107. Гром'як Р. Бачу в Франкові генія і вчителя / Р. Гром'як // Студентський вісник. – 2006. – № 7. – (верес.).
108. Гром'як Р. Літературна рецепція в компаративістичних студіях / Р. Гром'як // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р. Т. Гром'як, упоряд.: Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 250–256.
109. Гром'як Р. Т. Естетика і критика / Р. Т. Гром'як. – К. : Мистецтво, 1975. – 224 с.
110. Гром'як Р. Т. Про задум і призначення цього видання / Р. Т. Гром'як // Літературознавча компаративістика : навч. посіб. / ред. Р. Т. Гром'як ; упоряд. Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 4–5.
111. Грушников О. Белла Ахмадулина. Библиографический конспект литературной жизни / О. Грушников // Ахмадулина Б. Миг бытия. – М. : Аграф, 1997. – С. 273–280.
112. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – 2-е изд., испр. и допол. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
113. Гуревич П. С. Разрушительное в человеке как тайна / П. С. Гуревич // Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности : перевод / Э. Фромм ; авт. вступ. ст. П. С. Гуревич. – М. : Республика, 1994. – С. 3–14.
114. Гуцало Є. «І так ми всі родимо, і так ми всі цвітемо» / Є. Гуцало // Літ. Україна. – 1980. – 12 верес. – С. 1, 3.
115. Дезер М. Страх как социологический объект в постсоветский период / М. Дезер // Семиотика страха : сб. ст. / сост. Нора Букс и Франсис Конт. – М. : Русский институт: издательство «Европа», 2005. – С. 392–399.



116. Державин Г. Р. Сочинения / Г. Р. Державин ; сост., биограф. очерк и коммент. И. И. Подольской ; ил. и оформ. Е. Е. Мухановой, Л. И. Волчека. – М. : Правда, 1985. – 576 с.

117. Дзюба І. Григорій Кочур: Покликання. Ерудиція. Труд / І. Дзюба // Кочур Г. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / упоряд. А. Кочур, М. Кочур ; передм. І. Дзюби, Р. Зорівчак. – К. : Смолоскип, 2008. – Т. 1. – С. 7–10.

118. Дзюба І. Духовна міра таланту / І. Дзюба // Вінграновський М. С. Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1986. – С. 5–22.

119. Дзюба І. Історичний міф Миколи Вінграновського / І. Дзюба // Вінграновський М. С. Вибрані твори : в 3 т. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 2 : Северин Наливайко : роман / передм. І. Дзюби. – С. 5–10.

120. Дзюба І. Не окремо взяте життя. Спогади і роздуми на фінішній прямій / І. Дзюба // Київ. – 2007. – № 9. – С. 33–78.

121. Дзюба І. М. Спогади і роздуми на фінішній прямій / І. М. Дзюба ; вступ. ст. М. Г. Жулинського. – К. : Криниця, 2008. – 928 с.

122. Дмитренко М. Розвиток України в контексті глобалізації / М. Дмитренко // Україна в глобалізованому світі : зб. наук. праць / НАН України. Ін-т світової економіки і міжнародних відносин ; Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. – К., 2007. – С. 128–131.

123. Довженко О. П. Щоденник 1941-1956 (Скорочено) [Електронний ресурс] / О. П. Довженко. – Режим доступу : <http://ukrclassic.com.ua/katalog/d/dovzhenko-oleksandr/198-oleksandr-dovzhenko-shchodennik?start=22>. – Назва з екрану.


124. Донцов Д. Про «молодих» / Д. Донцов // Донцов Д. Літературна есеїстика. – Дрогобич. – [Б. м.] : Видавнича фірма «Відродження», 2009. – С. 107–121.

125. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука 1976. – Т. 15. – 624 с.

126. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1980. – Т. 21. – 552 с.

127. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах / Ф. М. Достоевский. – Т. 26. – Л. : Наука, 1984 – 520 с.

128. Достоевский Ф. М. Признания славянофила / Ф. М. Достоевский // Русские философы о войне: Ф. М. Достоевский, В. Соловьев, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Е. Н. Трубецкой, С. Л. Франк, В. Ф. Эрн. – М.; Жуковский : Кучково поле, 2005. – С. 18–24.

- 
129. Драч І. Ф. Соняшник : поезії / І. Ф. Драч ; передм. М. Слабошпицького. – К. : Молодь, 1985. – 224 с.
130. Евтушенко Е. А. Первое собрание сочинений : в 8 т. / Е. А. Евтушенко. – М. : NEVA group. – Т. 1: 1937–1958. – 1997. – С. 482.
131. Евтушенко Е. А. Первое собрание сочинений : в 8 т. / Е. А. Евтушенко. – М. : NEVA group. – Т. 3: 1965–1970. – 2000. – С. 576.
132. Евтушенко Е. Стихи и поэма / Е. Евтушенко. – М. : Сов. писатель, 1967. – 239 с.
133. Евтушенко Е. «Чтобы голос обрести – нужно крупно расстаться...» / Е. Евтушенко // Новый мир. – 1970. – № 8. – С. 255–260.
134. Евтушенко Е. Не умеющий петь хором [Електронний ресурс] / Е. Евтушенко. – Режим доступу : <http://www.newizv.ru/culture/2010-02-12/121734-ne-umejushij-pet-horom.html>. – Назва з екрану.
135. Євшан М. Боротьба генерацій і українська література / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / упоряд. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 45–53.
136. Євшан М. «Лицар темної ночі» / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / упоряд. Н. Шумило. – Основи, 1998. – С. 70–75.
137. Єрмоленко С. Я., Данилюк Н. О. «Душа моя в цвітінні...» / С. Я. Єрмоленко, Н. О. Данилюк // Українська мова і література в школі. – 1986. – № 12. – С. 28–35.
138. Ерофеев В. Новое и старое. Заметки о творчестве Беллы Ахмадулиной / В. Ерофеев // Октябрь. – 1987. – № 5. – С. 190–194.
139. Забужко О. Планета Полин : Довженко – Тарковський - фон Трієр, або дискурс нового жаху / О. Забужко // Забужко О. З мапи книг і людей : зб. есеїстики. – Meridian Czernowitz. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня „Рута”», 2012. – С. 185–238.
140. Засєкін С. В. Психолінгвістичні аспекти перекладу : навч. посіб. / С. В. Засєкін. – Луцьк : ВІЕМ, 2006. – 144 с.
141. Зборовська Н. Василь Стус : до історії проблемного тлумачення / Н. Зборовська // Дивослово. – 2009. – № 5. – С. 40–46.
142. Зварич І. Міф і методологія дослідження художнього мислення / І. Зварич // Проблеми славістики. – 2001. – Чис. 3. – С. 42–46.
143. Зеров М. Іван Белоусов, російський перекладач «Кобзаря» / М. Зеров // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима ;



післям. М. Москаленка. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2002. – С. 773–783.

144. Зеров М. «Прокуратор Іудеї» і два перекладачі / М. Зеров // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима ; післям. М. Москаленка. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2002. – С. 515–521.

145. Зорівчак Р. У духовно-культурному полі Григорія Кочура – теоретика й історика українського перекладу / Р. Зорівчак // Кочур Г. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / упоряд. А. Кочур, М. Кочур ; передм. І. Дзюби, Р. Зорівчак. – К. : Смолоскип, 2008. – Т. 1. – С. 11–63.

146. Жадан С. Деспеш Мод / С. Жадан. – Харків : Фоліо, 2009. – 229 с.

147. Жулинський М. Г. Як вгамувати духовну спрагу, або Пошуки шляхів набуття втраченої Батьківщини / М. Г. Жулинський // Духовна спрага по втраченій Батьківщині. – К. : Видавничий дім „Академія”, 2002. – С. 5–38.

148. Иванов В. И. Родное и вселенское / В. И. Иванов ; сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. – М. : Республика, 1994. – 428 с.

149. Изард К. Э. Психология эмоций / К. Э. Изард. – СПб. : Питер, 2008. – 464 с.

150. Искренко Н. Вернемся к Вознесенскому / Н. Искренко // Юность. – 1986. – № 1. – С. 92–94.

151. Іванишин П. Два світогляди в період глобалізації : Культурний імперіялізм і культурний націоналізм / П. Іванишин // Визвольний шлях. – 2006. – Кн. 4. – С. 34–43.


152. Ігнатенко М. А Читач як учасник літературного процесу / М. А. Ігнатенко. – К. : Наук. думка, 1980. – 172 с.

153. Ільницький М. М. Дмитро Павличко : нарис творчості / М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1985. – 189 с.

154. Ільницький М. М. Іван Драч : нарис творчості / М. М. Ільницький. – К. : Рад. письм., 1986. – 221 с.

155. Ільницький М. Світогляд і талант (Творчість Миколи Вінграновського) / М. Ільницький // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 3. – С. 15–24.

156. Ільницький М. М. На вістрі серця і пера (Про спадкоємність художніх ідей і новаторство в сучасній українській радянській поезії) / М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1980. – 263 с.



157. Калашников Г. «Улыбнуться – дальнему» / Г. Калашников // Октябрь. – 1980. – № 11. – С. 215–217.

158. Камю А. Из записных книжек / А. Камю. – М. : АСТ МОСКВА, 2009. – 253 [3] с.

159. Канетти Э. Масса и власть / Э. Канетти // Бланшо М., Зомбарт В., Канетти Э. Тень парфюмера. – М. : Алгоритм, 2007. – С. 72–159.

160. Капранов С. В. «Ісе соногатарі як пам'ятка японської релігійно-філософської культури доби Хейан / С. В. Капранов. – К. : Видавничий дім «Академія», 2004. – 168 с.

161. Карьер Ж.-К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! / Ж.-К. Карьер, У. Эко ; интервью Ж.-Ф. де Тоннака ; пер. с фр. и примеч. О. Акимовой. – СПб. : Симпозиум, 2010. – 336 с.

162. Кафка Ф. Замок : роман ; Новеллы и притчи ; Письмо отцу ; Письма Милене / Ф. Кафка ; пер. с нем. ; авт. предисл. Д. Затонский. – М. : Политиздат, 1991. – С. 416–458.

163. Кессидм Ф. Х. Античная философия / Ф. Х. Кессидм // Человек : Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. Древний мир – эпоха Просвещения / редкол. : И. Т. Фролов и др. ; сост. П. С. Гуревич. – М. : Политиздат, 1991. – С. 59–64.

164. Кислов В. Потенциальный перевод / В. Кислов // Иностранная литература. – 2009. – № 2. – С. 228–235.

165. Климчук О. Між білими хмарами, над золотою землею / О. Климчук // Україна. – 1986. – № 44. – С. 13-14.

166. Ковадло Г. П. Природа, людське життя, моральність (філософсько-антропологічні роздуми) / Г. П. Ковадло // Мультиверсум. Філософський альманах : зб. наук. праць / відп. ред. В. В. Лях. – Вип. 2. – К. : Стилос, 1998. – С. 3–11.

167. Коган П. Гроза / П. Коган // До последнего дыхания / сост. и прим. И. Богатко ; предисл. С. Михалкокова ; ил. С. Красаускаса. – М. : Правда, 1985. – С. 159.

168. Колаковський Л. Новини з підземелля / Л. Колаковський // Колаковский Л. Мої правильні погляди на все / пер. з польської С. Яковенка. – К. : Києво-Могилянська акад., 2005. – С. 186–190.

169. Колаковський Л. Цивілізація на лаві підсудних / Л. Колаковський // Колаковский Л. Мої правильні погляди на все / пер. з пол. С. Яковенка. – К. : Києво-Могилян. акад., 2005. – С. 120–130.



170. Копистянська Н. Х. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві / Н. Х. Копистянська // Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 11–19.

171. Коптілов В. Теорія і практика перекладу : навч. посіб. / В. Коптілов. – К. : Юніверс, 2002. – 280 с.

172. Коротич В. О. Вибрані твори : в 2 т. / В. О. Коротич. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 1: Поезії / передм. І. О. Дзеверіна. – 270 с.

173. Корочанцев В. Цветовосприятие зависит от места обитания / В. Корочанцев // Азия и Африка. – 1999. – № 6. – С. 78–80.

174. Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» / Г. К. Косиков // Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе / Ш. Бодлер ; сост., вступ. ст. Г. К. Косикова ; коммент. А. Н. Гириченко, Е. В. Баевской, Г. К. Косикова. – М. : Высш. шк., 1993. – С. 5–40.

175. Костенко Л. В. Вибране / Л. В. Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.

176. Костенко Л. Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала / Л. Костенко. – К. : Видавничий дім «Academia», 1999. – 32 с.


177. Кочур Г. Етапи розвитку (Французька література в українських перекладах) / Г. Кочур // Кочур Г. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / упоряд. А. Кочур, М. Кочур ; передм. І. Дзюби, Р. Зорівчак. – К. : Смолоскип, 2008. – Т. 1. – С. 74–84.

178. Кочур Г. [Рецензія на український переклад трагедій Софокла] / Г. Кочур // Кочур Г. Література та переклад : Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / упоряд. А. Кочур, М. Кочур ; передм. І. Дзюби, Р. Зорівчак. – К. : Смолоскип, 2008. – Т. 2. – С. 659–662.

179. Кочур Г. Шевченко в польських перекладах / Г. Кочур // Кочур Г. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / упоряд. А. Кочур, М. Кочур ; передм. І. Дзюби, Р. Зорівчак. – К. : Смолоскип, 2008. – Т. 1. – С. 220–231.

180. Кошарська Г. Д. Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності / Г. Д. Кошаровська / пер. з англ. – К. : Видавничий дім «Academia», 1994. – 167 с.

181. Кошелівець І. У хороший Шевченків слід ступаючи... / І. Кошелівець // Симоненко В. Берег чекань. – Мюнхен : Сучасність, 1973. – С. 7–59.



182. Кресіна І. О. Подвійна етнонаціональна свідомість як феномен політичних держав / І. О. Кресіна // Історія в середніх і вищих навчальних закладах України. – 2005. – № 3. – С. 2–5.

183. Кривицька О. Конфліктний вимір етнонаціонального розвитку України / О. Кривицька // Політичний менеджмент. – 2005. – № 2. – С. 24–37.

184. Крымский С. Б. Культурно-цивилизационные сдвиги на рубеже тысячелетий / С. Б. Крымский // Цивилизационная структура современного мира: Глобальные трансформации современности : в 3-х т. / под ред. акад. НАН Ю. Н. Пахомова и док. философ. наук Ю. В. Павленко. – К. : Наук. думка, 2006. – Т. 1. – С. 607–646.

185. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – 367 с.

186. Кундзіч О. Л. Творчі проблеми перекладу / О. Л. Кундзіч – К. : Дніпро, 1973. – 264 с.

187. Куняев С. Русский огонек / С. Куняев // Рубцов Н. М. Последняя осень : стихотворения, письма, воспоминания современников. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 210–221.

188. Курганов Е. О необходимости страха / Е. Курганов // Семиотика страха : сб. ст. / сост. Нора Букс и Франсис Конт. – М. : Русский институт: издательство «Европа», 2005. – С. 36–42.

189. Кушнер А. Аполлон в снегу : заметки на полях / А. Кушнер. – Л. : Сов. писатель, 1991. – 512 с.

190. Кушнер А. Стихотворения / А. Кушнер ; предисл. Д. С. Лихачёва. – Л. : Худож. лит., 1986. – 304 с.

191. Кушнер А. Приметы : третья книга стихов / А. Кушнер. – Л. : Сов. писатель, 1969. – 112 с.

192. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор ; пер. с дат. – М. : Республика, 1993. – 383 с.

193. Лановик З. Художній переклад як проблема компаративістики / З. Лановик // Літературознавча компаративістика: навч. посіб. / ред. Р. Т. Гром'як; упоряд. Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 256–272.

194. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції / М. Лановик. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 470 с.



195. Лановик М. Функціонування художнього образу в різномовних дискурсах / М. Лановик. – Тернопіль : Економічна думка, 1998. – 148 с.

196. Литературный энциклопедический словарь [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.] – М. : Сов. энцикл., 1987. – 752 с.

197. Лихачёв Д. Кратчайший путь / Д. Лихачёв // Кушнер А. Стихотворения / предисл. Д. С. Лихачёва. – Л. : Худож. лит., 1986. – С. 3–12.

198. Лихачёв Д. С. О русской интеллигенции. Письмо в редакцию / Д. С. Лихачёв // Новый мир. – 1993. – № 2. – С. 3–9.

199. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – 3-е изд. – М. : Наука, 1979. – 360 с.

200. Лихачёв Д. С. Смех в древней Руси / Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л. : Наука, 1984. – 296 с.

201. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.

202. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб : Искусство-СПб, 2000. – С. 150-390.

203. Лотман Ю. М. До построения теории взаимодействия культур / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб : Искусство-СПб, 2000. – С. 603–613.


204. Лотман М. О семиотике страха в русской культуре / М. Лотман // Семиотика страха : сб. ст. / сост. Нора Букс и Франсис Конт. – М. : Русский институт: издательство «Европа», 2005. – С. 13–35.

205. Мавлевич Н. Можно ли перевести непере译имое? Новарина по-русски / Н. Мавлевич // Иностранная литература. – 2006. – № 9. – С. 244–260.

206. Макаров А. Благословенна світлотінь (Роздуми над новою книжкою М. Вінграновського «На срібнім березі») / А. Макаров // Літ. Україна. – 1979. – 15 черв.

207. Макаров А. М. Світло українського бароко / А. М. Макаров – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.

208. Макьявелли Н. Сочинения исторические и политические. Сочинения художественные. Письма : сб. : пер. с итал. / Н. Макьявелли. – М. : НФ «Пушкинская библиотека» ; «Издательство АСТ», 2004. – 819, [5] с.



209. Маланюк Є. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи. – Львів : Світ, 2005. – 496 с.

210. Мальгин А. Поэт и время / А. Мальгин // Юность. – 2008. – № 11. – С. 70–72.

211. Мандельштам О. Э. Чаадаев / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза / сост. Ю. Л. Фрейдина ; предисл. и коммент. М. Л. Гаспарова. – М. : Рипол классик, 2002. – С. 453–458.

212. Мандельштам Н. Я. Воспоминания / Н. Я. Мендельштам ; вступ. ст. Д. Быкова. – М. : Вагриус, 2006. – 448 с.

213. Мандельштам Н. Я. Вторая книга / Н. Я. Мандельштам. – М. : Вагриус, 2006. – 608 с.

214. Маркова В. Н. Комментарии / В. Н. Маркова // Сэй-Сёнагон. Записки у изголовья. – СПб. : Кристалл, 1999. – С. 528–574.

215. Маркова В. Примечания / В. Маркова // Басё М. Великое в малом. – СПб. : Терция, Кристалл, 1999. – С. 264–290.

216. Марченко А. Ностальгия по настоящему (Заметки о поэтике А. Вознесенского) / А. Марченко // Вопросы литературы. – 1978. – № 9. – С. 66–94.

217. Марченко А. Ностальгия по настоящему (Заметки о поэтике А. Вознесенского) / А. Марченко // Вопросы литературы. – 1978. – № 9. – С. 66–94.

218. Маршак С. Я. Портрет или копия? (Искусство перевода) / С. Я. Маршак // Маршак С. Я. Собрание сочинений : в 4 т. – М. : Правда. – Т. 4: Воспитание словом / отв. ред. С. В. Михалков ; сост. и прим. Т. Л. Аверьяновой; илл. А. А. Шпакова. – 1990. – С. 205–212.

219. Маршак С. Я. Поэзия перевода / С. Я. Маршак // Маршак С. Я. Собрание сочинений : в 4 т. – М. : Правда. – Т. 4: Воспитание словом / отв. ред. С. В. Михалков ; сост. и прим. Т. Л. Аверьяновой ; илл. А. А. Шпакова. – 1990. – С. 212–216.

220. Маршак С. Я. «Служба святы» / С. Я. Маршак // Маршак С. Я. Собрание сочинений : в 4 т. – М. : Правда. – Т. 4: Воспитание словом / отв. ред. С. В. Михалков ; сост. и прим. Т. Л. Аверьяновой ; илл. А. А. Шпакова. – 1990. – С. 217–220.

221. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой : учеб. пособ. / В. А. Маслова. – М. : Флинта: Наука, 2004. – 256 с.



222. Маяковский В. В. Сочинения : в 2 т. / сост. А. Михайлова ; вступ. ст. А. Метченко ; прим. А. Ушакова. – М. : Правда. – Т. 1: Я сам. Стихотворения. Мое открытие Америки. – 1987. – 768 с.

223. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с.

224. Мелло Э. Когда Бог смеется : сб. рассказов-медитаций / Э. Мелло ; пер. с англ. О. Вишмидта. – К. : София, 2004. – 240 с.

225. Миронова Л. Н. Символика цвета [Электронный ресурс] / Л. Н. Миронов. – Режим доступа : http://mironovacolor.org/theory/humans_and_color/symbolism. – Назва з екрану.

226. Мірчук І. Призначення нації / І. Мірчук // Основа. – 1993. – № 23 (1). – С. 148–152.

227. Мифы народов мира : в 2 т. : энцикл. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1980. – Т. 2: К–Я. – 720 с.

228. Михайлов А. А. Ритмы времени (Этюды о русской советской поэзии наших дней) / А. А. Михайлов. – М. : Худож. лит., 1973. – 528 с.

229. Мкртчян Л. М. Земное слово о небе / Л. Мкртчян // Мкртчян Л. «Да придут к нам благородные мысли со всех сторон...» : ст. – М. : Сов. писатель, 1983. – С. 283–288.

230. Мкртчян Л. Живое слово поэта / Л. Мкртчян // Драч И. Избранное. пер. с укр. / предисл. Л. Мкртчяна ; худож. Г. Саленков. – М. : Худож. лит., 1987. – С. 3–10.

231. Мкртчян Л. Познать мудрость и наставление... / Л. Мкртчян // Мкртчян Л. «Да придут к нам благородные мысли со всех сторон...» : ст. – М. : Сов. писатель, – 1983. – С. 217–221.

232. Мкртчян Л. Стихотворный перевод и стихи о переводах / Л. Мкртчян // Мкртчян Л. «Да придут к нам благородные мысли со всех сторон...» : ст. – М. : Сов. писатель, – 1983. – С. 199–207.

233. Моем С. Подводя итоги : роман / С. Моэм ; пер. с англ. М. Лорие. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 317 [3] с.

234. Мойсієнко А. Неба сягнувши, тривожити небо нове. Роздуми над творами Бориса Олійника / А. Мойсієнко // Київ. – 1988. – № 2. – С. 135–139.

235. Монзелер Г. О. Примечания / Г. О. Монзелер // Ли Бо Нефритовые скалы. – СПб. : Кристалл, 1999. – С. 178–212.

236. Моренець В. Відтворити цілісність світу / В. Моренець // Вітчизна. – 1981. – № 5. – С. 167–178.

237. Мориц Ю. Двадцать лет спустя / Ю. Мориц // Юность. – 1981. – № 10. – С. 99–103.
238. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу / М. Москаленко // Всесвіт. – 2006. – № 11–12. – С. 160–174.
239. Москаленко М. Тисячоліття: переклад у державі слова // Всесвіт. – 1993. – № 9–10. – С. 113–127.
240. Мусієнко В. П. Українська етнографічна лексика: ідентифікація та типологія / В. П. Мусієнко // Мовознавство. – 2006. – № 2–3. – С. 130–136.
241. Мэн-цзы // Древнекитайская философия. Собрание текстов : в 2 т. – М. : Мысль, 1972. – Т. 1. – С. 225–247.
242. Набоков В. Искусство перевода / В. Набоков // Набоков В. Лекции по русской литературе / пер. с англ. С. Антонова, Е. Гольшевой, Г. Дашевского и др. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – С. 432–442.
243. Набоков В. «Мертвые души» / В. Набоков // Набоков В. Лекции по русской литературе / пер. с англ. С. Антонова, Е. Гольшевой, Г. Дашевского и др. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – С. 45–101.
244. Найден О. С. Образ воїна в українському фольклорі: Семантичні та образні аспекти / О. С. Найден. – К. : Стило, 2005. – 260 с.
245. Наливайко Д. Компаративістика в системі літературознавчих дисциплін / Д. Наливайко // Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури. – Х. : Акта, 2007. – С. 5–42.
246. Наливайко Д. Літературна імагологія: предмет і стратегії / Д. Наливайко // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К. : Києво-Могилян. акад., 2006. – С. 91–103.
247. Наливайко Д. Шевченко в контексті романтизму і націоналізму // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К. : Києво-Могилян. акад., 2006. – С. 197–225.
248. Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація : моногр. / за ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – 291 с.
249. Некряч Т. Є. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів : [навч. посіб. для студ. перекладацьких факультетів вищ. навч. закл.] / Т. Є. Некряч, Ю. П. Чала. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 200 с.
250. Ницше Ф. Веселая наука / Ф. Ницше // Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое ; Веселая наука ; Злая мудрость : сб. / пер. с нем. ; худ. обл. М. В. Драко. – Мн. : Попури, 1997. – С. 319–600.



251. Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше. – М. : REFL-book, 1994. – 352 с.

252. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. / Ф. Ницше. – М. : Культурная революция, 2005. – Т. 5 : По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Случай «Вагнер» / пер. с нем. Н. Н. Полилов, К. А. Свасьян. – 2012. – 480 с.

253. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. / Ф. Ницше. – М. : Культурная революция, 2005. – Т. 6 : Сумерки идолов. Антихрист. Ессе homo. Дионисовы дифирамбы. Ницше contra Вагнер / пер. с нем. Ю. М. Антоновского, Я. Э. Голосовкера и др. ; науч. ред. И. А. Эбаноидзе. – 2009. – 408 с.

254. Ніцше Ф. Так казав Заратустра ; Жадання влади / Ф. Ніцше ; пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. – К. : Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.

255. Новиков В. И. Открытым текстом (Поэзия и проза Андрея Вознесенского) / В. И. Новиков // Новиков В. И. Диалог. – М. : Современник, 1986. – 270 с.

256. Новиков В. Философия метафоры / В. Новиков // Новый мир. – 1982. – № 8. – С. 246–251.


257. Нукария К. Религия самураев. Исследование дзен-буддийской философии и практики в Китае и Японии / К. Нукария. – СПб. : Наука, 2003. – 245 с.

258. Огнев В. Небо Украины / В. Огнев // Юность. – 1977. – № 2. – С. 68–69.

259. Огнев В. Ф. Время синтеза (Некоторые проблемы теории поэтического перевода) / В. Ф. Огнев // Огнев В. Ф. Горизонты поэзии: избранные работы в 2 т. – М. : Худож. лит., 1982. – Т. 2: Зарубежная литература. Вопросы теории. – С. 329–366.

260. Озеров Л. Андрей Вознесенский и его поэзия / Л. Озеров // Вознесенский А. А. Собрание сочинений : в 3 т. – М. : Худ. лит., 1983. – Т. 1. – С. 5–18.

261. Олійник Б. Вибрані твори : у 2 т. (Бібліотека Української Літературної Енциклопедії: вершини письменства) / редкол.: Павличко Д. В. (голова) [та ін]. – К. : Укр. Енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2005 ; Т. 1: Вірші. Поеми / вступ. ст. Талалая Л. М. ; уклад. Луків М. В., Слободяник А. Я., Янко Д. Г.; худ. оформ. серії Стратілата М. І. ; іл. Перевальського В. Є. – 608 с.



262. Олійник Б. Вибрані твори : в 2 т. (Бібліотека Української Літературної Енциклопедії: вершини письменства) / редкол.: Павличко Д. В. (голова) [та ін]. – К. : Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2006. – Т. 2: Переклади. Публіцистика / уклад. Слободяник А. Я., Зяблюк М. П., Луків М. В., Янко Д. Г. ; худ. оформ. серії Стратілата М. І. – 608 с.

263. Олейник Б. Планетарная причастность. О поэзии Ивана Драча / Б. Олейник // Дружба народов. – 1975. – № 12. – С. 250–257.

264. Ольжич О. Націоналістична культура / О. Ольжич // Ольжич О. Незнаному воякові. – К. , 1994. – С. 230–232.

265. Оляндер Л. Волинський текст в українській та польській літературах (XIX-XX ст.) : моногр. / Л. Оляндер // Луїза Оляндер. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2008. – 236 с.

266. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас / Х. Ортега-і-Гасет // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / пер. з ісп. В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К. : Основи, 1994. – С. 15–139.

267. Павленко М. С. Тичининська формула українського патріотизму : монографія / М. С. Павленко. – Умань, 2002. – 180 с.

268. Павличко Д. В. Вибрані твори : в 2 т. (Бібліотека Української Літературної Енциклопедії: вершини письменства) / Д. В. Павличко ; редкол.: Зяблюк М. П. (голова) [та ін]. – К. : Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2008. – Т. 1: Вірші. Поеми / вступ. ст. Жулинського М. Г. ; уклад. Пилипчук Д. П. ; худ. оформ. серії Стратілата М. І. ; іл. Марчука І. С. – 608 с.

269. Павличко Д. Перстень життя / Д. Павличко // Павличко Д. В. Літературознавство. Критика : [у 2 т.]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. – Т. 1 : Українська література / передм. авт. – С. 434-463.

270. Павличко Д. Поет лицарської гідності й правди / Д. Павличко // Павличко Д. В. Літературознавство. Критика : [у 2 т.]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. – Т. 1 : Українська література / передм. авт. – С. 109–121.

271. Павличко Д. Правда життя – істина поезії / Д. Павличко // Павличко Д. В. Літературознавство. Критика : [у 2 т.]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. – Т. 1 : Українська література / передм. авт. – С. 401–406.

272. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : моногр. / С. Павличко. – 2-ге вид., перероб. і допов. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.



273. Памук О. Снег : [роман] / О. Памук ; [пер. с турец. А. Аврутиной]. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2006. – 542 с.

274. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений : в 11 т. / Б. Л. Пастернак. – М. : СЛОВО/SLOVO. – Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912–1932 / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак ; предисл. Л. С. Флейшмана. – 2003. – 576 с.

275. Петрович Г. В Москве ко мне отчасти вернулась вера в слово и литературу. Интервью с Гораном Петровичем. Беседу ведет Елена Калашникова / Г. В. Петрович // Иностранная Литература. – 2009. – № 2. – С. 236–240.

276. Писатели о переводчиках / пер. М. Габачевой // Иностранная литература. – 2006. – № 8. – С. 294–296.

277. Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій / Я. Поліщук. – [Б. м.] : Акта, 2008. – 286 с.

278. Политехнический музей умирает нищим [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://svpressa.ru/all/article/3677/>. – Назва з екрану.

279. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 624 с.

280. Потебня О. О. Эстетика і поетика слова : зб. / упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної / О. О. Потебня. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.

281. Пропп В. Я. Природа комического у Гоголя / В. Я. Пропп // Русская литература. – 1988. – № 1. – С. 27–43.

282. Пустовіт Л. О. «Очі дихають синню...» (Колір у поезії І. Драча і Б. Олійника) / Л. О. Пустовіт // Культура слова. – 1983. – Вип. 25. – С. 20–27.


283. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М. : Правда, 1981. – Т. I. – 416 с.

284. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М. : Правда, 1981. – Т. II. – 416 с.

285. Пьяных М. Вначале были мастера / М. Пьяных // Нева. – 1978. – № 10. – С. 187–188.

286. Пьяных М. Лирическое пространство души. Поэзия Александра Кушнера / М. Пьяных // Нева. – 1982. – № 2. – С. 157–160.

287. Рассадин С. Книга прощаний : воспоминания о друзьях и не только о них / Станислав Борисович Рассадин / С. Рассадин. – М. : Текст, 2009. – 428, [4] с.

- 
288. Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20 т. / М. Т. Рильський. – К. : Наук. думка, 1987. – Т. 16. – 600 с.
289. Рильський М. Ф. Вечірні розмови : нариси, статті / М. Т. Рильський. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1964. – 272 с.
290. Робин К. Страх. История политической идеи / К. Робин ; пер. с англ. А. Георгиева, М. Рудакова. – М. : Прогресс-традиция ; Издательский дом «Территория будущего, 2007. – 368 с. – (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»).
291. Розанов В. В. Уединенное / В. В. Розанов ; сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А. Н. Николукина. – М. : Политиздат, 1990. – 543 с.
292. Рождественский Р. И. Избранные произведения : в 2-х т. / Р. И. Рождественский. – М. : Худож. лит. , 1979. – Т. I: Стихотворения. Поэмы (1951-1966) / предис. Е. Сидорова ; худож. В. Медведев. – 414 с.
293. Рождественский Р. И. Избранные произведения : в 2-х т. / Р. И. Рождественский. – М. : Худож. лит. , 1979. – Т. 2: Стихотворения. Поэмы (1965-1977). Песни. – 472 с.
294. Рубцов Н. М. Последняя осень : стихотворения, письма, воспоминания современников / Н. М. Рубцов. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. – 608 с.
295. Руссо Жан-Жак. Трактаты / Ж.-Ж. Руссо. – М. : Наука, 1969. – 704 с.
296. Рушди С. Заметки о писательстве и нации / С. Рушди // Рушди С. Шаг за черту : сб. эссе. – [пер. с англ.]. – СПб. : Амфора, 2010. – С. 81-85.
297. Салига Т. Ю. Микола Вінграновський : літ.-критич. нарис / Ю. Т. Салига. – К. : Рад. письм., 1989. – 167 с.
298. Самарина Л. В. Традиционная этническая культура и цвет (Основные направления и проблемы зарубежных исследований) / Л. В. Самарина // Этнографическое обозрение. – 1992. – № 2. – С. 147-156.
299. Самойлов Д. С. Перебирая наши даты / Д. С. Самойлов. – М. : Вагриус, 2000. – 510 с.
300. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Ж.-П. Сартр . – СПб. : Алетейя, 2000. – 466 с.



301. Сартр Ж. П. Нудота. Мур. Слова / Ж. П. Сарт ; пер. з фр. В. Борсука та О. Жупанського ; післямова Н. Білоцерківець. – К. : Основи, 1993. – 464 с.

302. Сартр Ж.-П. Бодлер / Ж.-П. Сартр // Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе / сост., вступ. ст. Г. К. Косикова ; комент. А. Н. Гиривенко, Е. В. Баевской, Г. К. Косикова. – М. : Высш. шк., 1993. – С. 319–449.

303. Свендсен Л. Философия моды / Л. Свендсен ; пер. с норв. А. Шипунова. М. : Прогресс-Традиция, 2007. – 256 с.

304. Свендсен Л. Философия зла / Л. Свендсен ; пер. с норв. Наргис Шинкаренко. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 352 с.

305. Свендсен Л. Философия страха / Л. Свендсен ; пер. с норв. Н. В. Шинкаренко. – М. : Прогресс-Традиция, 2010. – 288 с.

306. Сверстюк Є. Українська література і християнська традиція / Є. Сверстюк // Сверстюк Є. На святі надій : вибране. – К. : Наша віра, 1999. – С. 237–252.

307. Сверстюк Є. О. Бог у Шевченковому житті і слові / Є. О. Сверстюк // Сверстюк Є. О. Шевченко понад часом : есеї. – Луцьк ; Київ : ВМА «Терен» ; ТОВ «Видавничий дім „Києво-Могилянська акад.”», 2011. – С. 49–60.

308. Сверстюк Є. О. Добігає час тисячоліття / Є. О. Сверстюк // Сверстюк Є. О. Не мир, а меч : есеї. – Луцьк : ВМА «Терен», 2008. – С. 73–77.

309. Свідзинський А. Самоорганізація і культура / А. Свідзинський. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 1999. – 288 с.

310. Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури / А. Свідзинський. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2009. – 696 с.

311. Світличний. І. О. Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті / І. О. Світличний ; передне слово Дзюби І. М. – К. : Рад. письм., 1990. – 581 с.

312. Сент-Екзюпері А. Записники : твори в 4 т. / Антуан де Сент-Екзюпері ; передм. і прим. Наталі де Вольєр ; вступ П'єра Шевр'є ; з фр. пер. П. Таращук. – К. : ФОП Жупанський, 2009. – Т. I. – 2009. – 254 с.

313. Седова О. В. Религия Древнего Египта сквозь призму цвета / О. В. Седова // Вопросы истории. – 2010. – № 3. – С. 131–139.

314. Сербовеликов Н. Рец. на кн. М. Винграновского «Лето на Десне» / Н. Сербовеликов // Лит. обозрение. – 1989. – № 2. – С. 70.

315. Сивокінь Г. М. Одвічний діалог (Українська література і її читач від давнини до сьогодні). – К. : Дніпро, 1984. – 255 с.

316. Сивокінь Г. М. Художня література і читач / Г. М. Сивокінь. – К. : Наук. думка, 1971. – 148 с.

317. Сидоров Е. Служба поетического слова (О творчестве Роберта Рождественского) // Рождественский Р. И. Избранные произведения : в 2-х т. / Р. И. Рождественский. – М. : Худож. лит. , 1979. – Т. I: Стихотворения; Поэмы (1951-1966) / предис. Е. Сидорова ; худож. В. Медведев. – С. 5–16.

318. Симоненко В. Спадщина : у 2 т. / В. Симоненко ; упоряд., передм., алф. покажч., підбір світлин В. Яременка. – К. : Видавничий дім «Персонал», 2008. – (Б-ка українознавства; Вип. 14). – Т. 1: Поезія, кн. 1. – 464 с.

319. Симонова Т. Г. «Что ты творило... XX столетие?» (О книге воспоминаний А. Вознесенского «На виртуальном ветру») / Т. Г. Симонова // Русский язык и литература. – 1999. – № 3. – С. 11–14.

320. Сірук В. Г. Наративні структури в українській новелістиці 80-90-х років ХХ століття (типологія та внутрішньотекстові моделі) : моногр. / В. Г. Сірук. – Луцьк : РВВ „Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 224 с.

321. Скиба В. А. Чернец Л. В. Образ художественный / В. А. Скиба, Л. В. Чернец // Введение в литературоведение: Основные понятия и термины : учеб. пособ. / под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк.; Академия, 2000. – С. 209-220.

322. Слабошпицький М. «Сюжет нервів, вболівань, радості...» Проза Миколи Вінграновського / М. Слабошпицький // Вітчизна. – 1986. – № 11. – С. 174–178.

323. Слоньовська О. Слід невловимого Протея / О. Слоньовська. – Івано-Франківськ : Плай ; Коломия : Вік, 2006. – 688 с.


324. Слуцкий Б. Верность двадцатому столетию / Б. Слуцкий // Юность. – 1976. – № 10. – С. 72–73.

325. Солдатова Г. У. Психологические механизмы ксенофобии / Г. У. Солдатова // Психологический журнал. – 2006. – № 6 (ноябрь-декабрь). – Т. 27. – С. 5–17.

326. Солерс Ф. Батайні сцени / Ф. Солерс // Солерс Ф. Війна смаку. – К. : «К.І.С.», 2011. – С. 349–353.




327. Солерс Ф. Мальро, якого нам бракує / Ф. Солерс // Солерс Ф. Війна смаку. – К. : «К.І.С.», 2011. – С. 335–339.
328. Солерс Ф. Народження Сада / Ф. Солерс // Солерс Ф. Війна смаку. – К. : «К.І.С.», 2011. – С. 141–145.
329. Стенограма обговорення поезії М. Вінграновського і В. Симоненка 8 січня 1963 року // Літ. Україна. – 1987. – № 40. – 1 жовт.
330. Стріха М. Григорій Кочур на сторінках покажчика / М. Стріха // Всесвіт. – 2007. – № 3-4. – С. 166–169.
331. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / М. Стріха. – К. : Факт-Наш час, 2006. – 344 с.
332. Стус В. Палімпсест : вибране / В. Стус. – К. : Факт, 2003. – 432 с.
333. Стус В. Твори у чотирьох томах, шести книгах / В. Стус. – Т. 6 (додатковий). – Кн. 1. – Листи до рідних. – Львів, 1997. – 496 с.
334. Суровцев Ю. Высокое напряжение стиха / Ю. Суровцев // Драч И. Ф. Солнечный гром : стихи / пер. с укр. вступ. ст. Юрия Суровцева. – М. : Худож. лит., 1977. – С. 5–27.
335. Сюнь-цзы // Древнекитайская философия. Собрание текстов : в 2 т. – М. : Мысль, 1973. – Т. 2. – С. 141–209.
336. Талалай Л. Останній романтик. Перечитуючи Бориса Олійника / Л. Талалай // Київ. – 2005. – № 10. – С. 141–150.
337. Талалай Л. Талант щирості / Л. Талалай // Дивослово. – 1998. – № 10. – С. 58-61.
338. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – 534 с.
339. Тичина П. Г. Із щоденникових записів / П. Г. Тичина. – К. : Рад. письм., 1981. – 430 с.
340. Тичина П. Г. Цвіт у моєму серці : вірші та поеми : для дітей серед. та ст. шк. віку / П. Г. Тичина ; упоряд. та авт. передм. С. В. Тельнюк ; худож. Ю. А. Чеканюк. – К. : Веселка, 1986. – 142 с.
341. Тимофеев Л. Феномен Вознесенского / Л. Тимофеев // Новый мир. – 1989. – № 2. – С. 239-256.
342. Токарев С. А. Этиологические мифы / С. А. Токарев // Мифы народов мира : в 2 т : энцикл. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1980. – Т. 2: К–Я. – С. 672.

- 
343. Топоров В. Н. Древо мировое / В. Топоров // Мифы народов мира : в 2 т. : энцикл. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1980. – Т. 1: А – К. – С. 398–406.
344. Топоров В. Н. Космогонические мифы / В. Топоров // Мифы народов мира : в 2 т. : энцикл. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1980. – Т. 2: К–Я. – С. 6–9.
345. Топоров В. Н. Модель мира / В. Топоров // Мифы народов мира : в 2 т. : энцикл. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1980. – Т. 2: К–Я. – С. 161–164.
346. Топоров В. «Світове дерево»: універсальний образ міфопое-тичної свідомості / В. Топоров // Всесвіт. – 1977. – № 6. – С. 176-193.
347. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни / Е. Н. Трубецкой ; сост. А. П. Полякова, П. П. Апрышко. – М. : Республика, 1994. – 432 с.
348. Українська етнологія : навч. посіб. / за ред. В. Борисенко. – К. : Либідь, 2007. – 400 с.
349. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (Лингвистический очерк) / А. В. Федоров. – М. : Высшая шк., 1968. – 398 с.
350. Философия перевода в западноевропейской традиции. Перевод как испытание культуры (материалы Круглого стола) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – Издательство Московского университета. – 2000. – № 6. – С. 109–131.
351. Философский энциклопедический словарь / [редкол.: С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичёв и др.]. – 2-е изд. – М. : Сов. энцикл., 1989. – 815 с.
352. Фіцовський Є. Регіони великої ересі та околиці / Є. Фіцовський ; пер. з польської А. Павлишина. – К. : Дух і літера, 2010. – 544 с.
353. Франко І. Я. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання / І. Я. Франко // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 39. – С. 7–20.
354. Франко І. Студії над Ст. Руданським. «Ні зле, ні добре» / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 299–303.
355. Фрейд З. Введение в психоанализ : лекции / авт. очерка о Фрейде Ф. В. Бассин и М. Г. Ярошевский. – М. : Наука, 1989. – 456 с.
356. Фрилинг Г. Человек – цвет – пространство / Г. Фрилинг, К. Ауэр ; [пер. с нем.]. – М. : Стройиздат, 1973. – 141 с.



357. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности : перевод / Э. Фромм ; авт. вступ. ст. П. С. Гуревич. – М. : Республика, 1994. – 447 с.
358. Фромм Э. Душа человека : перевод / Э. Фромм. – М. : Республика, 1992. – 430 с.
359. Фромм Э. Здоровое общество / Э. Фромм ; пер. с англ. Т. Банкетовой. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА : ХРАНИТЕЛЬ, 2006. – 539, [5] с.
360. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / М. Хайдеггер // Хайдеггер М. Время и бытие : ст. и выступления / пер. с нем. – М. : Республика, 1993. – С. 16–27.
361. Ханке Х. На семи морях: моряк, смерть и дьявол. Хроника старины / Х. Ханке ; [пер. с нем. с сокр.]. – М. : Мысль, 1989. – 318 с.
362. Харчук Р. Російський етнотип за текстами Т. Шевченка / Р. Харчук // Слово і час. – 2005. – № 3. – С. 14–20.
363. Хмельовський О. М. Теорія образотворення : кн. 2. Образологіка системи бог і Бог ; кн. 3. Категорія образу. – Луцьк : ЛДТУ, 2002. – 352 с.
364. Хмельовський О. М. Теорія образотворення / О. М. Хмельовський. – Луцьк : ЛДТУ, 2000. – 512 с.
365. Хотинец В. Ю. Психологические и культурные факторы этнотипического поведения / В. Ю. Хотинец // Психологический журнал. – 2005. – № 2. – С. 33–44.
366. Худушин Ф. С. Эстетическое отношение к природе / Ф. С. Худушин. – М. : Знание, 1977. – 64 с.
367. Цыбин В. «Но горько поэту...» / В. Цыбин // Рубцов Н. М. Последняя осень : стихотворения, письма, воспоминания современников. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 222–228.
368. Черченко Н. Хто допоможе вибратися з руїни / Н. Чеченко // Вітчизна. – 1986. – № 11. – С. 124–130.
369. Честертон Г. К. Собрание сочинений : в 5 т. / Г. К. Честертон ; пер. с англ ; сост. и общ ред. Н. Трауберг. – СПб. : Амфора, 2000. – Т. 5 : Вечный человек : эссе. – 541 с.
370. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський // Філософські твори : у 4 т. / під заг. ред. В. Лісового. – К. : Смолоскип, 2005. – Т. 1. – С. 3–162.
371. Чоран Э.-М. Признания и проклятия : философская эссеистика / Э.-М. Чоран ; пер. с фр. О. Акимовой. – СПб. : Симпозиум, 2004. – 206 с.

- 
372. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой : в 3 т. / Л. Чуковская. – М. : Время, 2007. – Т. 3 : 1963-1966. – 640 с.
373. Чуковская Л. К. Процесс исключения (Очерк литературных нравов) / Л. К. Чуковская. – М. : Время, 2010. – 256 с.
374. Чуковский К. И. Высокое искусство / К. Чуковский. – М. : Сов. писатель, 1968. – 384 с.
375. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – К. : Дніпро, 1999. – 672 с.
376. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 6 т. / Т. Г. Шевченко. – К. : Видав. Академії наук УРСР, 1963. – Т. 1 : Поезії. 1837-1847. – 484 с.
377. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко ; редкол.: Є. П. Кирилук Є. П. (голова) [та ін.] ; упоряд. та комент. В. С. Бородин. – К. : Наук. думка, 1989. – Т. 2 : Поезія. 1847–1861 pp. – 1990. – 592 с.
378. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг : репринтное изд. Заказное изд. – СПб. : Алетейя ; при участии фонда «Университетская книга», 1996. – 495 с.
379. Шерех Ю. На риштованнях історії літератури / Ю. Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : в 3 т. / ред. рада : В. О. Шевчук та ін. ; упоряд. та прим. Р. М. Корогодського. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 361–378.
380. Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне) / Л. Шестов ; вступ. ст. Ч. Милоша ; подгот. текста и примеч. А. В. Ахутина. – М. : Прогресс – Гнозис, 1992. – XVI, 304 с.
381. Шістдесятництво як явище, його витоки й наслідки // Слово і час. – 1997. – № 8. – С. 40–55.
382. Шкляр Л. Є. Під знаком Нобеля. Лауреати Нобелівської премії з літератури 1901–2006 / Л. Є. Шкляр, А. Г. Шпиталь. – К. : Грамота, 2006. – 504 с.
383. Шмігер Т. Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя / Т. Шмігер. – К. : Смолоскип, 2009. – 342 с.
384. Шопенгауэр А. Собрание починений : в 6 т / А. Шопенгауэр ; пер. с нем. ; под ред. А. А. Чаньшева. – 2-е изд., испр. – М. : Республика ; Дмитрий Сечин, 2011. – Т. 5 : Parerga и Paralipomena : в 2 т. Т. 2 : Paralipomena. – 527 с.



385. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гельштат и действительность / О. Шпенглер ; пер с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. – М. : Эксмо, 2006. – 800 с.

386. Эйнштейн А. Миссия нашего университета / А. Эйнштейн // Альберт Эйнштейн: обрести достоинство и свободу / сост. и ред. Копельман Зоя. – Иерусалим : Гешарим, 5766 ; М. : Мосты культуры, 2006. – С. 65–67.

387. Эйнштейн А. О еврейской Палестине / А. Эйнштейн // Альберт Эйнштейн : обрести достоинство и свободу / сост. и ред. Копельман Зоя. – Иерусалим: Гешарим, 5766 ; М. : Мосты культуры, 2006. – С. 47–49.

388. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко ; пер. с итал. Е. А. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 92 с.

389. Эко У. Открытое произведение / У. Эко ; пер. с итал. А. П. Шурбелева. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 412 с.

390. Эко У. Роль читателя. Исследование по семиотике текста / У. Эко ; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : Симпозиум, 2005. – 502 с.

391. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко ; пер. с итал. А. Н. Коваля. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.

392. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XI–XX веков. / Эпштейн М. Н. – М. : Сов. писатель, 1988. – 416 с.

393. Эстес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / К. П. Эстес ; пер. с англ. – К. : София ; М. : ИД «София», 2004. – 496 с.

394. Эсхатологические мифы // Мифы народов мира : в 2 т. : энцикл. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1980. – Т. 2 : К–Я. – С. 670–671.

395. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг ; [пер. с англ.] – К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.

396. Юнгер Э. Годы оккупации (апрель 1945 – декабрь 1948) / Э. Юнгер. – СПб. : Владимир Даль, 2007. – 368 с.

397. Юрій М. Ф. Етногенез українського народу / М. Ф. Юрій. – 3-є вид. допов. і перероб. – К. : Кондор, 2007. – 262 с.

398. Юрій М. Ф. Політична антропологія : навч. посіб. / М. Ф. Юрій, В. І. Павлюк. – К. : Дакор, 2008. – 408 с.



399. Юрій М. Ф. Соціологія культури : навч. посіб. / М. Ф. Юрій. – К. : Кондор, 2006. – 302 с.

400. Яременко В. Життя і поетична творчість Василя Симоненка / В. Яременко // Симоненко В. Спадщина : у 2 т. упоряд., передм., алф. покажч., підбір світлин В. Яременка. – К. : Видавничий дім «Персонал», 2008. – (Б-ка українознавства; Вип. 14). – Т. 1: Поезія ; кн. 1. – С. 5–81.

401. Яшина Л. І. Проза Володимира Дрозда: міфопоетичний дискурс : моногр. / Л. І. Яшина. – Дніпропетровськ : Баланс-клуб, 2003. – 176 с.

Наукове видання

Слапчук Василь

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ОБРАЗ СВІТУ
У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ
(М. ВІНГРАНОВСЬКИЙ І А. ВОЗНЕСЕНСЬКИЙ)**

Монографія

Для оформлення обкладинки використано малюнок
Дмитрика Слапчука (8 років)

Редактор *С. П. Муляр*
Технічний редактор *Л. М. Козлюк*

Формат 60x84 ¹/₁₆. Обсяг 16,51 ум. друк. арк., 16,21 обл.-вид. арк.
Наклад 300 пр. Зам. 397. Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк
(м. Луцьк, вул. Винниченка, 14, тел. (0332) 29-90-65).
Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4607 від 30.08.2013 р.