Львівський національний університет імені Івана Франка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна праця
на правах рукопису

Загороднюк Оксана Андріївна

УДК 821.161.2-1.09"195":[1:81’23]
(індекс)

ДИСЕРТАЦІЯ

Мовчання як вираження онтологічного стану особистості (українська поезія другої половини XX століття)

10.01.06, теорія літератури
літературознавство

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ О. А. Загороднюк

Науковий керівник (консультант): **Лучук Тарас Володимирович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства

Львів – 2018

АНОТАЦІЯ

Загороднюк О.А. Мовчання як вираження онтологічного стану особистості (українська поезія другої половини XX століття). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06, теорія літератури – Львівський національний університет ім. Івана Франка, Львів, 2018.

Зміст анотації: У XIX – XX століттях все більш популярною стає критика мови. Зростає зацікавлення невимовністю, обмеженістю та навіть шкідливістю мови. Поезія особливо чутлива до цих процесів, оскільки, як зауважив А. Ткаченко, слово є не тільки раціональним, а й емоційним ядром значення [137, с. 131]. Отож, критика мови, коли вона ґрунтовна, підважує саму основу поезії, часто спричиняючи її зміни. Можна припустити і протилежний зв'язок – поезія першою помічає ненадійність мови, про яку згодом говорять філософи та мовознавці.

В українській літературі XX століття досвід мовчання був не лише поетичною метафорою, а й цілком реальною політичною ситуацією. В поезії другої половини XX століття є чимало надзвичайно цікавих поетів, груп та явищ. Їх об’єднує одна епоха та спільна ситуація колонізованої культури. У процесі дослідження нам видалось цікавішим розглянути ці питання, найбільше зосередившись на творчості одного поета, простеживши його зв'язок із державою, а також із культурним та літературним контекстом. Для поезії другої половини XX століття характерна філософськість, схильність до міфотворчості та герметичність поетичного світу. Крізь призму творчості Григорія Чубая можна проаналізувати боротьбу тоталітарної держави з індивідуальністю як такою і зрозуміти роль мовчання у цьому протистоянні та у витворенні власного неповторного голосу.

У творчості Г. Чубая поєднується традиція та інновація, зв'язок із питомо українським та загальноєвропейським контекстом. Для того, щоб краще висвітлити поетику Чубая, ми зіставляємо її із творчістю В. Стуса – напевне, найбільш знакового поета сімдесятих, а також – поетів-модерністів Т. С. Еліота, Т. Ружевича.

Перший розділ дисертації – «Істота, що мов(ч)ить» – містить історичний та теоретичний опис проблеми мовчання. Він складається із двох підрозділів. У

першому підрозділі – «Мовчання в релігійних та філософських традиціях» – проаналізовано ідеї мовчання, табу, а також взаємодії логосу і мовчання в античній, християнській та східних культурах. Мовчання тут зображено як страх перед могутністю мови, як засіб вираження невимовного та спілкування з божественним тощо.

У другому підрозділі «Особливості мовчання в модерну та постмодерну епохи» зіставлені погляди на мовчання цих двох підходів до мистецтва, висвітлено різні підходи, що пропонує герменевтика, психоаналітична школа, лінгвістика. У новітній час розчарування в мові стає щораз помітнішим. Натомість, увагу митців-модерністів привертає ідея досконалої мови. Саме цей пошук ширших виражальних можливостей підштовхує митців до синкретизму, тобто звертання до музики, образотворчого мистецтва тощо. Митці й теоретики постмодернізму висловлюють підозру у самій можливості говорити правду, наголошують на тоталітарності мови та навіть розглядають мовчання як останнє пристановище мистецтва.

У другому розділі – «Мовчання і тоталітаризм» – дисертант розглядає комунікативні та онтологічні аспекти мовчання в поезії з погляду взаємодії поетів і тоталітарної влади.

У підрозділі «Вимушене мовчання» висвітлено реакцію поетів на заборону, цензуру та обмеження творчості. Мовчання виступає зрадою, проявом слабкості, страху та поразки. Саме тло мовчання дає ідеології можливість говорити постійно. Способом висловити беззмістовність мови стає абсурдне мовлення, передане через градацію, накопичення синонімів, зображення безглуздих подій тощо.

Підрозділ «Мовчання і/як травма» стосується психологічних аспектів вимушеного мовчання, мовчання як реакції на травматичний досвід тоталітарного тиску. Поезія стає способом парадоксально говорити про нього, вона є нагодою для індивідуального та суспільного очищення, звільнення від травми. Зокрема, у розділі проаналізовано поему «Говорити, мовчати і говорити знову» як вербалізацію досвіду травми, висвітлено символіку місяця, школи, психлікарні тощо.

У підрозділі «Мовчання як дія» висвітлено жест відмови від мови як свідомий вибір митця. Цей жест вказує на стан деформації мови, втрату сенсу внаслідок

пропаганди, викривлення та брехні. Тут застосовано постколоніальний та посттоталітарний аналіз. У своїй поезії Г. Чубай звертає увагу на те, що зловживання називною функцією мови показує спробу людини панувати над світом аж до заперечення будь-якого невідомого.

У підрозділі «Реальні та ідеальні простори мовчання» проаналізовано стандартні локації у творчості Григорія Чубая як місце зустрічі з мовчанням. Виділено такі місця дії поезії як кімнатний, природній та міський. Також порівняно образ міста-пустелі у Чубая та Еліота. Крізь призму аналізу просторів мовчання ми намагаємось зрозуміти, як тоталітарний контроль над словом пронизує різні аспекти людського життя, і як через мовчання особа відбудовує свою здатність говорити знову.

У третьому розділі – «Мовчання як онтологічна позиція поета» – проаналізовано мовчання як онтологічний досвід.

У першому підрозділі – «Музичні» поезії – розглянуто зв'язок невимовного та музики, застосування музичних методів і образів у поезії і роль музики у пошуку правдивого слова. Проаналізовано роль повторів та градації для передачі містичного досвіду та творення ритуалу.

У другому підрозділі – «Ніч мовчання» – зіставлено образи темряви та мовчання і простежено роль темряви у духовному житті поета. Застосовано архетип аніми для тлумачення деяких жіночих образів у Чубая. Темрява і мовчання набувають значення простору, із якого народжується світло і слово.

У третьому підрозділі – «Смерть і воскресіння» – поему «Відшукування причетного» проаналізовано крізь призму міфу про героя, що сходить у пекло. Для кращого висвітлення тематики дисертант зіставляє цю поему із «Безплідною землею» Т. С. Еліота. Проаналізовано образи чотирьох стихій, роль стосунків між чоловічим та жіночим началом, тілесним та духовним елементом, а також – символ дерева, зупинку часу. Всі ці образи підводять читача до прочитання цієї поеми у міфічному ключі. Образ невідомого, який пронизує всю творчість Г. Чубая, саме тут відіграє основну роль у кульмінації драматичної поеми.

Ця праця вперше розглядає мовчання в поезії із філософських, психологічних та лінгвістичних позицій на матеріалі української поезії другої половини XX століття. У ній проаналізовано вплив тоталітаризму на функціонування поетичної мови, а саме відчуження мови, втрата її сенсу і поетичності. Праця показує зв'язок поезії Григорія Чубая із традицією європейського модернізму. Також за допомогою аналізу поезії Г. Чубая через призму релігієзнавчих досягнень М. Еліаде і філософських поглядів К. Юнга дисертант демонструє онтологічний пласт цих поезій.

Загалом, дисертація демонструє, що мовчання у поезії складного періоду другої половини XX століття стає засобом передати невимовне – чи то натякати на заборонені змісти, чи то створювати простір для осмислення травми, чи то передавати новий емоційний та духовний досвід. Проте поетичне мовчання по-справжньому набуває сенсу як простір для народження нового слова.

Ключові слова: мовчання, травма, невимовне, тиша, архетип, вимушене мовчання, мовчання як вибір, аніма, українська поезія другої половини XX століття, Григорій Чубай.

SUMMARY

Zagorodniuk O. A. Silence as a Manifestation of an Ontological State of Human Being (Ukrainian Poetry of the Second Half of the 20th Century).– The manuscript. Thesis for a candidate degree in philology, specialty 10.01.06 – Theory of Literature.– Ivan Franko National University of Lviv. Lviv, 2018.

The content of the summary. Between the 19th and 20th centuries the criticism of language became more and more pronounced. The issues of the unspoken, limitations and even harmfulness of the language become attract more interest. Poetry is characterized by special sensitivity to these processes, since, as noted by A. Tkachenko, the word is not just rational, but also emotional nucleus of meaning [137, p. 131]. Therefore, the criticism of language, when it is substantiated, threatens the very basis of poetry, precipitating its change. The reverse correlation is also possible – poetry is the first to feel the unreliability of language, which is eventually pointed out by philosophers and linguists.

For Ukrainian literature of the 20th century, the experience of silence was not only a poetic metaphor, but also a very real political situation. In the Ukrainian poetry of the second half of the 20th century, there are many extremely interesting poets, groups and phenomena. They are united by one time period and a common situation of colonized culture. As the writing of this thesis proceeded, it seemed for the author more productive to consider these questions on the material of one poet's work, tracing its connection with the state, as well as literally and cultural context. Intellectualism, a tendency to myth-making and hermetic poetic world – those are the characteristics of the Ukrainian poetry of the second half of the 20th century. Hryhoriy Chubai's writings present to a reader and a scholar a confrontation of a totalitarian state with individuality as such. The poetry also uncovers the role of silence in this confrontation and in the creation of poet's own unique voice.

The creative works of Hryhoriy Chubai combine the tradition and innovation, Ukrainian and world context. In order to illustrate Chubai`s poetics better, the author compared his writings with those of V.Stus, probably the most prominent poet of the 70th as well as modernist poets like T.S. Eliot.

The first chapter of the thesis, "The (Non)Speaking Creature", contains historical and theoretical description of the problem of silence. It consists of two subchapters. The first part, "Silence in Religious and Philosophical Traditions", analyzes the ideas of silence, taboo, as well as the interaction of logos and silence in Greek, Christian, and Oriental cultures. Silence is depicted here as fear of the power of language and means of expressing unspeakable and communicating with divine.

The second part, "Features of Silence in the Modernism and Postmodernism" compares interpretations of silence by these two approaches to art. The different approaches offered by hermeneutics, psychoanalytic school, and linguistics are highlighted as well. In the modernity the disappointment in natural language becomes more apparent. Consequently, the idea of new, perfect language attracts the attention of modernist writers. This search for new expressive possibilities is what prompts the writers to explore syncretism of different art forms, for example through implementing elements of music or visual arts in their writings. Artists and theorists of postmodernism voice the skepticism

even about the possibility of telling the truth, emphasizing the totalitarian aspect of language and viewing silence as last resort for art.

In the second chapter, “Silence and Totalitarianism”, the author examines the communicative and ontological aspects of silence in poetry in terms of its interaction with the pressure of totalitarian power.

The subchapter “Forced Silence” highlights the reaction of poets to prohibition, censorship and restrictions on creativity. Silence acts as a betrayal, a manifestation of weakness, fear, and defeat. The backdrop of silence enables ideology to be repeated incessantly. The absurd language, gradation and overabundance of synonyms, depiction of meaningless actions become a way of voicing the loss of meaning.

The subchapter “Silence and/or Trauma” deals with the psychological aspects of forced silence, silence as a reaction to traumatic totalitarian pressure. Poetry becomes a means of paradoxically talking about this experience and an opportunity for individual and communal redemption from trauma. In particular, the epic poem “To speak, to be silent, to speak again” is analysed as an attempt of verbalizing the experience of trauma. The symbolic meaning of the moon, school, and psychiatric hospital are examined.

The subchapter “Silence as an Act” covers the gesture of abandoning the language as the conscious choice of the artist. This gesture indicates the state of deformation of language, loss of meaning as a result of propaganda, distortion and lies. Post-colonial and post-totalitarian analysis was also applied in this subchapter. In his poetry H. Chubai demonstrates that overuse of the nominative function of language is an attempt to dominate the world, going as far as denying of any unknown.

In the subchapter “Real and Ideal Spaces of Silence” the author looks closely at the standard locations in the works of Hryhoriy Chubai and analyzes them as places of encounter with silence. Those spaces are the following: the space of the house, of the nature and of the city. The image of the desert city in Chubai’s works is compared to the T.S. Elliot’s wasteland. Through the analysis of the spaces the author is trying to examine how the totalitarian control penetrates different aspects of human life, and how the silence enables the person to recover her ability to speak again.

In the third chapter, “Silence and Truth”, silence is analyzed as an ontological experience.

In the first part, “Musical” Poetry, the connection between unspeakable and music is considered. The role of repetition and gradation as a means of creating mystic and ritual imaginary is examined.

In the second subchapter, “Night of Silence”, the author considers the images of darkness and silence, and analyzes the role of darkness in the spiritual life of the poet. The archetype of anima is used to interpret some of the female characters. The silence and the darkness become the space from which the word and the light emerge.

In the last part, “Death and Resurrection”, the poem “The Search of the Accomplice” is analyzed as the myth of the dying and resurrecting hero. In order to highlight the motive, the author compares this poem to “The Wasteland” by T.S. Eliot. The images of four elements, the interactions between male and female, the symbols of world tree and the signs in text that indicate the end of time prompt the reader to interpret the poetic text from a mythic perspective. The image of The Unknown which is present in most of the works of Chubai, plays central in the culmination of the poem.

This work considers for the first time silence in poetry from philosophical, psychological and linguistic positions on the material of Ukrainian poetry of the second half of the twentieth century. It analyzes the influence of totalitarianism on the functioning of the poetic language, namely, the alienation of language, the loss of its meaning and poeticality. The work shows the connection between Gregory Chubai's poetry and the tradition of European modernism. Also, by analyzing the poetry of G. Chubai through the prism of the achievements of religion M. Eliade and the philosophical views of K. Jung, the dissertation demonstrates the ontological stratum of these texts.

Overall, the thesis demonstrates that in the difficult period of the second half of the 20th century silence becomes a means of expressing the unspoken – be it the forbidden ideas, or vocalizing trauma, or new emotional and spiritual experience. But the poetic silence gets its true meaning as a space of the emergence of new word.

Keywords: silence, trauma, unspeakable, archetype, stillness, forced silence, silence as an act, anima, Ukrainian poetry of the second half of the twentieth century, Hryhoriy Chubai

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Загороднюк О. Мовчання в «Скрині»: постколоніальні візії / Оксана Загороднюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2014. – Вип. 60. – Ч. 2. – С. 100–108. (0,5 др. арк.)

2. Загороднюк О. «Все, що видиме, мертве»: оманливість мови і правдивість мовчання у творчості Григорія Чубая / О. А. Загороднюк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. – 2014. – № 39 – С. 82–86. (0,5 др. арк.)

3. Загороднюк О. Музичні поезії Григорія Чубая / Оксана Загороднюк // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – 2014. – Вип.42/43. – С. 253–256. (0,4 др. арк.)

4. Загороднюк О. Досвід мовчання: Аналіз двох поезій Григорія Чубая / Оксана Загороднюк // Spheres of Culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. – Lublin, 2014. – Vol. IX.– P. 122–127. (0,5 др. арк.)

5. Zagorodniuk O.Tadeusz Różewicz and Ukrainian Literature: Some Aspects of Reception, Translation, Interpretation since 70suntiltoday /O. A. Zagorodniuk // Střední Evropa včera a dnes: proměny koncepcí / IvoPospíšil (editor). –Brno, 2015. – S. 219–230.

6. Загороднюк О. «Безплідна земля» Т. С. Еліота та «Відшукування причетного» Г. Чубая як модерні спроби міфотворчості / Оксана Загороднюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2018. – Вип. 67. – С. 154–165.

ЗМІСТ

ВСТУП 10

РОЗДІЛ 1. ІСТОТА, ЩО МОВ(Ч)ИТЬ. КУЛЬТУРНО-ІТОРИЧНІ АСПЕКТИ МОВЧАННЯ ЯК ОБРАЗУ ТА МЕТОДУ 17

1.1. Мовчання в релігійних та філософських традиціях 17

1.2. Особливості мовчання в модерну та постмодерну епохи 36

РОЗДІЛ 2.МОВЧАННЯ І ТОТАЛІТАРИЗМ 71

2.1. Вимушене мовчання 72

2.2. Мовчання і/як травма 81

2.3. Мовчання як дія 92

2.4. Реальні та ідеальні простори мовчання 105

РОЗДІЛ 3. МОВЧАННЯ ЯК ОНТОЛОГІЧНА ПОЗИЦІЯ ПОЕТА 139

3.1. «Музичні» поезії 141

3.2. Ніч мовчання 152

3.3. Смерть і воскресіння 164

ВИСНОВКИ 184

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 191

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Проблема мовчання останнім часом все частіше з'являється в полі зору лінгвістів, літературознавців, антропологів тощо. Таке зацікавлення можна пояснити кількома причинами. Теоретична основа цих пошуків пов'язана з розвитком мовознавчої думки XX століття, зокрема працями Гайдеґґера та Вітгенштейна, що аналізували саму природу функціонування мови. Історично постала необхідність зрозуміти причину появи тоталітарних режимів XX століття. Цей пошук привів до осмислення ролі свободи слова, владних аспектів мови і функцій мовчання. Нарешті, психологія зазирнула у витіснені та несвідомі сфери особистості, відкривши для нас невимовне людської психіки. Мистецькі та особливо літературні течії модернізму й постмодернізму виникли внаслідок цих процесів, надаючи особливу увагу несказаному і несказанному.

У мовознавстві є достатньо усталена традиція дослідження мовчання. Так, ми користувались широким аналізом типів мовчання М. Ефрата, а також напрацюваннями українських вчених – Ф. Бацевича, Т. Анохіної, Н. Коловоротної, В. Хекало, В. Куліш, М. Яремко.

Літературознавство звернулось до питання мовчання лише недавно. Серед важливих напрацювань слід згадати праці американського есеїста та літературного критика Дж. Стейнера, польську дослідницю М. Калиновську, українського літературознавця О. Сливинського, праці М. Зубрицької, О. Галети, М. Гірняк, К. Москальця, О. Мельник, Б. Матіяш тощо.

Також слід згадати про міждисциплінарні праці про мовчання, такі як книга Адама Яворскі, антропологічне дослідження К. Богданова тощо. Окремої уваги заслуговують осмислення мовчання в контексті релігієзнавства.

Більшість дослідників зосереджуються на мовчанні як стратегії персонажів, що стосується насамперед прози. Ми обрали дослідження поезії, отож вцій праці проаналізовано не так комунікативний, як онтологічний аспект мовчання. Гайдеґґер у тексті «Гельдерлін і сутність поезії» каже: «Поезія — це становлення буття за допомогою слова» [24; с. 255]. Далі він наголошує, що не так мова є матеріалом

поезії, як поезія є «прамовою історичного народу», а «сутність мови слід розуміти, виходячи з сутности поезії» [24, с. 257]. Ця ідея перегукується з поглядами Потебні про образність первісної мови: «символізм мови, напевно, можна вважати її поетичністю: навпаки, забуття внутрішньої форми можна вважати її прозаїчністю» [64, с. 37]. Мовчання в поезії відмінне від мовчання у прозі, бо воно у меншій мірі вказує на мовленнєві стратегії персонажів, і у більшій – на онтологічну ситуацію самої мови. Поезія висловлює глибину людських переживань, проте насамперед глибину мови, тому в її розмові з мовчанням завжди виникатимуть питання божественного, буття та небуття.

Період другої половини XX століття в українській поезії багатий на неординарні і малодосліджені явища. Це складний, розмаїтий процес, обумовлений непростою історичною ситуацією. Впадає в око надзвичайна стильова різнорідність та фрагментарність генерацій, груп та індивідуальних митців, представлена в цей період. Громадянський пафос та гуманізм шістдесятників і герметичність поезії вісімдесятих, авангардизм Нью-Йоркської групи, міфотворчість поетів Київської школи, карнавальність Бу-Ба-Бу, неоавангардизм, або поетичний ар'єргард ЛуГоСаду – кожна із цих груп віднаходить свій поетичний шлях і робить внесок у модернізацію української поезії. Їх об'єднує насамперед вимушена опозиція до влади, необхідність відстоювати власне право на слово та гідність, прагнення чистоти мистецтва, бачення своєї творчості не лише в національному, а й у світовому контексті, схильність до інтелектуальності та зацікавленість в основних напрямках розвитку світової філософської думки.

Одним із ключових явищ української поезії XX століття була творчість Григорія Чубая. Його творчість пов'язана із тогочасним літературним контекстом, наприклад, поезією Київської школи, але разом із тим стоїть осторонь як унікальне явище. Їй властива символічність, герметичність та міфологічність. Через призму дослідження мовчання можна простежити у його поезії такі важливі моменти як травматичний досвід та спроба його подолати, конфлікт із тоталітарною системою, глибинний духовний досвід очищення. У поезії Чубая поєднується пошук нових форм, орієнтація на західні зразки та закоріненість у власній традиції, глибинне і

оригінальне засвоєння символів народної культури. Зосередившись на одному поетові у різних аспектах його творчості, ми можемо краще висвітлити всі аспекти мовчання у поезії – від комунікативних до онтологічних.

Григорій Петрович Чубай народився на Рівненщині 23 січня 1949 року. Виріс у звичайній селянській родині. Його дружина Галина Чубай так описує його дім: «Коли я вперше приїхала в Березини – познайомилася з татом і мамою Грицька, Петром Васильовичем і Марією Кузьмівною Чубаями, дуже добрими, порядними, простими сільськими людьми. Мене вразила не вбогість оселі (я до того справді ще ніколи не бувала в такій майже шевченківській хаті), а те, що була в цій хатині багата бібліотека, а ще фонотека платівок»[149, с. 307]. Отож, у певній мірі це селянське походження робить Чубая архетипним українським поетом. Творче обдарування проявляється у нього ще у ранньому віці, і, як зазначає В. Кравець, «У своїх ранніх поезіях Г.Чубай гранично щирий, він уникає того штучного пафосу, який був тоді нормою в офіційній літературі» [75, с. 3]. Далі – перемога в Республіканській олімпіаді з української мови, право вступу до Київського університету на пільгових умовах, і – вигнання з гуртожитку ще до початку вступу за виступ біля пам’ятника Шевченка з приводу річниці перевезення праху Тараса Григоровича до Канева [149, с. 305]. Після цього він якийсь час працював на радіо в Радивилові. Уклав першу рукописну збірку «Постать голосу» у 1968 році [75, с. 16]. Як зазначає О. Лучук, «Такий ранній розвиток літературного генія спостерігався раніше в українській літературі тільки у випадку з Лесею Українкою та Валер’яном Підмогильним»[92, с. 812]. В цей час пише поему «Вертеп». Після того – опиняється у Львові, де спершу мешкає у гуртожитку. Знайомиться із подружжям Калинців, братами Горинями, В’ячеславом Чорноволом, Віктором Морозовим, а також – із М. Рябчуком, О. Лишегою, В. Яворським та багатьма іншими. У 1970 році одружується та переїжджає до дружини на Погулянку. Навколо нього уворюється щось на зразок товариства або мистецької групи, що очевидно із спогадів, поданих у збірці «Плач Єремії». Це стверджує у своїй праці В. Кравець: «автор „Вертепу” став організатором неформального гуртка поетів у Львові, уміло виховував молоде покоління, прищеплюючи йому смак до справжньої, вільної літератури. Так

поставала невелика, але незалежна культурна територія, що протистояла загальним нормам та соцреалістичному маразмові»[75, с. 16].

У січні 1972 року Чубая, як і багатьох у Львові та по Україні, заарештували. Про це у спогадах розповідає М. Рябчук: «Я ще не знав тоді, що на початку 1972 року закінчилась певна епоха в історії України, і – що, можливо, найтрагічніше – в житті самого Григорія Чубая. [124, с. 274]. Згодом його випустили, і, як зазначає М. Рябчук, «ця обставина, схоже, виявилась для нього фатальною». У серпні 1972 року його привезено із Березин на суд Ірини та Ігора Калинців. «Вочевидь, він таки сказав щось зайве під час арешту і мусив тепер це підтвердити на суді — або ж відмовитись від попередніх свідчень і сісти разом із Калинцями (позаяк «матеріалу» проти нього каґебісти мали, вочевидь, удосталь)» [124, с. 280] – говорить М. Рябчук. Детальніше ці трагічні події коментує К. Москалець у есе «П’ять медитацій на «Плач Єремії»». Очевидно, що він мав доступ до архівних матеріалів та протоколів допиту. «Протоколи цих допитів… справляють гнітюче враження. Здається, що Чубай не на допиті, а на сповіді… Відчувається, що він повністю зламаний морально, що між ними і слідчим утворився той перверсійний зв'язок, який з’являється в стосунках садиста і жертви, терориста й заручника»[100, с. 188-189]. Далі дослідник припускає залякування і навіть введення психотропних речовин (на що, наприклад, непрямо натякають елементи із поеми «Говорити, мовчати і говорити знову». Після цих подій товариство навколо «Скрині» розпалось, а Грицька Чубая почали триматись осторонь. Багато із спогадів свідчать, що з цього часу він змінився, і почався період кризи, що спричинила погіршення здоров’я. До цього додалась також важка фізична праця. Проте у 1975 році, після довгого мовчання, він пише один із найвидатніших своїх творів «Говорити, мовчати і говорити знову». 1979 року вступає до Літературного інституту ім. М. Горького, що у Москві. Анатолій Жигулін, який вів його семінар, називав його найсильнішим у своєму потоці.

16 травня 1982 р. Григорій Чубай помер через важку хворобу нирок. Його було поховано на Сихівському цвинтарі. За клопотаннями родини та Львівської

організації Спілки письменників України Львівська міська рада дозволила у грудні 1995 р. перепоховати останки поета на полі № 11 Личаківського цвинтаря. 15 вересня 2007 р. на могилі поета було встановлено пам’ятник (того ж дня у Львові відбувся «Вечір пам’яті Грицька Чубая»).

Мета дослідження полягає в аналізі функціонування мовчання в поезії загалом, зокрема в українській поезії другої половини XX століття у її особливому стосунку з тоталітарною владою, а також розгляд мовчання як духовного досвіду.

Реалізація мети передбачає розв’язання таких завдань:

• розглянути присутність мовчання у поезіях на рівні змісту (досвід мовчання як сюжет, тиша як об’єкт зображення) та контексту (довільний вибір, реакція на травму чи вимушене авторське мовчання);

• проаналізувати зв’язок сенсу, наданого мовчанню у поезіях із традиційним, культурно зумовленим значенням поняття; розглянути смислові навантаження мовчання, від негативних (темрява, відсутність) до позитивних (повнота, віднайдення власного слова, воскресіння);

• продемонструвати, як мовчання функціонує як знак кризи мови;

• спостерегти зв’язок між апеляцією до мовчання та перенесенням у поезію методів інших мистецтв, зокрема, музики, в поезію;

• сформулювати соціальне та філософське значення мовчання в контексті інтелектуального протистояння тоталітарній владі;

• визначити мовчання як комунікативну стратегію, спрямоване на інших, і мовчання як внутрішній досвід контакту із собою та божественним

• дослідити простори мовчання.

• проаналізувати досвід мовчання як шлях до самопізнання і спробу віднайдення нової повноти мови;

• проаналізувати (на основі теорії Юнга) прояви архетипів у творчості Чубая, зокрема архетипу аніми, тіні, а також сюжет воскресіння.

Об'єкт дослідження: творчість Григорія Чубаяяк зразок української поезії другої половини XX століття. У деяких розділах для розширення контексту аналізу

ми розглядаємо також поезію В. Стуса, представників альманаху «Скриня», а також Т.С. Еліота та Т. Ружевича.

Предмет дослідження: вияви мовчання у поезії на рівні форми та змісту, їхнє смислове і символічне наповнення.

Методологічна основа дисертації: Ця робота поєднує напрацювання українських та світових вчених щодо питання зв'язку мови та суспільства, мовчання в поезії. Аналізуючи творчість Г. Чубая, автор дисертації опирався на досягнення попередніх дослідників – К. Москальця, І. Борисюк, Д. Струка, М. Рябчука, В. Кравця та ін. Другий розділ містить елементи постколоніального підходу, розглядаючи мовчання як спосіб уникнення колоніального дискурсу. Також досліджено аспекти суспільної та особистої травми на основі напрацювань В. Франкла та Дж. Герман. Третій розділ застосовує компаративний аналіз, а також теорію архетипів К.Г. Юнга, підхід герменевтичної школи, зокрема, праці М. Гайдеґґера про мову та про поезію.

Наукова новизна одержаних результатів: Ця праця вперше розглядає мовчання в поезії із філософських, психологічних та лінгвістичних позицій на матеріалі української поезії другої половини XX століття. У ній проаналізовано вплив тоталітаризму на функціонування поетичної мови. Праця показує зв'язок поезії Григорія Чубая із традицією європейського модернізму, а також із міфологічними та релігійними традиціями. Проаналізовано конкретні образи місяця, пророка, домівки, міста, пустелі,музики, їхнє символічне значення у контексті

Результати дослідження були оприлюднені у доповідях і виступах на засіданнях кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства (2012-1015), Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Література на пограниччі: амбівалентність, гібридність, долання кордонів» (Львів, 2012), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Письменник в умовах заблокованої культури» (Кременець, 2013), II Всеукраїнській молодіжній конференції «Із "плодів молодечої фантазії" (франкознавчий пленер)»(Львів, 2014), Міжнародній науковій конференції «Польська мова і полоністика у Східній Європі: минуле і сучасність» (Львів, 2014), Науковому семінарі відділу української літератури Інституту українознавства ім.

Івана Крип'якевича НАН України (Львів, 2015), XXIX Науковій сесії НТШ (Львів, 2018).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 6 наукових статтях, із них 4 – у фахових виданнях ДАК МОН України, 2 – у міжнародних наукових фахових виданнях.

Структура й обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох основних розділів із підрозділами, висновків та списку використаних джерел (212 найменувань). Загальний обсяг роботи – 205 сторінок, основний зміст роботи викладено на 181 сторінці.

РОЗДІЛ 1. ІСТОТА, ЩО МОВ(Ч)ИТЬ

Культурно-історичні аспекти мовчання як образу та методу

1.1. Мовчання в релігійних та філософських традиціях

Мовчання в контексті уявлень про зародження мови. Дослідники, що намагаються зрозуміти явище мовчання/тиші, часто розпочинають свій аналіз з моменту зародження мови. Так, швейцарський письменник М. Пікард починає свою книгу «Світ мовчання» застереженням, що мовчання (тиша)[1] є «первинною, об’єктивною реальністю, зв'язок якої не можна простежити ні з чим перед тим… За ним немає нічого, з чим воно було б пов’язане, окрім самого Творця» [199, с. 4]. Праця Макса Пікарда – поетична спроба мислення, яка ґрунтується на західній онтологічній традиції, на культурній, релігійній та мистецькій спадщині. Оскільки тексти, які ми аналізуємо у цій праці – це спроба інтелектуальної поезії, одкровення Пікарда допоможуть нам розуміти тексти сімдесятників у контексті західної літератури. Далі філософ говорить про тишу, «вагітну словом» [199, с. 8]. Він конструює взаємодію тиші та мови у такий спосіб, що тиша є сировиною для мови, поглиблює значення слів, переважає мову кількісно, і разом з тим – нижча якісно. Тиша може існувати без слова, а слово без тиші – не може. Проте тиша без слова – «світ *перед* створінням, світ незавершеного творіння, світ загрози та небезпеки для людини» [199, с. 13]. М. Пікард розвиває свою думку, вказуючи, що тиша є постійним третім у діалозі, постійним слухачем.

Індійська дослідниця М.С. Тірумалай також розпочинає свою працю «Мовчазна розмова: Невербальне спілкування» аналізом взаємодії мови та мовчання з перспективи зародження мови: «Виникнення людської мови з тваринної комунікативної системи розглядається як розривання мовчання (Silence); це розривання мовчання (silence) таким чином стає характерною ознакою людей [210]. Тірумалай, як і Пікард, стверджують одвічність мовчання. У контексті праці М. Пікарда не викликає сумнівів, що йдеться про мовчання творця.

---

[1]Schweigens (нім.). Надалі ми при перекладі ми використовуємо терміни «мовчання/тиша» взаємозамінно, бо англ. silence та нім. Schweigen охоплюють більшість аспектів обох слів.

Дискурс слов'янськими мовами на цю тему дає більші можливості для аналізу деталей поняття. Адже silence можна перекласти і як тиша, і як мовчання. О.Сливинський дає визначення поняттям «тиша» і «мовчання»: «Сама залишаючись некомунікативною, тиша становить необхідне тло для комунікативності, може існувати поза присутністю людини (що свідчить про її неантропологічність) та не є носієм значення (будучи асемантичною). Ці риси тиші дозволяють використати її як площину опозицій для визначення основних характеристик мовчання як явища, спорідненого з нею, але й виразно від неї відмежованого» [129, с. 8]. Мовчання, як далі пояснює дослідник, є комунікативним, антропологічним та семантичним. Воно виступає як опозиція до мовлення. Отож, очевидно, що мовчання існує в контексті мовлення[2]. Проте навіть переклавши silence у вищезгаданому твердженні дослідниці як «тиша», ми все одно потребуємо додати деяке застереження. Розуміння людини як істоти, що розриває тишу, можна прийняти лише ретроспективно. Тиша означена вище як тло для комунікативності. Без сумніву, домовна істота не відчувала себе такою, що перебуває у тиші. Тільки з позиції досвіду мови людина могла за посередництвом пам'яті означити свій попередній досвід як тишу. Як ми вже зауважували, М. Пікард має на увазі скоріше божественне мовчання. У такому контексті це розуміння важливе – поезія саме через тишу стає засобом спілкування із божественним, учасником божественного мовчання. Проте не всі дослідники сприймають існування мовчазного розуму за дане. Якщо мова – властивість лише людського розуму, то мовчання і мовлення виникають одночасно.

Варто зауважити, що Р. Клер у своїй книзі «Організовуючи тишу» аналізує кілька теорій походження мови і мовчання. Деякі з них пов'язують сам процес зародження мови із знаком тиші, або жестом заспокоєння дитини. Інші говорять про священну тишу після масового вбивства «іншого»[169, с. 14-15]. Отож, існують найрізноманітніші теорії – від надзвичайно домашніх до приголомшливо жорстоких. Очевидно інше: все, що ми знаємо про лінгвістичні уявлення наших предків, вказує нам на те, що мову сприймали як могутній і жахливий засіб описування, присвоєння та зміни реальності. Саме тому Дж. Стейнер, автор збірки есеїв під назвою «Мова і

[2] Більше про це питання – див. розділ 1.2.

мовчання», у тексті «Мовчання і поет» говорить про «сліди стародавнього страху» [206, с. 36], пов’язані з мовою. Автор аналізує древні міфи про поетів і «похмуру сучасну міфологію» (теорії Зигмунда Фройда і Клода Леві-Стросса), він вказує, що народження мови відокремило людину від світу природи. Це відокремлення, яке ми зараз сприймаємо як розвиток, первісна людина могла розглядати як травму, відчуження та зраду: «Але це вивільнення, людський голос, що збирає луну там, де раніше була тиша, є водночас чудом і неподобством, таїнством і хулою» [206, с. 36]. У твердженні Стейнера ми також бачимо імпліцитне уявлення про тишу, що передує мові. Проте, як було зазначено вище, для наших домовних предків (як і для безмовних тварин) не існувало тиші, навпаки, світ був світом знаків. Магічність мови, її відмінність від первинних знакових систем та засобів комунікації, що сформувались серед тварин, – у її здатності викликати те, чого зараз немає. Мова творить майбутнє та минуле, умовний та наказовий способи. Тому не дивно, що мова, за поглядом Дж. Стейнера, відірвала людину від материного світу природи і посягнула на божественне. Подібної думки дотримується М. Пікард, хоча і висловлює її у метафоричній формі: «Мовчання (тиша) викликає смуток у людині, бо воно нагадує їй про той стан, в якому падіння, викликане словом, ще не сталось. Мовчання змушує людину прагнути того стану перед падінням, і в той же час – відчувати тривогу, адже в мовчанні слово може з’явитись у кожну мить, і перше падіння в гріх може відбутись знову» [199, с. 32].

Це дуже важливо зрозуміти, щоб краще витлумачити роль мовчання взагалі, а особливо у поезії, яка найтісніше з усіх форм мовлення підтримує зв'язок із мовою у її первісній, творчій, магічній та могутній формі. Тому відмова застосовувати цю магію – це обережність або страх перед її силою, це прояв священної поваги до могутнього засобу, що перевищує людину, прагнення уникнути інфляції мови. Це також звернення до, хай уявного, спогаду про рай, домовний золотий вік.

Отож, розмірковуючи над зародженням мови, ми можемо виділити два аспекти немовлення: ретроспективно уявлену, домовну тишу, що стає тлом для зародження мови, а також знаком золотого віку повноти та гармонії, і чи то запобіжне, чи то шанобливе мовчання – як засіб управління могутністю мови. Слід додати, що

неартикульовану тишу часом сприймають як божественне мовчання, що надає їй значення в діалозі людини і всесвіту.

Мовні табу. Саме в контексті шанобливого і обережного ставлення слід розглядати одну із найбільш архаїчних форм мовчання – мовні табу. Дж. Фрейзер у своїй найвидатнішій праці «Золота гілка» виділяє мовні табу окремим розділом. Він наводить цілу низку найрізноманітніших типів табу – небажання ділитись власним іменем, табу на вимовляння імен родичів, померлих, царів та богів тощо. Мотивацію людей, що використовували систему табу, він пояснює так: «Нездатна провести чітке розрізнення між словами і речами, первісна людина зазвичай уявляє, що поєднання між іменем та особою чи річчю, яку воно означає, є не просто довільною та ідеальною асоціацією, а реальним, матеріально відчутним зв'язком, який з'єднує їх так тісно, що через ім'я до людини можна застосувати магію (…). Насправді, первісна людина розглядає своє ім'я як життєво важливу частину себе і належно про нього дбає» [178, с. 318].

З. Фройд у визначному тексті «Тотем і табу» згадує про табу на використання імені покійного: «Одним із найдивовижніших і найповчальніших табу щодо оплакування покійників у примітивних народів є заборона вимовляти ім'я померлого» [145, с. 29]. Він також згадує про аналогічні неврози у пацієнтів, зокрема, коли хвора не бажала, щоб комусь потрапило до рук її письмо, бо вбачала у цьому можливість для когось оволодіти її особистістю. Таку ситуацію З.Фройд пояснює тим, що у первісному мисленні слово дуже близьке, фактично єдине з річчю, яку воно називає.

Наведений приклад неврозу демонструє також зворотній процес – ототожнення себе із власним писемним мовленням. Фройд розповідає, що невроз почався власне як страх писати власне ім'я (бо хтось ним може оволодіти), і згодом поширився на всі види письма. Табу на власне ім'я, письмо чи мовлення виступає формою захисту і пов'язане із уявленням про те, що за допомогою нашого імені чи мовлення хтось зможе якось впливати на наше життя. Звідси походять практики подвійних, таємних імен. Ототожнення з власним письмом, притаманне пацієнтці Фройда, було лише

незначним перебільшенням. Цю саму ідею ми передаємо на рівні метонімії постійно. Письменники, філософи, митці і є тим, що вони пишуть.

Інакшою є ситуація, коли ідеться про табу на ім'я царів, духів чи богів, а також мертвих, особливо предків, тварини-тотему тощо. Тут, напевне, існує страх, що називання імені прикличе істоту, що таке називання стане спробою володіти і панувати, що воно сприйметься як виклик і, як наслідок, спричинить покарання[3].

Вартує у цьому контексті пригадати також біблійне розуміння імені. Адам називає всі створіння, і таким чином проявляється його панування над природою. Ім'я ж Бога людина не називає вголос, це було б виявом богохульства. Бог називає людину, знає її і панує над нею.

Тлумачачи явище табу, Фройд та Фрейзер акцентують на його первісності, примітивності та хворобливості. З погляду XXI століття ми можемо сказати, що табу – це більше, ніж залишкові вірування, забобонність. Виглядає, що психологічний механізм, який лежить в основі табу, – надзвичайно глибокий.

У функціонуванні табу проявляється той факт, що мова – це могутній засіб, із яким потрібно поводитися обережно. Так, наприклад табу щодо називання імені померлого пов'язують із тим, що покійника сприймали уже як ворожого, небезпечного. Називаючи його на ім'я, мовець уприсутнював його. Відомо, що саме такий страх став причиною виникнення евфемізмів, тобто слів для пом'якшення або маскування небажаної чи загрозливої реальності. Уявлення про те, що можна захиститись від чогось, уникаючи його імені,– дуже древнє або дуже інфантильне уявлення, яке проте діє і сьогодні як індивідуальний або колективний механізм захисту. Поширеність цього феномену демонструє, що, попри впевненість Фрейзера, поєднання між іменем та особою чи річчю не є просто ідеальною довільною асоціацією, а цілком відчутною та надзвичайно могутньою психологічною реальністю.

[3]Варто зазначити, що Дж. Фрейзер також наводить табу зовсім іншого роду, наприклад табу на називання імені певних родичів, зокрема тих, що пов'язані через подружжя (наприклад, табу на ім'я зятя чи свекра). Тут зараз не місце аналізувати детально цей різновид табу, проте ми можемо ризикнути припустити, що його призначення – не захист, а радше вияв поваги.

Сучасні психологи часто говорять про невимовність як особливість травматичного досвіду (пор. розділ 2.2). Мистецтво первісної людини синкретичне, як, напевне, її переживання та емоції. В сучасній культурі стрес сприймають як негативне явище, проте сильну психологічну стресову реакцію може викликати також і радість, добра вістка. Стресові ситуації різного роду викликали суміш емоцій, які важко передати словами. Саме тому найкращим засобом осмислити і засвоїти ці почуття могло виявитись активне мовчання – тобто, табу. Таким чином, нібито різні за емоційним забарвленням сфери, такі як страх перед небіжчиком і певний тип родинних стосунків передавались через мовчання, через табу.

Бачення табу як особливості, притаманної лише первісним суспільствам, є помилковим. Так, П. Нора, досліджуючи питання таємниці, зауважує «Таємниця – це тінь, відкинута сучасним суспільством, тінь, що росте разом з ним, супроводжує його як привид, нав'язлива думка, що може дістати лише хибні відповіді... Модерність ніколи не перестане виділяти таємницю» [111, с. 57]. У будь-якому дискурсі – політичному, соціальному, історичному несказаного і таємного завжди більше, ніж того, що сказане. П. Нора доводить, що психологічно суспільство має необхідність таємниці. Більше того, він доводить, що таємниця виявляється завжди не там, де на неї чекають.

Функціонування таємниці у різних типах суспільства заслуговує окремого дослідження. Проте, якщо первісна культура характеризується експліцитною присутністю табу, до певної міри усвідомленим і вибраним мовчанням, то культура тоталітарної держави, зокрема, Радянського Союзу, проявляє дві протилежні тенденції. З одного боку, існує величезний простір табу, проте він невизнаний, так би мовити, імпліцитний. Фактично мова як така не стільки мовить, скільки мовчить, розвиваються форми інакомовлення та приховування. З іншого боку, офіційний дискурс не припускає існування ніяких таємниць. Відбувається активний процес утворення нових назв, нових, штучних імен, і їхня кількість та антиприродність покликана маніфестувати те, що людина володіє світом. Поети, зокрема наділені містичним світоглядом, такі як Олег Лишега чи Григорій Чубай, не можуть не прагнути свободи неназваності. Табу демонструє визнання нездатності людини

управляти світом і його прихованими силами, або ж власною душею і її прихованими демонами. Воно визнає існування невимовного. Апелюючи до мовчання, вказуючи, але не називаючи, поети-сімдесятники борються із диктатурою мови щодо світу і людської душі.

Таким чином, мовчання ще на ранніх етапах функціонування мови набуває значущого смислу, що виходить за вузькі межі лише творення простору для слова. Мовчання у формі табу передає емоційну реакцію страху та поваги. Табу як інакомовність, уникання певних тем, функціонує у тоталітарному просторі. Проте воно захищає вже не від потойбічних духів, а від цілком реальної влади. Мовленнєва діяльність цієї влади – дуже категорична. Вона дає «всьому що появляється імена», сьогодні б ми сказали – вішає етикетки. А поезія уникає етикеток, і тому «їй розхитана віра у власне ім’я що його вона наче анафему слуха» [153, с. 145].

*Античність.*З розвитком думки осмислення мови та мовчання набирає нового рівня абстракції. Есе Дж. Стейнера «Відхід від слова» починається покликанням на перші рядки Євангеліє від Іоана «На початку було Слово». Він підкреслює зв'язок Слова-Логосу в Біблії із грецьким Логосом, зазначаючи, що саме «юдео-грецькій спадщині західна культура завдячує свій неодмінно вербальний характер. Ми сприймаємо цей характер як належне. Він лежить в основі всього нашого досвіду і ми не можемо одразу спроектувати наше уявлення за його межі. Ми живемо всередині акту дискурсу» [206, с.13]. Для розуміння взаємодії слова і мовчання у західній культурі необхідно насамперед розглянути поняття Логосу. Напевне, вартує почати із аналізу цього терміна в Геракліта. Для нього «логос» означав основний закон, основу буття. Логос – це слово, що лежить в основі всього, що існує. Це божественне слово, тобто – абсолютно правдиве. Логос спрямований на сприйняття, він несе певне повідомлення. Коли протиставляти Логос як абсолютне Слово абсолютному мовчанню, останнє постає як небуття: там де мовчить Логос, нічого не існує.

У випадку Геракліта ми також можемо проаналізувати комунікативний рівень опозиції мовчання/мовлення у контексті божественного промовляння. У

«Фрагментах» Геракліта ми читаємо: «Владика, що має свій оракул у Дельфах, не говорить нічого і не приховує нічого, тільки вказує» [27, с. 40]. У цій фразі опозиція говоріння та приховування розв'язана за допомогою синтези – «вказує». Вказівна функція мови відрізняється від номінативної браком тим, що вона лише представляє факт, реальність. Цитований фрагмент демонструє певну неясність, затемненість, мовчання у мові (логосі) бога. Очевидно, що затемненість не є властивістю Логосу. Він лишається неясним через глухоту слухачів, їхнє небажання почути. Логос, як і звичайне мовлення, вимагає не лише мовця, а й слухача. Без слухача мовлення просто не можливе. Один із найвідоміших фрагментів із текстів Геракліта говорить: «І хоч цей Логос (космічний закон) вічно дійсний, проте люди нездатні його розуміти не лише раніше, ніж його почули, але навіть після того, як почули його вперше. Бо це значить, що хоч усі речі проходять згідно з цим розумом, люди подібні до тих, які не мають ніякого досвіду про нього, якщо вони стикаються із словами і ділами, про які я тут проповідую. Мій власний метод – це розуміти кожну річ згідно з її природою і визначати, якою вона є в дійсності. А інші люди, навпаки, не помічають наяву, що діється навколо, неначе вони забувають те, що бачили у сні» [27, с. 44].

Закон звучить у всьому, що існує, отже – Логос постійно промовляє, проте людина нездатна помітити його, нездатна розшифрувати, навіть коли чує. Тому Логос одночасно і мовчить – його сенс залишається непочутим. Можна сказати, що Логос може бути одночасно і мовленням, і мовчанням – залежно від доброї волі, а також здатності слухача. Окремо зазначена глухота на Логос заслуговує гострого засудження у Геракліта. Цікавим у контексті мовчання є також його бачення сну. Як відомо, сон – стан пасивності, мовчазності людини. Сон асоціюється у Геракліта з відсутністю мислення. Він говорить, що деякі люди ніби постійно перебувають вві сні, говорять і чинять як сонні, тобто не свідомо, не замислюючись над тим, що бачать і роблять: «Не можна чинити чи говорити так ніби уві сні. Дурні, адже вони, попри те, що чують, є глухими. До них можна застосувати приказку: «Коли вони присутні, вони відсутні»[27, с. 45]. Несвідоме існування, небажання чути Логос кидає цих людей у денний сон, небуття, відсутність. Варто звернути увагу на цей

зв'язок мовчання (точніше, глухоти, яка є зворотним боком мовчання) і несвідомості, заціпенілості душі. Це одна з найбільш негативних форм мовчання, яка зустрічатиметься нам протягом нашого дослідження. Згодом ми говоритимемо про вимушене мовчання, формою якого є також глухота слухачів і про німоту сну як знак паралізованості людської душі.

Отож, у вченні Геракліта ми бачимо, що мовчання – це насамперед мовчання Логосу, тобто божественне мовчання, яке корениться, власне, в глухоті і обмеженості слухачів або їх нездатності розшифрувати божественну мову. Можна припустити, що для Геракліта божественна мова і божественне мовчання є одним і тим самим.

Однією з постатей, яка сформувала мислення давніх греків, був Піфагор. Т. Пастуху вступі до свого дослідження Київської школи зауважує: «Найважливіша теза піфагорійської школи полягала в тому, що космологія у них виражалась не Логосом, а знаком. Не слово, не мовленнєва конструкція почала виявляти таємницю та суть світу. Цю функцію перейняв на себе знак (число) як вираз певного співвідношення. Власне піфагорійське вчення з його концепцією знака лягає в основу нового мімезису окремих стильових течій модернізму» [117, с.16]. Найвищим мистецтвом для Піфагорійців була музика, яка відображала гармонію всесвіту. Варто звернути увагу також на те, що музика небесних сфер, яка є проявом ритму (числа) є нечутною для людей саме через свою звичність. Таке розуміння нагадує нам неясність Логосу попри його всюдисущість.

Сучасні дослідники античності підкреслюють складність сказати бодай щось певне про погляди та вчення Піфагора через його пізнішу міфологізацію, а також – через те, що ні він, ні ніхто з його послідовників не залишив жодного письмового тексту. Образ Піфагора відіграє надзвичайну роль частково саме через свою таємничість. Йому приписують володіння надзвичайним знанням, проте природа цього знання залишається прихованою. На відміну від деяких інших мудреців давнини, Піфагор не лише передавав свої знання усно, а й (так видається) ексклюзивному, обмеженому колу людей. Тож пам'ять про Піфагора – це пам'ять про таємні знання, пам'ять про щось замовчане. Важливість образу Піфагора у

античній культурі демонструє силу мовчання. Таємність знання створила дискурс, який, мабуть, не був би можливим за інших обставин. Мовчання виявилось не менш могутнім міфотворчим матеріалом, аніж слово.

Цей огляд не може оминути, напевне, найвидатнішого мислителя античності – Сократа. Сократ надає перевагу живому діалогу, в якому народжується істина, над письмом, що цю істину передає. Мудрість Сократа, на противагу Піфагорові, була відкритою для кожного, хто хотів слухати. Власне, головною силою Сократа є слова, розмова, діалог. Ф. Бацевич згадує Сократа, точніше Платона, щоб вказати на недосконалість мови: «У межах однієї з найдавніших розгорнутих філософських концепцій мови, в яких відчутне критичне ставлення до неї, формулюється ідея наявності в одній мові двох мов («правильної» і «неправильної», «божественної» («сакральної») і «щоденної» («профанної»), наявна у знаменитому діалозі Платона „Кратил”. Вустами Сократа автор висловлює думку про те, що люди своїм втручанням можуть «псувати» слова (мову в цілому); слова ж, створені богами, є правильними. Досконала мова можлива (хоча в кінці життя Платон у цьому почав сумніватися)»[12, с. 113]. Згодом, дехто з модерністів шукатиме цю «невимовну» мову у мовчанні, музиці та образотворчому мистецтві.

Цікавим є також *божественне мовчання* в особистому житті Сократа. Все вчення Сократа побудовано на живій розмові. Але одним із аргументів того, що він чинить правильно, приймаючи покарання в «Апології», Платон від імені Сократа наводить мовчання його внутрішнього «демона»: «Річ у тім, що раніше весь час звичайний для мене віщий голос озивався постійно і стримував мене навіть у маловажливих справах щоразу, коли я мав намір зробити щось не так, як має бути, а ось тепер, коли, як самі бачите, трапилось зі мною те, що кожний визнав би — та воно й так вважається — найгіршою бідою, божественне знамення не зупинило мене ні вранці, коли я виходив з дому, ані коли я входив до будинку суду, ані під час моєї промови, хоч би що я мав сказати» [119, с. 49]. Насправді це дуже нестандартний аргумент, бо таке мовчання внутрішнього голосу, мовчання божества було б природно сприймати як покинутість. Але натомість воно функціонує як мова, як відповідь, як позитивний жест згоди:

Слід також звернути увагу на відмінність, яка зароджується в грецькій мові між поняттями «Мітос» та «Логос». Хоча в давніших текстах вони означають майже синонімні поняття, у творчості Платона проявляється їхня відмінність. Т.Чеппел зауважує: «Логос походить від того самого кореня, що і legein, дієслово, що означає не лише «мовити/говорити», але також «організовувати» або «викладати» (…) Мітос, навпаки, очевидно пов'язане із словом muein, дієслово, що означає «закривати рота»(…). Мітос, отож, є завершена історія – завершивши її, можна закрити рота. Але через те, що корінь muein означає «закривати рота», воно так само легко породжує слова із значенням «зберігати мовчання», як і «завершувати історію»; наприклад «містерія»…»[168, с. 249]. Отож, міф стає «завершеним словом», але також свого роду не проявленим, прихованим словом. У міфі (згодом Юнг це підтвердить) ми маємо повну, але неясну інформацію. Логос же – джерело раціональності – пояснює, застосовує, але разом із тим і обмежує міф. До взаємодії цих термінів дослідники звертались багато разів, зокрема, історію цієї взаємодії можна також прочитати у Роберта Фавлера, британського гелленіста. У цій праці продемонстровано різні способи розуміння мітосу. Так, він пише: «на світанку історії Геродот окреслює ці історії як непізнавані..» [177, с. 46]. Він вводить таку перспективу до розуміння цієї взаємодії: «Це [мітос] – виконавче, публічне слово. Якщо логос є більш зручним для брехні, слово-міф є добрим для того, щоб підтримати правду. […] Мітос означає весь набір, логос плюс мовець плюс контекст»[177, с. 53].

Отож, антична доба підносить взаємодію слова та мовчання на онтологічний рівень, розглядаючи їх як метафори буття та небуття. Самев цей період починається розмова про комунікативний аспект мовчання, а саме такі його прояви як глухота слухачів (Геракліт), мовчання як творення дискурсу (Піфагор) і мовчання як повідомлення (Сократ). Формується два типи мовлення – мітос (потенціальне, приховане, завершене слово)та логос (проявлене, дієве, раціональне).

Мовчання у Святому Письмі. Дж. Піпер, у своїй праці «Традиція. Ідея та вимога» стверджує: «Вся західна філософія зберігає свою життєвість, живлячись із розмови – можливо, мені варто сказати, з дискусії, – із священною традицією

християнства, яка їй передує» [200, с. 64]. Якщо аналізувати достатньо глибоко, кожне філософське питання західної культури закладене в Святому Письмі.

Ми уже згадували про центральність поняття Логосу для західної культури. Юдейське уявлення про світ, що поширилось разом із християнством, знайшло плідний ґрунт у гелленістичній культурі. З найдавніших часів Бог Старого Завіту зображений як той, що словами творить порядок із хаосу, із нічого. Так, на самому початку Біблії описано створення світу Словом Бога: «І сказав Бог: Нехай буде світло! І настало світло…. Назвав же Бог світло – день» (Буття, 1:4). Подібне завдання – словами впорядковувати світ – дано також і людині. Всього через кілька рядків після створення зображено процес називання. Цей уривок здавна розглядають як знак влади і відповідальності людини за світ: «І сотворив Господь Бог з землі всіляких польових звірів і всіляких птахів піднебесних і привів їх до чоловіка побачити, як він назве їх; як саме чоловік назве кожне живе створіння, щоб так і звалось» (Буття, 2:19).

Мовчання не виступає у Старозавітній традиції негативним поняттям, опозицією до Божого Слова. Навпаки, воно є простором для Божої мови, позицією слухання, відповідною для слуги Господнього. Посланці, пророки та святі відходять у пустелю, у тишу, щоб почути голос Бога. Показовим з цього приводу є уривок про пророка Іллю, що зустрів Бога у тихому подуві вітру (І Кн. Царів, 19:11-13).

Цей уривок тлумачать з погляду зіставлення гамору та тиші. Гамір природи є символом розбурханих почуттів, тоді як тиша – змовкання внутрішньої бурі – означає готовність почути лагідний голос Бога. Голос Бога – тихий, як подув вітру. Окрім вказівки на заспокоєння почуттів як умову для того, щоб почути голос Бога, тут присутній ще один елемент. Чи не вперше у Старому Завіті Бог проявляє себе не через могутність, а через слабкість. Слово – це справді засіб влади, але Бог обирає ледь чутний дотик вітру. Це невипадково. Можливо, у цій ласкавості Бога можна прочитати передумову майбутньої мовчазної покірності Ягняти. Це передумова до парадоксальної сили того, хто є слабким. Недарма Ілля реагує на свій досвід переляком – він переживає парадокс делікатного Бога.

Тематика могутності Слова продовжується і в Новому Завіті. Про це свідчить відомий початок Євангеліє від Іоана: «Споконвіку було Слово, і з Богом було Слово, і Слово було – Бог. З Богом було воно споконвіку. Ним постало все, і ніщо, що постало, не постало без нього» (Ів.1: 1-3). Тут найповніше проявляється ототожнення Христа та Слова-Логосу. Слово створює і впорядковує світ, тоді як мовчання – це тьма небуття, хаосу – неназваного і невпорядкованого. Проте мовчання – це також мовчання до і після слова (Слова).

Дуже багато уваги в Євангеліє присвячено словам Ісуса: «І як Ісус скінчив ці слова, народ не міг надивуватись його навчанню, бо він навчав їх як повновладний, а не як книжники їхні» (Мт. 7: 28-29). Його слова є безпосередньою дією. Кожної літургії у латинському обряді народ повторяє слова, які є алюзією на слова римського сотника у Євангеліє: « … але скажи тільки слово, і зцілиться душа моя». Проте так само могутнім буває мовчання Ісуса – зокрема у сцені із блудницею(Ів. 7: 3-11). Тут мовчання проступає комунікативним засобом руйнування дискурсу засудження, у який Ісуса намагаються втягнути фарисеї. Саме його мовчання демо нструє моральну перевагу. Фарисеї намагаються зловити його на слові, але натомість Ісус відповідає мовчанням.

Дуже цікавим є дослідження канадського професора філософії Пола В. Гуша «Роздуми про Ісуса та Сократа. Слово та мовчання». Автор детально досліджує поведінку і мовленнєві стратегії Ісуса та Сократа в останні дні їхнього життя. Він звертає увагу на те, як Ісус та Сократ проявляють послух щодо божественного. Автор демонструє, як Сократ проявляє свій послух через слова, а Ісус – через мовчання. Він детально аналізує діалоги, у яких Ісус мовчить, і також звертає увагу на те, що навіть коли Він говорить – лише для того, аби процитувати Писання (таким чином, він використовує не свої слова, що є теж формою мовчання). Причини для мовчання Ісуса – це насамперед відмова брати участь у дискурсі, побудованому на брехні та неправдивих свідченнях, відмова від намагання виправдати себе. Центральним автор вважає послух. Він наголошує на суперечності двох подій, які передбачав і очікував Ісус – Царства і страждання та смерті. «Ісус не розробляє значення свого арешту та страстей у світлі принципів, які можна озвучити

та захистити. Його наміри є спрямовані на виконання волі Отця, навіть якщо він не може знайти чіткого пояснення суперечливим елементам цієї волі» [181, с. 107]. Все, що відбувається в останні дні Ісуса, слід трактувати не так в ракурсі «Ісус-люди», як у ракурсі діалогу «Ісус-Отець». Одним із найважчих випробувань є мовчання Отця, покинутість Ісуса, його самота. Пол В.Гуш трактує мовчання Ісуса також як мовчання в Ісусі.

Отож, юдейська та християнська традиції розвивають античну ідею по божественність Слова і логоцентричну природу буття. Біблія демонструє могутність слова, але також показує Боже мовчання. Ісус – це Слово Боже, але навіть у ньому є місце на мовчання перед лицем страждання. У Новому Завіті знаходимо зразки комунікативного мовчання – мовчання як уникнення зіпсованого дискурсу, мовчання як прояв сили тощо.

Мовчання у східному та західному християнстві. Християнство розвиває свою культуру мовчання. На сході поширюється традиція монахів-затворників. Згодом аскетичний підхід до мовлення сформується в течію ісихазму. Один із українських дослідників цього питання, Ю. Пелешенко, описує зародження цієї техніки на Сході: «Власне, ісихазм (з грецької «ἡσυχία» «спокій», «безмовність») як спосіб молитовної практики виник наприкінці III – на початку IV ст. у Єгипті фактично одночасно з появою чернецтва» [118: 207].

Відродження ісихазму дослідник пов’язує з іменем Григорія Синаїта, що помер у 1340 році: «Він після довгих блукань монастирями Східного Середземномор’я з’явився на Афоні. Тут він починає шукати ченців, що знали техніку ісихії, «безмовності», робили вправи зі споглядання» [118, с. 208]. Саме він сформував теоретично основи цього руху та почав проповідувати. Як зауважує дослідник, «у цій філософсько-релігійній традиції немає нічого нового, вона лише систематизувала стару православну традицію» [118, с. 211]. Ще один дослідник український дослідник ісихазму владика Ігор (Юрій) Ісіченко так характеризує природу цього руху: «Втрачена через спілкування зі спокусником гармонія здобувається разом з формуванням мовленнєвої дисципліни, опанування дару мови, здійснювану за твердими приписами профетичного повідомлення Божого слова»[66,

с. 7]. Отже, центральною не є відмова від мови, а її очищення. Мовчання постає не запереченням мови, а парадоксальним шляхом до неї. Також і Ю. Пелешенко акцентує на цій взаємодії «Безмовність» ісихаствуючих тісно пов'язана з усвідомленням таємної сили слова» [118, с. 22]. Учення ісихазму стверджувало принципову непізнаваність Бога через мову, але разом з тим акцентувало на можливості не лише пізнати його, але й об'єднатись із Ним через споглядання. Шлях через безмовність вів до виходу розуму за свої межі та осягнення Бога. Ю. Пелешенко досліджує значний вплив цієї течії на давньоруську літературу. (Особливо у Києво-Печерському патерику, перекладній візантійській літературі та творчості Івана Вишенського). Ми хочемо підкреслити кілька важливих аспектів досвіду мовчання, на яких акцентує ця традиція:

- Обмеженість мови і неописуваність Бога
- Мовчання як шлях до мови;
- Мовчання як засіб комунікації з божественним;
- Мовчання як форма молитви, стан, котрий трансформує

У західній культурі у деяких монастирях теж поширюється культура мовчання. Існує навіть традиція обітниці мовчання. Серед інших, про це розповідає книга Скотта Дж. Брюса «Мовчання і мова знаків у Середньовічному чернецтві: Клунійська традиція, 900-1200р». Дослідник звертає увагу на те, що відмова від мови розглядалась у контексті загального аскетизму. Він додає, що «монастирська тиша не спричиняла повного придушення людської мови, (…) як це вживається в сучасному сенсі. Скоріше, воно включало регуляцію бажання промовляти слова, які були б шкідливими для дисциплінованого розвитку окремого монаха» [167, с. 13]. Автор досліджує зародження та функціонування у монастирі Клуні специфічної мови знаків.

Тут для нас важливий двоїстий аспект мови. Відмова від побутової мови відкриває шлях до божественної мови. Варте уваги уявлення про зловживання мовою, надмірність більшості говореного. Як монахи упокорюють тіло через піст, так вони упокорюють розум через мовчання. Зв'язок мови і споживання простежується і в літературі, яку ми досліджуємо, проявляючись особливо яскраво у

драмах «Кумедний Страригань» польського поета Т. Ружевича та певних фрагментах «Вертепу» Грицька Чубая.

Окрім трапістів, Дж. Стайнер згадує також містиків, зокрема Святого Іоана від Хреста. Зокрема, Святий говорить про мовчання Бога у післяєвангельські часи як про мовчання після Слова: «Бог міг би відповісти їм так: «Я вже сказав усе у своєму Слові, яким є мій Син; іншого слова у мене немає; тож хіба можу я сказати чи об'явити щось іще більше?»» [65, с. 271]. Св. Іоан від Хреста – автор характерного твору «Темна ніч», у якому він описує необхідність досвіду ночі для духовного зросту людини. «Третя прикмета, яка дає душі змогу розпізнати зазначене очищення чуттів, полягає в тому, що вона, попри всі зусилля зі свого боку, не здатна більше ні розважати, ні роздумувати так, як раніше, тобто застосовуючи уяву. Це пояснюється тим, що Бог у той час починає вділяти себе душі не через чуття, як то чинив до того, тобто через діяльність розуму, що укладав собі і розподіляв різні поняття, а за посередництвом чистого духу; відбувається це через простий чин споглядання, якому не властиве вже послідовне мислення, адже він недосяжний як для зовнішніх, так і для внутрішніх чуттів нижчої частини душі» [65:525-526]. Найбільш глибоке спілкування з божественним відбувається через дух, і закони логіки цього спілкування відмінні від законів розуму, отож і людської мови.

Ми розуміємо, що у ситуації Радянського союзу Григорій Чубай та інші поети сімдесятих були відрізані як від власної православної традиції (хоча на рівні передань цей зв'язок на малій батьківщині поета – не так далеко від Почаєва – таки мав бути дуже сильним), так і від містичної західної традиції. Тому зв'язок, який вдається прослідкувати, слід приписувати скоріше творчій поетичній інтуїції, яка витворює, відчуваючи, те невідоме, що мало би бути в минулому.

Мовчання в контексті культур Сходу. Якщо західна культура справді зосереджена навколо сили логосу, то різноманітні східні культури – навпаки, будуються навколо принципу мовчання. Демонстрацією цього може бути ціла серія лінгвістичних та соціолінгвістичних досліджень. Один із дослідників-соціолінгвістів Вонг Н. зауважує: «Японці не лише розглядають мовчання як засіб комунікації, але вважають мовчання більш переконливим, ніж слова. Інакше кажучи, нам треба бути

свідомими численних значень та функцій яким служить інтерактивне мовчання і її поширеність і домінантність у різних культурних контекстах і у всіх життєвих міжособистих комунікативних ситуаціях» [211:126]. У своїй праці «Комунікативні функції та значення мовчання: Аналіз кроскультурних поглядів» він підраховує сприйняття мовчання британцями, японцями та мультинаціональною групою «інші», приходячи до висновку, що японці схильні сприймати мовчання позитивно, як соціально правильну поведінку значно частіше, а також надавати мовчанню значно більше значень. Подібних висновків дійшла українська дослідниця Заморська Ю.В., аналізуючи мовчання в японській лінгвокультурі на основі літератури. Схід як Інший завжди цікавив західних митців. Так, Езра Паунд звертається до китайської поезії, так само чинять Олега Лишеги і Григорія Чубая.

Трактат Лао-Дзи починається відомими рядками: «Дао, яке може бути виражене словами, не є істинне дао. Ім'я, що може бути назване, не є істинне ім'я». Згодом ми читаємо також: «Дао порожнє, але в прояві невичерпне. О незглибиме! Воно видається предком усіх речей» [78, с. 4]. Нарешті, в 14 вірші ми читаємо глибше пояснення цієї ідеї:

«Дивлюся на нього й не бачу, а тому називаю його невидним. Слухаю його й не чую, тому називаю його нечутним. Намагаюсь ухопити його і не досягаю, тому називаю його найменшим. Не треба прагнути дізнатись про джерело його, тому що це єдине. Його верх не освітлений, його низ не затемнений. Воно нескінченне і не може бути назване. Воно знову повертається до небуття. І ось називають його формою без форми, образом без речі. Тому називають його неясним і туманним. Зустрічаюся з ним і не бачу його обличчя, йду за ним і не бачу його спини.

Дотримуючись стародавнього дао, аби оволодіти речами, що існують, можна спізнати стародавнє начало. Це називається принципом дао» [78, с.14].

З цього уривку ми бачимо певну подібність до присутньої в християнстві неописуваності Бога. Вчені порівнюють Дао-шлях із грецьким логосом, оскільки ці поняття вказують на основний принцип світобудови. Попри деяку схожість, ми бачимо відмінність у тому, на що в першу чергу наголошено. Логос упорядковує світ, це діяльне начало, тоді як дао – невидиме, непізнане, нерухоме.

Проте найбільшої уваги як світова релігія потребує у цьому контексті буддизм. Так, Ю.Заморська присвячує статтю буддійській складовій формування концепту мовчання у японській лінгвокультурі [56]. Вона зауважує: «Мовчання є провідною темою багатьох сутр та легенд, пов'язаних із життям та діяльністю Будди Шак'ямуні, породивши навіть концепт "мовчання Будди", що став предметом багатьох досліджень у галузі філософії, історії, релігієзнавства, літератури тощо. За твердженнями багатьох учених, мовчання Будди має надзвичайно велике значення для розуміння сутності буддизму, зокрема первісного буддизму, на етапі його зародження в Індії, та його пізнішого відгалуження Махаяна, що включає в себе також дзен-буддизм, який набув широкого розповсюдження в Японії»[56, с. 3]. Дослідниця аналізує основні причини мовчання Будди, акцентуючи увагу на неможливості мови передати істину та неготовності слухачів сприйняти те, що він має сказати.

Монах і дослідник буддизму К. С. Дхамананда звертає увагу на мовчання в Будди як форму відповіді на запитання. Будда мовчить замість відповідей на спекулятивні запитання, які не важливі для духовного зростання людини, а також – замість тих, які людям було б надто важко сприйняти: «Мовчання Будди щодо цих питань є більш змістовним, аніж спроба виголосити тисячі промов на їх тему. Бідність нашого людського словника, який побудований на відносних досвідах, не може надіятись вмістити глибину і виміри Реальності, які особа сама не досвідчила через натхнення. У деяких випадках Будда дуже терпляче пояснює, що людська мова занадто обмежена і не може описати Остаточної правди» [171, с. 62].

У статті автор виділяє дві причини для мовчання – онтологічну (нездатність мови виразити Абсолютну Істину) і комунікативну – відмову брати участь у спекулятивному діалозі, який демонструє надмірність мови.

Дуже цікавим аспектом мовчання є розмова через мовчання. Ю. Заморська наводить легенду про квіткову проповідь Будди, що, за легендами, започаткувала дзен-буддизм. Проповідь полягала в тому, що Будда стояв і тримав квітку, аж поки один із слухачів не подивився на нього та посміхнувся. Він отримав «печатку серця».«Він побачив квітку такою, якою вона є, та осягнув вчення Будди)» [56: 4].

Тут сам стан мовчання є знаком просвітлення. Крім того, легенда демонструє відмову від мови і апеляцію натомість до зазвичай маргінальних невербальних засобів як методу, що підсилює зміст повідомлення.

Центральним для трьох східних релігій (індуїзму, буддизму та джайнізму) є поняття нірвани. Із санскриту нірвана означає «задування вогню», згасання. «Нірвану можна пояснити непросвітленим лише через негацію. Таким чином, Будда намагався пояснити цей концепт одному із своїх учнів. Він запитує, чи про вогонь, коли його погасити, можна сказати, що він відходить на північ, південь, схід чи захід. Проте нірвану не можна описати ні як існуючу, ні як неіснуючу, водночас існуючу або неіснуючу, або ні існуючу, ні неіснуючу» [171, с. 62]. Прикладом типового опису нірвани виступають такі слова: «Єдиною розумною відповіддю є те, що не можна відповісти повністю і задовільно словами, бо людська мова є надто бідною, щоб виразити правдиву природу Абсолютної правди або Остаточної Реальності, якою є нірвана. Мова створена і використовується масами людей, щоб висловити речі та ідеї, що можна досвідчити органами чуття та розумом. Позаприродний досвід такий, як Абсолютна Правда, або Остаточна Реальність, якою є Нірвана, не є з такої категорії. Слова є символами, що відображають речі та ідеї, знані нам; і ці символи не передають і не можуть передати правдиву природу навіть звичайних речей. Мова вважається зрадливою і оманливою у справі розуміння правди» [171, с. 63]. Тут, отож, важливими є кілька моментів. Насамперед – неможливість описати нірвану, недостатність людської мови для цього завдання. Іншим важливим моментом є власне лінгвістичний образ нірвани як затихання, відходу.

У листі до Лишеги Григорій Чубай пише:«Отож, думав про тебе, сидячи над китайськими віршами. Аж тут приходить Галя і каже, що ти вже там, десь через річку від сих малюнків, від могил їх мрійливих (…) авторів»[4]. Схід із його мовчазною образністю був одним із тих альтернативних версій культурного минулого, якого так потребувало покоління Чубая.

[4] Цитовано за рукописами, представленими на виставці робіт Олега Лишеги в палаці Баворовських, у березні 2015 р.

Отож, концепція мовчання присутня у релігійному та філософському мисленні людини від найдавніших часів. Мовчання/тиша асоціюється із домовною гармонією, уявним золотим віком єдності із природою, що часто передається у мистецтві через образ повноти мовчання природи. Воно також проявляється через табу, демонструючи віру у силу мови. В античності слово (логос) починає асоціюватись із основою буття, а мовчання набирає протилежних асоціацій. В біблійній традиції формується уявлення про мовчання як позицію слухання. У східних культурах мовчання займає більш центральну позицію через, зокрема ідеї апофатичного богослов'я, тобто переконання, що правдиве буття неможливо описати. Спільними для східної та західної містичних традицій є ідея про неописуваність Бога, про недостатність людської мови для передачі правдивої реальності.

1.1. **Особливості мовчання в модерну та постмодерну епоху**.

До XX століття питання мовчання порушували лише в межах містичних та релігійних традицій. Щодо літературознавчого дискурсу, то, окрім, можливо, фігури умовчання (апосіопези), мовчання традиційно не розглядали як окреме поняття. Проте наприкінці XIX – на початку XX століття у сфері лінгвістики, літературознавства мовчання, відсутнє та невимовне почали розглядати не лише як тло для мовлення, а як окремий елемент мовлення..

Філософська думка цього періоду як ніколи раніше усвідомлює, що істинне, пізнаване є значно ширшим за те, що може бути висловленим. В есе «Відхід від слова» Дж. Стейнер підсумовує: «Те, що я стверджував досі, це: до сімнадцятого століття сфера мови охоплювала практично весь досвід і реальність; сьогодні вона становить вужчу ділянку. Вона більше не артикулює, не висловлює всі головні форми дії, думки та чуттєвості. Значні сфери значення та діяльності зараз належать до таких невербальних мов, як математика, символічна логіка і формули хімічних або електронних відношень. Інші сфери належать до субмов або анти-мов необ'єктивного мистецтва і musique concrète. Світ слова збігся. Неможливо говорити про безконечні числа окрім як математично. Не потрібно, за Віттенштейном, говорити про етику чи естетику в рамках доступних на сьогодні категорій

дискурсу…» [206, с.203]. Він вказує, як поступово наука, мистецтво та філософія підступають до існування чогось, що не можна висловити мовою. Розуміння мовчання у такому сенсі, як ми його розглядатимемо у нашій роботі, бере свій початок на зламі XIX-XX століття, в період антипозитивістичних рухів у сфері гуманітарних наук. Цей момент у своєму аналізі зауважує професор Варшавського університету, дослідниця теорії літератури та історії культури Данута Уліцька: «Згідно з позитивістськими законами, до сфери науки може входити тільки те, що дано фактично; справжня наука виключає питання про «уявне буття», в якому не можна сконстатувати «дійсного», тобто емпіричного існування, таке як – у випадку літературознавства – цінності чи «сутності» або «загальні ідеї». [139, с. 39]. Отож, методика, згідно з якою література могла існувати лише як прояв психологічних чи суспільних явищ, як ілюстрація чи симптом, вичерпала себе. «Дедалі частіше лунало переконання, що позитивістський статут, який наказував мовчати про те, про що (згідно з ним) не належить запитувати,повинен звільнити місце статуту, який наказує питати про все те, про що не можна вже довше мовчати», – підсумовує Д. Уліцька. Парадоксально, саме ця спроба запитувати про те, про що «не можна вже довше мовчати» продемонструвала, як багато про що було замовчано. Мовчання – тінь, яку відкидає слово. Як підсумовує О. Галета, «на початку XX століття позитивізм XIX століття, заснований на довірі до світу, до факту його існування, виявився цілком безпорадним перед відкриттям модерної фізики, яка виразно показала ілюзорність основоположних понять фізики класичної: безперервності, причиновості, субстанції»[26, с. 45].

Роль мовчання набуває нового значення для символістів, провісників модернізму. С. Кіс аналізує мовчання у творчості Бодлера. Він зауважує, що мовчання у Бодлера – це не лише відсутність: «насправді тиша може перетворюватися в його віршах на нову відправну точку, "позитивну", зародок мовлення, незнаного і небувалого до цих пір, цих "німих речей"» [189, с. 173]. Аналізуючи творчість Бодлера, він демонструє еволюцію мовчання від знаку відсутності, нестачі, тьми до джерела глибокої повноти. Взагалі стан мови мистецтва дуже змінюється на зламі XIX-XX століття. Х. Ортегга-і-Гассет описав

цю ситуацію у програмному тексті «Дегуманізація мистецтва»: «Малларме був першою людиною дев'ятнадцятого століття, яка хотіла бути просто поетом (...) Коли згадується жінка, то це «жінка-ніхто», коли дзиґар вибиває годину, то це година, якої «не знайти на циферблаті». За допомогою заперечення поезія Малларме тлумить резонанс життя і представляє нам постаті настільки далекі від життя, що, просто розглядаючи їх, ми одержуємо задоволення. І що робити серед цих створінь бідолашній особі, яка виконує обов'язки поета? Йому залишається тільки зникнути і перетворитися на чистий голос без імені, який тихо видихає до неба слова, бо саме вони – справжні герої ліричного пошуку. Цей чистий безіменний голос, лише акустичний носій вірша, є голосом поета, який навчився видобувати себе з середини людини»[112, с.257]. Для нас у цьому тексті важливим є те, що автор зауважує, що мистецтво більше не хоче відображувати людське, а – творити нові смисли, висказувати невисказане, (бо досі воно не існувало). Мова намагається відмовитись від своєї репрезентативної функції заради творчої. Це – ще не вибір мовчання як стратегії, але вже крок до пошуку невимовного.

Приблизно у цей час також розвиваються такі явища, наприклад, як театр бельгійського драматурга М.Метерлінка. Ранню творчість Метерлінка називають “театром очікування”. Сам автор називав такий театр “статичним” і його попередником вважав Есхіла. Особливості театру очікування – гранична простота фабули п’єси (саме тому і статичний театр). Саме мовчання відіграє у цих драмах головну роль. Адже, як зауважує І. Шкунаєва, «слово тут не дорівнює собі, воно – відзвук невидимої дії» [155, с. 45]. Так, І.Зінгерман вважає: «У Метерлінка через підтекст – він назвав його “другим діалогом”, – через настрій ми отримуємо доступ до істинного, духовно змістовного життя людини» [58, с.67]. І. Д. Шкунаєва також зауважує, що слова борються з мовчанням. «Мова виступає як би в подвійній ролі: це спосіб словесного спілкування персонажів і заслона, що відволікає їх від того, що відбувається в мовчанні» [155, с. 39]. Дослідниця підкреслює, що основна дія в Метерлінка перебуває поза словами, що мова нездатна передати справжні події. Особливості мовчання в творчості цього представника символізму виявляє ще таке зауваження: «Мовчання, наступаючи на зв’язну і чітку думку, зводить мову до

найпростіших слів і найпростіших словосполучень…. Слова борються з мовчанням не лише силою смислу, але і силою самого звука» [155, с. 39]. Дослідниця звертає увагу на роль ритму, роль повторів, які повинні зобразити безвихідь, замкнене коло. Підсумувати це явище можна словами дослідниці Л. Кейн, що аналізує мочання у драматургії: «Отож драма fin de siècle звертається щораз більше і більше до мовчання, щоб передати те, що не є зрозумілим і не може бути озвученим: невидиме, невимовне, неясне» [188, с. 23].

Аналізуючи ранній модернізм, С.Яковенко зазначає: ««мовчання» мало означати вираження без допомоги звичних слів або звичних значень цих слів, у тому числі й за участи немовних чинників поетизації слова» [160, с. 202]. Дослідник наводить також теорію С.Пшибишевського про метаслово: «Метаслово у Пшибишевського було тією первісною мовою, яка була суцільною мелодією, і яка пізніше, стаючи знаковою у сфері комунікації, втратила чистоту форми» [160, с. 197]. В українській літературі естетику мовчання застосувала Леся Українка, на що звернула увагу Т. Гундорова: «В категоріях образности Лесі Українки така мова означає «безмовність», або «ті слова, що вголос невимовні». Така мова сугестійована у барвах, звуках, ритмах» [32:71]. Справді, Леся Українка прагнула тих слів, що подібні на барви і на мелодію. Вона шукала слів, щоб «цілий світ» жив у кожнім слові. Взагалі, «цілий світ у кожнім слові» – це більше, аніж просто художній образ. Цей вислів одразу викликає в пам’яті роздуми Борхеса, наведені, зокрема в новелі «Письмена Бога» щодо мови Бога, в якій кожне слово вміщує всю повноту буття, а жоден звук не може бути менш значимим, аніж цілий світ. Ідеться про слово, яке, за висловом С.Яковенка, «було би здатним вступати в містичний зв’язок з «есенцією» [160, с.196]. Можна сказати, що ідеться про ідеальне слово, Слово-Логос. Т. Гундорова пов’язує таке бачення слова в Лесі Українки з платонівським світом ідей – ейдосів. «Це те місце, де живуть відгуки, ритми, «забуті слова» і де існує повноцінна комунікація» [32, с.71].Проте неможливість комунікувати на такому абсолютному рівні спричиняє біль і постійну невдоволеність, відчуття німоти і невисловленої туги. Т. Гундорова також додає, що «творення нової риторики неминуче супроводилося втратою комунікативности і

трудностей інтерпретації» [32, с.75]. Мовчання у творчості Лесі Українки у аналізує також М. Зубрицька.

До мовчання звертаються й інші представники українського модернізму. Це зауважує Л.Золотюк у своїй праці «Крик і мовчання у творчості Володимира Винниченка»: «У період раннього модернізму переосмислюється тема слова/мовлення. Багатозначна поліфонія слова ще не гарантує можливості висловитися сповна, якомога точніше» [59, с.4]. Це підводить нас до причин та характеру мовчання. У Лесі Українки це – пошук ідеальної, повнішої, досконалішої мови. М. Метерлінк наголошує на нездатності мови виразити суттєве: «Уста і мова пояснюють душу так само, як номер і ярлик – картину Мемлінга чи іншого майстра» [96, с. 25]. Драматург акцентує також на особливій інтимності мовчання – адже тільки з близькими людьми ми наважуємося мовчати. Мова забуває, що вона – лише вказівник (так, як оракул у Геракліта своїми словами лише вказує на речі). Л. Кейн підсумовує модерне застосування мовчання так: «На додаток до цих традиційних функцій[5] невербального символізму, модерний драматург, послаблюючи роль мовлення і збільшуючи значення мовчання, застосовує останнє як метафору швидкоплинності і ув’язненості (entrapment)»[188, с. 20]. Застосовуючи мовчання, митець модернізму показує персонажа, нездатного передати свої почуття повністю, ув’язненого в обмеженні реальності мови.

Український літературознавець О. Сливинський вважає, що «людина новітньої доби вже не відчуває «оселеності» у мові, зростає її сумнів у комунікаційних та епістемологічних можливостях слова»[130, с. 7].

Розширення ролі мовчання у XX столітті пов’язано ще й із зміною уявлення про функціонування трикутника «автор-текст-читач». Коли увагу перенесено на читача, то необхідність мовчання у тексті стає очевидною. Український критик Микола Євшан наголошує, що читач повинен сам заповнити простір мовчання із досвіду власної чутливості [46, с. 315].

---

[5]Л. Кейн виокремлює такі традиційні функції мовчання в драматургії: оцінка, осуд або підтримка дії, вказівка на маніпулятивні стосунки, підсилення або ослаблення драматичної напруги, підкреслення важливості слів через контраст із мовчанням, показування внутрішнього стану тощо.

Окрему сторінку у вивченні взаємодії мови та світу і ролі мовчання у цій взаємодії займає, звісно, вже згаданий «Логіко-філософський трактат» Л. Вітгенштайна:

«5.6 Межі моєї мови означають межі мого світу.

5.61 Логіка заповнює світ; межі світу є і її межами.

Отже, в логіці ми не можемо сказати: те й те є у світі, а того немає.

Це скидалося б на припущення, що ми виключаємо певні можливості, а цього не може бути, бо інакше логіка мала б вийти за межі світу; а саме, вона повинна була б мати можливість бачити ці межі і з другого боку.

Чого ми не можемо думати, того не можемо думати; отже, ми не можемо й казати того,чого не можемо [21, с. 70-71].

Презентуючи надзвичайно логічний опис взаємодії реальності та мови, філософ водночас підходить до межі світу і межі мови. Видається, що Л. Вітгенштайн цілком визнає існування чогось важливого поза описом речей, проте це важливе неможливо описати мовою: «6.522 Звичайно, є й невимовне. Воно виявляється, це й є містичне» [21, с. 86].

Розглянемо конкретні підходи в світовій та українській гуманістиці, що висвітлюють питання мовчання.

Герменевтика. Саме герменевтика як мистецтво прочитання та інтерпретації видається нам однією з найбільш відповідних методологій для тематики мовчання. Дати відповідь на питання «Що таке мовчання» нам допоможе теорія Дільтея, що описує переживання. Лукаш Врубель підсумовує її: «Дільтей вказує на три комплементарні риси переживання – воно є водночас досвідом, психічним станом і його вираженням» [22, с.76]. Такий триєдиний погляд на мовчання – як на досвід, пов’язаний із зовнішніми чинниками, як на стан, який є внутрішньою і разом із тим психологічною реальністю, і як на вираження, що власне є кінцевим зацікавленням літературознавства – буде відправним пунктом нашого дослідження.

У науковому доробку Гайдеґґера, який визначив у багато чому саме розуміння герменевтики сьогодні, нас найбільше цікавитимуть його праці, пов’язані з філософією мови: «В такому контексті філософ осмислює проблему мови, проблему

мовлення, розглядаючи його подію з перспективи замовкнення щодо «голосу буття» (стишення людини, щоб вона почала слухати, почала мовчати «про»…) [22, с. 88]. Гайдеґґер вчить нас вслухатись у поезію як у голос самої мови. Він говорить про поезію і мовлення як про насамперед вслухання, і тоді промовляння [25, с. 215]. Він уприсутнює ще один аспект мовчання – як слухання. «Поезія поета залишається немовленою. Жоден з окремих віршів, та й усі вони, не кажуть усього» [25, с. 42]. Невимовність як принциповий стан людського буття і особлива характеристика поезії – це важливе розширення розуміння мовчання. Окрім конкретних ідей, Гайдеґґер важливий для нас своїм підходом до поезії. В. Моренець, говорячи про М. Григоріва і його поезію, очищену від всього зайвого, каже: «Залишилося лише посутнє, оте, про що повсякчас намагаються сказати і про що мовчать філософи» [99, с. 225]. Аналізуючи поезію, Гайдеґґер шукає насамперед інтуїтивно вловлюваних філософських змістів. Поезія через естетичний елемент передає ці змісти. Нам видається такий підхід до герметичної та міфологічної поезії другої половини XX століття особливо доречним.

Послідовник М. Гайдеґґера Г.-Г. Ґадамер додає: «Неспрацьовування мови засвідчує її спроможність шукати висловлення для всього – і, само по собі, видом мовлення стає безпосередньо те, що хтось втрачає дар мови…» [39, с. 168]. У спадщині Ґадамера нам насамперед цікаві його роздуми про межі мови та про її функціонування у суспільстві. У статті «Межі мови» Ґадамер аналізує сам процес формування мови, її суть і межі. «Насамкінець я хотів би визначити надмовне як межу мови — це межа несказаного, а може, і невисловлюваного. У цьому випадку я відштовхуюсь від того, що ми називаємо висловлюванням. Межа останнього значною мірою була долею нашої європейської цивілізації» [38, с. 184]. Автор визначає висловлювання як частину розмови. Суб’єкт висловлювання не має влади над контекстом свого висловлювання, тому він не може насправді повністю сказати всього. Кожна розмова є безкінечно незавершеною. Зрештою, Ґадамер приходить до питання розмови із собою, яку безконечно провадить людський мозок: «Невгамовна спрага знайти потрібне слово — це, власне, те, що живить мову і лежить в основі її сутності. І тут бачимо тісний зв’язок між неможливістю задовольнити цю потребу,

цю désir (Лакан), і тим фактом, що наше людське існування триває у часовому відтинку, межею якого є смерть» [38, с. 188]. Тут філософ зауважує важливий зв’язок мовчання та часу. «Мовчання глибоке, як вічність, мовлення тече, як час» [71, с.366] – так афористично висловлює хвалу мовчанню Т. Карлейль. Факт, що людина містить у собі ідею вічності та безконечності, а проте їй дано існування та висловлювання в скінченному часопросторі, спричиняється до відчуття приреченості на мовчання як на стан принципової невисловленості. Зв'язок мовчання і вічності, або мовчання та сакрального часу буде прослідковано в останньому розділі. Герменевти розглядають поетичну творчість не як невпинне висловлювання, а як діалектику між необхідністю і неможливістю говорити. Скільки б не було сказано в часі, вічність одягнута у мовчання. Таким чином, мовчання в поезії – це сягання за межі часу. Поезія, що промовляє з мовчання – подібна на логос, що постає із мітосу.

Психоаналіз. Інший підхід до інтерпретації мовчання, що зіграв важливу роль у даній роботі, – це погляди школи психоаналізу. Ми вже згадували текст Фройда «Тотем і табу». Зигмунд Фройд фактично відкрив для своїх сучасників несвідоме. Саме уявлення про те, що людська психіка складніша, аніж людина здатна зрозуміти, що людьми керує щось, про що вони знають дуже мало, було революційним для багатьох гуманітарних наук. Воно дозволило шукати у текстах не лише те, що автор задумав ними передати, але також те, що він передав мимоволі, що вислизнуло з-під його пера. Проте конкретне застосування теорії Фройда може здаватись багато кому примітивним та редукціоністським. Зрештою, у своїй праці «Поет і фантазування» Фройд зазначає: «Відразу ж зауважимо першу особливість: нам слід відрізняти тих поетів, які запозичують готові сюжети, від тих, які, як видається, свої сюжети творять самі. Затримаймось біля останніх, і підшукаймо для нашого порівняння письменників, але не тих, яких найбільше шанує критика, а непретензійних авторів романів, новел та оповідань. Останні тому, власне, і мають найбільше читачів та читачок – і яких ревних!»[64, с.113]. Автор вказує на обмеженість свого аналізу. Очевидно, що він має рацію, вбачаючи фантазування щодо літератури як здійснення бажань у цьому вузько окресленому жанрі

літератури – популярних романів. Звісно, його теорію можна застосовувати і ширше. Важливим для розуміння літератури, зокрема, може виявитись уявлення про протиборство Еросу і Танатосу, любові та необхідності, бо наявність Танатосу краще може пояснити наше захоплення трагедією. Проте психоаналіз в інтерпретації Фройда все-таки недостатній як засіб інтерпретації художніх творів. Саме тому досить закономірним видається розвиток теорії К. Юнга. У своїй праці «Свідомість, несвідоме та індивідуація» він стверджує, зокрема, таке: «Ми схильні думати, що Я-свідомість спроможна асимілювати несвідоме, або ми принаймні сподіваємось, що таке рішення можливе. Однак несвідоме насправді є несвідомим, тобто ми його не знаємо. А як можна аналізувати щось невідоме?» [158, с.368]. На відміну від Фройда, який вбачав у підсвідомому насамперед щось витіснене, Юнг цікавився не тим знанням, що витіснене (замовчане), а насамперед тим, що не піддається артикуляції (невимовне). Також він вводить поняття колективного несвідомого, яке видається досить плідним з точки зору літературознавства. Ось як Юнг тлумачить це поняття у тексті «Про архетипи колективного несвідомого»: «До певної міри, поверхневий шар несвідомого, безсумнівно, є особистим. Ми й називаємо його особистим несвідомим. Утім, він лежить на глибшому пласті, що походить на уже не з особистого досвіду і надбання, а є вродженим. Цей глибший шар є так званим колективним несвідомим. Я обрав термін «колективний», тому що це несвідоме має не особисту, а загальну природу, тобто, на відміну від особистої психіки, воно володіє змістами і способами поведінки, які скрізь і в усіх індивідах… є однаковими» [158, с. 12]. Отож, певні елементи, що проявляються і вві сні, і в творчості, є особливими елементами психіки. Ця теорія може бути плідною, оскільки пояснює типологічні спорідненості між явищами різної природи, а також – демонструє, настільки важливою для людини є творчість. Творчість – це не тільки дуже серйозна гра, як випливає із теорії Фройда, а ще й прояв найсуттєвішої правди про людину. У праці «Психологія та поезія» К. Юнг розділяє два типи творчості – психологічний тип творчості і візіонерський. Психологічний тип – це твори, засновані на життєвому досвіді. «Первинний матеріал такого зображення походить з людської сфери, з вічно повторюваних людських страждань та утіх» [64, с. 123].

Візіонерська творчість, на думку К. Юнга, походить «з глибини прадавніх часів чужим і холодним або знаменним і величним. … Те «щось інше» натомість розпанахує завісу, на якій намальовані картини космосу, здолу догори, й відкриває погляд у незбагненні глибини того, що не сталось. Куди? В інші світи? Чи в затьмарення духа? Чи в прадавні першопочатки людської душі? Чи в майбутнє ще не народжених поколінь?»[64, с. 124]. Ці погляди Юнга звичайно не є фундаментально новими для теології, але абсолютно новими для науки. Вони уприсутнюють невідоме, невимовне, більше того – вказують на літературу, зокрема на поезію як на простір проявлення невідомого.

Сучасним послідовником К. Юнга, чий підхід також допомагає опрацювати поезію 1970-х, є Дж. Пітерсон, канадський психолог та філософ. У своїй книзі «Карти смислів», яка є результатом 15 років праці, пошуків та роздумів, він аналізує природу уявлення про світ «як простір дії» [198, с. 15]. У його інтерпретації світ, яким він є у нашому сприйнятті, поділяється на відоме та невідоме. «Відоме, наша теперішня розповідь, захищає нас від незнаного, від хаосу – інакше кажучи, забезпечує наш досвід визначеною та передбачуваною структурою. Невідоме, хаос – від якого ми захищені – має власну природу. Цю природу сприймають як афективну валентність при першому зіткненні, не як об’єктивну вартість… Отож, ми чіпляємось за те, що ми розуміємо. Проте це не завжди спрацьовує, оскільки того, що ми розуміємо про теперішнє, не завжди достатньо, щоб дати собі раду з майбутнім. Це означає, що ми маємо бути здатними видозмінювати те, що ми розуміємо, хоча це й ставить нас під загрозу загибелі… Забагато змін – хаос. Замало змін – застій (і згодом, коли приходить майбутнє, до якого ми не готові, – хаос» [198, с. 27]. Його тлумачення та методологічний апарат добре підходить до літературознавства. Концепція відомого та невідомого дивовижно перегукується із лексикою Чубая. Також очевидна важливість слова-логосу як засобу впорядкування світу. Тому невідоме-хаос є також є не сформульованим, ще не пізнаним. Дослідник неодноразово зауважує важливість митців як тих, що першими ступають в невідоме – чи то невідоме природи, що ми часто можемо зауважити в О. Лишеги, чи невідоме

історії, як в згаданому раніше тексті Г. Тименка про «Таємничість моря», чи людської душі, особистого та колективного несвідомого.

Трохи відокремлено від стоїть школа Віктора Франкла, так звана Третя Віденська школа психотерапії, яка проте також допомагає зрозуміти досвід письменників сімдесятих, зокрема, що стосується, наприклад, В. Стуса. Його вчення – логотерапія сенсу – є формою екзистенційного аналізу. Філософський та психологічний підхід, який запропонував Франкл, не аналізує конкретно мовчання, проте він зосереджується на стосунках людини і тоталітарної, антилюдської системи. Також поняття логосу, себто мовлення, набуває в контексті цього дослідження нового значення.

Психоаналіз як підхід до літератури не лише надає нового значення біографічному підходу, а й, що важливо, допомагає по-новому зрозуміти зв'язок літератури та суспільства.

Розглянемо також деякі приклади мовчання у поезії другої половини XX століття.

Мовчання проявляться як важливий концепт у творчості багатьох поетів українського модернізму. Поети демонструють різноманітні форми мовчання – від вимушеного мовчання неволі до пошуку мовчання як свободи від мови.

Питання мовчання у поезії І. Калинця досліджують Н. Данчишин, Т. Кулініч, Г. Віват та ін. Зокрема, Г. Віват виділяє в його поезії образ «мовчання-німоти як багатоаспектного стану людської душі» [20, с. 16]. Дослідниця доволі вичерпно перелічує цілий спектр видів мовчання, багато з яких ми аналізуємо далі. Так, якщо у збірці «Коронування опудала» переважають негативні конотації мовчання, то книга «Підсумовуючи мовчання» вносить зовсім нове бачення:

поки не вистоялося мовчання
запізнися на одну хвилину
поки слово не округлилося в плід
запізнися на одну хвилину [68, с. 84]

Тут очевидне бачення мовчання як нагоди для народження та визрівання слова. Наступні рядки:

і ті що зводити мають

вежу мовчання

стирти газетні громадять [68, с. 88]

демонструють мовчання як чесноту на противагу надмірності мови. Слова пропаганди, які постійно повторює газета, протиставлено слову, народженому в мовчанні.

Звичайно, звертає на себе увагу свідоме рішення поета замовкнути, перестати писати. Про перший період мовчання у своїй творчості сам поет говорить: «Я змовк як поет. 1981 року я вирішив більше не повертатися до поезії. Чому? Бо мені вже було нецікаво. Стан українського інтелігента, його духовний світ я вже передав у кількох збірках «Пробудженої музи» та «Невольничої музи». Я висловив свої мрії, сподівання та емоції, а також почуття до тих людей, які були поруч, і подумав, що на цьому слід ставити крапку. Час мовчанки тривав до 1987 року» [31]. Другий період його мовчання триває дотепер. Цікаво звернути увагу на спостереження Данила Гусара-Струка з цього приводу: «Є поети стихійні. […] Калинець горів любов'ю до Батьківщини, в понятті якої з'єднувалися історія, релігія, звичаї, культура і мистецтво, що їх забороняла і нищила влада. До того ж, переслідування дружини злилося з переслідуванням України. Поет болів і поет мусів писати. Твори ці являлися стихійним струменем. А коли цей струмінь зменшився, лишалося бути професійни віршописцем, і Калинець цього не схотів» [36, с. 11]. Дослідник зауважує особливу гідність поетичного мовчання.

Про мовчання у поезії Михайла Григоріва говорять К. Москалець, В. Моренець, Н. Лебединцева та Т. Пастух. Не випадково Т. Пастух зауважує, що «серед усіх поетів Київської школи та її оточення Михайло Григорів найбільш послідовно дотримується герметичного способу письма» [117, с. 540], а Н. Лебединцева говорить про «мінімальну вербалізацію письма» у творчості цього представника Київської школи [80, с. 284]. Т. Пастух зазначає, що еволюція авторського письма у М. Григоріва полягає у «виразному посиленні сугестивних потенцій слова попри помітне скорочення обсягів тексту» [117, с. 544]. Він детально розглядає смислове навантаження тиші/мовчання, звертаючи увагу на мотив походження слова від тиші

[117, с. 556]. Тиша функціонує як повнота, тоді як «з появою слова зникне повнота відчування буття» [117, с. 557]. Дослідник також аналізує поезію «про мовчазну тріщину в імені», зауважуючи тут ракурс мовчання як прагнення слова реалізувати себе без називання, тобто – прагнення повноти безмовності, висловлення невимовних сутностей. В. Моренець у есе «Слово, що випало з мовчання філософів» підкреслює аспект очищення мови через мовчання у тексті: «Рекреація слова через понищення, через занурення у повну безсловність і виринання попри власну (тепер уже безневинну!) тінь, – яке ти самовите й неохопне (тануче)! Воскресіння Слова через «жертвоприношення» – відречення від спаплюженого мовлення нашого безпам'ятного століття, – другого такого грандіозного поетичного твору немає в українській літературі» [99, с. 221-22]. Цей мотив подібний до згаданого образу тиші як простору зародження слова. Також тут дослідник зауважує зв'язок мовчання із пізнанням та очищенням власної тіні. Цей образ, особливо якщо його тлумачити через призму архетипів К. Юнга (зокрема, образ тіні) та певних поглядів М. Мамардашвілі (пор. Розділ 3.3), набуває глибинного онтологічного значення. В. Моренець також бачить Григоріва як поета, що «розколює слово». К. Москалець виділяє кілька аспектів мовчання у поезії М. Григоріва. Насамперед, це «туга за безмовністю чину», а також – намагання пояснити небуття і абсурд, звернені на людей, через жест, міміку і мовчання [102, с. 107-108]. Він зазначає, що, розглядаючи творчість М. Григоріва у християнських категоріях, ми можемо тлумачити його поезію «як форму сакрального мовчання під час спорудження храму» [102, с. 111]. Нарешті, К. Москалець завершує образом мовчання як чування і вслухання: «Своєрідне мовчання віршів Михайла Григоріва спонукає читача прислухатися до того, що саме чують вони разом із їхнім автором»

Не можна говорити про питання дихотомії мови/мовчання, оминувши творчість В. Стуса. М. Янкова зауважує, що «у поетичному світі В. Стуса мовчання перетворюється на стійку міфологему, що є віддзеркаленням тоталітарної дійсності, в якій надзвичайно гостро постала проблема вибору: залишатися людиною і громадянином чи перетворитися на німого свідка злочинів системи» [161, с. 309]. Контекст мовчання і тоталітарної держави розглянуто ширше у другому розділі

нашої праці. Розуміння мовчання як зради та спасенної ролі правдивого слова є центральним для інтерпретації творчості В. Стуса та самої його постаті. Він часто асоціює мовчання із сном. Мовчання, німота також пов'язані з досвідом болю. М. Янкова говорить: «Ще одним втіленням невимовності в поетичному тезаурусі В. Стуса постає "німота", яка тотожна крику, плачу (повною мірою ця смислова константа розкривається у словосполученні "заходитись од німоти") [161, с. 310]. Разом із тим, у його творчості присутні інші аспекти мовчання (зокрема – тиша природного простору, мовчання як простір мислення, мовчання-смерть як шлях до воскресіння). Деякі з цих аспектів буде проаналізовано далі.

Окремої уваги заслуговує незвичайний поет Григорій Тименко. Не лише його поезія, але і його життя сховані під покровом таємничості. Хронологічно він ближчий до шістдесятників, адже у 1962 році його запрошено на республіканський семінар молодих поетів, а його твори час від часу друкуються з 1964 [42, с. 13]. Проте, як зазначає далі І. Дзюба, певними елементами він ближчий до поетів Київської школи [42, с. 21]. Його дуже коротка відома нам біографія рясніє трагедіями (робоча травма, втрата сестри, друга, виселення із житла, неможливість публікації). Проте, як зауважує його старший товариш Олесь Бердник, «в колі його товаришів від нього випромінюється могутня життєствердність і висока натхненність нічим необмеженої душі. Ніхто навіть не помітив, яких тяжких прикростей завдало йому життя. Помітили лише тоді, коли він раптово зник із суспільства найтаємничішим способом» [15, с. 167]. Його загадкове зникнення 1968 року додає драматизму до так рано обірваної поетичної творчості. Єдиною друкованою збіркою його творів на сьогодні є «На вулиці мертвого сонця: поезії», що вийшла у Чернівцях у видавництві Букрек 2015 року. Вона об'єднує дві рукописні збірки – «Голос невидного» та «На вулицях мертвого сонця». Вже самі назви натякають на теми, подібні до тих, що ми розглядаємо далі у нашій праці – надавання голосу невидимому, нечутному, незнаному, та образ мертвого у живому. Поезія Тименка, як зазначає І. Дзюба, епічна. Водночас, вона принципово монологічна. І. Дзюба звертає увагу на образи природи, моря та ночі в творчості Тименка: «Його зваблює субстанція великого-таємничого-вічного: небо, ніч, море,

вітер, гори, ліс, дощ… Його гіпнотизує море» [42, с. 23]. Далі ми аналізуємо зв’язок мовчання із образами води, темряви тощо. Цей зв'язок можна помітити у поезії «Таємничість моря». Море тут постає як первопочаток – «твоє нутро найфантастичніших уяв колиска» [136, с. 77]. Воно водночас надзвичайно принадливе і незрозуміле. Далі море раптом асоціюється з матір’ю:

Чуєш, мамо!
Я пішов безвісти
І за баюрою дитинства здибав море,
Його хвилі бовваніли в твоїх очах,
Коли ти співала про давнішнє України.
На нашому городі вже бугила достигла.
Поклич мене пускати стріли і басувати
батьківську грядку!
Мовчиш, мамо!
Блякне для мене світ і вирина безпуття…
І я знову йду до моря і обіймаю
його таємничість [136, с. 76-77].

Море – це найбільш характерне втілення невідомого. Така асоціація із матір’ю (і Україною) не випадкова. Канадський психолог Дж. Пітерсон, послідовник К. Юнга, у своїй книзі «Карти значень» зауважує про спорідненість образу жінки, матері та невідомого: «Незнане – таке, як його можна зустріти – жіночої статі, і то з парадоксальними рисами. Велика і Жахлива Мати всіх речей – її обіцянки безконечні, її погрози абсолютні» [198, с. 130]. Традиційно цей образ асоціюється насамперед із природою. Як далі аналізує Дж. Пітерсон, особистість повинна жити на межі знаного і незнаного. Але повернімось назад до тексту. Ліричний герой вирушає в невідоме, буквально – «безвісти». Проте виглядає що його рух – у минуле: він проходить «баюру» дитинства (баюра – велика, глибока калюжа). Очевидно, що дитинство не є справжнім глибоким джерелом. За нею – море, і воно символізує походження людини. Через згадку про «давнішнє України» образ сходження до свого минулого набуває української автентичності. Далі – раптом

згадується бугила. В. Жайворонок зазначає: «бугила = богила трав'яниста рослина з родини зонтичних із солодким стеблом: символ занедбаності, занехаяння» [48, с. 57]. Цей образ підсилює атмосферу домінування хаосу. Дж. Пітерсон наголошує, що в кожній героїчній історії має бути три персонажі – Мати (Природа), Батько (Культура) і «син» –процес, що перебуває між знаним та незнаним, природою та культурою [198, с. 14]. Бугила на городі символізує брак батька, брак культури. Це, мабуть, спонукає ліричного героя до прагнення власне героїчності – «пускати стріли і басувати». Мовчання Матері, відсутність «покликання» стає причиною того, що «блякне світ і вирина безпуття…». Але певна втіха знаходиться у таємничості моря. Можливо, відповідь саме у мовчанні моря. У зверненні до таємничості минулого, до глибини і незбагненності історії і до природи поет віднаходить смисл.

Зупинимось ще на одному творі, звертаючи уваги на концепт мовчання. Друга збірка «На вулиці мертвого сонця» розпочинається поезією «Спинися. Тут кінець всього». Перша частина тексту малює картини, вечора і сну: «І вуста п'ють надзвичайну воду дрімоти./Ти спиш.. І все навколо бажає мати за житло / твій мозок» [136, с. 75]. Цей мотив нагадує нам мотив речей у поезії Г. Чубая: «ті з речей що сміливіші підходять / і беруть нас по частинці собі щоб / поживішати» [153, с. 125]. Персонаж першої частини – інтимне ліричне «ти», яке зіставне із ліричним героєм. Проте у другій частині раптом з'являється «я»:

І я проникаю в нього [твій мозок] стежками,
Яких ти ніколи не бачив.
Я – це підземне озеро, де вічні сутінки
Снують плетеницю твоїх снів. [136, с. 75]

Вода, особливо підземне озеро – це образ, що, згідно із К. Юнгом, є символом «темної психіки» [158, с. 29]. Ця несподівана поява «я», яке з'являється із середини, і разом із тим є цілком неідентичним із свідомим «ти», справляє на читача справді моторошне враження. І недаремно: «Однак подих духу, який проноситься над темною водою, є моторошним, як і все те, причиною чого ми не є, чи якої ми не знаємо»[158, с. 30]. Проте виглядає, що це «я» –це образ того, що Юнг називає «внутрішнім другом»: «Та «інша істота» є тим іншим у нас, майбутньою,

просунутішою і більшою особистістю, яка нам відома як внутрішній душевний друг» [158, с. 175]. Вражає те, що Г. Тименко не лише здатний спуститись у глибину своєї душі, а і надати голос тому, «іншому», і навіть говорити від його імені. Саме через тишу і втому говорить інший, і його повідомлення – «Спинися. Тут кінець всього». Парадоксально, проте, що ця поезія розпочинає збірку (зрештою, це могло бути рішенням упорядників). Все ж, таке розміщення вказує на кінець, який власне є початком нового, глибинного творчого дослідження несвідомого.

Окремо можна розглядати питання мовчання у поетиці самвидавного часопису «Скриня», який організував Г. Чубай, О. Лишега та інші молоді поети. У цій збірці творів мовчання присутнє на різних рівнях. Насамперед, мовчання проявляється графічним способом. Найочевидніше – це використання трьох крапок. Найбільше цей засіб використовував Олег Лишега у своїй поезії «Віч-на-віч». Часте використання трьох крапок демонструє труднощі передачі того, що переживає ліричний герой, мовою. Американський поет Бен Лернер, характеризуючи мовчання у власних поетичних творах, зауважив: «Нечитабельні вірші стають ніби моментом тиші, витриманої на пам’ять про друга, і ця тиша вимірює неспівмірність елегії та її об’єкта. Я надіюся, що невдача промовляти промовляє» [191, с. 146]. Це дуже тонке зауваження. Справді, мовчання найкраще показує неможливість говорити. Вводячи в текст мовчання, автор надає слово тій «невдачі промовляти», неспроможності висловитися.

Поезія «Віч-на-віч» підводить нас до ідеї невимовного. Ліричний герой пропонує розповісти «два факти», а розказавши, додає:

І ще один − найважливіший…
Та хіба потім...
Коли ми зрозумієм
І не будем сміятись один з одного.[91, с. 3]

Отже, третій факт, який міг би бути ключем до розуміння поезії, залишається недоказаним. Мові не можна довірити найголовнішого, адже вона не може дати іншому зрозуміти.

Іншим способом передавати мовчання можна вважати апеляцію до зорових образів. Майже кожна поезія використовує зір як основний для її розуміння орган чуття. У поезії Романа Кіся «Хлопчик» саме дієслово «подивитись» повторюється тричі і зосереджує на собі всю кульмінацію твору:

Я ще хочу подивитись на свою школу
Я ще хочу подивитись на свою сестричку
Я ще хочу подивитись на свого песика
І на всіх, на всіх [91, с. 5].

У наступній поезії, яка належить Вікторові Морозову, також присутня апеляція до візуальних образів. До зорового сприйняття нас відсилають не лише слова «побачу», «квіти очей», «обмінялись поглядом», а й апеляція до «чорно-білого кінематографа мозку».

Очі згадуються також у поезії Катерини Морозів:«Радість з очей мені бризкає /Радість у воду дивиться»[91, с. 7].

У центрі поезій Василя Гайдучка теж погляд. Цикл починається словами: «стежкою погляду проходять квіти...». До зору також апелює друга поезія із цього циклу: «ліхтар на вулиці/ таки намалював птаху чекання…»[91, с. 8]. Поезія Василя Гайдучка відсилає нас до ще малярства.

Звичайно, не можна проігнорувати найочевиднішу апеляцію до мовчання − самі слова «тиша», «мовчання» та інші. У своєму міні-циклі В. Гайдучок пише:

на долоню твого мовчання
покладу всі барви твого погляду [91, с. 8]

А далі читаємо, що «тиша пахне тоді опадаючими яблуками» [91, с. 8]. Тиша − більше, аніж відсутність звуку. Вона постає окремою реальністю, і поет надає їй голос, дозволяючи мати запах і колір.

Ще один спосіб апеляції до мовчання − у тому, що зображується в ліриці. Зображення природи, рослин і, найперше, води, так само пов’язане з мовчанням. Російський антрополог К. Богданов спостеріг, що «в перспективі стереотипних генералізацій зв’язок води і мовчання виявляє себе в різноманітності семантики

відсилань до одних і тих же формул, архетипів культури і свідомості» [16, с. 219]. Отже, можна говорити про очевидний зв’язок води й мовчання. Воду можна розуміти як символ мовчання. Найтрадиційніший символ, що поєднує воду й мовчання, − риба.

Дещо віддаленою метафорою мовчання може виступати апеляція до краєвиду, концентрація на зображенні рослин. Жерар Женетт, аналізуючи текст Гюстава Флобера «Мадам Боварі», зауважив: «Однією з ознак таких моментів, коли оповідь наче замовкає і ціпеніє під “величним кам’яним поглядом речей” (як це називає Сартр), виступає саме перерив в розмові, зупинка будь-якої людської мови» [49, с. 135]. Особливу увагу до деталей, надмірну споглядальність, яку не можна пояснити психологічно, дослідник назвав фігурою мовчання. Автор замовкає, припиняє розповідь про свого персонажа, щоб разом із ним, або скоріше − разом із читачем − вдивлятись у щось. Природа мовчить, або принаймні промовляє цілковито по-іншому. Поезії, які містяться у «Скрині», торкаються пейзажу. До прикладу, поезія Романа Кіся «Бойківська зима» нагадує опис картини. У ній є рух, і в ній є емоції, але ліричний герой присутній лише як німий спостерігач.

У поезії В. Морозова основна дія ліричного героя − бачити. Квіти, ліси − у центрі його поезії. Сама поезія − про життя, смерть та вічне повернення:

і я накрию швидко віко труни
аби мерщій повернутися
в мій любий світ спочатку [91, с. 6]

Важливо, що бачення починається лише тоді, коли «сенс виллється з існування немов сухе вино із пляшки»[91, с. 6]. Фактично, поезія повертає зв'язок слова «бачити» («видіти») і «відати», знати. Все, що прожите, можна побачити і збагнути лише тоді, коли сенс буде вилито – водночас і втрачено, і зужито. Адже допоки сенс як вино в пляшці – він нереалізований. Фактично, правдиве пізнання відбувається за межею слів і за межею життя, у темряві труни. Тільки під потойбічним поглядом оживають картини життя.

Мовчання передано через зображення природи також у поезії К. Морозів. Текст малює ранковий пейзаж, у якому центральне місце займає вода. Лірична героїня стоїть «На пелюстці зеленого берега / Що навис над життям води»

Вона ловить «краплі рожеві сонця», а радість – з очей її бризкає» [91, с. 7].

Тут споглядальний настрій поєднується із наскрізним образом води. Усе є вода − світ постає мовчазним і невпізнаним.

«Скриню» відкриває поезія «Віч-на-віч» О. Лишеги. Ми вже згадували її як зразок графічної передачі мовчання, проте автор іде далі у зображенні невимовного. Цей текст, на відміну від інших, апелює не до зору, а саме до слуху:

Вечір. Блюзова музика.
Мені так сумно
Чуєш брате [91, с. 3].

Це справді − спроба діалогу. Тут присутній не лише ліричний герой, а й той, до кого він звертається. Ця поезія справді шукає звучання. Вона шукає музики. Доцільно звернути увагу на співвідношення мовчання і музики. У «Нарисах з антропології мовчання» К. Богданов зауважив, що музика передає те, що не може бути виражене словами, і дійшов до висновку, що «музика значно більшому ступені адекватна (і може бути уподібнена теоретично) не до мови, а саме до мовчання» [16, с. 95]. Музику часто використовується, щоб заповнити тишу, а разом із тим − надати їй форми. Зв’язок мовчання з музикою відзначає також Тамара Ткачук, досліджуючи творчість Ольги Кобилянської та Станіслава Пшибишевського: «Виникає парадоксальне явище “тиші” як різновиду музики» [138, с. 480]. Протиставляє мову і музику також Світлана Фіськова: «Недосяжність абсолютної істини спричиняє негативну оцінку мови, яка може бути в цьому випадку лише спрямованою на мовчання, тоді як природа музики дозволяє їй зробити це мовчання і тишу змістовними» [140, с. 110]. Придивившись уважніше, розуміємо, що поезія «Віч-на-віч» − про необхідність, але неможливість порозуміння:

я не можу підшукати слова на те
воно дуже легке і болюче [91, с. 3]

У поезії О. Лишеги зустрічаємо також воду й рибу: ліричний герой згадує дві події, обидві з яких відбуваються біля води, в обох присутні риби. Вище я вже звернула увагу на відсутність третього, ключового спогаду. Символіка риби і води – традиційні образи мовчання. Отож, ці кілька прикладів показують нам, що навіть для мало схожих між собою поетів XX століття мовчання є характерним методом і темою зображення.

Отож, епоха модернізму асоціюється насамперед із прагненням очистити мову, повернути її до її первісної повноти, через мовчання відшукати нову досконалість. Такий відрух перегукується із релігійним мовчанням, течією ісихазму та мовчанням у монастирях трапістів. Також є рух до пошуку синкретичного слова, єдиного із музикою та образом. Зрештою, філософи підходять до усвідомлення меж мови. Невимовний, містичний досвід, правдиві почуття, філософські осяяння тощо можуть бути передані через мовчання. Мовчання видається водночас чеснішим і повнішим. Герменевтика та психоаналіз пропонують розглядати літературу (особливо – поезію) як занурене у мовчазне людської душі і колективного несвідомого. Людина відчуває втрату оселеності у мові, зароджується недовіра до слова. Разом з тим, саме слово залишається медіумом осмислення і підкорення несвідомого. Окремо слід виділити аспект часу – мовчання є одним із засобів описувати, передавати і осмислювати позачасовість, вічність.

Мовчання як ознака постмодернізму. Наша праця зосереджується на письменниках сімдесятих, відомих також як «витіснене покоління». Іван Андрусяк, відштовхуючись від визначення Володимира Моренця, наголошує, що витіснене покоління мало найбільше спільного із модерною європейською традицією [3].Сам Григорій Чубай постійно розміщає свою творчість у контексті модернізму, зокрема – творчості Т. С. Еліота, Езри Паунда, Т. Ружевича, Г. Лорки тощо.

Разом із тим, період 70 і далі – це вже епоха стрімкого розвитку нової естетичної чуттєвості – постмодернізму. Не можна оминути увагою очевидний зв'язок уваги до мовчання у літературознавстві із постмодерною думкою. Так, І. Гассан у своїй програмній статті «До поняття постмодернізму» порівнює модернізм та постмодернізм у багатьох категоріях, зокрема категорії «Майстерність

/ Логос», важливій для модернізму, він протиставляє «Виснаження / Мовчання» у постмодернізмі. Цікавим є також поняття «Створення / Тоталізація» у модернізмі, якому протиставлено «Декреація / Деконструкція» [183, с. 90]. Тоталізація – термін, який можна перекласти просто «узагальнення», «підсумовування», «об'єднання», має також очевидну «тоталітарну» конотацію, що звучить як звинувачення модерністам. Тобто, навіть у творчості, яку модернізм ставить на п'єдестал, постмодерна людина вбачає загрозу тоталітаризму. Порівнюючи модернізм та постмодернізм, Гассан зауважує: «Модернізм, проте, виявився більш стабільним, віддаленим, ієратичним, як французький символізм, від якого він походить; навіть його експерименти зараз видаються олімпійськими. Приведений в дію такими «індивідуальними талантами» як Валері, Пруст, і Жід, ранній Джойс, Єйтс, і Лоренс, Рільке, Манн, і Мюзіль, ранній Паунд, Еліот, Фолкнер, він вимагав високого авторитету» [183, с. 89]. Ми хочемо звернути увагу на те, що «індивідуальні таланти» написано в лапках. Очевидно, постмодернізм не так зацікавлений в особі і її індивідуальному таланті. Звісно, це підтверджують такі епохальні праці (пост) модернізму як «Смерть автора» Ролана Барта та інші. Цю думку продовжує С. Зонтаґ у своїй праці «Естетика мовчання». Потяг до мовчання, який лежить в основі сучасного мистецтва, вона виводить із загальної духовності епохи: «Як діяльність містичного повинна завершитись через негативне, теологія відсутності Бога, прагнення хмари незнання понад межі знання і мовчання понад межі мовлення, так мистецтво мусить схилятись до антимистецтва, усунення «суб'єкта» («об'єкта», «образу»), заміни шансу на намір, і пошук мовчання» [204, с. 3]. Американський поет Дж. Кейдж у розмові про свою збірку каже про своє прагнення зробити англійську мову менш зрозумілою. «Бо коли вона зрозуміла, то люди контролюють один одного, і поезія зникає – і я раз розмовляв зі своїм приятелем О. Брауном, і він сказав «Синтаксис [саме він робить мовлення зв'язним – прим. автора] це армія, це організація армії. Так що, перетворюючи мову на незрозумілу, ми, власне, демілітаризуємо її, щоб ми могли займатись своїм життям» [186]. Е. І. Фітц, аналізуючи творчість бразилійської письменниці Кларіс Ліспектор у статті «Дискурс мовчання: Постмодернізм Кларіс Ліспектор», показує постмодерну

людину, яка заплуталась у мові, захворіла мовою і в результаті пасивно відходить у тишу: «Хоча він бачить, що здатен створити автентичне існування, якщо зможе вкласти свої почуття в слова, Мартін фатально зневолений анархічною силою мови. Він довідується, що йому бракує відваги і волі змусити її принести йому чітке відчуття його власної ідентичності. Легше дозволити суспільству, із його владними фігурами та наголосом на кліше і поверхневим мисленням, просто видати йому ідентичність, базовану на конформізмі та умовності» [176, с. 424]. Він зіставляє героя з іншим персонажем К. Ліспектор, Джі Ейдж (G.H.): «На відміну від Мартіна, Джі.Ейдж. вирішує зіткнутись із хаосом існування, борючись із мовою, аж поки та не віддасть їй автентичність буття, яке вимагає героїня. Але подібно до Мартіна вона також вкінці поглинута в стані мовчання, хоча у її випадку це мовчання приватної самотності, досягнутої через артикульоване самозвільнення»[176, с. 425]. У наведених прикладах мовчання пов’язане із суспільством. У першому випадку ідеться про покірність суспільству із його стандартизованою мовою, у другому – звільнення від суспільства.

В «Енциклопедії постмодернізму» є окрема стаття, присвячена мовчанню/тиші. Вона розпочинається твердженням: «Мовчання – це визначний топос для постмодерності, бо сила (чи безсилість) логосу промовляти є центральним питанням. Юдео-християнська історія, яку завершено в постмодернізмі, заснована на слуханні Божого мовлення, як воно записане у могутньо логоцентричній традиції та письмі. Бог є той, хто говорить: той, хто через відновлюваний акт мовлення створює і спілкується зі світом. Божественне мовлення знаменує часові структури, в межах яких одвічна тиша вже є безповоротно «відінакшена» мовленням. Боже мовлення в цій традиції виявляє основу одвічної тиші, перериваючи її, втишуючи тишу, таким чином започатковуючи справжню, чутну тишу». Автори визнають взаємозв’язок мовчання та мовлення і всюдисутність мовчання у мовленні та мовлення у мовчанні: «Сам вибух багатослів’я всюди, очевидний у постмодерності, є свідченням неспроможності мовлення правдиво говорити, – і означає новий тріумф мовчання у мовленні»[194].

Схожу думку пропонує нам канадський професор у галузі освіти М. Манен: «Навіть найбільш витончена поезія руйнує те, що вона називає[…] Можливо, саме тому писати буває так складно. Автор відчуває на дотик, що мова винищує чи «вбиває» все, до чого торкається. Результат такий, що немає чого сказати. Нічого сказати, або, точніше, неможливо правдиво «сказати» щось. Письменник прагне впіймати значення словами, але слова постійно замінюють себе, руйнують речі, які вони намагаються викликати. Немає «речей» – лише виклики, ніщоти» [193, с. 710].

Говорить про важливість невимовного для романтизму, модернізму та постмодернізму також польський теоретик Р. Нич: «Адже, якщо для Романтизму дійсністю була незрозуміла природа, а для модерністського естетизму нею ставав прихований лад утілений у (авто)ревеляторській формі твору мистецтва – то для цієї постмодерної творчості дійсністю мало бути передовсім саме те, що заперечував Модернізм: позбавлена сутності матерія реальності; безформне, незначне, невловиме. Негативну присутність (...) мистецтво може, як здається, тільки *засвідчувати*» [109, с. 222-223].

Отож, очевидно, що цей короткий аналіз питання мовчання в постмодернізмі лише натякає на його комплексність. З одного боку, тут присутній природний розвиток ідей, започаткованих у модернізмі – обмеженості мови, неспроможності її виразити повністю правдиве. З іншого боку, такий підхід пов’язаний із жахами тоталітарного XX століття – особливо із тими, що пов’язані з мовою та її викривленням (див. розділ 2). Певну рацію також мають критики постмодернізму, що звинувачують цей напрям у цинізмі, який не вірить у Логос, у можливість правди як такої і натомість обирає білий шум. Виникає питання, чи справді обґрунтована така нищівна критика мовлення і чи завжди його нездатність висловити щось повністю означає висловлювання ніщоти. Крім того, важко не виступати на захист Логосу як найкращого із відомих досі засобів впорядковувати світ, не пропонуючи нічого іншого окрім як культу руїни, уламковості, частковості. Цікаво, що, попри те, що письменники, аналізовані у даній праці цілком модерні, багато з питань, на які вони відповідають – спільні для їхніх сучасників – постмодерністів.

Сучасні дослідники зауважують, що мовчання може бути референтом для широкої гами почуттів та значень. Так, літературознавець Г. Віват зазначає: «Концепція мовчання багатогранна і багатоаспектна: мовчання-згода, мовчання-безсилля, мовчання-байдужість, мовчання-заціпеніння від страху, мовчання-зрада, мовчання-деградація людини і людського суспільства, мовчання-протест, мовчання-процес творчого та духовного визрівання тощо» [18, с. 86]. Науковці сформулювали певні категорії, пов'язані із семантичним полем мовчання. Багато з них коріняться у мовознавстві, соціолінгвістиці, антропології тощо.

Мовчання/тиша. Як вже було згадано вище, сучасні дослідники розрізняють тишу (відсутність звуків, тло та передумова) і мовчання (елемент комунікативного акту, що наповнений певним змістом). О. Сливинський розмежовує ці два поняття на основі двох ознак: «Як бачимо, приводом для розрізнення є два моменти. По-перше, артикульовність і неартикульованість: Мовчання, на відміну від тиші, є явищем артикуляції. Тиша існує як даність, мовчання ж завжди відсилає до мовця. Як не парадоксально, лиш той, хто може говорити, здатний мовчати. По-друге, мовчання є знаком. Адже нульовий знак теж має значення в парадигмі комунікації» [129, с. 59]. В іншій своїй роботі О. Сливинський виділяє три аспекти мовчання: комунікативність, антропологічність і семантичність [130, с. 8]. Мовчання слід розглядати насамперед як *активну дію*: «Концепт «мовчання» належить до розряду антропоморфних» [73, с. 5], вказує Н. Коловоротна. Тобто, воно є частиною комунікативного акту, суб'єктом його завжди є людина, і воно піддається тлумаченню. В його концепції тиша є первинним тлом, а мовчання – активною дією у просторі цієї тиші. Подібної класифікації притримується Н. Артюнова: «Тиша безсуб'єктна, безособова, мовчання суб'єктне й особисте» [9, с. 431]. Вона також вказує на незнаковість тиші. З нею дискутує Н. Коловоротна: «Як видається, тиша цілком може бути промовистою, наповненою таємницею, наприклад в ілюстрації, де тиша приховує в собі відповідь на питання про вбивцю одного з головних героїв» [74, с. 59]. Отож, з літературної перспективи можна сказати, що тишу використовують насамперед як засіб створення атмосфери твору, а мовчання – як

засіб характеристики персонажа. Проте існує також образ тиші як окремого, нелюдського буття, з яким можна вести діалог.

Прикладом такого образу є *тиша природи.* Дуже багато дослідників зауважують зв'язок поняття тиші із природою. Ми вже вище звертали на це увагу при аналізі поезій модернізму. Так, Н. Артюнова зазначає: «Тиша є природній феномен, що транспонується в світ людини; мовчання є людський феномен, що транспонується в світ природи» [8, с. 114]. Т. Єжижанська додає: «Можна відзначити певну суперечливість, двоїстість мовчання: з одного боку, воно поєднує людину з природою, певною мірою уподібнюючи її до навколишнього мовчазного середовища, а з іншого боку, мовчання – це шлях до відчуження, усамітнення» [47]. Ця думка пов’язана із спостереженням М. Пікарда, який говорить: «Якщо б людина була лише частиною природи, вона ніколи не булла б самотньою. Вона була б поєднаною із всім через тишу – але через стосунок, що стосувався б лише природної сторони його природи. Однак людина не є лише частиною природи, але також духом, і дух є одинокий, коли людина поєднується з чимось через тишу – адже дух потребує поєднуватись із речами через слово» [199, с. 119]. Всі ці спостереження вказують на те, що природа постає мовчазною. Людина пов’язує природу із первісною, передслівною тишею. М. Калиновська у книзі «Мова і мовчання. Романтичні антиномії самотності» зазначає, що мовчазний зв'язок із природою романтичного героя до певної міри заміняє зв'язок із суспільством: «Людина, вібруючи із світом, що її оточує, зв’язана із природою шеренгою сильних вузлів, здатна відчитати мову природи – навіть зостаючись віддалік від людей не відчуває себе самотньою, а перебування в колі присутності інших стає таким чином менш важливим, ніж посідання основного для цієї особи сенсу – почуття єднання із всесвітом, яке ніяк не залежить від способу перебування особи серед людей» [187, с. 10].

Т. Анохіна, що аналізує мовчання на основі англомовної літератури,зазначає: «Тиша – це суто природна категорія (nature silence) з притаманним їй суб‘єктним значенням» [6, с. 135]. В. Куліш, проводячи подібне дослідження, зауважує що в аналізованій нею літературі 31 відсоток слів, пов’язаних із мовчанням, стосуються

природи. Вона також підкреслює, що «на сторіках анломовного художнього дискурсу всі ці символи [земні, повітряні та небесні – прим. автора] відіграють роль основних співрозмовників або продуцентів комунікативно значущого мовчання» [77, с. 6]. Н. Коловоротна підтверджує ці спостереження зауваженням: «Прикметним є те, що тиша в природі теж може розцінюватися як засіб проникнення в таємницю довкілля за допомогою вслуховування в тишу, єднання через неї з навколишнім світом» [74, с. 59]. М. Дмитровська запитує: «Яка ж мова природи?» і додає: «Незвичайність цієї мови в тому, що вона обходиться без звучання. Це є мова тиші, це і є тиша. Людина зливається з миром і в тиші, що наступила, торкається до його таємниць» [43, с. 125]. Вона також зауважує мотив пошуку природної тиші: «людина, шукаючи контакту з природою, хоче відтворити свою безконечність, якою вона володіла у колишній єдності природного життя» [43, с. 126]. Очевидно, що апеляція до зображення природи є непрямим засобом створення образу тиші. З іншого боку, ясно, що при аналізі художньої літератури ми не можемо провести чітку межу між тишею та мовчанням – так, зрештою, образ тиші природи у рамках художнього твору може виявитись комунікативним мовчанням, якщо розглянути сам твір як акт комунікації. Зрештою, література часто демонструє нетипові для розмовного мовлення комунікації – людина-природа (як зазначає В. Куліш), людина сама з собою та з божественним (див. далі), які є сферами тиші. Подібним діалогом, наприклад, є поезія Чубая «Три зорі мов тугі бемолі…», де поезія є засобом розмови із білою тишею.

Тиша і темрява. Тут вартує також зауважити перетин концептів тиші та темряви. Куліш В. зазначає: «хронологічні особливості образу природного мовчання (Nature Silence) тісно пов’язані з образом ночі (night), що типово характеризується повною відсутністю звуків та шуму або тихим звучанням природних явищ» [77, с. 13]. «Кількісний аналіз емпіричного матеріалу засвідчив, що за хронологічними ознаками більш частотними з огляду творення образів мовчання є категорії, співвідносні з вечором та ніччю (відповідно 11% і 69 %), ніж ранку та дня (відповідно 8% та 10 %)»[77, с. 14]. Темрява і тиша також асоціюються на образному рівні, оскільки є антонімами до світла та слова. Як слово приносить

ясність, так тиша залишає питання темним. Людина, що мовчить, загадкова та незрозуміла – «темна».

Найочевиднішим є розуміння мовчання як *відсутності*. Саме воно довгий час було домінантним. «Поняття мовчання, що вкралося в мовні студії та мовознавство 1970-х років, було тісно пов'язане з негативом, пасивністю, безпорадністю і смертю. Воно розглядалося як відсутність: відсутність мови, і відсутність сенсу і намірів» [188, с. 24]. Образу мовчання як пустки торкається також Г. Віват [20, с. 355]. Мовчання часто є знаком *неможливості комунікації*, повного нерозуміння. Н. Артюнова зауважує: «І так, дієслово «мовчати» орієнтовано на ненормативні ситуації і це суттєво відрізняє його від заперечної форми «не говорити» [8, с. 108]. Мовчання – це активне застосування нульового знака. Мовчання часто є знаком межового стану. К. Богданов зауважує: «Суб'єкт мовчання в культурі виявляється або перебільшено бездіяльним (мертвим, хворим і т. п.), або навпаки, перебільшено активним. Однак і в тому, і в іншому випадку він висловлює якусь "граничну діяльність", яку в достатній мірі можна оцінити без слів» [16, с. 75]. Тобто, мовчання є ознакою якогось особливо активного внутрішнього або зовнішнього життя. Він не потребує себе репрезентувати, бо існує щось, що представляє його за нього.

У вступі до своєї книги соціолінгвіст А. Яворські намагається окреслити всю багатозначність цього поняття: «Якщо ми визначаємо мовчання як метафору, ми можемо використати її, щоб визначити різні комунікативні феномени. Наприклад, ми можемо сказати, що пауза в дискурсі, питання, яке залишено без відповіді, відмова привітати когось, шепіт, який не повинен досягнути вуха третьої особи, оглушливий шум, неважлива розмова або завмерлий жест актора на сцені – все це різні зразки «мовчання»»[185, с. 1]. Він аналізує різні комунікативні можливості мовчання, зауважуючи багато функцій, які також притаманні мовленню. Зокрема, у своїх статтях «Формульна тиша», «Тиша та ввічлива розмова» (small talk) він звертає увагу на фатичну функцію мовчання, наводячи багато прикладів загальноприйнятого мовчання. Цей пасаж виділяє дуже різі за своїм змістовим наповненням аспекти. «Пауза в дискурсі» – тобто, перерва у розвитку якоїсь розмови, теми чи напряму. «Відмова привітати», «шепіт» – це відмова від участі у

дискурсі, можливо, маніфестація незгоди із правилами цього дискурсу. «Шум, неважлива розмова» – порожня балаканина на місці, де очікується змістовна розмова, зокрема – тексти, написані на вимогу влади, що подають під виглядом літератури. Це оглушливий голос пропаганди, клішовані форми ідеологем. Більше про «балаканину» як форму мовчання пише М. Яремко у статті «Мова, що мовчить: Принцип «поетичної балаканини» в романі Р. Вальзера «Родина Таннер»[162].

Задумуючись про категоризацію мовчання, слід насамперед розділити комунікативне та некомунікативне мовчання, або, як це сформулювала Ю. Заморська, «мовчання в комунікативних та у не комунікативних ситуаціях, оскільки мовчання може мати комунікативні функції лише у комунікативних ситуаціях» [56, с. 5]. Вона також вирізняє мовчання, «яке структурує комунікацію та регулює соціальні відносини» і «значуще мовчання», «тобто мовчання з пропозитивним і непропозитивним змістом» [56, с. 11]. Т. Єжижанська також говорить про мовчання як комунікативну одиницю: «У художніх текстах часто зустрічаємо мовне вираження сильних переживань, які неможливо адекватно висловити словами, тому вони залишаються у сфері мовчання. Для прикладу, це – опис втрати мови від страху, гніву, обурення, подиву, зникнення голосу внаслідок афектних станів, плач зі сльозами, сардонічний сміх, оніміння від болю тощо. Проблема вимушеного мовчання персонажів художніх творів є однією із найцікавіших для дослідників-літературознавців та комунікатологів. Мовчання стає комунікативною одиницею, яку можна розглядати і як комунікативну перерву, і як комунікативний розрив чи комунікативне непорозуміння» [47].

Слід одразу ж зазначити, що у нашій роботі це розрізнення буде стосуватись скоріше нашого підходу, аніж самого матеріалу. Адже, коли йдеться про літературу, кожне мовчання можна розглянути як комунікативний засіб. Некомунікативним є певні аспекти духовного мовчання та невимовного (див. далі). Наша робота насамперед зосередиться на значущому мовчання (розділ 2) та некомунікативному мовчанні (розділ 3). Саме цей тип мовчання слід вважати онтологічним.

Мовчання як засіб привернення уваги. Дослідниця М.Хекало зауважує, що саме емоційне напруження часто супроводжує мовчання [147, с. 202]. Вона також

зауважує, що «умовчання яскравіше фіксує солідарність або напруження в комунікації, ніж прагматичне значення слів» [147, с. 203]. М. Яремко згадує про тривалу історію застосування мовчання: «У грецькому та римському епосі вираження мовчання сприяли посиленню драматичного ефекту в зображенні епічних сцен та героїчних фігур» [162]. Яремко М. та Хекало М. звертають увагу на застосування мовчання для того, щоб привернути увагу. «Читач домислює думку, висловлену не до кінця, на основі контексту. Таким чином, за допомогою апосіопези автор привертає увагу до прочитаного та викликає зацікавлення до подальшого розгортання сюжету» [163, с. 221]. Також і в побутовому спілкуванні таємничість відіграє роль привернення уваги. Проте присутній і протилежний момент. Фактично, тільки «почуте» мовчання, після того, як на нього звернули увагу, стає значущим, здатним висловити щось. Здебільшого, мовчання стає причиною розмивання нашої ідентичності в очах інших. О. Сливинський, вказуючи на мовчання як на активну дію, наголошує, що «ми приречені «проговорювати себе» у діалозі, і наша слухняність щодо назавше укладеної граматики «я» забезпечить нам мінімальний суспільний привілей – участь у формуванні ідентичностей»[129, с. 59]. Відповідно, той, хто мовчить, відмовляється добровільно від свого слова, від права голосу, від конструювання власної ідентичності. Дослідник не раз наголошує (навіть через назву своєї статті), що вибір мовчання як стратегії прирікає суб’єкт мовчання на роль Іншого, незрозумілого і неприйнятого. Проте все ж відмова від участі у конструюванні власної ідентичності також може говорити. Цікаво, що автор книги «У пошуках мовчання: Слухаючи значення у світі шуму» Дж. Прочнік, який, шукаючи тишу, відвідав монастир трапістів, зазначає в інтерв’ю: «Замість того, щоб думати, що ми можемо бути почутими лише будучи найголоснішими, якщо ми дозволимо собі відійти у тишу, ми зрештою зможемо ідентифікувати себе з перетином природного світу та людського світу. Отож для мене, радикальна позиція тиші є в переконанні, що ми не мусимо нав’язувати себе світові через галас, щоб бути почутим» [202]. Слід знову звернутися до концепції мовчання М. Гайдеґера: «Хтось може говорити без угаву, і все це ні про що не каже. А хтось мовчить, він не говорить, і в немовленні може багато чого сказати» [25, с. 213]. Л. Кейн зауважує:

«Неучасть у мовленнєвому процесі не означає неучасть в соціальному акті» [188, с. 20]. Вона наголошує, що мовчання, як і мовлення, є інтерперсональним і маніпулятивним. В деяких мовних іграх саме мовчанню належить домінантна роль, і «зміна влади» між учасниками діалогу проходить без слів [188, с. 20]. Отож, мовчання може бути могутнім методом підкреслення напруженості ситуації, а також – знаком сили того, хто обирає мовчати.

Мовчання як слухання. Продовжуючи вищезгадану думку, Дж. Прочнік ділиться своїми спостереженнями: «Що більше ми слухатимемо, то більше різних голосів і позицій стане частиною нашої свідомості і, надіюсь, вкінці дозволить нам сказати щось, що буде достатньо важливим, щоб його почули. Ми маємо прийняти те, що, можливо, треба бути більш терплячими. Може, нам немає що сказати. Не треба жахатись цього. Ми маємо бути готові більше слухати. Мовчання – це дуже повчальна позиція» [202]. М. Гайдеґґер наголошує на тому, що мовчання є важливою складовою мовлення: «Відтак мовлення – це не водночас, а спершу слухання» [25, с. 215]. Мовчання важливе як простір, в якому говорить хтось інший. Це активна дія, необхідна для того, аби діалог відбувся. Слід зауважити, що мовчання та слухання – не обов’язково одне і теж. Н.Артюнова вважає, що це – різні поняття: «Людина мовчить, коли думає (якщо вона не думає вголос), але не тоді, коли слухає. Хоча в ряді мов мовчання етимологічно зв’язано із слуханням, про людину, що слухає, зазвичай не говорять, що вона мовчить, хіба що інколи скажуть, що вона слухає мовчки, тобто не перебиваючи» [8, с. 111]. Звісно, це слушне зауваження. Проте можна припустити також, що мовчання – завжди слухання, проте не завжди – співрозмовника. Це також має на увазі Гайдеґґер – слухання мови і мовлення із мови, яку слухаємо. Мовчання – це слухання себе, природу та Бога. Культура, що втрачає мовчання, зрештою, виявляється нездатною слухати. Ми вже згадували раніше поезію Г. Чубая «Три зорі мов тугі бемолі», як зразок вслухання в тишу. Його поезія «І знов нестерпно тихо настає..» розповідає про мовчання, проте це мовчання є слуханням власних «немовлених бажань», і дощу, який розповідає про те, що «звідкілясь прийде до мене страх». Мовчання стає реальним образом – «мовчання, як свіча, пооддаль слів блукає тихоруко». Це щось, що існує, просто

поодаль від слів. Недосконалість світу – «небес дірявий балаган», напевне, і є причиною того, що немовлені благання не просто залишаються немовленими, а стають «все більше схожі на прокляття».

Мовчання як прояв зужитості мови. «Те, що ми більше не можемо сприймати мову як надійний засіб спілкування, що прозорість мови втрачена, у XX ст. стало цілком очевидним» [29, с. 26] – зазначає М. Гірняк, опрацьовуючи слово та мовчання у прозі В. Домонтовича. «Знайти адекватне слово складно ще й тому, що кожна людина має у своєму розпорядженні вже «омовлене» слово, просякнуте множинністю значень, готовий мовний «топос», неспроможний передати індивідуальне, інтимне» [29, с. 29]. Цей аспект мовчання став особливо явним у період модернізму.

Мовчання і зрада. Слід коротко торкнутись мовчання як зради, що буде детальніше проаналізовано в другому розділі. Раніше ми зрадували, що мовчання є відмінною позицією. Проте це не завжди так. «Етична оцінка при цьому ставиться понад утилітарною: що небезпечніше мовчати, то вище оцінюється факт мовчання, і, навпаки, що безпечніше мовчати, то вище оцінюється акт не-мовчання» [8, с. 109]. Подібно, Н. Коловоротна зазначає «Соціальне мовчання означає не власне мовчання, а невисловлення своєї громадянської позиції, що зіставне із невиконанням громадянського обов’язку, з невираженням соціального протесту. Таке мовчання негативно конотоване» [73, с. 8]

Вимушене мовчання. М. Зубрицька говорить про мовчання як вимушений акт, «і навіть як екзистенціял і модус розвитку окремих літератур, зокрема української» [60, с. 171]. Коли йдеться про соціальні та політичні утиски, дуже часто будь-яка боротьба за звільнення співзвучна із боротьбою за свій голос, боротьбою із мовчанням. Детальніше про цей вид мовчання – див. розділ 2.

Мовчання і смерть. Багато уваги у цій праці присвячено питанню зв’язку мовчання та смерті. «Про тих, що відійшли із життя, говорять, що вони «навіки замовкли». Мовлення асоціюється з життям, мовчання із смертю» [9, с. 114]. Л. Невська розглядає цей зв'язок у статті «Мовчання як атрибут сфери смерті». Вона завешує цю працю підсумком: «Значна кількість матеріалів ритуальних і

фольклорних текстів свідчать про семіотичну близькість мовчання, тиші, таємниці, німоти, неясного мовлення, безіменності і деяких інших концептів як атрибутів смерті» [97, с. 131]. Багато з явищ, проаналізованих у цій праці, мають стосунок до вищезгаданого табу. Цей традиційний зв'язок по-своєму проявляється у сучасній літературі. Саме цей аспект і асоціюється з пусткою, про яку говорить Юлія Крістева: «Убивство, смерть, застигле суспільство – це якраз і є неможливість розуміти позначення як таке» [76, с. 33]. Крістева тут говорить абстрактно, ідеться про поразку мови і її матеріальні прояви. У підрозділах 3.2. і 3.3. питання мовчання та смерті розкрито найповніше.

Мовчання і духовність. Н. Коловоротна зауважує, що «міфо-релігійний дискурс важливий для розуміння ритуального мовчання, мовчання як умови спілкування з Богом, пізнання одкровення слова Божого, що простежується в усіх світових релігіях. Особливо виразно вагомість мовчання як засобу очищення душі, єднання з Абсолютом унаочнена в християнській практиці ісихазму і пізніше – затворництва» [73, с. 10]. Питання ісихазму ми вже розглядали вище. Мовчання також пов’язане із молитвою. «В релігійно-містичному контексті мовчання є умовою «іншої розмови» - спілкування з Богом і Природою, прямого пізнання їх» [9, с. 114]. А. Грек зауважує: «особливе місце слова молитва щодо цих двох класів лексем зв’язано із його семантикою, в якій два семантичних знаки «мова» та «мовчання» можуть втрачати свою полярність» [30, с. 117]. Отож, молитва – це своєрідна розмова через мовчання.

Мовчання і невимовність. У сфері мовчання також виділяють невимовність. Зокрема, це поняття окреслила М. Зубрицька у своїй праці «Homo legens: читання як соціокультурний феномен». Це поняття характеризує сферу мовчання, яка стосується досвіду, що не піддається артикуляції. Найчастіше ідеться про травматичний психологічний або містичний релігійний досвід. М. Зубрицька говорить про «уникнення редукціонізму людської уяви, творчих мрій та фантазій» [60, с. 171]. Невимовне також досліджує О. Сливинський: «Так, художній текст часто є особливим чином інтенціалізованим згідно із стратегією «висловлення невимовного». Будучи в будь-якому разі відкритим до нескінченного смислового кореляту, він постає способом репрезентації невимовного дискурсивно – через

перетворення його на імплікацію чи резонанс тексту – і тією чи іншою мірою уможливлює доступ до того, що не піддається (безпосередньому) називанню. У площині самого тексту ця інтенція реалізується через пунктирність, дискретність, недоокреслення тощо» [129, с. 9 - 10]. Сфери невимовного – від переживання травми до досвіду божественного.

Поліфонічне мовчання. М. Зубрицька, яка вводить це поняття, визначає поліфонічне мовчання як «найскладніший екзистенціял у текстуальному світі художньої літератури, який пророкує інтерпретаційну множинність; такий тип мовчання притаманний мистецьким текстам» [60, с. 171]. Сам термін, очевидно, запозичений із галузі музичного мистецтва, яке, напевне, найбільш відкрите до інтерпретації. М. Калиновська говорячи про перший полюс мовчання – «полюс повноти та безконечності», каже, що це мовчання «виражає, є знаком, якого семантична наповненість є більша, аніж безпорадного поруч із повнотою та багато вимірністю реальності – слова» [187, с. 39].

У цьому аналізі ми деколи говоримо про мовчання у літературному тексті, деколи – в діалозі чи в соціальній ситуації. Так, згадане інтерв'ю Дж. Прочніка більше стосується питання шумового забруднення у сучасному світі, дослідження А. Яворскі зосереджуються насамперед на побутових темах, хоча він також звертається до літератури. Проте ці спостереження також важливі, тому що межа між літературою і «звичайною» розмовою не завжди очевидна. Поезія як найбільш особистий жанр літератури часто є індивідуальною розмовою автора із собою, Богом та світом. З іншого боку, вона запозичує певні аспекти із прози та драматургії, її смисли наповнюються із джерел філософії. Загалом, поезія не описує дух часу, але передає його. Саме тому соціокультурні, психологічні та філософські спостереження допоможуть нам в подальших розділах краще висвітлити питання мовчання в українській поезії.

Висновки до розділу I:

Мовчання існує відколи існує мова. Видається, що на початках зародження мови вона викликала страх та благоговіння, тому мовчання було проявом захисту та поваги. Також сформувалось уявлення про домовну тишу як певну ідилію. Кожна

традиційна культура пропонує своє бачення взаємодії слова та мовчання. У античній Греції сформувалась ідея Логосу, тобто слова, що лежить в основі буття. Звідси можна зробити висновок про вимовність і логічність як основну властивість світу. Винятком слід вважати Піфагора, який за основний принцип узяв число і музику. Також формуються поняття Мітосу та Логосу – як таємного і проявленого слова. Таємне слово «німе», але характеризується повнотою, тоді як проявлене – активне і тому завжди часткове.

Юдео-християнська традиція вносить нові аспекти до цієї взаємодії. Слово стає спорідненим із могутністю. Разом із тим, добровільна мовчазність, тобто свідомо обрана слабкість, є чеснотою і божественною рисою. У певній мірі, Бібілія примирює логоцентричний захід із сходом, який наголошує на невимовному, неописаному божестві (концепція Дао, принцип Нірвани тощо).

XX – XXI століття вносять нове розуміння мовчання. Образ кризи мови, пошук досконалого вислову з одного боку, засилля тоталітарних режимів і їхня практика видозміни мови серед іншого стали причиною нової уваги до мовчання. Багато мислителів починають говорити про неповноту мови. Філософи герменевтичного напряму підкреслюють важливість поезії як голосу невимовного у мові, у душі окремої особи та у світі загалом. Досягнення психоаналізу допомагають нам зрозуміти зв’язок травматичного досвіду із мовчанням, а також – висвітлюють особливості тоталітаризму як засобу руйнування мови. Модернізм і постмодернізм подібні у своєму підході до мовчання як до альтернативи зужитій, фальшивій і недосконалій розмовній мові. Але митці модерну шукають слова після мовчання, очищеного, окресленого та викшталтуваного у тиші роздумів і німої розмови з Богом, природою та собою. Постмодернізм, навпаки, у кожній мові бачить владну структуру, тому втіху знаходить в абсурді, порожній розмові, втечі від логіки і зрештою в заграванні із спокусою повного змовкання.

РОЗДІЛ 2. МОВЧАННЯ І ТОТАЛІТАРИЗМ

«Коли ви перебуватимете в моїм слові, ви дійсно будете учнями моїми і спізнаєте правду, і правда визволить вас»

Єв. Від Іоана 8:32

Дж. Пітерсон визначає тоталітаризм як ситуацію, коли порядок стає патологічним, що унеможливлює присутність здорової дози невідомого [198, с. 163]. Подібно описує тоталітаризм Г. Арендт. Вона зауважує, що закони у державі створюють межі, цим забезпечуючи стабільність і разом із тим дозволяючи людям рухатись у цих межах. «У тоталітарній ситуації, навпаки, залучено кожен засіб, щоб «стабілізувати» людей, зробити *їх* статичничними, щоб запобігти будь-якій непередбаченій, вільній або спонтанній дії, яка могла б завадити вільно гасаючому жаху»[166, с. 342]. Жах, на відміну від страху, є мотивом не дії, а бездіяння. Основною відмінністю тоталітаризму від тиранії дослідниця вбачає те, що тоталітарний лідер переконаний у тому, що його правління є науково або природно закономірним. Необхідною для тоталітаризму є ідеологія – нею може стати будь-яка система ідей (не важливо, настільки безглузда чи глибока), яку починають сприймати як метанаратив. Далі дослідниця зауважує, що ідеологія стає для тоталітарної держави єдиним арбітром, який переважає будь-які факти. Ідеологія стає, фактично, єдиною історією, яку можна розказувати. Мовлення, особливо творче, – це активна дія, що переборює статичність. Очевидно, що свобода думки і слова є найбільшою небезпекою для тоталітарної системи. Проте не достатньо, щоб незгідні мочали. Ідеологія потребує, щоб її постійно повторювали, бо тільки повторенням вона може боротись проти реальності.

Ширше кажучи, тоталітарне суспільство залучає всіх членів у діяльність, націлену на постійне впорядковування. Одним із засобів цього впорядковування виступає мова. Р. Клер зауважує: «Мовчання може очевидно маргіналізувати людей і пригноблювати членів суспільства, але воно також може виражати захист, протест, непокору. Воно може надавати можливості емансипації чи увіковічнювати зникнення іншого» [169, с. 20]. Отож, мовчання зазвичай має негативний відтінок співучасті, мовчання про правду. Проте, воно також може бути відмовою від участі

у викривленні реальності. Саме тоді, коли мова настільки зруйнована пропагандою, що важко повірити у будь-що висловлене, мовчання дає нагоду уприсутнити невідоме. Найбільшою небезпекою для тоталітарного суспільства є невідоме в людях. Саме тому – така сильна вимого до однаковості, і намагання зробити людей статичними. Особисте мовчання може стати простором формування цієї внутрішньої невідомої сили.

У цьому підрозділі ми робимо спробу аналізу мовчання у контексті тоталітарної держави. З одного боку, мовчання, яке пов'язане із страхом та колаборацією, не тільки зазнає осуду, але є руйнівним для особистості поета і для середовища, оскільки воно фактично допомагає тоталітарній владі. Свідомо обране мовчання стає простором для витворення власної ідентичності. Таке мовчання стає простором невідомого, і саме тому у певних контекстах його сприймають як загрозу усталеному ладу. Мовчання такого типу у поезії часто пов'язане на вказівку на невідоме через використання затемнених образів, герметичність змісту тощо.

2.1. Вимушене мовчання

У першому розділі ми говорили про могутність слова-логосу як основу західної традиції. Логос, як наголошує Дж. Пітерсон, це принцип з одного боку впорядкування хаосу, а з іншого – руйнування тиранії, яка є надміром порядку. Він каже про те, що розповідаючи історії, люди вказують на майбутнє, якого вони прагнуть. «Проте оптимальне «бажане майбутнє» – це не стан, а процес – внутрішньо необхідний процес посередництва між порядком та хаосом; процес втілення Логосу – слова – яке є світотворчим принципом» [198, с. 152]. Отож, мовлення, при чому саме творче, неконтрольоване мовлення є необхідним для повноцінного становлення особистості і спільноти.

Вимушене мовчання – це негативна форма мовчання, що проявляється у зовнішній щодо суб'єкта (або принаймні щодо тексту) неможливості промовляти або бути почутим. Цей аспект мовчання несе найбільше соціальне навантаження та зв'язок з особистою біографією та історією конкретного суспільства. Вимушене мовчання є найбільш травматичним тоді, коли автор має потребу щось сказати.

Елементом вимушеного мовчання стає мовчання, мотивоване страхом. І суспільство, і сам поет найважче переживають *мовчання як зраду*. З точки зору теорії маркування тиша є маркованою, особливою дією, тоді як мова – стандартна. Проте при тоталітарному режимі ситуація часто змінюється на протилежну. Як це було зазначено у Розділі 1. 2., що більший ризик, то більша ціннісна вартість слова (Пор. Н. Артюнова). Стан речей, який описав ще Тарас Шевченко у рядках «Від молдаванина до фіна на всіх язиках все мовчить», мало змінився і в XX столітті. Маркованим, винятковим і відмінним виступає тут мова, тоді як мовчання – загальний стан, немаркована більшість. Мовчання асоціюється зі страхом, пасивністю та безсилістю, а мова – з відвагою та ризиком. Саме мовити означає вийти з маси мовчання. Брак відваги мовити дуже негативно оцінюють поети 60-70-их років.

У «Вертепі» Григорія Чубая звучить звинувачення, фактично кинуте всьому світові:

Кружляє світ. Мовчить, як треба крику

……

О боже мій, спаси і одведи

І від отих, лукаво єсьм глаголячих,

І від отих, набравших в рот води [153, с. 75].

Це мовчання байдужості, зосередженості на собі. Воно перед нами постає як зрада, ознака страху. Звернімо увагу, що не кожне слово є таким, що розриває мовчання. «Лукаве єсмь» є таким самим мовчанням, оскільки література «на вимогу» партії не несе якогось змістовного повідомлення, а є фактично білим шумом.

Подібна думка є у пише у глибоко саркастичному тексті «Рятуючись од сумнівів» В. Стуса [133, с. 115]. Ліричний персонаж поезії, щоб не сумніватись, вітає сам себе з тим, що «ось уже тридцять років ти живеш у найщасливішій у світі країні», нагадує собі «що міжнародна обстановка сьогодні складна, як ніколи», і заспокоюється. Звичайно, написання такого глибоко іронічного тексту вказує власне

на відсутність заспокоєння. Стус викриває тут функціонування ідеології як метанаративу, що не потребує узгодження з реальністю.

У першому розділі ми згадували Геракліта із його образом *сну* як несвідомого буття, глухого на заклики Логосу. Саме про це читаємо у поезії Г. Чубая «Колискова»:

вилітає сни та й штири
світить місяць вдалині
спить збанацький у квартирі
а тичина у труні

вклались критики під возом
в трансі самоприспання
спить коротич під наркозом
в сні сідає на коня [153, с. 142]

Загальне мовчання зображено як сон «під наркозом», де «митці» фантазують, бачачи себе героями. Самоцензуру поетів, їхнє мовчання зображено зрадою. Поезія завершується тим, що Матір-Україна піде «попідтинню» шукати Хвильового. Під їхнім мовчанням автор бачить не лише уникання «заборонених тем», а насамперед поетичне мовчання, низьку якість літератури. Адже образ Хвильового, що з'являється наприкінці, символізує не лише громадянську відвагу, а насамперед відвагу мистецьку. Також сон як ідеальний стан зображений як ідеальний стан громадянина-споживача у поемі «Гіпноз» [153, с. 194]

Тематика сну як негативного мовчання присутня у творчості І. Калинця, В. Стуса та ін. Г. Віват, досліджуючи поезію Стуса, зауважує: «Слід зазначити, що у В. Стуса також було подібне ставлення до філософії мовчання/говоріння. Скажімо, у вірші "Віками йде вертепна драма…" циклу "У цім безхліб'ї і бездоллі…" автор наголошує, що тотальне німотне мовчання морально знищує суспільство. А влада, користуючись тією злочинною мовчанкою, безкарно знищує фізично цілі народи й народності на теренах імперії» [19, с. 356].

Отож, сон як знак духовного оніміння та байдужості часто з`являється у поезії сімдесятих. Сон протиставлено уважному та свідомому чуванні поета. (див більше про це – у Розділі 3.3)

Мовчання як неможливість говорити. За умови неможливості публікуватись митці часто все одно продовжують писати «в шухляду». Проте такі твори, звичайно, опиняються поза контекстом свого часу. У передмові до збірки «Говорити, мовчати і говорити знову» (1990) Микола Рябчук, говорячи про Григорія Чубая та поетів його покоління, зауважує: «бачимо, що ідеться про ціле покоління – втрачене покоління, адже хтозна-якою була б сьогодні література, коли б їхні книжки повиходили своєчасно» [125, с. 3]. Ми розуміємо, що література – це свого роду діалог (дискурс), і поет не може розмовляти із собою.

Травматичність вимушеного мовчання наголошує Оксана Забужко у одному з інтерв'ю: «А це ж історія не тільки літератури, а й наших УРСР-івських політичних еліт, із яких походять нинішні. Вся історія нашої «хвороби». 25 років замовчування тільки загнали її всередину, а це найгірше, що могло статися»[50]. О. Забужко закидає Ліні Костенко (і не лише їй) продовження мовчання. Вона вважає, що саме згода на мовчання, якийсь компроміс із сумлінням став причиною творчого мовчання поетеси. Оминаючи певні можливі особисті упередження Оксани Забужко щодо Ліни Костенко, ми не можемо не погодитись із таким твердженням про покоління шістдесятих і сімдесятих: «Там фігура мовчання тотальна, мовчання вимушеного – у кого за домовленістю і згодою, а в кого «по изнасилованию». Тому й оцінювати це покоління тільки за наявними текстами просто неможливо, некоректно. Це інший «біологічний вид культури», інша класифікаційна рубрика. Модель, якщо хочете, не стільки юдейська (Книга), скільки грецька, антична – «сократична бесіда». Уявіть, якби до нас не дійшли Платонові й Ксенофонтові «конспекти за Сократом»? Так і з наших 1960-х до нас щось сьогодні доноситься окремими уривками, з різних боків, але ми не знаємо, як те скласти докупи» [50]. Письменниця не втомлюється наголошувати на білих плямах нашої літератури, вона володіє здатністю писати про несказане, ненаписане, зауважувати його. Вона згадує Стуса, із таборового життя якого ми маємо лише те, що збережене у листах, згадує

ненаписані твори Симоненка та багатьох інших. Подібні відчуття виникають також при прочитанні такого уривка з листа Чубая до Лишеги: «Якось зустрівся зі своїми віршами. Старими. З усіма. Страховиська. Монстри! Треба негайно вибрати з них що там ще живе чи напівживе – Відшукування причетного, Марія, Світло і сповідь, ще два віршики – і все. З давніх поез. З раннього періоду творчості. Дай Боже – не останнього. (…) ДО РЕЧІ, ЯКЩО ТОБІ МОЯ ПИСЬМЕННИЦЬКА СУДЬБА НЕ БАЙДУЖА, ТО ПРИВІТАЙ МЕНЕ З П'ЄСОЮ, НА ОДНУ ДІЮ»[153, с. 238]

Окрім того, що цей уривок вказує нам на існування п'єси, про яку ми нічого не знаємо, ми також бачимо, що тексти, які зараз складають основний корпус творчості Григорія Чубая, є лише частиною: «З раннього періоду творчості. Дай Боже – не останнього. (…)»

Костянтин Москалець у книзі «Гра триває» розповідає про один епізод із життя поета: «За словами його дружини, під час котрогось нападу відчаю чи депресії він розіклав багаття посеред двору і палив усі свої рукописи, листи, усе своє письмо…» [100, с. 217]. Сама Галина Чубай в одному інтерв'ю так коментує цей момент: «Це був стан глибокої депресії, це був такий стан, що він казав, що його «Вертеп» нічого не вартий, що його вірші нічого не вартують, що це взагалі нікому не потрібно, і це треба все знищити, щоб навіть спогадів не було, що був колись такий Чубай» [93]. Цей очевидно травматичний епізод із прагненням до мовчання та небуття можливо, був би зовсім іншим, якби у поета був гідний його творчості резонанс.

Складається враження, що сказане поетом – недоговорене, що було чи мало бути ще щось. Із цього розпачливого «Дай Боже – не останнього» розуміємо, що напевне ідеться про ще не написане, про те, що відчувається, але ще не знайшло свого виразу у словах.

Оксана Забужко у своєму інтерв'ю цитує Юрія Шевельова, який говорить про необхідність відбудовувати проект міста. Ненаписані твори Чубая та Стуса – ще одна частина цього проекту.

Абсурдна мова та надмірність. Ще один прояв мовчання –це вимога говоріння порожніх слів, необхідність повторювати ідеологічний наратив. П. Кені зауважує постійне звучання пропаганди в тоталітарному суспільстві (див. 2.3). Але

письменники також часто опинялись у ситуації, де їм доводилось повторювати те, у чому вони не бачили сенсу. Один із засобів, через який література демонструє свій брак голосу – це абсурдність. Про цю форму мовчання говорить лінгвіст Міхал Ефрат, характеризуючи її як “empty speech”[175]. М. Яремко говорить про «принцип поетичної балаканини» як прояв мовчання. У тоталітарному середовищі, в умовах заблокованої культури відбувається втрата смислу мови. Як продемонстровано у поемі «Вертеп» та в інших наведених поезіях, не лише мова тоталітарного суспільства, а самі закони існування наповнені абсурдом. Брак сенсу в мові – її мовчання. Такий брак смислу можна розгледіти у поезії Стуса «Ця п’єса почалася вже давно». У ній зображується абсурдний простір, театр, у якому відбувається вистава,

… де кожен, власну сутність загубивши,
І дивиться, і грає. Не живе.
Отож, мені найщасливіша роль
дісталася в цій незнайомій п’єсі,
в якій я слова жодного не вчив
(сувора таємниця). Автор теж
лишається інкогніто. Актори
чи є чи ні – не знаю.
Монолог?
Але без слів?.... [133, с. 108]

Одна з особливості акторів – німота, відсутність слів. Сценарій – таємниця, тобто учасник не може, не повинен розуміти, що відбувається. Він зауважує, що найвідповіднішою виявляється поведінка божевільного. Такий сюжет демонструє абсурдність буття у радянському союзі, де рятує лише відмова від логіки, від слів. Ще один аспект, який постійно повторює автор у цьому тексті – нежиттєвіть даного простору. Його можна було б сприйняти за якесь зображення Аїду, Пекла, якби сюжет трохи менше нагадував радянську реальність.

Тенденцію до зображення через абсурд, зокрема, демонструє переклад драми «Кумедний старигань» Тадеуша Ружевича, який здійснив Чубай і опублікував у

«Скрині». В. Сірук приходить до висновку: «Отже, п’єса «Кумедний старигань» у структурі самвидавного журналу «Скриня» сприймається як свідчення проблеми екзистенційного вакууму, порожнечі, яку відчувала радянська людина, як вияв настроїв цілого покоління мистецької молоді, що не приймало догм соцреалізму і входило у глибоке підпілля внутрішнього «я» [128, с. 138]. Починається п’єса картиною «годування» Кумедного стариганя. У розмові про тексти Т. Ружевича[195] автор Гжегош Нізьолек звертає особливу увагу на значення споживання їжі у всіх драматичних текстах Ружевича. Їжа, споживання, як і мова, пов’язані з устами. Разом із тим, їжа і мова часто в драматичних текстах Ружевича мають протилежне значення через те, що їжа є реалізацією низького, тваринного і тілесного, а мова – виразом нематеріального. Дослідник демонструє, як у різних драматичних роботах змінюється значення цієї напруги, і саме вона становить драматичний центр тексту. Так само змінюється взаємодія мови і мовчання. Мова може ставати виразом духовного, тоді як мовчання асоціюється із дією тіла (споживання їжі, статевий акт, тваринне мовчання), і навпаки, мова може функціонувати дуже тілесно, залишаючи для мовчання простір духовного.

Годування Стариганя зображене як насильне: «Той байдуже ковтає страву, потім починає кривлятися, робити гримаси і, зрештою, міцно затискає губи. Доглядач, не звертаючи на це уваги, продовжує годування. Таке напихання триває дві-три хвилини, після чого Доглядач витирає старому рот, а собі – змокріле обличчя» [91, с.43].

У одному із найвідоміших текстів Чубая «Вертепі» ми зустрічаємо такий уривок: «Ви знаєте, чого я ще боюся? Від атомних страхіть боюся більше, боюся я, що хтось з інопланетців колись в своїм щоденнику запише: «Планету цю зовуть отут Земля. І населя її сила силенна ходячих шлунків - п’ющих і жующих. Які лише жують, лише ковтають. Лише ковтають і жують - і більше нічого. Ковтають пудинги, котлети, ноти, вірші, ковтають істини, ковтають цілі нації, і одні одного їдять, й самі себе...» Ви знаєте, чого я ще боюся?! Од атомних страхіть боюся більше?! Боюсь цього «ковтають і жують»!» [153, с. 83].

Услід за Гжегошем Нізьолеком можемо протиставити мовлення і поїдання, а також – загалом творіння та споживання. Зниження рівня потреб людини виключно до споживання, тим самим – буквальне закривання їй рота. В прямому та переносному значенні набитий рот не дозволяє говорити. Через нагромадження слів та образів поети викривають абсурдність своєї реальності.

Ще один аспект вимушеного мовчання, про який ми згадали вище – *відсутність резонансу, читача.* У першому розділі ми згадували Геракліта з його образом непочутого логосу. Розгляду в такому ракурсі піддається і творчість сімдесятників, і сама постать поета, його міф. На це вказує Костянтин Москалець у своєму есе «П’ять медитацій на «Плач Єремії»»: «Ще й донині вражає розбіжність між двома Чубаєвими постатями, які він, однак, мусив навчитися носити одночасно» [100:177]. Автор виділяє «постать голосу» – постать генія, яким його знали через самвидавні тексти, а також – читачі в діаспорі. «З іншого боку існувала «постать прокаженого», створена соціальним сприйняттям (точніше неприйняттям) усього реального Чубая одразу…. Його обходили десятою дорогою, принагідно випускаючи серію взаємовиключних пліток – про співпрацю з КГБ, про співпрацю з націоналістами, про невиліковний алкоголізм тощо»[100, с.177]. Ізолюючи поета, чи ізолюючись від нього, спільнота фактично прирікає його на мовчання. Із цих протилежних тенденцій формується образ «непочутого пророка».

Проте, образ німого пророка, якого ми зустрічаємо в текстах Чубая, лише частково пов'язаний із зовнішньою ізоляцією поета. В значній мірі – це також образ, сконструйований самим поетом. Напевне, саме в циклі «Плач Єремії» ми можемо якнайкраще розгледіти цей подвійний образ пророка, якого не слухають. Себто, промовця, що говорить в порожнечу. Говорить ні до кого. Мовчання створює найкращу акустику до слів. Цикл починається і завершується поезіями, які зображають пророків, що говорять в тиші:

тільки-но збудували місто і навіть ще
не встигли його заселити а вже пророк
Єремія плакав над ним як над давно
Спорожнілим [153, с.110]

– читаємо ми на початку циклу. Ми бачимо, що пророк навмисне вибирає час тиші і порожнечі – він з'являється тоді, коли людей ще нема, і плаче так, ніби їх уже нема. Його плачі призначені не для слуху. Вони не несуть комунікативного навантаження. Натомість – їх навантаження творче:

із кожної його сльози тоді виростало
при всякім домі сонце [153, с.110]

В останній поезії, щоправда слухачі присутні, але їхній горизонт сподівань не перетинається із тим, що приніс їм пророк:

… та лише покаянь чекали вони від мене
ставши в позу каменя що котиться із гори [153, с.132]

Поет відчуває, що те знання, яким володіє, не потрібне. Є певне символічне місто, в якому перебуває поет. Це місто – на рівні мислення, і на жаль, поет дуже часто перебуває там сам. Відчуття ізоляції та нерозуміння, брак діалогу та резонансу пригнічує поета:

Як хочеться – вмерти!
Аби не мовчати…. [133, с. 243]

Отож, вимушене мовчання – це досвід, який необхідно усвідомлювати і висловлювати не лише окремим митцям, а й культурі загалом. До різних форм вимушеного мовчання належить не лише пряма заборона писати, а й мовчання через страх, брак резонансу, абсурдність та порожнечу мови і неможливість говорити (німота).

2.2 Мовчання і/як травма

Ще один аспект негативної форми мовчання – реакція на травму. Цей тип мовчання І. Немченко проаналізувала на матеріалі поеми Ліни Костенко «Маруся Чурай»: «Мовчання, втрата мови як реакція на душевне потрясіння, на нелюдський біль властива й іншим персонажам роману, як приміром матері Марусі в момент, коли вона дізналася про смерть чоловіка: «Людей зганяли. Мати моя впала, // і крик замерз у неї на вустах» [107, с. 351]. Мовчання виступає таким могутнім засобом демонстрації травматичного досвіду саме через те, що воно психологічно точно передає реакцію людини на травму.

Мовчання як реакція на травму може стосуватись не лише окремих письменників, а й цілих народів. Е. Шлант присвятила свою дисертаційну працю «Мова мовчання» дослідженню відсутності належної репрезентації Голокосту у західнонімецькій літературі. «[Література] викриває, навіть там, де вона мовчить; її білі плями і відсутності розмовляють мовою, очищеною від будь-якого свідомого плану»[203, с.12]. Й. Шваліна у праці про досвід Голокосту «Мовчання говорить. Теперішнє залишається, тільки час минає. Зміцнювати мир, осмислюючи минуле. Імпульси для успішної дипломатії» аналізує мовчання жертв та злочинців. Він пропонує аналіз мовчання з перспективи різних поколінь, звертаючи увагу на соціальні, психологічні та навіть соматичні наслідки мовчання. До цього питання не байдужі сучасні письменники та дослідники. Так, аналізуючи роман С.Процюка «Десятий рядок», А. Черниш виділяє такі аспекти мовчання як засобу справитись із травмою: З одного боку, «внутрішня тиша – це сила духовного опору Гната, що призвела до формування власної філософії життя» [148, с. 296]. Проте «Марко проробив травму,знайшовши вихід у мовчанні, пасивності, втечі в роботу, апатії до реальності. Отже, мовчання як травма типологічно сформувала своєрідного інтелектуального аутиста й ескапіста, який, однак,щоразу тривожився за своє майбутнє: «Щоночі очікував арешту – генетична пам’ять не відає жалю»[148, с. 297]. Тут дослідниця зіставляє різні види тиші – тиша, у якій людина пізнає та формує себе, і тиша, яка є пасивним зреченням. Тиша – це темний простір, у якому

діють невідомі сили. У першому випадку це будування себе, а в другому – це оживлений пам'яттю страх.

Неможливість висловитись прямо пов'язана із психологічними особливостями травми. Психотерапевт Дж. Герман у своїй книзі «Психологічна травма та шлях до видужання» зауважує, що травматичні спогади «не кодуються як нормальні спогади дорослих у вербальному лінійному наративі, який асимілюється в історію поточного життя» [28, с.68]. Саме невимовність вирізняє травматичний досвід від звичайного. Брак слів не дає сприймати подію як щось, що відбулось, і перетворює її на постійно присутню. Різні механізми – від страху перед нападником до сорому, не дають постраждалому порушити таємницю, висловити свій досвід. Дослідниця демонструє, що саме висловлення, вербалізація є першим кроком до подолання негативного досвіду. Проговорюючи, постраждалий тлумачить досвід, засвоює його. Брак такого терапевтичного проговорення приводить, за спостереженням Й. Шваліна, до того, що «коли вони [жертви голокосту] розповідають, то описують не лише минуле, а й знову уявляють себе в концтаборі, й усе знову повторюється в сьогоденні, в реальності» [154, с. 26].

Ці слова звучать майже цитатою із аналізом позиції П. Рікера, яку нам пропонує Л. Врубель: «У здатності людини до оповіді міститься можливість формування наративної самототожності, яка губиться, коли ми не в стані з тих подій, які нам трапляються, скомпонувати оповідь, здійснити акт пов'язання власної екзистенції. В такому випадку ми переживаємо щось на зразок духовної недостатності, занепаду, гріха» [22, с.103]. П. Рікер тлумачить нарацію як спосіб пов'язування своєї долі із долею суспільства. Психотерапевти, натомість, зауважують роз'єднаність, відчуття ізоляції як прямі наслідки травми.

На початку своєї праці Дж. Герман зауважує «Витіснення, дисоціація та заперечення – явища, притаманні як суспільній, так і індивідуальній свідомості [28, с. 20].Е. Шлант зауважує, що є два типи мовчання – одне, що приходить від надмірного знання, а інше – як небажання знати. Саме це, друге мовчання, є простором, куди витісняються спогади і вина [203, с. 16]. Таким чином,

необговорювання певних тем у посттоталітарному суспільстві стає нездоровим, мовчазним компромісом між тими, хто не хоче чути і тими, хто не може розповісти.

Тоталітарна система травмує усе суспільство, пригнічуючи свободу слова, але також травмує індивідуальних громадян. Окремі громадяни, що пережили травматичний досвід (побиття, арешт, допити), окрім того, що мусять долати типовий посттравматичний синдром, стикаються також із ситуаціями, де навіть визнати факт травми є також загрозою. Посттоталітарне, посттравматичне суспільство побудоване на заплутаних стосунках жертв та кривдників. Саме тому найприроднішою реакцією є мовчання та забуття. Разом із тим, саме така реакція є найбільш шкідливою, адже вона не веде до видужання.

У контексті біографії та творчості Григорія Чубая про його травматичний досвід свідчать спогади про нього. Всі вони демонструють трагічний перелом у житті поета після арешту. Микола Рябчук згадує про це так: «Але передусім – змінився Грицько, його стосунки зі світом, з оточенням, з самим собою. Він опинився в стані глибокої кризи, яку я окреслив би як стан перманентної потамованої істерії, зумовленої неможливістю повернутись у минуле (до «гріхопадіння»), ані прорватись у майбутнє (знайти хоч якесь, реальне чи вигадане «спасіння»)» [125, с. 281]. Ми бачимо, як у спогадах описана майже хрестоматійна реакція на травму – її позачасовість. Поет втрачає зв’язок із минулим та майбутнім, подія, яку він пережив, руйнує його власне знання про самого себе і його стосунки із світом.

Микола Рябчук згадує також розмову із Чубаєм: «Пригадую, якось… ми зустріли Євгена Безніска. Той, на відміну від багатьох, привітався і запитав, як справи. «Та от, – кисло усміхнувся Григорій, – відпустили…» − «І слава Богу!» − сказав Безніско. – «Та хто його зна…» − геть понуро сказав Чубай». [151, с. 279]. У цій короткій сцені ми дуже чітко бачимо також вину тих, що вижили, що само по собі є складним психологічним феноменом. Тут спадає на думку цитата із Дж. Герман: «Непостійне дарування малих радостей підриває психологічний опір жертви значно ефективніше, ніж безперервна депривація та страх» [28, с. 137]. Справді, серед арештів та переслідувань сімдесятих випустити когось – це був

двозначний жест, який сприяв ізоляції поета. «Необов'язково часто застосовувати насильство, щоби тримати жертву у стані постійного страху» [28, с. 136]. Фактично, вся держава, все середовище було середовищем страху та недовіри. Коли ми іронічно говоримо про те, що СРСР було «тюрмою народів», то у цій фразі є також зміст буквальний. Як і в тюрмі, дисципліна здобувалась зокрема за допомогою страху та таємниці.

Зі спогадів дізнаємось, що найважчим для Григорія Чубая було те, що він був змушений свідчити на суді проти іншого поета. Дж. Герман, аналізуючи зокрема, і травматичний досвід політичних в'язнів, зауважує: «Однак завершальний крок у психологічному контролі над жертвою ще не зроблено, поки її не змусили зрадити своїм базовим людським прив'язаностям. Психологічно це найбільш деструктивний з усіх методів примусу, оскільки жертва, яка піддалася на таке, відчуває відразу до себе самої» [28, с.146]. Очевидно, що радянський метод побудови свідчень мав на меті не тільки «знайти» докази проти засуджених, але загалом створити ізоляцію у ворожому їй середовищі.

Кость Москалець, не лише чудовий есеїст та літературний критик, але і друг Чубая, водночас тактовно і проникливо аналізує цей момент із життя поета: «Можна уявити, які почуття провідували його під час допиту, коли протягом семи годин рука слідчого шкрябала і шкрябала самопискою, ловлячи його голос, немов птаха і замикаючи в клітку письма… Мені здається, він узагалі зненавидів письмо» [100, с.192-193]. Москалець дуже чітко вгадує тут мотив мовчання, страху перед письмом. Пригадаймо розділ 1.1, де було проаналізовано особливості функціонування табу. У цьому епізоді із життя Чубая очевидно, що написане – це частина тебе, і завжди може бути використано для того, щоб зашкодити тобі. У листі до Олега Лишеги поет згадує: «Коли я в серпні повертався з тих країв, де ти зараз, то не вступив до Тебе у підмосков'ї, може, тому, що мені нічого було тобі оповісти». Це коротке щире признання дуже дисонує нам із образом того Чубая, про якого читаємо в спогадах чи дивимось у фільмі. Чубай дуже цінував дружбу з Лишегою, і йому завжди було про що оповісти. Проте саме така поведінка дуже відображає досвід травми, наслідком якої є ізоляція, втрата себе та нездатність говорити. Нездатність

говорити як наслідок травми загалом загострюється у суспільстві, де будь-яке слово може бути загрозливим. Вона особливо відчутна для поета, адже для нього слова є екзистенційно важливі. Москалець підкреслює цей момент недовіри до письма, особливо до власного. Чубаєві і в ранній період творчості було притаманне ставлення до мови як до надмірності. В його поезії часто можна помітити певний осуд та зневагу до намагання дати «всьому що появляється імена». Недовіра до мови, помножена на недовіру до себе, зростає. В іншому місті М. Рябчук говорить про цей епізод: «У мене було враження, наче його мучить щось ізсередини, щось непокоїть, він мовби сам себе намагався переконати, що все гаразд, що він лишився таким самим, як і до слідства. Він переконував себе й намагався переконати інших; він надто багато про це говорив, докладав надто багато зусиль, забагато було в його поведінці нервового підкреслювання, що все гаразд» [14, с. 249-250]. Тут Рябчук зауважує вже згадане порожнє мовлення. Напевне, найрадикальніший злом у поетові можна побачити в такому епізоді зустрічі з поетом, про який згадує Юрій Брилинський: «Гриць був у страшному стані. Я його таким ще не бачив. Кудись поділись його впевненість, іронія, оптимізм. Наче щось поламалось у людині. Він був на грані істерики. Казав, що був десь на роботі в Сибірі чи де там, і що за цей час написав тільки одного вірша, який складався з одного слова «срака». Говорити з ним було дуже важко» [151, с. 298].

Оцей, власне, жорстокий коментар щодо власної нездатності писати (це слова поета, який – без перебільшення – вважав себе найкращим поетом Галичини), ще раз демонструє глибину травми і зневаги до себе.

У вже згаданому листі до Олега Лишеги читаємо: «Вперше за 3 довгих метушливих роки в мене якась жадоба до писання. Проте підходжу до паперу із острахом. Я розучився мережати рядки. Я дещо інакше дивлюсь із віддалі на те все, що там позаду…. Ти вже вибач мені, адже ти, напевне, відчув між рядками моє намагання бути делікатним і точним водночас». У цих рядках ми бачимо свідчення про страх письма – та разом із тим спроба його подолати.

Загалом, лист пронизаний водночас тугою і обережністю. У ньому менше традиційних Чубаївських жартів, менше іронії. Натомість – ця декалітність і до себе,

і до товариша: «Ситуація настільки «саркастична», настільки позасюжетна. Я маю на увазі те, що ми собі уявляли про сьогодні один-два роки тому, що просто не даєш собі ради». Психологи вважають, що оплакування втрати – це неодмінний крок до видужання. У цьому листі ми бачимо тугу за людьми, котрими молоді поети хотіли стати, але так і не стануть. Разом із тим, тут є готовність прийняти себе і жити далі. Це – початок розмови. Розповісти про травму, оплакати її, відновити зв'язок із людьми та світом – саме це порадив би поетові психотерапевт. І саме це робить видатна поема «Говорити, мовчати і говорити знову». М. Рябчук у своїх спогадах пише про цю поему: «Я особисто ніколи не міг її слухати без мурашок по шкірі і, гадаю, багато хто мав подібне відчуття. Поза сумнівом, це один із найвидатніших творів української літератури, але це також унікальний людський документ – вражаюча естетична перемога над долею…» [125, с. 282] А. С. Алексєєва визначає значення цієї поеми, що проявляється через її форму: «Фрагментаризована,роздрібнено-розірвана форма тексту створює ефект сугестії та демонструє проблематичність авторового задуму: проговорити замовчане» [2, с. 4].

У першу чергу, хотілось би звернути увагу на інтимний, сповідальний характер поеми: «Я так довго мовчав ти ж бо знаєш як важко було мені в сутінках на добрі слова натрапляти» [153, с.220]. Поема починається розмовою між «Я» і «Ти», у якій хтось третій відчуває себе вже зайвим. Ця розмова – своєрідне обрамлення до розповіді про місяць і про душу маленької дівчинки.

Образ місяця належить до найважливіших образів у Чубаєвій творчості. У «Світлі і сповіді» ми читаємо:

нехай біжить попереду сріблястий
окунь із шматочком місяця
дорогу воді освітлює [153, с. 153]

Місяць разом із водою відходить за течією, символізуючи настання темряви. Важливість цього образу настільки важлива, що Чубай повторює її у своїй дитячій збірці «Скоромовка не для вовка»:

ЩО РОБИТЬ РІЧКА УНОЧІ?
Коли стає зовсім-зовсім темно,

То й річка зупиняється –
Адже не знає вода,
Куди їй текти у темряві…

Але тут окунь швиденько бере
шматочок місяця до рота
та й пливе попереду води –
дорогу річці освітлює…[152, с.3]

Місяць – символ, який пов’язує Чубая із «східними майстрами», зокрема Лі Бо та Ду Фу, у чиїй поезій місяць присутній дуже часто. Наприклад, у поезії Лі Бо «Під місяцем п`ю сам-один» ми читаємо: «Чарку вгору підніс – / місяцю підморгнув, / Привітав свою тінь – /от і стало нас троє» [90, с.163]. Тут місяць – приятель самотнього, товариш для німої розмови. Сам Чубай в одному листі підписується як «пастух слів і місяця, синього однорогого бика, що іноді мовчить, іноді мукає, але завжди ходить попереду місяця й зірок, і який чує посвист свого пастуха і за сто кілометрів і за двісті…» [153, с.250]. Місяць – світило ночі, яка є простором темряви та тиші. Завдяки місяцю ця темрява не є негативна, вона освітлена. К. Юнг також вказує на місяць як символ душі: «Душі, згідно з давньою традицією, також властива сферична форма. Як повідомляє монах Цезарій Гайстербахський, вона не лише «подібна на місячну кулю, а й має очі зусібіч»»[158, с. 378]. Тож зранений місяць – це і зраненість окремої людської душі, і зраненість індивідуальності як такої. Проте тут неможливо не згадати також дуже очевидних фольклорних алюзій. М. Еліаде у своєму «Трактаті з історії релігій» присвячує окремий розділ місяцеві. Він звертає увагу на зв'язок місяця із мотивом смерті та відродження: «Як і людина, місяць має драматичну «історію», бо його занепад, як і у людини, завершується смертю. На три ночі небо залишається без місяця. Але за цією «смертю» настає відродження: «новий місяць» [44, с. 183]. Місяць пов'язаний із часом, особливо ритмічним часом. Також «водами керує місяць – і тому, що вони підвладні ритмам (дощ, приплив), і тому, що вони сприяють родючості» [44: 188]. Тож образ окуня із шматочком місяця, що дорогу воді освітлює – це не просто зоровий образ, а

звернення до однієї із найдавніших, за Еліаде, епіфаній божественного. Він зауважує, що зв'язок місяця із водами вказує і на ритмічність, і на його «здатність періодично руйнувати «спустошені» форми [44, с. 189]. Однорогий бик як символ місяця (і плодючості) також зустрічається в багатьох культурах. Еліаде підсумовує розділ роздумами, що місяць «відкриває людині її власний людський стан» [44, с. 214]. У ньому людина знаходить і приреченість, і розраду. Автор, творячи образ місяця як центрального героя своєї поеми, зворушує читача на різних рівнях – очевидно, на естетичному та емоційному, проте також на культурному і на міфологічному. Світло місяця лагідне, якщо розглядати його як метафору – воно освітлює, але не засліплює, показує, але не виказує. Ліричний герой поеми видається нам дуже зраненим та хворим.

Саме лагідне світло місяця є єдиним, у якому він може подивитись на себе «коли навкруги – злі назви річок колись таких добрих річок»[6]. Назва змінює суть річки. Дуже боляче дивитись на себе у плесі річки із злою назвою. У «Світлі і Сповіді» ліричний персонаж говорить коханій:

Ти не маєш довкола
свічадонька жодного
де б не мала себе
чужої

пошукай собі інших плес
щоб надивитись на себе[153, с. 152]

Свічадо, дзеркало – не випадково такий важливий образ у творчості Чубая. Детально його аналізує Кость Москалець у есе «Чубай і вона». Дзеркало – це символ самоідентичності. Людині необхідне таке дзеркало, в якому вона «не була б собі чужою». У дзеркалах очужілих рік дуже важко побачити себе справжнім і відшукати добрі слова. Аналізуючи цю поему, В. Неборак зауважує: «У поемі те, що

[6]Згодом Олег Лишега у своєму Adamo et Diana опише зовсім інший місяць: «Темним коридором зайшов у кімнату… І там той страшний місяць.. У його сяйві важка червона ковдра осунулась з ліжка аж на підлогу… Він довго дивися у вікно… Можеш прилягти, але спати не будеш… »[Лишега 2010; 109]. Тут можемо говорити про руйнівний аспект місяця, про душу після вбивства – або про докір вбитого місяця всім, хто його не врятував.

було колись добрим, стає злим. Стан світу – сутінковий, переднічний, осінній. Усі речі підлягають неуникненним змінам, їм притаманна озлобленість: озлоблені вірші, озлоблений колір троянд, дерева озлоблені, накреслене хлопчаками на асфальті «місячне коло – обличчя від злості бліде», затаєна злоба того, хто приречений на смерть» [106]. Пригадаємо Бахтінову теорію чужого та присвоєного слова. У праці «Проблема тексту у лінгвістиці» він вказує: «При творчому ставленні до мови безголосих, нічиїх слів немає. У кожному слові – голоси іноді нескінченно далекі, безіменні, майже безособові(голоси лексичних відтінків, стилів тощо), майже невловимі, і голоси, які звучать близько й одночасно» [10, с. 421]. У світі, наскільки перетвореному, що він, за виразом Неборака, вже став антисвітом, майже неможливо присвоїти відчужене слово. Все, що лишається поетові – виявляти цю всюдисущу злість та метафори захисту. Пригадаємо собі ще раз про образ надмірної мови, яка, замість того, що би бути мостом, відмежовує, захищає. Мова може відкривати правду, але може і допомагати її приховати. Саме так чинять поети у поемі, вихвалюючи місяця:

адже у ваших поетів
такі ж бадьорі такі ж зухвалі як і колись голоси:
— ось він
ось він — наш місяць
що схожий на жовте обличчя Мао Дзедуна
коли перед ним у теплі весняні ночі
дерева розкривають зелені листочки
як хунвейбіни свої цитатники!
— ось він
ось він —
наш найсучасніший місяць —
кругла порнографічна фотографія
що зображає сцену із групового сексу[153, с. 222]

Чубай загалом надзвичайно рідко (практично, ніколи) не звертається до вульгарної, заниженої тематики. Слова, вкладені у вуста неправдивих поетів,

підкреслюють фальшивість та надмірність їхньої мови, їхнє служіння інтересам найпримітивнішого із споживачів. Або ж чого варте порівняння дерев із хунвейбінами – навіть абсолютно ідилічна, мирна картина набуває раптом агресивного забарвлення. Порівняння не випадкове, бо хунвейбіни – загони студентської та шкільної молоді. Питання дитячої злоби у поемі, що вражає, зокрема, своєю оксюморонністю, дуже гостре. Саме тому окремої уваги заслуговує шкільна тематика. В. Неборак підкреслює, що саме школа стає символом всюдисущого тиску: «Ця шкільна тема, розвинута більш ніж у сорока рядках поеми, – тема узаконеного начебто заради Геометрії Доброти (передачі корисних знань) насильства, яке виливається в озлобленість і смерть». Образ школи найкраще відповідає станові вимушеного мовчання, який переживає поет, а разом із ним – усі його сучасники. У школі влада дорослих над дітьми легалізована заради їхнього ж блага. У державах із такими сильними патерналістичними тенденціями як Радянський Союз фактично все населення перебуває у позиції дітей, яких контролюють та принижують «на благо народу». Школа – це мініатюрний світ, це система передачі цінностей. Які це цінності – наглядно зображено в поемі. Адже можна скільки завгодно навчати Геометрії Доброти, але

хоча кожному із батьків досить добре відомо
що в Геометрії Зла і Добра — однакові правила
і що тихий та хриплуватий голос
старого вчителя з рукавами зашмуляними крейдою
щоосені зовсім заглушує
жовтого і червоного листя
велетенський духовий оркестр

В Геометрії Зла і Добра однакові правила – важливим є не те, що навчають, бо його однаково можна застосувати і для добра, і для зла. Саме методи визначають результат, саме тихий голос вчителя заглушує все прекрасне, що є в осені. Хто ж та дівчинка, що відходить? На відміну від Марії з однойменної поеми, цей жіночий образ не має того відчуття свободи. Навіть смерть не стає для неї негайним звільненням – вона ще 40 днів виконує домашні завдання, і лише згодом повільно

відходить. Дівчинка у тексті – поезія, що відходить (Як Марія відходить танцюючи, як відходять Боги у Гайдеггера). Тільки чи вглядається хтось хоча б у її сліди?

І видно тим хлопчикам як відлітає за вітром
душа тендітної дівчинки — їхньої однокласниці (…)
та сьогодні вітер над дахами містечка
відносить її на захід разом із сторінками
вирваними з підручника Геометрії
разом з вітрячками ясенового насіння
а долом біжить дітвора
кривляючись і вигукуючи образливі слова
і намагаючись вцілити камінням
в знайомий силует що пропливає в повітрі [153, с. 223]

Фактично, душа дівчинки – це наче жіноча версія місяця, його частина, можливо, це його аніма.

Звернімось до іншого простору, зображеного у поемі – простору психлікарні. Як і школа, це простір безправ'я та поневолення заради «Геометрії Добра». «Ми» ліричного героя – це пацієнти, якими опікуються «досвідчені психіатри», яким пропонують ліки, котрі зроблять їх «дуже спокійними». У цій надмірній спокійності відчувається смерть. Невипадково мова, котрою перемовляються психіатри – латинь, мертва мова. Ці «ми» позбавлені будь-якої сили і влади:

назви ліків
що нам — всіх жінок позбавленим — допоможуть також
холки щурів опівнічних ніжно погладжувати
допоможуть в облудні слова про любов
більш ніколи не вірити [153, с. 221]

У цьому «всіх жінок позбавленим» є щось більше, ніж просто вимушене утримання у лікарні. Цей наголос на «всіх» на водить на думку, що «ми» існують у світі без жінок, себто світі без краси та поезії, від'єднанні від власної душі. Раніше ми згадували, що остаточна поразка в'язня – зрадити свої принципи. Остаточна поразка, якої очікують психіатри від «ми» – це прийняти своє прикре становище за

щастя – проявляти ніжність до щурів, «бачити навіть поезію» у стражданнях місяця, зрештою – не вірити в любов. У цій поемі чи не вперше у всій творчості Чубая займенник «ми» не несе іронічного, знеособлювального значення. Відчувати себе частиною цього більшого «ми» – приниженого, хай навіть зламаного – це також своєрідна дорога до зцілення. Окрім того, «ми» розширює травму і зцілення також на читача, запрошуючи його розділити дорогу вини і прощення.

Центральним сюжетом поеми є вбивство місяця. Цікаво задуматись, що поема не демонструє, як можна було очікувати, злобу «ворогів». Поет виходить за межі свого конкретного лиха і демонструє зло, яке присутнє у всьому – вода, акація – все стає агентом зла. Поема закінчується своєрідним тоталітарним жахом:

і навіть найтеплішої пори завжди сподіватись
що Ти
або ти або ти або ти або ти
давніх своїх сподівань погортавши пожовклі
альбоми
не пробачиш нам того
що на тебе ми не стали схожими [153, с. 225]

Як ми вже згадували, Г. Арендт зазначала цілковиту випадковість кари чи нагороди у тоталітарному середовищі. Саме несхожість є єдиним доказом гріха, проте навіть стандарти, на які потрібно бути схожими, непевні. І вони кожною миті можуть змінитись навіть ретроспективно, чинячи когось грішником у минулому. Поема завершується емблематичним «нехай і на сей раз вони не вполюють нічого», що перегукується із «Світ ловив мене та не впіймав». Попри трагічність зображеного, поема видається скоріше елегійною, ніж розпачливою. Як ми вже згадували, місяць є символом відродження, а також руйнування старих форм. До того ж, поема називається «Говорити, мовчати і говорити знову». Попри те, що добрим річкам дали злі назви (самі джерела мови стали забруднені), попри те, що герой є подоланим, приниженим і знесиленим, і перебуває під постійним тиском жаху, від віднаходить в собі здатність говорити знову. Слід ще раз також згадати те, що поема – це розповідь від «Я» до «Ти». Саме тут проявляється високий

модерністський патос могутності слова, прийняття відповідальності за озлоблений і бездушевний світ, відновлення зв'язків між людьми через розмову.

Тут доречно також згадати текст Василя Стуса. У поезії «На однакові квадрати…», датованій 28 січня 1972 року поет говорить:

… А вселенський гніт
Чавить ката, чавить жертву,
Безневинного – нема [133, с.142].

Цей мотив спільної вини і відповідальності не раз повторюється у Стуса: у одному із пізніх текстів, присвяченому пам'яті Алли Горської, читаємо:

Бо кожен завинив, що світ почався
Од нього збоку [133, с. 371].

В. Стус підкреслює мотив, який вчувається наприкінці поеми «Говорити, мовчати і говорити знову» – мотив прийняття відповідальності за зіпсований світ. Ця свідомість причетності до зла, здатність розділити вину вражає нас, проте видається необхідною автору. Дж. Герман наголошує, що дуже важливим для людей, які постраждали, наприклад, від воєнної травми, було усвідомлення власного вибору, вільної волі у тому, що вони пішли на війну. Прийняття на себе відповідальності за світ, який він є – це утвердження власного смислу, повернення волі та влади.

Отож, поема «Говорити, мовчати та говорити знову» є яскравим прикладом поезії, що є реакцією на травматичний досвід, його осмисленням і віднайденням голосу заново.«Одним зі смислових горизонтів розвитку мотиву мовчання є сакралізація його змісту як релігійно-філософського феномену (розуміння цього акту як шлях до пізнання істини)»[2, с. 7] – зауважує А. С. Алексєєва. Попри існування цілком конкретних, біографічно відомих чинників травми, проаналізована поезія – оскільки може без перебільшення вважатись прикладом кращих зразків української та й світової лірики – промовляє універсально до досвіду травми, висловлення та подолання її загалом. Вона демонструє складність віднайдення мови після травми. Через образ місяця вона висвітлює людський досвід смертності і разом із тим – надію на відродження. Простори школи та психлікарні символізують

поневолення людини у тоталітарній державі. У зіпсованому антисвіті дуже важко віднайти власне слово, проте саме правдиве мовлення – логос –і прийняття відповідальності є способом зцілення себе і цього світу.

2.3 Мовчання як дія

До сих пір ми аналізували мовчання, пов'язане із страхом і психологічно зумовлене мовчання як результат травми. Ці типи є свого роду негативним мовчанням. Цей підрозділ заторкує питання мовчання унаслідок вільного вибору. Мовчання як вибір у контексті нашої праці стосується двох моментів: мовчання у контексті стосунків із конкретною тоталітарною державою і мовчання як онтологічної позиції поета. Другому аспекту присвячено третій розділ нашої дисертації. Перше питання також можна розмежувати на два аспекти, оскільки реалії української літератури другої половини XX століття – це перебування під подвійним тиском. З одного боку, це ситуація тоталітарної держави і її специфічний вплив на мову. З іншого боку – це підневільна ситуації колонізованої України щодо імперського російського центру.

Розглянемо спершу загальний аспект мови у тоталітарному суспільстві. П. Кені так характеризує мовну ситуацію на просторі радянського впливу: «Жити у Центральній Європі до 1989 означало слухати безперестанний монолог» [72, с.25]. Ми раніше говорили про ідеологію як основу тоталітарного середовища. Функція «постійного монологу» полягала у тому, щоб не лишалось можливості ставити ідеологію під сумнів. Х. Арендт у книзі «Банальність зла» аналізує зміни, що наступають у мові і мисленні в результаті пропаганди. Вона розглядає суд над Айхманом, одним із виконавців «Остаточного вирішення», який був відповідальним за транспортацію євреїв. Х. Арендт зробила одне лінгвістичне спостереження, цікаве для нас. Воно стосується мови Айхмана, але також, як зауважила дослідниця, – мови багатьох німців, що пережили досвід тоталітарного суспільства. Ось як вона характеризує його мовлення: «Але проблема полягала в тому, що канцеляризми стали його мовою тому, що він був справді неспроможний вимовити бодай одне не клішоване речення… Можна бути певним у правоті суддів, які нарешті сказали

підсудному, що вся його розмова була порожньою балаканиною, за винятком того, що, як вони вважали, порожнеча його слів була вдаваною… Айхман, не зважаючи на досить погану пам'ять, повторював слово за словом ті самі заяложені фрази і самовигадані кліше» [7, с. 78], «це був самовигаданий заяложений вираз, так само позбавлений реальності, як і ті формули, за якими народ жив протягом дванадцяти років» [7, с.82]. Спостереження Х. Арендт показують, що мова, яка стала знаряддям для викривлення правди, втрачає смисл і спричиняє спрощення мислення. Замість осмислення ситуації мовленнєвий простір осіб наповнюється повторюваними висловами. Щоб прикрити їхню брехливість, необхідно повторювати їх як мантру, не аналізуючи, не розкладаючи на частини. Дослідниця демонструє нам, що при цьому стається з мовою: вона стає порожньою. Тисячі разів повторені кліше, пропоновані як відповіді, не лише нічого не пояснюють – вони взагалі не мають сенсу. Зв'язок мови з мисленням очевидний, і наслідком такої наруги над мовою є саме оця втрата здатності думати. Версія, яка «стерпно» пояснює світ, є настільки неправдивою, що вона руйнує здатність мислення: «Що довше його слухали, то очевидніше ставало, що його нездатність говорити була тісно пов'язана із його нездатністю думати, а особливо думати з точки зору іншої людини» [7, с. 83]. Поет не може працювати із мовою у такому стані. Процес присвоєння чужих слів за Бахтіном не відбувається належним чином. Слова, зіпсовані викривленим, маніпулятивним та брехливим застосуванням, у поезії можуть звучати хіба що іронічно.

Інший аспект цього тиску – постколоніальний. Дослідники М. Павлишин, Т. Гундорова, В. Моренець, О. Федунь, О. Юрчук, П. Іванишин на основі напрацювань Е. Саїда, Г. Бгабги, Г. Співак створюють свої унікальні підходи, що краще висвітлюють особливості постколоніальної ситуації в українському контексті. Т. Гундорова зауважує, що поширення постколоніальних досліджень на проблеми так званого «Другого світу» у 90-их було новим етапом у розвитку постколоніальної стратегії: «Досвід тоталітарної колонізації у XX ст. особливо потребує застосування постколоніальної методології, яка демаскує відкриті й приховані механізми

колоніального та неоколоніального поневолення»[33, с. 9]. Т. Гундорова досліджує поняття транзитної культури, симптоми після травми і посттоталітарну культуру.

У контексті постколоніальних досліджень часто звертають увагу на відмінність між поетами 60-их та 70-их. Р. Харчук слушно зауважила, що «покоління українських письменників, які дебютували у 60-ті роки ХХ століття і яких називають «шістдесятниками», у часи перебудови і гласності опинилися на вершині своєї популярності. Вони були потрібні суспільству передусім не як митці, а як громадські діячі, політики, що відстоювали українську національну ідентичність й антиімперські цінності» [146, с. 36]. На відміну від них, сімдесятники (або ж пост-шістдесятники), зокрема автори непідцензурного часопису «Скриня», не ставили перед собою жодних політичних цілей:«Для герметичної «ніші», що її зайняли поети покоління 70-х, зокрема Г. Чубай, вихідним стало не декларативне заперечення радянської ідеології, а її ігнорування (герметизм як щит свідомості), спроба екзистенціювання в позаімперських координатах і руйнування в такий спосіб системи зсередини» [2, с. 2], зазначає А. Алексєєва. Можливо, досвід невдачі шістдесятників також спричинився до сумніву у могутності мови. Адже паралельно із традиційною для нашої культури вірою у могутність у слова-зброї приходить розуміння вразливості слів на фальш і на біль. Звертаючись до мовчання, герметичності, вони шукали свободи від диктату задушливого тогочасного «тут і тепер», а також прагнули звільнитися від декларативності мови, прагнули очистити її від гасел і закликів.

У цьому контексті важливе розрізнення постколоніального та антиколоніального дискурсу, яке пропонує М. Павлишин: «“Антиколоніальним” варто вважати простий опір колоніалізму, спроби перевернути з ніг на голову ієрархію колоніальних вартостей» [114, с. 65]. Найприкметніший приклад – творчість Ліни Костенко, в якій українські прихильниці феміністичної критики (Віра Агеєва, Оксана Забужко та інші) вбачають впливи радянського мислення (очевидно, це варто використовувати не для того, аби засуджувати індивідуальну творчість окремого письменника, а скоріше – щоб зрозуміти особливості погляду, притаманного епосі). На загал, епоха шістдесятників шукала прямого заперечення

нав'язаним імперським цінностям, проте (і це природно) дуже часто використовувала ту саму манеру висловлювання. «Постколоніяльним можна вважати протистояння на рівні не простого заперечення колоніялізму й схвалення протилежного (як звичайно, нації), а на рівні усвідомлення. Постколоніяльному ставленню притаманне використання досвіду як колоніального, так і антиколоніального» [114, с. 65]. Саме це помітив В. Ґабор у творців «Скрині»: «Іманентно українська ідея завжди була присутня у їхніх творах, але не у вигляді гасла. Українське мислилося як усвідомлення і твердження європейськості. На відміну від шістдесятників, у сімдесятників випарувалися всякі ілюзії щодо влади, і вони свідомо йшли проти нав'язаних тоталітарною державою принципів у літературі і мистецтві» [91, с. III]. Сімдесятники вчилися мислити інакше. Вони не просто пробували говорити інше – вони хотіли говорити інакше. Це – одна з причин їхньої апеляції до невимовності, їхній відхід від мови чи то на користь музичності, чи пластичності, чи міфічної символічності, їх пошук складних і незнаних досі метафор або навпаки – до максимального спрощення мови, викинення всього надмірно поетичного.

Ці два аспекти тиску, що спричиняють пошук мовчання як текстову стратегію, настільки переплетені у конкретних художніх творах, що їх неможливо розділити. Виокремлення тоталітарної та колоніальної складової тиску СРСР важливе для теоретичного осмислення середовища українських митців другої половини XX століття та відмінності їхньої ситуації від інших. Скажімо, колоніальні дослідження, спрямовані на аналіз, наприклад, західного колоніалізму, не стикаються із проблемою тоталітаризму. В українському контексті тоталітарне та колоніальне переплітаються.

Поет і тоталітарний тиск. Так, численні тексти Г. Чубая, націлені на викриття фальшивості застосування мови, стосуються саме стосунку мови із тоталітарною державою. Прикладом демонстрації тоталітарної функції мови поема «Гіпноз», що починається рядками «Ви не бачите цієї тюрми, ви не чуєте цієї мови…» [153, с. 194]. Тут за допомогою мови формується ілюзія щастя. Ми знаємо, що ще в староєврейській, біблійній традиції назвати когось – означало пізнати і

заволодіти. Григорій Чубай, на нашу думку, вбачає у номінативній функції мови бажання людини підкорити реальність, зробити її ручною і безпечною. Він сприймає надмірно активну мовотворчу діяльність радянської влади як спосіб змінити реальність. Дуже яскраво демонструє це бачення поезія «Невідомий» «хтось безіменний має прийти і знищити нас усіх до одного» [153, с. 127]. І тому – «всьому, що появляється – імена…». Автор малює хаотичну порожню мовну діяльність людини – «раз од разу частіше тикаємо пальцями в новоявлених з їх імен вибудовуючи собі ковчег аби врятуватися з потопу невідомості»[153, с. 127]. Стихія неназваного, невимовного (невипадково порівняна з потопом, з водою) лякає це дещо іронічне, збірне, перелякане «ми». У цьому «ми» немає особистості. У ньому нема глибинного спілкування, лише поверхневе, суєтне називання. Мова, процес називання, стає облудним:

Називання собак собаками
Називання дощу дощем
Називання мишей мишами
Називання страху доблесною пильністю [153, с. 127]

Це дуже точне психологічне спостереження щодо пропаганди – поміж очевидними труїзмами подати твердження, що є підміною понять. Цей страх перед невідомим є надзвичайно характерним для тоталітарного середовища. Дж. Пітерсон характеризує цю особливість тоталітарного середовища так: «Що ж означає «знати все», принаймні на практиці, – це те, що незнане більше не існує, і отож подальше дослідження стає зайвим, стає непотрібним за визначенням (і навіть зрадницьким). Це означає, що ідентифікація із «знаним» обов’язково приходить на зміну можливості *ідентифікації з процесом що приходить щоб знати*[7] [курсив автора. – *О.З.*]. Зарозумілість тоталітарної позиції неймовірно протилежна до «скромності» творчого дослідження» [198, с. 250].

Отож, називання – це фальшиве намагання вдати всезнання. Таким чином, поет спостерігає дисфункційність тоталітарного ладу не лише на політичному, але і на

[7]А саме тут, між знаним та незнаним, має, на думку Дж. Пітерсона, перебувати архетип ний індивідуальний герой, який перебуває у процесі пізнання.

філософському рівні. Культура має бути наслідком і засобом виходу людини за межі себе – до Іншого, до Бога, зрештою – вглиб до себе самої. Проте все це неможливо тоді, коли мова, яка є засобом пізнання дійсності, стає засобом її маскування. Така мова замикає людину. Мова використовується не для зв'язку, спілкування, а для захисту, уникнення контактів із світом: «з їх імен вибудовуючи собі ковчег аби вирятуватись з потопу невідомості». Така мова, котра намагається впіймати і визначити речі, не стає виходом, а навпаки – блокує всі виходи із себе, зі своїх впорядкованих уявлень про світ.

Ідея відкинення імен стала також однією з провідних у творчості Олега Лишеги. Він багато разів наголошує на неважливості особи. Пишучи про київську школу, він говорить про одного з учасників: «Він ніяк не міг зрозуміти автора, що той виборсується з Часу. Це смерть, смерть! Жодного імені, жодної дрібної інтонації, ніяких конкретних привидів» [83, с. 107]. Невипадково, прямо перед тим як написати вищенаведену сцену, Лишега цитує (що важливо – без імені, як загальновідому річ) поему Чубая «Марія»:

…бачу як жінка прощається з рибою
бачу як потім іде самотня – обминає струхлявілий час
і його світло-темну рипучу гойдалку [83, с.105].

О. Юрчук у книзі «У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії» виділяє чоловічі та жіночі моделі, що виникають як реакція на колоніалізм. Вона, зокрема, наголошує на обмеженість витворених жіночих образів-моделей, які функціонують в українській літературі під колоніальним гнітом. Вона зосереджує свою увагу на образі Батьківщини-матері, образі жінки-товариша та образі шльондри. З цієї точки зору мені видається цікавою поема «Марія», яку радянська поліція назвала еротичною. Назва поеми відсилає нас до одного з традиційних образів – Мадонна, Матір, Батьківщина. Мені здається, поема виступає звільненням для Марії від усіх накладених образів – вона і жона похмурого мужа, вона має багато дітей, вона дитина, вона незаймана, але насправді – жодна з цих речей не дає відповідь на питання, яке повторює автор: «хто ти». Вона вільна

від необхідності бути привабливою чи ласкавою. Її танець на вологім піску – таємниця, він відбувається лише тоді, коли ніхто не бачить.

Кожен рядок поеми описує її, проте не визначає. Жодне слово в поемі не є її. І.Борисюк так тлумачить цю поему: «Поема «Марія» – найяскравіший приклад міфології імені; наближення через мета фору, а не позначення через ім'я, є сенсом ритуального запитування: «– о хто ти о хто / що вже маєш похмурого мужа? / о хто ти о хто / що вже маєш багато дітей?» [9, с. 168]. Ім'я, прописане в назві поеми, так і залишається неназваним у самому тексті: «бо для найтоншого світла як не шукай / не віднайдеш ім'я» [9, с. 168]. Кожна наступна спроба спростовує пряме називання, залишаючись окресленням, наближенням до сокровенного імені крізь міфологічні мікросюжети – «екстазного» танцю на вологім піску, жінки з рибою, восьмилітньої жони семилітнього мужа, кохання на цвинтарі, тих, хто випускає на квіти псів, передчуття спасителя»[17, с. 69]. Так, дослідниця спостерігає намагання пізнати сутність і разом з тим відмову від авторитарного називання як центральну тему поеми. Марія мовчить, проте це не мовчання когось, хто перебуває під тиском, це мовчання звільненого. Навіть поет не може сказати, хто вона – неможливість назвати символізує неможливість оволодіти.

Ця поема звільнює жіноче. Можна також сказати, що вона звільнює Батьківшину як від гніту чужих, так від накладених очікувань та конструйованих своїх. Вона не ловиться у пастки та словесні означення.

Щоб краще розуміти поему «Марія», необхідно звернутись до тексту «Чубай і вона», написаним Костянтином Москальцем. Центральним для цього тексту є аналіз поезії «Так упевнено маються крила». Цитуючи Бордіяра, він доводить, що жіночий образ у поемі – це сама поезія, і поет звільняє її від означника: «Інакше мовлячи, якщо поезії до чогось і відсилають, то це завжди НІЩО, неіснуючий елемент, нульовий значеник. Саме оце запаморочення від цілковитого розв'язання, котре залишає абсолютно порожнім місце значеника і референта, і становить чарівну потугу поетичного слова», – резумує Бордіяр» [103, с. 217]. Подібно до «неї» у «Так упевнено маються крила», Марія звільнює саму поезію.

Отож, вибираючи мовчання, поет протистоїть фальшивості та авторитарності влади, яка намагається через називання зробити вигляд, що пізнання як таке є зайвим у світі, повністю поясненому ідеологією.

Тоталітарне середовище, якщо не може заглушити інші висловлювання, намагається зумовити їхні значення контекстом ідеології. Г. Чубай зображає це через образ прокльону у «Відшукуванні причетного». Прокльон у фольклорі – це логос із знаком мінус, це слово, яке водночас є дією. Проте «ми», яке символізує групову ідентичність радянської тоталітарної держави, знаходить спосіб знезброїти мову:

Ти прокльоне прокльон
Але ми не вуха

Кількома рядками раніше ми бачимо зображення самоцензури: «його [прокльон] навчено прикидатися всім одночасно…». Те слово, що виривається і ставить під сумнів конструкт ідеології, намагаються зробити безплідним через брак резонансу. Фальшива доброта тих, хто зустрічають прокльон, руйнує можливість протистояння і вияснення вини:

хтось один дуже добрий
і ще хтось од нього добріший
і ще хтось зовсім-таки предобрий
і тричі в червоному катафалку
на коліщатах сміху
обвезуть довкола того що прийшов
його ж таки померлий прокльон
аби він повірив що його самого вже
немає ніде[153, с. 101]

Критику, яку не вдається заглушити, висміяно і визнано мертвою.

Ці тексти, як і багато інших зосереджуються на особливостях конфлікту індивідуум – тоталітарна система. Ворожим значенням наділене множинне поняття «ми» або «вони» (наприклад, «Осінь – пророцтво – »). Воно вказує на природу тоталітарної влади, яка ставить суспільне над індивідуальним, вимагаючи від

кожного бути не більше, ніж елементом групи. Також «Вертеп», в свій час – найвідоміша поема Чубая, акцентує скоріше на мотиві масовості та споживацтва і на фальшивості пропонованих цінностей. Тут також присутнє питання постійно повторюваної ідеології. Так, у третій частині присутній образ «світу», який має значення правди, сутності чи буття: «А світові – голо! А світові – босо!» Людина, повертаючись із втечі, пропонує: «Тиради. Укази. Промови. Доноси… Боги. Півбоги. Парт-ор-гані-за-ції!... Ідоли. Плітки. Авто і гармати….» Поет нанизує образи із сучасної йому культури, перелічуючи досягнення, новини та елементи буденного життя. Прикметно, що значна частина із переліченого демонструє надмірність слів, а також – лихі слова. На противагу цій надмірності мови люди не здатні на правдиве слово – «вертають, не мовивши навіть «прости» [153, с.79]. Це демонструє той факт, що публічне, офіційне мовлення заглушує приватне мовлення, навіть мовлення із собою чи зі «світом». Подібні рядки зустрічаємо у Василя Стуса. У нього «втеча» – це чітка вказівка «Чоловіка з кокардою на кашкеті»:

Щоб вам було радісно – вмикайте магнітофони, транзистори,
беріть до рук іграшкові калатала,
бемкайте, хоч би й по голові.
Щоб не хотілося їсти й пити –
слухайте лекції, популярні кінофільми… [133, с. 100].

Автор зображає у поезії антитишу. Галасуючи, люди повинні перестати звертати увагу навіть на фізичний дискомфорт (дощ, холод, голод). Мовлення спрямоване насамперед на приховування правди.

Отже, з часом будь-який галас, і навіть будь-яке мовлення починає асоціюватись із неправдою. Мовчання стає єдиним засобом правди . Напевне, це – один із контекстів інтерпретації поезії: «І знов нестерпно тихо настає / якась чужа зухвала веремія». Уже у перших рядках автор демонструє за допомогою оксюморонного зіставлення «тихо… настає веремія» відмінність чужого, зовнішнього галасу і правдивого, внутрішнього мовлення. Мова, «позначена» певною нав’язаною конотацією, стає чужою. Поетові не вдається «присвоїти»

відчужені ворожі слова. Навіть вимовлені, навіть подумані, вони видаються чужими:

І тінь моя мене не впізнає

І голос мій – і той мені чужіє…

Через постійно промовлювану неправду саме мовлення сприймається як насильство. У поета залишається лиш мовчання:

Я там мовчу. Задихано мовчу…

Я там слова навшпиньки обминаю… [153, с. 44].

«Людина у її людській специфіці завжди виражає себе (говорить), тобто створює текст» [11, с. 418]. Мовчання – це також своєрідний текст, наділений у Чубая символічним значенням:

І знов свічу мовчання, як свічу

За упокій собі ж таки самому [153, с. 44].

Мовчання тут поєднує символіку смерті та світла, яку ми детальніше проаналізуємо далі. Тут важливо зауважити, що у мовчанні «немовлені благання» стають «все більше схожі на прокляття». Прокляття, прокльон – мають негативну конотацію в українській мові. Разом із тим, як ми вже згадували,це – дієві слова на противагу порожньому галасу.

Поет і колоніальний тиск. В інших текстах Чубая, що стосуються несвободи, акцент із масовості зміщується на ворожість і несхожість ворога. Так, дуже цікавим є поезія «Великдень. Космач – 1970». У ній зображений дракон на горі, що малює писанки «щоб у долині повірили / що дракон той тутешній» [153, с. 141]. На писанках – «тюрма намальована». Тут продемонстровано особливість російського колоніалізму – намагання здаватись «своїм». Про це говорить Т. Гундорова у статті «Внутрішня колонізація – повторна колонізація». Вона критикує спробу російського вченого А. Еткінда визначити тип російської колонізації як внутрішню, націлену виключно проти свого народу: «Зрештою, він використовує приклад колонізації українців як зразок некласичної колонізації, коли етнічно однорідне населення (передбачається, що за власним бажанням) вливається в імперію, формуючи культурно-політичні відмінності «іншого-але-свого». Таким чином, згадуючи про

«культурно-політичні відмінності, які виявляються вирішальними», він віддає данину політичній коректності, проте насправді відповідь на питання про те, де все ж були ці російські колонії, він не дає. Не бачить він особливої проблеми і в зовнішній колонізації Малоросії, оскільки її населення, мовляв, «етнічно схоже з метрополією» [33, с. 35]. Коли західний колоніалізм націлений на зображення Іншого екзотично, то російський – навпаки, намагається зобразити колонізованого як свого, просто примітивного. Н. Данчишин зауважує, аналізуючи цю поезію, що «ворог постає драконом, який, маскуючись під «свого», «тутешнього», спускає людям у долину писанки, «... а на писанці кожній / тюрма намальована». Він додає, що ворожі сили намагались знищити «..як індивідуальне, так і національне «я»». [40, с. 17]. Дослідник продовжує свою думку в есеї «Гуцули і вірш Чубая: 1970-2017» проводить паралель цієї поезії із сучасним культурним впливом: «Схоже, намалював їх дракон чимало. Тож вони досі котяться схилами гір, а люди підбирають: хтось – пісні на кшталт “Вєтєр с моря дул”, хтось – московські фільми, соцмережі і т.п.»[40].

Цікавим у цьому контексті є завершення поеми «Вертеп», де подана відповідь цивілізації на вирок, який їй виносить поет:

1. «Я свою дачу збудував власними руками і за чесно зароблені гроші...»
2. «Куда сматрєлі учітєля, когда іщо етот автор учілся в школє?!»
3. «Я розумію, що це може й так. Але раптом проти цілого світу заявити таке, то треба бути великим диваком або ж божевільним»

Перша відповідь є відповіддю споживача, який відстоює своє право вести споживацький спосіб життя, не звертаючи увагу на основне повідомлення поеми, у якому – вілли – тільки принагідний символ, а не основна тема. Третя – це відповідь колабораціоніста, що розуміє, що щось відбувається не так, проте мовчить зі страху. Нам у цьому контексті найцікавіша друга відповідь. Пародійно відображена через український правопис російська мова вказує на колоніальну спрямованість мовця. Сама її думка – звинувачення учителів, які недопрацювали як пропагандисти узгоджується із уявленням будь-якої ідеології, що людина – це маріонетка соціальних та біологічних сил [пор. 166, с. 342].

Отож, мовчання як вибір виникає як реакція на подвійний тиск через мову – тоталітарний та колоніальний тиск СРСР. Чубай у своїй поезії утверджує перевагу індивідуального над масовим та важливість бути відкритим до невідомого. Борючись із тоталітарним тиском, поет демонструє називання як засіб ідеології вдавати, що світ контрольований і невідомого не існує. Через створення образів(наприклад, образ Марії), які важко описати словами, поет вислизує від патологічного означення. Він демонструє також інші стратегії тоталітарної влади через «Вертеп» та «Відшукування причетного», як позбавлення критичного голосу резонансу, повторення ідеології, доведене до абсурду, постійний рух та галас, що не дає думати. Він також викриває колоніальні стратегії російського окупанта, демонструючи його намагання видаватись «своїм».

2.4. Реальні та ідеальні простори мовчання

Дослідження символічних просторів перебування ліричних персонажів у поезії торкається комунікативних та онтологічних аспектів мовчання. У багатьох текстах Чубая ми бачимо мовчання як форму існування ліричного героя. Мета цього підрозділу – розглянути, які специфічні простори існування стали просторами мовчання у текстах Чубая та інших. Однією із центральних ідей у просторових поезіях є зіставлення знаних і незнаних просторів. Це – продовження теми тоталітаризму як патологічно впорядкованої системи, де сам факт існування невідомого заперечували. Такий підхід мав не лише соціально-політичні наслідки (відкидання нових форм мистецтва, заперечення певних сфер науки, неможливість критично оцінювати ідеологію і домінування групи над особистістю), а й онтологічні, що проявлялись у зміні та спрощенні мислення, поширенні страху, руйнації духовного життя людини та втраті поняття правди.

За оптику до теми простору ми вибрали тексти Мартіна Гайдеґґера «Будувати, проживати, мислити» та «Буття в околі речей». У першому тексті філософ робить спробу осмислити і передати сенс буття людини, який «полягає у проживанні – що воно є перебуванням Смертних на Землі» [23]. Автор описує проживання як оберігання чотирикутника: «Проживання як оберігання чотирикутника чотирма

способами, власне кажучи, здійснюється у рятуванні Землі, згоді з Небом, у очікуванні Божественних Сутностей, згоді з сутністю Смертних» [23]. Це розуміння проживання як перебування між небесним і земним дуже важливе для осмислення функціонування простору в поезії. У тексті «Буття в околі речей» філософ вслухається в таємницю речей і разом із тим показує необхідність людини жити, промислюючи сутність речей та їх вплив на неї.

Виділено три символічні локації, у яких відбувається дія поезії – дім, простір природи та простір міста. У кожній із цих локацій є аспект знаного та аспект невідомого. Дім символізує особистість, є простором самозанурення та відстоювання власної ідентичності. Природа є традиційно джерелом натхнення, вона наповнена символами, які часто мають повчальний смисл. Місто стає простором зіткнення різних особистостей та їх реальностей, місцем спільної розмови або мовчання.

Дім – це закритий простір, внутрішнє приміщення. Кімната, домівка, оселя – це найчастіше місце повноти поетичного проживання поета. Замкнутий простір кімнати, розширений до безмежності символічним дзеркалом або вікном, набуває значення душі поета. Саме в ній, таємній і прихованій від світу, за зачиненими дверима свідомості відбувається чудо поетичного перетворення. Також тут проходить боротьба із собою. Поет, отож, це той, хто є відкритий на таємне внутрішнього простору. Натомість, протилежним до поета є людина, що намагається понад усе захиститись від цього невідомого простору, заповнивши його речима.

Зв'язок простору кімнати та особистості найкраще видно у поезії «Він» :

(…)вони до нього у двері стукали й радили
заспокоїтись

і крижаними словами пропонували свої
дрова і газ і гас

а потім ще довго стояли в коридорі і

нашорошивши вуха здивовано слухали як
він ходить босоніж по своїй неймовірно
холодній ночі черевики байдужості
викинувши геть [153, с.39].

Насамперед, звернімо увагу на структуру цього вірша. Він складається із чотирьох дворядкових строф (перша, друга, третя і п’ята) і однієї п’ятирядкової. Сюжет побудований на зіставленні діяльності двох персонажів – збірного «вони» та «він». «Вони» здаються досить багатослівними у порівнянні з «ним». . «Вони» у цій поезії не є ще відверто ворожими чи злочинними, скоріше – нечесними порадниками, котрі спокушують особистість відмовитись від своєї індивідуальності, від своєї поетичної тривоги та екзистенціального зіткнення із ніччю.

Єдине, що робить «він» – ліричний герой – це свідомо і цілеспрямовано «ходить босоніж по своїй неймовірно холодній ночі черевики байдужості викинувши геть». Ходять босоніж по святому місці – так, у Книзі Виходу Мойсей, побачивши палаючий кущ, почув наказ роззутись. Подібно, в індуїстські храми необхідного входити босоніж. Роззутись означає відкритись на присутність божественного, стати чутливим, небайдужим. Дім є святим місцем для ліричного героя, обителлю муз, простором божественного. Ніч символізує невідоме, це простір творчості. Для того, щоб зустрітись із холодною ніччю, поетові не потрібно виходити у якусь романтизовану локацію. Ніч людської душі – тут, за замкненими дверима. Отож, поет тим і вирізняється від «них», що має відвагу ходити по ній босоніж – себто бути відкритим, справжнім і беззахисним перед лицем ночі та порожнечі. Характерно, що поет не є насамперед тим, хто говорить, а тим, хто відчуває і вслухається.

Те, що поезія завершується рядком «а клявся ж собі увечері що обов’язково їх [черевики байдужості] взує на ніч», вказує на розуміння поетичного дару як майже мимовільного, як компульсивної необхідності.

Іншою поезією, яка опрацьовує домашній простір, є текст «Відлуння дзеркала»:

відлуння дзеркала
нічого не знає про дзеркало

нічого не знає про себе

але воно про літо знає
і про нього розказує

воно має дві стежки
білу і чорну [153, с. 68].

Що таке відлуння дзеркала? Відображення відображення? Несвідоме, яке саме себе не знає? –Перед нами – система дзеркал, яка створює простір безмежності. Все, що ми бачимо в дзеркалі – воно вдома, це все всередині нас. І разом із тим, вже тут витворюється зовсім інший простір, незамкнений, некімнатний:

воно завжди білою ходить
і розказує
що на груші виросли груші
і впали в траву що на вербі
груш не виросло а виріс лелека… [153, с. 68]

Так завдяки дзеркалу і верба, і груша, і лелека стають частиною поетового дому. Груша приносить плоди буденні, але плоди верби фантазійні, пов’язані з небом.

Дивитись в дзеркало – тобто вдивлятися в себе. В свою білу стежку і в свою чорну стежку теж:

воно завжди білою ходить
…
бо чорною стежкою
ходити
страшно [153, с. 68]

І біла, і чорна стежки – простір власної душі. Цей короткий вірш насправді розширений до безмежності через присутність незнаного. Те, про що не знає «відлуння дзеркала», може бути будь-чим. І. Борисюк так аналізує образ дзеркала у поезії Чубая: «Дзеркало стає ідеальною метафорою світобудови, оскільки

відображення одночасно й приховує істинне, і натякає на його існування, сховане за видимістю» [17, с. 70]. Тут І. Борисюк торкається центральних тем для Чубая – а саме суттєвості невидимого. Простір дому стає простором пізнання невидимого в собі.

Чорна стежка – вказівка на те, що Юнг називає тінню. Дзеркало – важливий символ для психоаналітиків: «Дзеркало не лестить, воно правильно відображає те, щó заглядає у нього, а саме обличчя, яке ми ніколи не показуємо світові, прикриваючись персоною, маскою актора» [158, с. 34]. Трохи далі читаємо: «Якщо ж людина спроможна поглянути на власну тінь і витримати знання про себе саму, тоді вже якась, хоча й мала, частина завдання є вирішеною: ми схопили, принаймні, своє особисте несвідоме [158, с. 34]. Дзеркало наповнене символізмом у традиційній українській культурі. В. Жайворонок наводить приклади народних прикмет, пов’язаних із дзеркалом – завішування його на ніч, коли в домі померлі, ворожба з дзеркалом тощо. Очевидно, що дзеркало сприймали як ворота у потойбіччя. «Не можна було показувати в дзеркалі новонародженого до 6 місяців, щоб його душу не забрав двійник» [48, с. 181]. Т. Гундорова нагадує нам, що «психоаналітична інтерпретація (від Фройда до Лакана) розглядає дзеркало і дзеркальну стадію як окремий етап у складання репрезентаційної структури, зокрема сфери образности, адже саме через дзеркало “Я” розпізнає себе як організовану, інтеґровану і впізнавану тотальність, образ, який на щось вказує і поміщений в певний часопростір» [35]. Отож,дзеркало необхідне для виділення власного «я». Очевидно, що у «відлуння дзеркала» немає власного «я» - воно бачить тільки об’єктивний світ, а себе не свідоме. Відлуння дзеркала видається нам символом несвідомого у самій людині. Воно не сприймає себе предметом аналізу, а внутрішні стежки постають як зовнішні, об’єктивні. Одним із способів тлумачити білу і чорну стежку – розглядати їх як відкриту і приховану частину особистості. Біла стежка – це те, що людина рада пізнати про себе, а чорна стежка – це згадана Юнгом тінь.

Дзеркало як символ реальності та ілюзії, відвертості та омани – це також література, яка показує нам надреальність – вигадку, яка здається правдивішою за реальність. Біла стежка веде у міметичний світ, де все логічно – «на вербі груші не

виросли…». (Це також алюзія до виразу «наговорити на вербі груші», себто нісенітницю, порожнє мовлення.) Куди ж веде чорна стежка? Свідомість «відлуння», якщо про неї можна говорити – дитячо-наївна. Вона уникає чорної стежки, бо туди ходити «страшно». Проте читачеві ясно, що стежку хтось витоптав, і що стежкою можна не лише ходити, а й приходити. Там, куди веде чорна стежка, можливо, працюють не такі логічні закони. Але звідти може прийти Хтось. Хтось – це може бути темна частина людської душі. Це хаотичний незнаний простір. Проте він необов'язково має бути руйнівним. Невідоме може бути необхідним для творчості. Отож, цей невеликий поетичний твір показує нам на необхідність самопізнання, бо невідоме є частиною нас самих. Проте також він демонструє необхідність літератури ступати на ірраціональні шляхи, досліджуючи темну і несвідому сторону світу.

Іншим текстом про замкнений простір є поезія «Вечір». Закритий простір кімнати вибудуваний із унікальною Чубаєвою фантасмагоричністю:

Зелений вечір
Як морська вода
Заповнив кімнату… [153, с. 43]

Поет дуже чітко підкреслює замкнутість цього простору. І разом із тим, відбувається процес очуднення його, накладання зовсім іншого – казкового пейзажу на знайоме оточення. Насправді візія, яка постає перед нами через погляд поета – триває лише мить:

І тільки ще де-не-де поміж ними
Блукають червоні продовгуваті риби
Що відбились від косяка призахідного сонця[153, с. 43]

Ще кілька хвилин, сонце зайде і магія зникне. Проте у щойно створеному пейзажі інший часопростір, там діють свої закони. Предмети постають живими і перетвореними. Дуже цікавим є стан суб'єкта під час цієї візії – «забуваєш, що вмієш дихати». Цей рядок повторює фразу із написаного в юності тексту «Коли до губ твоїх лишається півподиху» –«І забуваю я що вмію дихати». Взагалі, повторення певних образів у творчості Чубая трапляється часто і свідчить про їх важливість і

невипадковість. Стан захоплення моментом поетичного натхнення подібний на стан закоханості. Цей рядок також можна розуміти як символічний крок до метаморфози – у щойно виниклому світі риб ліричний герой і сам стає трохи рибою, забуваючи,що вміє дихати повітрям. Цей підводний світ – маніфестація підсвідомого – німого, відмінного, але присутнього. В душі поета існує світ, у якому його свідоме відчуває себе Іншим і чужим.

Іншу тематику піднімає поезія із збірника «Плач Єремії» під назвою «Речі»: якщо у поезії «Вечір» ми бачимо речі чарівно перетворені, то тут вони виростають і набувають небезпечного, демонічного значення:

присутні і відсутні вони виливаються
в єдину течію затоплюючи межу між
явою і маренням
(…)
Ті з речей що кмітливіші
Пізнають в нас безсилих [153, с.125]

Беззахисне і босоноге в людині відображається через образ місяця(пор. розділ 2.3):

інколи як місяць по узбережжю вікна босоніж
лопотить виникає хвилинне бажання
лягти і зупинити її [ріку речей] [153, с.125].

Босоногість, як ми щойно зауважили, аналізуючи поезію «Він», є також знаком відкритості на творчість.

Простір кімнати теж перетворений, але тепер це вже ворожий простір, який наповнює вода (або ріка) речей. Вода – амбівалентне поняття. Це знак очищення, але це також – стихія незнаного, невідомого. Фольклор знає живу і мертву воду. Вода, точніше ріка, у цій поезії вказує на брак повітря.

Ще один рядок, який не можна оминути увагою – «сном зневажена гребля». Той, хто спить, не помічає беззахисності найтоншого світла місяця, він дозволяє воді речей зламати греблю його свідомості і затопити його, дозволяє речам виростати і «пізнати у собі безсилого». Сон тут виступає не знаком контакту з

діонісіївським началом, а – як і в Геракліта – знаком несвідомості. Людина стає сонною та неуважною, і речі захоплюють. Ці речі символізують владу матеріального над духовним.

Так домівка стає простором боротьби з речами, з їх всепоглинальною матеріальністю, надмірністю. Речі можуть давити і виповнювати простір навіть тоді, коли їх нема: «присутні і відсутні» – читаємо у першому рядку. Тобто, просто очистити домівку від зайвого – ще не означає звільнитись. Сам простір житла диктує їх необхідність. Течія речей затоплює межу між явою і маренням. Речі, присутні наяву, заповзають також і в марення. Ми змушені марити ними, мріяти про них. Протилежністю речей виступає невидиме світло (пригадаймо невидиму зорю із «Відшукування причетного», якої ми так боїмось, але саме якої нам не вистачає). Наповнення видимими словами та речами, створення «ковчегу», який повинен захистити від реальності – це дуже точне спостереження, яке характеризує тогочасний спосіб існування у тоталітарній державі. Я. Поліщук, ділячись роздумами, пов’язаними із зустріччю з лауреаткою Нобелівської премії Гертою Мюллер, зауважує: «Герта Мюллер згадує, як за умов диктатури в Румунії старалися обставити своє помешкання багатьма речами, роздобуваючи їх різними, найвигадливішими способами. Нам також знайоме це почуття, що буйним цвітом процвітало в епоху пізнього брежнєвізму, коли гонитва за матеріальними благами ставала повальною модою й визначала стандарт обивательського щастя в СРСР (усе те «діставання» чеського кришталю, латвійської радіо- й телетехніки, узбецьких килимів, білоруського трикотажу тощо). Так от, як вважає Г. Мюллер, захаращеність помешкань розмаїтими речами, як-от меблі, килими, посуд, всякі дрібниці, мала в тих умовах компенсувати брак певності в щоденному житті, вона, в суті, приховувала розгубленість та беззахисність людини перед владою» [120].

Тоталітарна держава нівелює цінність людського буття, змушує її бути «ніким», сумніватись у власному існуванні. І люди рятуються від цього втечею:

І щодня в суєті, в круговерті годин
люди втікають від себе й до себе,
втікають до книг, до дружин, до картин,

втікають під воду, під землю, на небо,
втікають до лісу, на Марс, до пітьми,
щоб бути людьми чи не бути людьми.
Втікають у подвиг, у лють, у провину.
Додому.
До Криму.
В кафе.
В домовину.
(«Вертеп»)[150, с.78].

Людина хоче проявити відчути себе сильною, нагромаджуючи речі, володіючи ними, але речі самі починають володіти нею. Спорідненість цього мотиву із мотивом надмірності фальшивої мови в тому, що речі теж стають мовою, запевненням безпеки. Водночас і мова, багато разів повторена, має стати матеріальним захистом. Намагаючись не говорити про осінь, безособові «вони» з поезії «Осінь – пророцтво», надіються, що їх певності буде достатньо для того, щоб її відмінити. Говорячи і наповнюючи свій світ речами, словами і т.д., людина намагається таким чином переконати себе у своєму «підкресленому існуванні». Людина втікає від себе, не бажаючи визнати власне небуття. Адже всі ми, за словами Григорія Чубая – «більше всього перелякані власного небуття» («Відшукування причетного») [150, с. 98]. Страх перед вільним простором споріднений із страхом перед невідомим. Якщо простір не заповнювати, у нього може проникнути нова ідея чи думка. Речі містять невідоме приховано. Вони виглядають звичними і певними, проте можуть бути небезпечними у своїй владі над людською душею.

Отож, дім у поетиці Чубая стає простором, що символізує душу поета, що вміщує всесвіт людської душі та творчості. Самотня ніч символізує творчу стихію, а дзеркало вказує на процес самопізнання. В цьому замкнутому просторі поміщається таємниця, чорна стежка людської душі. Саме тут відбувається найважливіша з усіх битв – за себе. Простір може бути відкритим на нове, на чудо поетичного перетворення(«Вечір»), але може також бути захаращеним речима, які захищають

від нового, володіючи людьми і домінуючи над ними(«Речі»). Дім може умістити безмежжя, але може і втомити людину течією речей.

Завершуючи роздуми про замкнутий простір, зосередимось на поезіях, дія яких відбувається на межі двох просторів, на виході: У Чубая це поезії «Пташка» і «так спроквола надходить».

Пташка
Двері відчиняються і зачиняються,
двері відчиняються і зачиняються:
рип-рип,
рип-рип.

То ми виходимо з хати,
То ми приходимо до хати:
рип-рип,
рип-рип.

І дивиться пташка
крізь вікно в акваріум хати
і думає про нас як про риб[153, с. 56].

Люди роблять якісь рухи – виходять, заходять, але з погляду пташиного польоту люди залишаються в просторі власного дому, вони насправді не можуть вийти за його межі. Це погляд на замкнутий простір ззовні, очима пташки. Цікавою також є асоціація з рибами. Пташка в традиційному українському символічному коді асоціюється з піснею, з голосом. Постійний епітет слова «риби» – «німі». Люди не лише відділені від пташки просторово – вони для неї німі, безголосі.

Інша поезія – «Так спроквола надходить»:

так спроквола надходить
найтемніша на світі ніч
і заступає одним-єдине моє вікно [153, с.37].

Суб'єкт поезії перебуває в себе вдома, проте дія відбувається вже за межами дому. Вікно має подібні властивості до дзеркала. У певній мірі ми вважаємо картину у нас за вікном частиною нашого дому. У ній – наше суб'єктивне бачення світу, навіть фізично – картина, побачена із конкретного вікна – неповторна. Але вікно – це вже перехід, межа і зв'язок із зовнішнім світом.

Перш ніж перейти до картини за вікном, звернімо увагу на одну текстуальну деталь: у найдавнішому виданні ми зустрічаємо тут «найтіснішу» ніч, а в пізніших виданнях «Кальварії» та «Старого Лева» ми маємо версію із «найтемнішою». Підозрюю існування двох варіантів в рукописах. Назвати ніч «найтемнішою» видається логічніше, проте саме «найтісніша» ніч краще підкреслює відчуття віддаленості, безвиході, замкнутості простору.

У поезії повторюється слово «заступає» – руками, вустами, словами та очима. Ми буквально відчуваємо, як ця ніч підступає до горла, як вона душить.

Краєвид, який заступає ніч, вже відкриває нам зовсім іншу локацію – символічний і багатий простір природи. Цей простір невидимий, але значимо присутній. Поезія закінчується рядками:

а тільки чую як десь далеко-далеко
поза її очима
поза її руками
поза її вустами
раптом залопоче крилами червона трава
і довго літає
над нами [153, с.37]

Ліричний герой перебуває «у себе вдома», аби зіткнутись із власною, а також світовою темрявою, проте зрештою приходить до розуміння необхідності «стати птахом» – пережити звільнення від влади конкретного простору і речей, які його наповнюють, пізнати власну недосконалість.

Закритий простір – це метафора душі поета. Яким би вузьким він не був, поет поміщає там всесвіт своєї творчості. Особливої уваги також заслуговують образ дзеркала. Дзеркало вказує на необхідність самопізнання і пізнання нелогічного і

темного в собі. У закритому просторі відбувається боротьба людини за власну ідентичність, боротьба із речами, спогадами тощо. Дім стає межею, де мешкає душа поета.

Наступна локація – це *природний простір.* Природа у традиціях романтизму є символом дикого, нескореного і вільного у душі людини. Про зв'язок природи та мовчання згадано у першому розділі нашої праці. У розмові Олега Лишеги із Тарасом Прохаськом, що вийшла в серії «Інший формат», Олег Лишега розглядає поняття прирученості і дикості: «Але ця земля поділена на світ людини і світ зовсім інший. (…) і в цій рівновазі поет стає на боці неприрученої природи, яка завжди може зробити несподіваний хід. І завжди відсвіжує людину. А все інше заганяє нас у клітку» [87, с. 7]. Таким чином, відкритість на природу є символом відкритості на невідоме.

Саме про вслухання у голос природи говорить традиційно перший текст у всіх відомих нам збірках поезії Григорія Чубая. Вона відкриває збірку – «Постать голосу»:

Я ніколи ні про що не запитував (...)
Я мовчки жив,
я мовчки міркував, скільки ж то кисню
дає щодня те дерево, що під вікном,
…
а вчора вдосвіта
прийшла до мене
постать мого голосу,
…
А потім до вікна підійшла
і до дерева мовила:
доброго ранку, зелена пташко,
чи не втомилась ти всеньке літо
понад хатою літати?
Сядь на підвіконня,

я пшона тобі винесу,

зелена пташко [150, с. 6].

Ця поезія – хоча корениться у образі дому та садиби – виводить ліричного героя із його замкнутого існування до буття в присутності природи, до буття в околі речей. (Тут під «речами» слід розуміти саме речі природи, а не ті, що описані із вищезгаданої поезії «Речі»). Майже як Гайдеггер у своєму есе «Буття в околі речей», Чубай протиставляє тут два типи мислення щодо світу – мислення, яке калькулює цей світ, мислення технічне, і мислення, яке проникає у суть речей, яке бачить у дереві щось більше, ніж просто дерево.

Образ дерева дуже багато означає для Григорія Чубая, так само як і образ трави та інші символи природного простору.[8] Дерева у поезії «Притча» – метафори людей, які втратили власне осердя – «пташат болю»:

а щоб вони не повернулися як виростуть

то збудував між ними і деревами

місто з кольорових картонних будиночків

а гнізда дерев що не могли порожніми бути

населив горобцями усі до одного

Горобці асоціюються із галасливими і дріб'язковими істотами. Слово – не горобець, каже нам народна мудрість, саме тому, можливо, що часто слова дуже подібні до горобців своєю метушливістю та надмірністю. Місто тут набуває символу тих же речей, які відволікають від головного, тоді як дерева вказують на автентичність проживання.

Цікаво, що саме пташата болю необхідні цим деревам. Щоб літати, необхідно знати біль, бути здатним відчувати його. А дереву, як і траві, необхідно літати, «стати по смерті птицею », бо все, що росте – має своїм призначенням, своїм останнім мешканням висоту. Саме про це прийшла нагадати трава із однойменної поезії, що завершується рядками:

я прийшла вам нагадати

що ви все-таки люди і що ви також

[8] Більше про міфологічний символізм дерева – див розділ 3.3.

повинні щодня рости

я трава

Ще один образ дерева витворюється у такій поетичній мініатюрі:

дерево парадоксальності

корінням вгору посаджене росте

і десь там під землею

на ньому вже спіють

квадратні груші

Чи ідеться лише про витворення образу парадоксальності, сюрреалістичного простору, дитяча спроба виростити на вербі груші, а чи ідеться також про пошук плодів у глибині і закріплення натомість у небі – це видається відкритим до інтерпретації.

Все, що росте – особливо дерево – встановлює вертикальний зв'язок із небом. Далі ми також звертаємось до образу світового дерева.

У есе «Створення простору» А. Лефевр приходить до такого висновку «Простір природи віддаляється: Це горизонт на задньому плані для тих, хто оглядається. Що таке Природа? Як її знову вловити у первісному вигляді, до появи людей і їх руйнівних знарядь?»[82, с. 30].

Якщо погодитись із твердженням А. Лефевра про те, що природа як простір і як міф – віддаляється, втрачається, і так само пригадати витворений Гайдеґґером образ поета, що іде вслід за богами, що покинули цей світ, то Чубай є тим поетом, що іде слідом, що береже і відтворює. Природа у Чубая не стільки первісна, як оновлена і перетворена. Вона може прикидатись прирученою, проте певність у її впорядкованості – ілюзорна.

Отож, природа виступає другим метафоричним простором для Чубая. Вона показує силу, зовнішню щодо людини і часто ворожу. Як ми вже згадували у першому розділі, природа – це сфера тиші. Через мовчання, перебування у цій тиші людина здатна пережити зв'язок із природою, який може подарувати їй відчуття повноти (на матеріалі творчості романтики це аналізує польська дослідниця Калиновська). Досвід природної тиші веде людину до досвіду безконечності. Цей

досвід дарує їй відчуття повноти більшої, ніж можна передати мовою. Разом із тим, як зазначає М. Пікард, людина покликана до творення зв'язку через слово. Саме тому мовчазної єдності із природою не досить. Цей досвід тиші трансформується у слова, що адресовані все-таки слухачеві. Окремі елементи природного простору стають стійкими символами. Таким є, наприклад, образ дерева – символ вертикального зв'язку між небом і землею, який повинна зберігати людина.

Місто. Доповненням та протиставленням до природного простору виступає простір міста. У Григорія Чубая простір Міста найкраще проявляється при аналізі збірки «Плач Єремії». Вже сама назва вказує на спосіб сприйняття цього міста – через призму біблійного тексту. Ми знаємо, що Єремія плаче над зруйнованим і грішним містом. Місто у поезії Григорія Чубая щойно збудоване:

Тільки-но збудували місто і навіть ще
не встигли його заселити а вже пророк
Єремія плакав над ним як над давно
Спорожнілим [153, с. 110].

У цьому уривку є певний алгоритм існування міста – кожне з них народжується, живе, і приходить до руйнування. У певній мірі місто у поетиці Чубая вічне – початок і завершення фігурує в ньому одночасно. Цей текст зображує нам місто як ікону – де час не плинний, а заокруглений, де кожна мить присутня одночасно, а початок та кінець поєднані.

Сльози поета породжують квіти. Вони проростають із ґрунту і нагадують сонце, таким чином символізуючи зв'язок земного із небесним (подібно як і згадані вище дерева). Якщо іти за Гайдеґґеровим зображенням будування і мешкання як зберігання «чотирикутника» – то саме пророк є правдивим мешканцем міста. Він приймає смерть (тут – загибель міста, і смерть через перетворення квітів) як реальний і присутній факт, зберігає зв'язок із землею та небом:

із кожної його сльози тоді виростало
при всякім домі сонце і всім казало що
не сонце воно а жовта кульбаба

і тільки-но сонце промовляло це як
сиве птаство обсідало його звідусіль
називаючи себе кульбабиними дітьми

але варто було вітрові хоча б легенько
повіяти як відлітало птаство геть і
вже не поверталось ніколи [153, с. 110].

Сльози пророка – це благословення, яке поєднує через сонця-кульбаби землю і небо. Сонце – небесне – квіткою виростає із землі, але спрямоване у небо і завершується саме птахами у польоті. Ці птахи – чи не посланці «божественних сутностей», про яких говорить Гайдеґґер?

Образ круглого часу тут-таки і руйнується через «вічне неповернення» птахів. Хоча квіти і міста постійно народжуються, ростуть і вмирають, ці птахи більше ніколи не повернуться. Вони досягають своєї цілі у висоті. І в цьому, за принципом метонімії, є також призначення міста.

Чого нам насправді бракує у цьому місті поза часом – це інших людей.

Е. Соджа у есе «Як писати про місто з точки зору простору» вводить, а точніше пригадує, забуте давньогрецьке поняття синойкізм. Е. Соджа каже про те, що «синойкізм можна визначити як стан, який складається в результаті спільного проживання…»[132, с. 131]. Ідеться про особливу творчу гармонію.

Це закон, що не спрацьовує у текстах Чубая. Індивідуального ліричного персонажа «Він» (деколи Вона) Чубай послідовно протиставляє безликій масі, окресленій займенниками «ми» або «вони». Ми вже згадували це у попередньому підрозділі, аналізуючи поезію «Невідомий». Таке саме протиставлення очевидне у тексті поезії «Він».

Зосередьмось ще раз на образі невідомого, оскільки простір міста як простір співжиття людей є саме тим місцем, де ми зустрічаємося з Іншим. Страшним є невідомий «Хтось» – страшний саме через те, що невідомий. Весь цикл поезій «Плач Єремії» зосереджений на протиставленні «нарочито видимого» та невидимого, але існуючого, боротьбі духовного із матеріальними речами,

(наприклад, поезія «Речі») надмірності мови та страхом перед неназваним, бажанні людей переконатись у власному бутті. Це неназване, невідоме, загадкове і невидиме виявлятиметься вищим, суттєвішим і реальнішим за всю суєту, яку створюють люди, аби переконатись у своєму бутті. Невідоме набуває різних форм. Наприклад, у поезії «Осінь з маленькими деревами» воно появляється у вигляді «дуже високого дерева яке в нашій осені було і про існування якого ми навіть не підозрювали» [153, с. 118]. У поезії «Пастухи» воно – «отара диму що поволі текла в небеса і нічим було її зупинити» [153, с. 123]. Воно, невідоме, збиває із пантелику і зводить на манівці дивоглядними картинами

– там три помаранчі –
сміється рожевобоко –
той що певний вперше подумає як замало
він знає стіну і тим паче свою дружину[153, с. 126].

Саме в руйнуванні певності найбільше проявляється невідоме, і саме словами, які все називають, від нього намагаються захиститись суєтні люди. Дуже яскраво демонструє це бачення поезія «Невідомий»: «хтось безіменний має прийти і знищити нас усіх до одного». І тому – «всьому, що появляється – імена…». Автор малює хаотичну порожню мовну діяльність людини – «раз од разу частіше тикаємо пальцями в новоявлених з їх імен вибудовуючи собі ковчег аби врятуватися з потопу невідомості» [153, с.127]. Григорій Чубай вбачає у номінативній функції мови бажання людини підкорити реальність, зробити її ручною і безпечною. Стихія неназваного, невимовного (невипадково порівнянна з потопом, з водою) лякає дещо іронічне, збірне, перелякане «ми». У цьому «ми» немає особистості. У ньому нема глибинного спілкування, лише поверхневе, суєтне називання.

Серед безликого «Ми» немає місця для конкретного «Когось». Через хворобливість суспільних зв’язків, в основі яких лежить страх Іншого, ніхто не може бути собою у «ми». Бо бути собою – отже, бути іншим, нести загрозу. Хтось невідомий ховається в кожному з нас. Але синойкізм – як вільне та творче співіснування неможливий без проявлення цього «Невідомого» у кожному. Тому

ситуація спільного «ми» не стає синойкізмом, а берегти чотирикутник пророкові вдається лише в самотності та опозиції до маси.

Чубай поетично демонструє той аспект тоталітарного суспільства, про який Дж. Пітерсон говорить у свої книзі «Карта смислів»: «Поштовх до однорідності є основною характеристикою «патріархальної» держави (оскільки всіх, хто поводиться в конкретній ситуації подібно, можна вважати зручно «передбачуваними». Проте держава стає що разу більш тиранічною, коли тиск однорідності зростає. Коли потяг до подібності доходить до крайності, кожен стає «однаковою» особою – тобто, імітація минулого стає тотальною. Всі поведінкові і концептуальні відмінності виштовхані із сфери політики. Тоді держава стає насправді статичною: паралізованою чи умертвленною, перетвореною на камінь, якщо говорити мою міфів. Брак різноманітності в дії та ідеях робить суспільство – та індивідів, що його творять – що раз вразливішими до різких змін «довкілля» (тобто, до довільного потоку «хаотичних» змін). Можна породити абсолютний соціальний колапс, постійно протистоячи дрібним змінам» [198, с. 163]. Відмінністю СРСР від наведеного тут опису є лише орієнтованість не на минуле, а на неіснуючий ідеалізований зразок[9]. Проте саме уникнення невідомого – ззовні і всередині – є знаком мертвого суспільства. Невідоме, неназване несе небезпеку, але й творчу можливість.

Тематика пророка наскрізь пронизує збірку «Плач Єремії». Вищезгаданий однойменний текст відкриває цю збірку. Замикаючи коло, з’являється останній вірш під назвою «Пророк», який ми вже згадували у розділі про вимушене мовчання.

Поезія «Пророк» ще раз показує нам протиставлення індивідуального та масового (цього разу – «я» і «вони»), а також розміщує місто на межі між пустелею позаміського простору. Пустелю слід розуміти не в негативному сенсі порожнечі, а в значенні дикого простору, наповненого первинним сенсом, у якому людина за давнім релігійним сприйняттям зустрічає Бога, де вона може віднайти Когось у собі.

Між цими двома текстами витворюється місто, яке водночас може бути і Львовом, і будь-яким Містом, але насамперед і найбільше – Єрусалимом. Це місто є

[9] Хоча навіть при тому відбувалась традиційна сакралізація «класиків» - тих, хто стояв при витоках комунізму.

захистом «своїх» від невідомості. Це місто, у якому людина втікає від дикості у прирученість, але пустеля хижо причаїлась в ньому. Місто, де сновигають люди і дерева, куди повертаються засмучені пастухи диму з гір.

Окремо виділяється із цієї збірки також поезія «Хроніка», присвячена Ігореві Калинцеві. Тут присутні цілком міські топоси – церкви та кав'ярні. Простір у цьому тексті функціонує за законами снів:

тоді всю ніч над нашим містом пливли
двоспальні ліжка замість хмар
повідали що з них ранком йшов
копійчаний дощ [153, с. 120]

Тут сплутується зовнішнє та внутрішнє міського простору, персональне та публічне. Приватне (у вигляді двоспальних ліжок) демонструється. Ліжко опиняється «на небі» – отже, стає ціллю, замінює поривання та прагнення духовного. Копійчаний дощ – дешева заміна благодаті, яка мала б бути дана з небес.

тоді обличчя годинників були смертельно
бліді і крапали на підлогу сльози
хвилин щораз рівномірніше [153, с.120]

Ці рядки пригадують нам картину Сальвадора Далі, відомою під назвою «Постійність пам'яті». Як і сюрреалісти, Чубай детально малює реалістичні речі у надреалістичних комбінаціях. «Сльози хвилин, що капають щораз рівномірніше», видаються нам симптомом завмирання, згасання. Ритмічність не стає знаком здорового стану, а лише проявляє упокорення перед реальністю. Складається враження, що час робив зусилля вирватись із рівномірності проходження хвилин, і лише тепер, безсилий, погоджується на неї.

Ми бачимо протиставлення двох дискурсів – міського і героїчного, які деконструюють один одного своєю присутністю:

заховалися наші коні в буланому
листі і разом із листям їх вітер
кудись погнав

а як ми допивали каву то явився
нам кишеньковий месія й прорік [153, с. 120]

У місті немає місця для героїчного, бо час стає весь однаковий. І прихід месії же настільки ж тривіальний, як пообідня кава. Якщо християнське зображення Месії наголошує на важливості кайросу (щасливого часу, часу дії, часу спасіння), на особливості певного часу, то у цій поезії месія приходить сказати щось абсолютно протилежне: немає особливого моменту для героїзму, і на нього треба чекати в черзі, як на цукор або обід у їдальні:

не будьте героями всі одночасно
бо станете тоді схожими на
перекупок що пропонують один і
той самий товар ставайте в чергу
на героїзм і чекайте [153, с. 120]

Поезія завершується образом божевільної церкви, що збожеволіла від самоти і порожнечі. Відчувається протиставлення порожньої церкви та наповненої кав'ярні. Завдання церков – з'єднувати з небесним. Через порожнечу церкви місто функціонує лише на половину – на рівні тіла (кав'ярні), але не духу (церкви). «Ми», які діють у тексті, це не безлика маса. Це спільнота митців, які разом шукають і не знаходять об'явлення.

Цю тему хочеться підсумувати ще одним віршем, присвяченим Валентину Морозу. Поезія «Пісня про золоті клітки» цікава нам свої зіткненням міського та природного простору:

десь від самого коріння верби гукає
мене крізь кору глибокий голос без дна
просить відчинити листя
щось каже бездонний голос
про закопані в місті ключі
вже інші шпаки летять
на електричне світло
інші шпаки

а пісня та сама

темніє листя

темніє та не відчиняється [153, с.40]

Особливістю міста у поезії Чубая є те, що це простір, де синергія, якщо і відбувається – то не тільки і не скільки між людьми. Місто, якщо воно має стати домом, воно є домом для всього. Не лише кав'ярні чи церкви, але і дерева, птахи та коні, мають своє право на місце у місті. Це і є та пов'язаність з землею, про яку говорить Гайдеггер. Місто містить і фальшиву, і правдиву істину. У містах багато електричного світла, котре заманює в пастку птахів. Але в основі його завжди приховані ключі, які містять відповіді, і одного разу листя верби відчиниться, і зміст пісні буде почутим і проясненим.

Місто – це простір, де особисте конфронтує із суспільним, природа – із рукотворною цивілізацією, а земне і профанне – із небесним та світським. Часто ці зіткнення залишаються нерозв'язаними у поезії Чубая, часто протилежності поєднуються у несподіваних сюрреалістичних зіставленнях, таких як кишеньковий месія.

Щоби місто функціонувало, йому потрібен пророк. Саме він може перетворювати профанний простір на освячений і хронос на кайрос. Його сльозами та словами небо примирюється із землею.

Однією із улюблених Чубаєвих опозицій є зіставлення «дикого» та прирученого. Григорій Чубай демонструє нам ілюзорність певності у тому, що вся природа приручена, все можна пізнати та назвати. Гармонія настає лише при тому, коли людина визнає присутність невідомого і дозволяє йому бути поруч, бо саме невідоме – божественне – допомагає земному провадити повне сенсу існування.

В творчості Чубая ми спостерігаємо певну подвійність реального. В одному зі текстів Чубай говорить:

Але все що видиме мертве

І чим видиміше тим мертвіше

Ми вже аналізували поняття невидимої зорі, присутнє у Чубая. Саме вона найважливіша, саме вона необхідна. Ідеальне місто, яке оплакав Пророк, важливіше і реальніше за реальне, у якому зруйновані зв'язки земного та небесного.

Місто-пустеля у Т.С. Еліота та Чубая. Краще зрозуміти місто у поезії Чубая допоможе нам зіставлення його творчості із актуальними для нього поетами. Ми неодноразово підкреслювали важливість світового контексту для Григорія Чубая. Візьмемо до прикладу спогади Миколи Рябчука: «Його судження про літературу були доволі категоричними, але компетентними: він чудово орієнтувався в нових книжках, публікаціях, мав чудову бібліотеку, де, крім українських та російських, буди також видавництва іншими слов'янськими мовами, передусім польською. Він охоче позичав книги й охоче підказував, на які тексти звернути увагу. Завдяки йому я відкривав для себе справжню літературу – українську і зарубіжну»[124, с. 277]. Інший товариш Грицька Чубая, Юрко Кох згадує: «Своє 18-ліття зустрічав я на підлозі Грицькової кімнати під стіною з портретами Езри Павнда, Томаса Стернза Еліота і Григорія Чубая. Очевидно, господареві імпонувала трійця «цих найкращих у світі поетів», як він любив принагідно зауважувати»[151, с. 259].

Цей образ трьох портретів видається дуже важливим для правильного розуміння творчості Григорія Чубая. Портрети, що висіли у Чубая, можна сприймати як своєрідну жартівливу поетичну маніфестацію. Розміщаючи свій портрет поміж портретами видатних модерністів, Чубай вказує нам на ключ, у якому необхідно читати його поезію, на контекст, до якого він прагне належати.

Насамперед, слід зауважити, що постаті Еліота та Паунда і сьогодні залишаються якщо не незнаними, то все ж таки дещо таємничими для українського читача. Найкращими у світі або одними з найкращих у світі їх визнає лише специфічна частина читацької аудиторії. Не бракуватиме також і критиків. Обидва поети – представники американської літератури, які значну частину свого життя провели в Європі. Обидва асоціюються із оновленням поезії, пошуком нових методів та виражальних можливостей.

Томас Стернз Еліот – представник так званого високого модернізму, який не лише своєю творчістю сформував наше розуміння модернізму, але й змінив канон

англійської літератури, зокрема, змістивши акцент на барокових поетів, таких як Джона Донна. «Кембриджський показник літератури англійською» таким чином описує важливість Еліота: «У 1948 Еліот отримав Нобелівську премію в галузі Літератури і орден «За заслуги». Такі почесні нагороди стали визнанням його суттєвої ролі у модернізації поезії» [196, с.313]. Ненсі К. Ґіш, дослідниця його творчості, у вступі до своєї праці про «Безплідну землю» зауважує: «Багато хто вважає Еліота найважливішим поетом його часу, і хоча таке твердження було також поставлене під сумнів, його поезію і далі читають, вивчають і захоплюються нею» [180, с. 6]. Після виходу в світ «Безплідної землі», найвідомішого твору Еліота, оцінки критиків були кардинально різні – твір називали то шедевром, то божевільною мішаниною, позбавленою смаку. Проте, як підсумовує дослідниця, «але вихваляючи чи паплюжачи, критики послідовно звертали увагу на поему і погоджувались, що – на добро чи на лихо – вона важлива» [180, с. 9].

Перший переклад Еліота українською мовою з'явився 1963 року у Мюнхені. («Еліот Т. С. Вбивство у соборі. Переклад Зенона Тарнавського. Мюнхен, 1963»). На території України перший переклад його творів з'явився у 1990 році: «Вибране» Т. С. Еліота, в перекладах О. Гриценка, В. Коротича, М. Габлевич, М. Стріхи, О. Мокровольського, Ю. Лісняка, І. Драча, Ф. Неуважного, В. Діброви, Г. Кочура, М. Москаленка, Д. Павличка (Київ, «Дніпро», 1990). Російською перша публікація з'явилась 1971 року, а польською з'являлося значно більше публікацій, починаючи з 1954 року.

Володіючи польською, Григорій Чубай міг бути знайомим із кращими творами чільного представника європейського модернізму.

Зв'язок із поетикою Еліота. Найочевидніші контакти Чубая із творчістю Еліота саме при аналізі поеми «Відшукування причетного» та збірки «Плач Єремії». Цікаво, що паралель з Еліотом зауважив ще Данило Струк – один із перших реципієнтів Чубая із досвідом в англійській літературі у своїй статті «Григорій Чубай: понад усі очікування», у якій автор визнає, що не має ніяких біографічних відомостей про Чубая. Він порівнює ритміку та образність обох поетів. Думку про вплив Еліота у поемі «Відшукування причетного» висловив Юрій Андрухович у

лекції із серії «Історія літератури в авторах і текстах»: «Попри всю кількість інтерпретацій, особисто для мене – це те, що могло бути навіяно Еліотом (а може, й ні, але в будь-якому разі портрет на стіні висів). По суті це поема про пошук сенсу існування. Тут є поворот до релігійності, в чому теж можна побачити вплив Еліота, який був католицьким поетом, що після навернення прагнув послідовно декларувати свій католицизм в антирелігійну добу» [4]. У цьому твердженні є певна неточність, адже по-справжньому католицьким поетом Еліот ніколи не був. У 1927 році він офіційно ввійшов до Англіканської церкви (вихований у лоні Унітарної церкви). Англіканська церква відрізняється від більшості протестантських церков своїм збереженням традицій (саме тому Еліот називає себе Англо-католиком), проте, звичайно, не є католицькою у тому сенсі, в якому ми розуміємо це слово в українській мові. До того ж, у 1927 році і «Безплідна земля», і «Порожні люди» вже були написаними та опублікованими, тож їх не варто розглядати як творчість «католицького» письменника. Без сумніву, у них проглядає духовний пошук людини, проте їх ніяк не можна назвати релігійною літературою у вузькому значенні цього слова.

На зв’язок творчості Чубая та Еліота звертає саме наукову увагу молода дослідниця Анастасія Бачун. У своїй статті «Т. С. Еліот у рецепції Грицька Чубая. Генетико-контактні та типологічні аспекти» вона доволі уважно, настільки дозволяє об’єм статті, зіставляє «Відшукування причетного» Григорія Чубая і «Порожні люди» Еліота, і приходить до такого висновку: «Отже, аналіз поем «Відшукування причетного» Г. Чубая та «Порожні люди» Т.С. Еліота довів ідейно-естетичну подібність поем. Це свідчить про філософський вплив авторитету Еліота на українського митця. Спільним методом для творення літератури є міфологічний (міфопоетика). Проте система архетипів в Чубая та Еліота різнорідного характеру: архетипи українського поета сягають народно-поетичних основ та праукраїнських первнів, натомість в Еліота – універсальні, що охоплюють релігійну сферу та багатошарову, насамперед урбаністичну західну культуру» [13: 72]. Можемо дещо посперечатись із цими висновками. Адже цикл «Плач Єремії» явно демонструє прагнення і здатність Грицька Чубая оперувати не лише українськими архетипами, а

й універсальними. На нашу думку, цикл «Плач Єремії» найбільше відображає екзистенційну ситуацію людини у місті. Саме поезія про місто, зокрема у його негативних аспектах, вирізняє, на думку Д. Перкінса, Еліота і робить його «Безплідну землю» такою інноваційною: «Розмірковувати над сучасним містом, особливо над більш мерзенними його аспектами означало драматичний розрив із романтичною традицією» [197, с. 501].

Езра Паунд та Т.С. Еліот були у свій час чи не найрадикальнішими модерністами. Зараз, проте, трудність у читанні їхніх творів полягає саме у тому, що читач XXI століття просто не знайомий з контекстом глибинних шарів традиції (античної, християнської, барокової тощо), у якій перебували Еліот та Паунд. Це може видаватись парадоксом, проте при глибшому аналізі така ситуація виявляється закономірною. Девід Перкінс зауважує: «Еліот погоджувався, що не можливо просто продовжувати в умовностях дев'ятнадцятого століття(…) Все ж він не вважав, що потрібно чи бажано відкидати минуле повністю(…) Якщо він [Поет] читає лише сучасників, його праця буде обробляти із все маліюшою надією ґрунт, на якому вони вже працюють. Він може іти дальше і глибше, включаючи минуле або вкрапляючи в рідні традиції культуру іншої країни»[197, с. 520]. Такими словами Д. Перкінс підсумовує розуміння взаємозв'язку традиції та оновлення. Тексти Паунда та Еліота промовляючи мовою античності, звертаються до сучасників. Вони не відкидають канон, а переписують його, не перестають читати давніх авторів, навпаки, читають їх глибше і уважніше, ніж до того.

У творчості Чубая немає аж надто очевидних алюзій до античності. Проте побудова всієї схеми його книги («П'ятикнижжя!») на біблійній парадигмі – має ту ж саму функцію, що й античні образи Еліота та Паунда – апеляція до могутніх образів, до найпотужнішого матеріалу, на якому вибудувана власна культура. Щодо згаданого вкраплення культури іншого народу – для Паунда та Еліота таку роль грав Схід. Симпатія до «майстрів Сходу» проявилась вже хіба що в листі Чубая до Лишеги, а також у творчості самого Лишеги. Анастасія Бачук у своєму висновку також підкреслює народнопоетичні основи творчості Чубая. Справді, його поезія пронизана архетипами, характерними для української народної творчості –

починаючи від невеликої, майже фотографічної замальовки «Рушник»[153, с.45], яка проте з психологічною точністю відображає двоїсту символіку чорного і червоного у національній культурі, – і до містичного образу димового коника у «Відшукуванні причетного». Проте таке засвоєння традиції відбувається зовсім по-іншому ніж, скажімо, у шістдесятників. Чубай відмовляється (за винятком небагатьох творів) від імітації пісенної ритмомелодики. (Дуже промовистим винятком із цього правила є «Колискова», твір, у якому і жанр, і образи, і форма є засобами іронії). Фольклорні елементи набувають нового значення у контексті художнього світу Г. Чубая.

Міста, пустелі та їхні жителі. Місто і пустеля – протилежні за своїм смисловим наповненням поняття. Місто – це простір спільного життя, пустеля – простір самотності. Місто асоціюється якщо не з достатком, то принаймні із певними зручностями. Пустеля – це максимальний вихід із зони комфорту. Пустеля є водночас природним простором, але й антиприродним – адже її ознаками є власне брак життя. Т. Мертон, монах-трапіст, так характеризує пустелю: «По-перше, пустеля – це країна божевілля. По-друге, вона є пристановищем диявола, скинутого в «пустку Верхнього Єгипту» «блукати в посушливих місцях» [15, с.95]. В пустелі людина зустрічається із собою. Місто оточене мурами, це – осередок безпеки, пустеля заселена розбійниками та демонами. За своїм звуковим наповненням місто гамірне, а пустеля є простором тиші. У місті відбувається обмін ідеями, а в пустелі їх народження.

Центральним символом найвідомішого твору Еліота є пустеля, безплідна земля. Проте поема зіставляє традиційні візуальні образи пустелі із урбаністичними пейзажами. Очевидно, що «безплідна земля» відноситься насамперед до духовного стану сучасної Еліоту людини. У першій частині поеми, «Погребіння померлого», ми зустрічаємось із образом пустелі, співзвучної із пустелею біблійною:

Що то за корінь продовбується, що за галуззя росте
На пустирі каменистому? О сину людський,

Не можеш мовити, ні передбачити. Ти знаєш тільки

Купу розбитих образів, де сонце палить,
Де мертве древо тіні не дає, ані цвіркун —
полегшення,
Де камінь висохлий, де не дзюрчить вода. Лиш
Простяглася тінь під скелею червоною
(«Сховайся у тім затінку під скелею червоною...») [45, с. 70-71].

Очевидні Біблійні алюзії підтверджують також авторські нотатки. Один із коментарів стосується рядка «Де мертве древо тіні не дає, ані цвіркун – полегшення»: пор. Еклезіаст 12:5. Цвіркун – в оригіналі «cricket» – нічна комаха. Українською у перекладі Івана Хоменка ці рядки звучать так: «коли здійматись угору буде страшно, ба й на дорогу буде лячно вийти; і дерево цвістиме мигдалеве, і сарана стане тяжкою, і каперс висиплеться, - бо людина відходить до своєї вічної домівки, і плакальники вже по вулиці вештаються»[10]. Контекст цієї фрази – зображення старості, коли людині буде страшно здійматись угору, і коли ніч (час цвіркунів) не приноситиме відпочинку, а також – заклик не відкладати час навернення на старість. Пустеля – це також відповідний період людського життя.

Образ висохлого каменю, відсутності води і тіні лише від скелі викликає багато Біблійних алюзій – зокрема, упорядники Нортонської антології наводять цитату із пророка Ісаї: «Кожний із них (справедливих царів. – *О.З.*) буде, немов сховок від вітру і немов захист у негоду, немов потоки вод у сухій країні, мов тінь високої скали в землі безводній.» Також у Псалмі першому (рядок 3-й)побожний, блаженний муж порівнюється із деревом над водними потоками. Отож, хоча при поверхневому читанні ми бачимо насамперед візуальні образи пустелі – каменисту пустку, мертве дерево, проте за допомогою алюзій автор окреслює безплідну землю як стан, що приходить внаслідок духовної порожнечі. Так, образ слабкого старого чоловіка із слів Еклезіаста – це образ старості як розплати за грішну молодість.

[10]Цитований рядок із Біблії Короля Якова (найпоширеніший англомовний варіант Святого Письма) звучить так: «Also when they shall be afraid of that which is high, and fears shall be in the way, and the almond tree shall flourish, and the grass hopper shall be a burden, and desire shall fail: because man goeth to his long home, and the mourners go about the streets». Плутанина з комахами (в англійській версії ми маємо grasshopper, що перекладається коник-стибунець, а в українському варіанті – сарана) пояснюється єдиним терміном у івриті на позначення цих комах.

Всохле дерево є протилежністю до посадженого над потоком дерева. Брак живого, брак рослин та води символізує брак благословення.

Смисл пустелі у християнській системі знаків дуже широкий – це також випробування, духовний зріст та перетворення. Пустеля не є безплідною землею для Івана Хрестителя і пізніших монахів-анахоретів. Отож на самому початку поеми постає питання, чи може ця сучасна пустеля стати плідною.

Грицько Чубай має окрему поезію під назвою «Пустеля», вона передостання у циклі «Плач Єремії»:

кілька останніх відер піску у ній
давно приручені і безтурботно
мружачись спочивають на дитячому
майданчику
дуже ймовірно що решта прийняла
іншу подобу і хижо на нас чатує [153, с.131]

Далі автор перелічує все, на що перетворився хижий пісок пустелі: «піщини тіл», що «хвалу всевладній інерції відспівавши всоте зачнуть», «гримучі піщини авт», «пісок заклопотаності, пісок дощу, пісок підозри, пісок розмов». На відміну від Еліота, що зображає пустелю загрозливою, Чубай малює оманливу безпечність пустелі. Для демонстрації того, що безплідна земля – у нас самих, Еліот зіставляє картину біблійної пустелі із образом міста, яке в свою чергу алюзійно порівнює з Пеклом, зображеним Данте:

Нереальне місто
Під бурою млою зимового ранку.
Пливе натовп Лондонським мостом, так їх багато.
Не гадав я, що смерть потоптала вже так багато.
Зітхання злітали з їх вуст, короткі й нечасті.
Кожен на брук поглядав, кожен дивився під ноги.

Рядок «Не гадав я, що смерть потоптала вже так багато», в оригіналі –«I had not thought death had undone so many» – майже дослівна цитата Данте. Вся картина – нереальне місто в тумані, моторошність однакових людей, що лише дивляться під

ноги і зітхають – створює гнітюче враження. Підхід Чубая ще більш іронічний – лише кілька відер піску на дитячому майданчику можуть нагадати нам про пустелю, яка усюди на нас чатує. Людина, усвідомлюючи себе спраглою на безводді, здатна шукати відповідь. Проблема сучасності, яку окреслює і Чубай, і Еліот, в тому, що людина нездатна побачити власну пустелю як проблему. В Чубая люди, редуковані до власних тіл:

піщини тіл
хвалу всевладній інерції всоте
одспівавши знову зачнуть

Так само інертні і жителі Лондона, яких зображає Еліот. Перед нами вони постають спершу із пророцтва Мадам Созостріс: «Бачу юрми людей, кружеляють по колу», а вже тоді – реальні, у цитованому вище фрагменті. Пустельність міста також – тематика поезії «Плач Єремії», що відкриває однойменний цикл. Місто, описане автором, тільки-но збудоване, ще незаселене, а вже «пророк Єремія плакав над ним як над давно спорожнілим». Такий образ можна сприймати як принципову неможливість спасенності міста. Місто Еліота – пустеля через мертвість людей, які його населяють. У їхніх рухах не має життя. Місто Чубая наперед приречене на занепад.

Вище ми згадували про місто як простір обміну ідеями. Порівняймо дві міські зустрічі. Ліричний герой «Безплідної землі» зустрічає знайомого, якого критики асоціюють із Езрою Паундом:

Де Сент Мері Вулнос години відмірює,
З мертвим звуком на дев’ятім останнім ударі.
Зустрів тут знайомого. Спинивсь він на окрик мій:
«Стетсоне!»
Ми ж були з тобою у флоті під Мілами!
Той труп, що ти закопував у садку ще торік,
Чи вже він покільчився? Чи заквітне весною?
Чи, може, раптовий мороз його перешкварив?
О, тільки пса тримай чимдалі, цей друг людини

так нас любить,

Він вирве труп той відтіля і струбить!

Ти!

Hypocrite lecteur ! — mon semblable,— mon frere![45, c.72].

Ця сцена іде одразу після зображення натовпу під Лондонським мостом. Мертвий звук церковного дзвону з'єднує ці два елементи. Ліричний герой згадує про спільне перебування у флоті під Мілами. Битва під Мілами – одна із битв Першої Пунічної війни, що відбулась 260 р до н.е. На той час це була, можливо, одна з найбільших воєн. Для читача це несподівано, звісно, адже війна на той час – це насамперед перша світова. Можливо, згадуючи війну Карфагену та Риму, Еліот хоче показати, що ідеться не лише про Лондон, а про архетипне Місто як таке. Ненсі К. Ґіш припускає таке пояснення цього парадоксу: «З одного боку, він натякає, що всі війни однакові. З іншого, він наголошує реакцію оповідача на натовпи, його відчуття, що кожен є, як і він сам, самотній і втягнутий у світ смерті. Він послідовно об'єднує сучасні та історичні голоси у свій, узагальнюючи свій досвід і його джерела в минулих крахах» [180, с. 56].

Продовження, розмова із Стетсоном видається ще моторошнішою. Образ похованого трупа зіставляється із початком поеми:

Жорстокий місяць квітень викликає

Бузок заснулий з мертвої землі. Він змішує

Бажання й спогади. Він будить

Застиглий корінь весняним дощем.

Ненсі К. Ґіш зауважує страх автора перед весною, перед пробудженням і змішуванням спогадів і бажання. В оригіналі ця ненависть до весни звучить ще гостріше, адже у першому реченні квітень не просто характеризується як жорстокий. «April is the cruelest month» – найжорстокіший в цьому реченні виступає присудком,визначальною ознакою. Неясно, що означає закопане тіло – дослідниця припускає різні варіанти – від вбивства до символу пам'яті. Д.Перкінс пов'язує цей епізод із міфами про вмираючого і переродженого бога родючості [197, с.507]. Проте у будь-якому випадку цей епізод лише підсилює пекельність зображеного.

Нарешті, завершується перша частина алюзією до Бодлера: «Лицемірний читачу! Моя подоба! Мій брате!», яка запрошує до розмови читача. «Не лише натовпи Лондона в пастці Пекла; як Стетсон, наполягає оповідач, ми всі співучасники. Він говорить прямо до читача… і заявляє нашу з ним ідентичність» [180, с. 57] – пояснює Ненсі К. Ґіш.

Звернімо тепер увагу на поезію вже згадану поезію Чубая «Хроніка», присвячену Ігореві Калинцеві. Атмосфера поезії, безперечно, значно світліша. Замість пекельного жаху «Безплідної землі» ми вступаємо тут в атмосферу сюрреалізму та іронії. Проте є деякі спільні мотиви:

1. Церква як визначальної характеристики для ландшафту міста.

Кожне архетипне Місто насправді будувалось навколо споруд сакрального змісту. І коли звук дзвонів стає мертвим, як в Еліота, або – як в останніх рядках поезії Чубая – «а ще божевільна церква що збожеволіла від самоти і порожнечі повз кав'ярню поволі тоді брела» – це означає проблему у самому серці Міста. Ці образи церков покликані промовляти до найглибшого нашого уявлення про Місто і показати, що це місто – мертве, божевільне, неправильне.

2. Негація героїзму. Місто – це, зокрема, простір воїнів, героїв. Еліот апелює також і до цього. Проте зображені ним воїни – зовсім не герої, вони – перелякані співучасники чогось страшного і гідного бути прихованим. Війни не мають сенсу, тому Першу світову можна замінити війною кілька тисячолітньої давності – не важливі причини війни. У поезії Чубая баналізується героїзм,за ним потрібно «ставати в чергу». Поет своєю поетичною інтуїцією тут вловлює те, що Х. Арендт писала про тоталітаризм: «Жах [який є основною дієвою силою в тоталітаризмі – *прим. моя*], в тому сенсі, в якому ми про нього говоримо, це не так щось, чого люди можуть боятись, як спосіб життя, який проголошує абсолютну безсилість особистості і забезпечує їй або перемогу, або смерть, кар'єру або кінець в концентраційному таборі цілком незалежно від його власних вчинків чи заслуг»[166, с. 327].

3. Співучасть. Критики пов'язують Стетсона із приятелем Еліота Паундом (йому присвячена «Безплідна земля»), Чубай присвячує свою поезію Ігореві

Калинцеві. Навіть дружні вузи не рятують від божевілля всього світу. Моторошний текст Еліота натякає на Стетсонову причетність не лише до війни, а і до неясного поховання.

Чубаєве «ми», проте, залучає не тільки І. Калинця. Як і Еліотове звернення[11], воно включає у співучасть читача. Трагедія цього Міста стосується кожного жителя.

Ми вже згадували про те, що місто Чубая у «Плачі Єремії» універсальне. Попри те, що Еліот досить часто згадує Лондон, немає сумнівів, що він прагне передати універсальний досвід. Так, в останній, п'ятій частині поеми він знову повертається до образу безводної пустелі, після чого негайно малює іншу картину:

Що то за місто ген та над горами
Трощиться, перетворюється, вибухає у фіалковій імлі?
Вежі повержено
Єрусалим Афіни Александрія
Відень Лондон
Неймовірно [45, с. 82].

В оригіналі останнє із цитати слово – unreal, яке може функціонувати і як прислівник, і як прикметник. В інших місцях Еліот часто використовує словосполучення Unreal city, Неймовірне місто. Тому в цьому контексті Неймовірне – може виступати я ще одне місто з переліку, як архетип будь-якого міста чи Міста.

Отож, Грицько Чубай і Т. С. Еліот переосмислюють фундаментальні образи світової культури – місто і пустелю. Остання водночас стає знаком порожнечі міста і душі. Місто втрачає своє значення як спільнота людей, що проживають навколо певного духовного центру, вона стає простором смерті.

Висновки до розділу 2:

У цьому розділі розглянуті насамперед ті аспекти мовчання, що найбільше стосуються тоталітарної держави.

У першому підрозділі розглянуто такі явища мовчання як зрада, а також метафора сну як засіб самообману та втечі від правди про навколишній світ. Поет –

[11] Використовуючи при цьому звертанні цитату із поезії Ш. Бодлера «До читача», автор ще більше висвітлює ідею причетності кожного до загального зла, закидаючи, вслід за Бодлером, читатчеві нездадність до великих злочинів тільки через брак відваги, а також сплін – «Хандра, що бачить плахи й страти / Покурює кальян, не відаючи сну».

це насамперед той, хто бачить і промовляє. Натомість, прихильні до держави поети зображені як такі, що сплять і бачать сни. Їх поетичне мовлення – лукаве, отож не є виходом із стану мовчання. Сон символізує байдужість, пасивність та втечу.

Неможливість публікувати своїх творів – негативний досвід як для поета, так і для цілого суспільства, яке не отримало своєчасно того, що було культурно зумовлене і необхідне.

Як особливий вид мовчання, розглядається абсурдна, безглузда мова. За допомогою гіперболічного накопичення слів (Г. Чубай, В. Стус, Т. Ружевич) автори викривають споживацьке ставлення до мови. Її надмірність як засобу захисту від реальності веде до того, що нею неможливо користуватись для висловлення правдивих речей. Їжа стає метафорою «змовкання» – чи то примусового, чи то добровільного. Окрему увагу звернено також на образ непочутого пророка у циклі «Плач Єремії».

У другому підрозділі розглянуто мовчання через призму травми. Так, п’ятирічне поетичне мовчання Чубая перед тим, як він написав поему «Говорити, мовчати і говорити знову» слід розглядати як наслідок нездатності віднайти слова для певного травматичного досвіду. Сама ж поема має зцілювальну дію, стаючи шляхом до віднайдення слів про індивідуальну та суспільну травму. Через образи шкільного та лікарняного простору автор передає атмосферу неволі радянської держави. Убивство місяця стає символом того, що люди здатні до найбільшої злоби. Місяць, за матеріалом, опрацьованим К. Юнгом та М. Еліаде, символізує людину – смертну, але здатну до відродження. Поема також натякає на спільну відповідальність усіх, хто допустив такий стан справ, і надію «що на сей раз вони не спіймають нічого».

У третьому підрозділі мовчання представлено як дію супроти подвійного тоталітарного і колоніального тиску.

Насамперед, ідеться про постколоніальну стратегію. Тоталітарна держава і колоніальний дискурс російської держави через всюдисущу пропаганду випорожнила мову аж до втрати сенсу. Поети відмовляються продовжувати цей дискурс або ж брати участь у антиколоніальному – замінивши слово «партія» на

«Україна». Натомість, вони шукають очищення мови через уникнення будь-яких надмірностей, кліше, через герметичність і мовчання. Вони прагнуть порожнечі як звільнення від нав’язливості слів, єдине призначення котрих – контролювати реальність. Прикладом цього є поема «Марія», у якій автор «звільнює» ліричну героїню від традиційної образності.

Четвертий підрозділ поєднує аналіз соціальних та онтологічних проявів мовчання в літературі через розгляд просторів мовчання – простору дому, простору природи та простору міста. Проаналізовано простори мовчання у Чубая, і зіставлено їх із подібними елементами у творчості та Т. С. Еліота. Простір зачиненого приміщення в Чубая стає простором поетичного перевтілення, зустрічі із екзистенційною темрявою буття і відстоювання власної ідентичності. У Чубая також присутні аспекти сюрреалістичного перетворення домівки, наповненої дружніми та ворожими сутностями. Простір природи зазвичай має позитивне, творче значення Природа втілює ідеал людини. Так, дерево стає символом людини, її необхідності постійного зросту, її зв'язок із небесним та земним тощо.

Зіставляючи дикий простір пустелі і простір міста у творчості Чубая та Еліота, ми спостерігаємо зображення кризи у сучасному місті, яка насамперед проявляється у перевазі тілесного над духовним, порожнечі соціальних зв’язків, відсутності належної уваги до голосу пророків, рослин тощо. Чубай малює в своїй творчості натяк на досконале, вічне місто.

Порівнюючи творчість Чубая та Еліота, ми натрапляємо на такі спільні елементи як особлива слабкість і роздільність у собі головних персонажів, сплетеність хижих елементів пустелі у щоденність міста, акцент негації героїзму, браку духовного та спільність вини усіх учасників міста. Отож, мовчання може бути зрадою, особливо – якщо воно поєднане із відмовою бачити і замасковане неправдивим мовленням. Проте мовчання як відмова від участі у зіпсованому пропагандою дискурсі є зціленням для мови, для самозбереження поетичного голосу.

РОЗДІЛ 3. МОВЧАННЯ ЯК ОНТОЛОГІЧНА ПОЗИЦІЯ ПОЕТА

«..але, як написано: «Те, чого око не бачило й вухо не чуло, що на думку людині не спало, те наготував Бог тим, що його люблять.»

І Послання до Коринтян, 2:9

Кризу зужитості мови зауважують багато поетів та мислителів ХХ століття. Тоталітарне середовище загострює її, але це – не єдине джерело мовчання у творчості видатних представників другої половини ХХ століття, зокрема Г. Чубая. Мексиканський поет і мислитель О. Пас зауважує: «Усяка переломна епоха супроводжується кризою мови: зненацька втрачається віра в дієвість слів» [115]. С. Яковенко пояснює особливе захоплення мовчанням, тим що «мовчання як неґація слова було запереченням саме отієї комунікативної мови, яка склалася в процесі щоденного користування й затерла свої первісні «експресивні» значення [160, с. 200]. Недовіра до виражальних можливостей мови, відчуження людини від мови і світу, в якому вона живе, прагнення очистити мову творчості від затертості, оновити її – це поширені причини апеляції до мовчання, які не завжди пов’язані із найрадикальнішими формами тоталітаризму. Ми вже згадували у першому розділі С. Зонтаґ, яка у своїй статті «Естетика мовчання» вбачає у мовчанні знак сучасної естетичної думки, спрямованої на тишу як остаточну ціль. Розглядаючи мистецтво як прояв духа, але разом з тим і як матеріальну пастку для нього, дослідниця приходить до висновку, що у сучасному світі концепція мистецтва невіддільна від його заперечення. Метою всякого мистецтва має бути його припинення, тобто – мовчання:«Якщо він серйозний, – зауважує дослідниця, автор завжди має спокусу розірвати діалог, який він веде з аудиторією… Мовчання – це останній потойбічний жест автора; через мовчання він звільняє себе від рабської залежності від світу, який виступає патроном, клієнтом, аудиторією, арбітром і перекручувачем його роботи» [204]. Слід ще раз пригадати наведені вище роздуми Ґадамера про межі мови як межі висловлювання. Філософ наголошує, що мовлення не має влади над контекстом, у який воно поміщене. А саме контекст визначає остаточний смисл мовлення, контекст диктує не лише форму, а й зміст. Нам можуть заборонити говорити, але мовчання – наш останній захист, якого ніхто не може у нас забрати.

Л. Кейн зауважує:«Через мову – структуровану, послідовну, людську, прив'язану до часових вимірів, людина прагне гуманізувати, визначити і контролювати хаос феноменологічної і психологічної реальності» [188, с. 19]. Відповідно, мовчання – неструктуроване, не прив'язане до часових координат, якнайкраще пристосоване для адекватного відображення нелогічної та непослідовної психологічної реальності. Мова – це спосіб, у який людина здійснює свою владу на світом, але очевидно також, що мова – це спосіб, у який можуть здійснювати владу над нами. О. Сливинський говорить, що усі ми «приречені "проговорювати себе" у діалозі, і наша слухняність щодо назавше укладеної граматики "я" забезпечить нам мінімальний суспільний привілей – участь у формуванні ідентичностей» [129, с. 59]. Відповідно, мовчання – небажання слухатись цієї граматики, небажання конструювати своє «я» згідно з установленими правилами. Філософську критику мови підсумовує у своїй статті «За що філософи критикують природну мову» Ф.Бацевич. Він підсумовує свій аналіз такими словами: «Отже, філософська критика природної мови стосується двох її аспектів: особливостей організації як знакової системи та того впливу, який вона здійснює на окрему людину, суспільство, людство в цілому. І якщо перший із аспектів не видається філософам трагічним, оскільки, виходячи з потреб різних сфер знання, жива природна мова може бути «під корегована» (введення спеціальних позначень, застосування нових елементів і навіть створення штучних мов), то другий у низці філософських візій постає неусувним, а значить і фатальним» [12, с. 15]. Мова як така має здатність працювати як механізм тиску та поневолення, викривлення реальності. Мовчання – це спосіб звільнитись з-під влади держави, тиску очікування читачів, але також з-під нестерпної визначеності, яка міститься у самій мові.

Поети другої половини XX століття також усвідомлюють кризу мови, проте вони по-іншому відповідають на цю проблему, ніж, наприклад, постмодерністи, які розглядають мовчання як остаточну ціль. У Чубая та інших поетів цього періоду мовчання та синонімічні з ним смерть і темрява є лише необхідним етапом перед світлом, словом та воскресінням. У попередньому розділі ми звертали увагу на повторюваний мотив страху перед невідомим, який характерний для тоталітарної

влади. Тут ми проаналізуємо те, що на нашу думку, вносить невідоме у творчість. Невідоме, невимовне та замовчане насамперед асоціюються із несвідомим (зокрема, тим, що Юнг називає «колективним несвідомим», а також духовним).

Через мовчання вони проходять шлях до відновлення мови, її очищення та віднайдення нових слів.

3.1 Музичні поезії Григорія Чубая (Ідучи за музикою).

Тиша – це не просто щось безгучне.
У ній лиш застигло непорушне звуку і звучання.
Передзвін тиші – це не є щось людське.
М. Гайдеґґер

Роздуми про поезію Григорія Чубая неминуче заводять нас на терен, де поезія підходить дуже близько до музики, де межа між цими двома (та й всіма іншими!) видами мистецтва стає, як і в найпрадавніші часи, далеко не такою очевидною. Не даремно Костянтин Москалець у своєму есе «П'ять медитацій на «Плач Єремії»» наголошує, що «Григорій Чубай представляє надзвичайно давній тип, власне, архетип поета, який надихається містичним даймоном…» [100, с. 196]. Містичність і музичність створюють перед нами образ пророка, що плаче і сміється водночас, у певній мірі – діонісіївський образ митця. Взагалі, слід мати на увазі, що музика була незмінною частиною життя Григорія Чубая з самого його дитинства. Галина Чубай, дружина поета, згадує відвідини дому його батьків: «Мене вразила не вбогість оселі (я до того справді ще не бувала в такій майже шевченківській хаті), а те, що була в цій хатині багата бібліотека, а ще фонотека платівок: Моцарт, Бах, Вівальді, Бетговен, Барток, Стравинський, Дебюссі... Українська музика: Скорик, Грабовський, духовна – Бортнянський, Березовський, Ведель» [149, с. 307]. Захоплення музикою не минуло і в дорослому віці, і багато із сучасників згадують його як знавця джазу і палкого поклонника Чеслава Нємена, людину, що судить про музику авторитетно і зі знанням справи. Проте біографічний аспект не є темою нашого розгляду. Нас цікавить музика в текстах та музика текстів Григорія Чубая.

Насамперед, вартує зосередитись на питанні, що репрезентує музика у літературі загалом. Адже звернення до музики в поезії – це, з одного боку – звернення до своїх коренів, до початку поезії, яка, все-таки має спільне із музикою походження, а з іншого – апеляція до кардинально відмінної метамови. Не можна говорити про музику у літературі, не згадавши фундаментальні роздуми із цього приводу в Івана Франка, котрі читаємо у трактаті: «Із секретів поетичної творчості»: «Коли музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз замітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці. Властиво доменою музики є глибокі та неясні зворушення, доменою поезії є більш активний стан душі, воля, афекти, – звісно, не виключаючи й моментальних настроїв» [144, с. 86]. Ми можемо сьогодні не погоджуватись з Іваном Франком щодо вираженої у цьому уривку ієрархії (горішні-нижчі регістри), які натякають на більшу цінність свідомого щодо підсвідомого, проте саме зауваження дуже влучно підкреслює відмінність дії і структури поезії та музики. Очевидно, що саме звернення до музики свідчить про прагнення поезії передати несвідоме. Проте слід пам’ятати також, що несвідоме – це не завжди нижче, інстинктивне, це також – і вище, інтуїтивне та містичне.

Розглядаючи літературу і музику, не можна оминути також роздумів Ніцше і його «Народження трагедії з духу музики». Він звертає увагу «до найглибиннішого сенсу музики водночас, при всій ліричній красномовності, ми не можемо наблизитись ні на крок» [110, с. 67]. Як і Франко, Ніцше акцентує на підсвідомій, «діонісіївській» природі музики на противагу раціональним, «аполонівським» мистецтвам. Саме у муці невисловленого, у досвіді «бути змушеним бачити і прагнути чогось понад своє бачення» [110, с. 66]. Ніцше знаходить суть насолоди і від музики, і від трагічного міту. Поєднуючи музику та трагедію, він акцентує не тільки на підсвідомому, але і на містичному значенні музики. Звісно, музика як поняття відкриває цілу сферу значень та асоціацій. Так, відомий російський

антрополог К.Богданов, який присвятив цілу книгу дослідженню мовчання, зауважує, що мовчання (на відміну від мови, яка є знаковою), не вказує на суть, а ніби само є суттю. В цьому мовчання подібне до музики і до шуканого Слова-Логоса, яке б не вказувало, а було повнотою буття. Музика, як і мовчання, може передавати невимовне. К. Богданов зауважує: «Мовчанням в культурі виявляється не те, що не має звукового вираження, а те, що позбавлене безпосереднього і легко впізнаваного смислу» [16, с. 100]. Подібної думки дотримується Макс Пікард: «Звук музики не є, як звук слів, протилежним, а навпаки – паралельним до тиші…. Музика – це тиша, що вві сні починає звучати» [199, с. 11]. Саме тому музика може поставати однією із форм мовчання, точніше – невимовного.

Про музичність поезії вартує говорити насамперед на рівні структури самого тексту.

Незважаючи на часте використання Чубаєм верлібра, його поезії виявились дуже придатними для співу. Навіть оминаючи традиційні способи презентації мелодійності, Григорій Чуба досягає успіху у створенні звукових вражень.

Т. С. Еліот в есе «Музика поезії» наголошує: «Я намагався довести, що "музичність" твору визначається як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень слів, з яких твір складається; обидві ці моделі – звукова й асоціативна – існують неподільно, як одне ціле, І якщо хтось вважає, що прикметник "музичний" стосується тільки чистого звуку безвідносно до сенсу, я можу лише повторити своє попереднє твердження" звучання твору є такою самою складовою, як і зміст»[64, с. 78]. Далі він наголошує на важливості музичної побудови всього твору, на повторах образів та мотивів. З цього погляду, привертає увагу поема «Відшукування причетного». Є щось глибинно фольклорне у тому, що практично кожна дія у поемі ритуально повторюється. Найчастіше (так само, як і в фольклорі) подія повторюється тричі. Так, «вчорашня сльоза» повинна об’явитись тричі, щоб ліричний герой «зрозумів що вже ніколи не зможе її виплакати і зрозумів що це вже кінець». Це усвідомлення несе за собою цілу серію різних подій:

ТОДІ

обличчя вечірньої дороги процілував
підошвами
аж до урвища тиші довго і з мукою
роздягав із себе останню фразу нервово
розстібаючи ґудзики слів довго боявся
поглянути на своє віддзеркалення в ноті ре
а коли поглянув то не уздрів нікого там

ТОДІ

виросло в дзвоні дерево сполоху

ТОДІ

виросло велетенське і розкололо дзвона
і розкололо дзвіницю дерево сполоху
і посадило собі на плечі цілу зграю гайвороння

Проте, ми легко зауважуємо їх поділ на три блоки під заголовками «ТОДІ». Очевидно музичного смислу набуває повторюване «ні то не я»

а заховатись ніде
ні то не я
може то квітка
ні то не я
коник зелений
ні то не я

Звичайно, в обох випадках мова не йде про абсолютне повторення. Присутній мотив градації, з кожним повтореним рядком відбувається певне наростання дії чи то інформації. Проте повторення надає твору возвишеного, молитовного звучання. Так, сльоза, побачена тричі, стає абсолютною.

Цей засіб може працювати і на глибшому рівні. Так, дослідники зауважують, що у «Безплідній землі» повторюється певний мотив у різних формах. Наприклад, діалог між елітною парою у покоях, схожих на єгипетські, і розповідь із життя низів, підслухана в барі, фактично є варіаціями на ту саму тему чоловіків, жінок, тіла та відчуженості. Повтори також мають цікаву функцію у «Відшукуванні причетного». Уподібнюючись до музики і більш давньої, більш музичної поезії, поема складається із повторів. Повтори на перший погляд не несуть семантичного навантаження. Вони не передбачають розвитку змісту, руху сюжету. Вони передбачувані, як передбачуваним є фольклорний мотив у музиці. Натомість, вони мають психологічне значення. У поемі «Відшукування причетного» ми бачимо серію повторів звинувачень:

«і приїжджає душа самогубця/ на сивім конику диму/… /і каже йому душа своє звинувачення/ а двійник по той бік чорного яблука/ висловлює своє оправдання / а потім каже душі двійник /її ж таки звинувачення/ і слово в слово повторює душа / його ж таки оправдання /а коли двійник розлютившись / потроюватись почне…»

По-перше, сам двійник є повторенням душі.

Звернімо увагу на функціонування повторів на двох рівнях: ми маємо буквальні повтори, але ми маємо також повтори звинувачень, які не озвучуються в поемі. Таким чином, ритм стає не тільки формальним, але і змістовим чинником.

Ми бачимо, що це повторення звинувачення та оправдання схоже на якийсь похмурий ритуал самонепрощення. Словами, поясненням тут нічого не можливо зробити. Пряме значення слів нічого не вирішує. Ми бачимо, що і захист, і звинувачення душі по своїй суті нічим не відрізняються. Лише саме повторення їх, їхнє озвучення багато разів, процес звучання поможе душі відшукати причетного.

Таким чином, і зміст, і форма поезії говорить про важливість цього ритуального повторення і ритму для людини. Як ми вже згадували, повтори не несуть семантичного навантаження. Вони мовчать як мова. Натомість, вони творять ритм, себто музику. Таким чином, ритм у «Відшукуванні причетного» виконує функції ритуалу, спільного джерела і музики, і поезії.

Музика присутня також як тема у багатьох поезіях Чубая. Насамперед, очевидно, слід почати розгляд цього питання із поезії під назвою «Музика». Тут поет переплітає й поєднує два начебто протилежні способи сприйняття – він, власне, перекладає із мови зору на мову слуху. Ця внутрішня метаморфоза прочитується вже у перших двох рядках:

Десь у диві, у видиві вмовклих ночей
у музичному лісі, на синім узліссі [153, с. 48].

Самі слова «диво», «видиво» містять корінь «див», споріднений не лише з «дивуватись», але насамперед з «дивитись». Вони налаштовують нас на зорове сприйняття. Слово «вмовклі» вказує на затихання, але – разом з тим, все-таки апелює до звукових вражень. Ми чуємо, а не бачимо, як хтось «вмовкає». У диві вмовклих ночей – ніч змовкає, аби дивитись і дивуватись. «У музичному лісі, на синім узліссі…» – цей рядок ми справді і бачимо, і чуємо. Музичність дзвенить і у внутрішній римі, і в делікатному передзвоні асонансу «і», алітерації «з-с». Разом із тим, нас торкає незвичний візуальний образ синього узлісся. Наступні рядки залучають до сприйняття ще один засіб чуття – запах. «Пахло весною чиєсь піаніссімо». Піаніссімо – музичний термін, що означає «тихо». Ми чуємо тихенький звук весни, або відчуваємо, що запах весни вкрадається ледь чутно, як тиха музика? Поетична фантазія автора перетворює всі враження, творячи фантастичний світ звучання:

і смичком трепетливим свою жіночність
питалася скрипка: Яка … яка я? [153, с.48].

Звучання дарує скрипці особистість. Прозвучати – означає відбутись.

Взагалі, у другій строфі поезії ми вчуваємо жіночу присутність. Скрипка, промовивши, стала жінкою, чи жінка – скрипкою? Адже – чиї очі пахли зеленими зорями? (Тут ми знову маємо поєднання вражень, що приходять за допомогою різних органів чуттів – цього разу зору та запаху). Ця скрипкова зеленоока жіночність насправді нам відкриває присутність Іншої – яка, проте, дуже гармонійно вписується у звучання-видіння музичного лісу. Інша – небесна та земна водночас, бо її очі – земні і зелені та разом із тим – небесні та зоряні. Так навіть традиційне

порівняння очей із зорями поет трансформує, аби створити зовсім нове поетичне враження. Ліричний герой поезії, образне авторське «я» – з'являється аж наприкінці, замаскований під синекдохою – «і стояла моя зачудована ницість». Ницість виражає не лише нездатність ліричного персонажа прозвучати, влитись, розчинитись у музиці зображуваного, а також жест благоговіння, «падіння ниць» у подиві, у чудуванні. Останній рядок «і деревом стати хотіла» слід читати не лише у контексті цієї поезії, а у ширшому контексті всієї творчості Григорія Чубая, в якому образ дерева набуває глибокого символізму та змістовності. Стати деревом – отже прозвучати у цій симфонії.

Розглядаючи питання синтезу слуху та зору, ми не можемо оминути ще одного мотиву – засвічування звуків. У поемі «Марія» читаємо:

вона засвічує місяць собою
і губами засвічує звуки [153, с. 172].

Одним із наскрізних мотивів поеми є відшукування імені для «найтоншого світла» – тобто озвучення баченого. Марія є тією, що знаходить світло для імені, ім'я для світла. Тут знову згадується місяць, символічне значення проаналізовано у другому розділі. Саме він найбільше нагадує найтонше світло, для якого так важко знайти ім'я і голос.

Дуже цікавим прикладом зображення мовчання через призму музики дає нам поезія «Вечір»:

День відходить, кудись поквапившись.
Вечір. Тиша. Тебе нема.
І в рояля холодні клавіші
білі-білі, немов зима.
Три зорі, мов тугі бемолі.
Три тополі, мов до-ре-мі.
І в тенетах німого болю
я один при отій зимі [153, с. 46].

Окрім туги закоханого, поет показує нам дещо глибший досвід. Нам здається дуже важливим цей контраст: білої тиші, німого болю і рядків «три зорі мов тугі бемолі», «три тополі мов до-ре-мі». Що описує автор – тишу чи звучання?

Тиша у поета – біла, і справа не лише в тому, що навколо зима. Білий – це навіть не колір, він поміщає в собі всі кольори. Таку саму роль відіграє тиша. Вона тут – не відсутність музики, не перед-звучання. Музика вже є в ній. Біла тиша – це простір, де присутня вся музика разом. В епіграфі до цього підрозділу використано слова Гайдеггера «Тиша – це не просто щось безгучне. У ній лиш застигло непорушне звуку і звучання» [25, с. 36]. Саме перед застиглою, непорушною музикою стоїть суб'єкт поезії.

Ліричний герой відважується на це німе стояння перед музикою-тишею в самоті і на спробу розмовляти з нею: «кожен порух її ловлю». Це екзистенційне рішення – жити, попри всю німоту і холод людської покинутості, і продовжувати берегти «захололе пташа» музики. В ньому також – віра у те, що як білий колір містить всі можливі кольори, так само тиша є оселею музики.

Ще одна коротка мініатюра, пов'язана з музикою – поезія поза збірками:

ти бачиш нині слід коня
ти чуєш тихий блюз поблизу
і пророкуєш вигнання
ясних дерев з ясного лісу
ти йдеш в одлітані сади
ти ловиш дальній звук гобоя
до рук твоїх змія води
повзе іржавою трубою [153, с. 146].

Ми маємо тут два звукових-музичних враження, які дуже мало в'яжуться: блюз поблизу і дальній звук гобою. Гобой частіше використовується в класичній та народній музиці, хоча саме в 60-70 роках він іноді трапляється у жанрах, похідних від блюзу. Вся поезія створює враження віддаленості і затихання. Ми вже згадували вище про образ дерева, який є дуже символічним для Григорія Чубая. Також маємо тут образ пророка – схожого із тим, який анонсований у збірці «Плач Єремії»:

пророка не просто непочутого, а такого, що пророкує не на велелюднх майданах, а в лісі, не до людей, а до дерев. Його слова, здається, не спрямовані на те, аби бути почутими. Одлітані сади – чи не ті, які покинули ясні дерева, із яких відходить музика? Цей на перший погляд герметичний ліричний текст, короткий нарис асоціюється нам знову із Гайдеґґером, цього разу із його текстом «Навіщо поети?». Порівняймо: «Ти йдеш в облітані сади, ти ловиш дальній звук гобоя» і «Бути поетом в убогий час означає: співаючи, йти слідом відлинулих богів» [24, с. 230]. Ліричний герой на початку поезії бачить «слід коня», що в українському фольклорі має глибоке наповнення. Кінь часто фігурує метафізичним порадником, а слід для зануреного у фольклор українця – це не просто відбиток на землі. В народній пісні, записаній із голосу Лесі Українки, чуємо:

Ой один слідочок – коня вороного,
а другий слідочок – миленького мого.
Піду я в лісочок, зірву я листочок
та піду накрию милого слідочок,
щоб по тому сліду люди не ходили,
щоб мого милого інші не любили.

Бачимо, що слід допомагає зв’язатись із тим, хто його залишив. Слід може бути також звуком, дзвоном копит у тишині. Здається, що поезія, героїчне і метафізичне, відходить. Залишається лише «змія води». Хоча вода – традиційний символ очищення, проте тут він функціонує зовсім по-іншому. Два останні рядки створюють звукове враження какофонії, антигармонії, антимузики. Шум води по іржавій трубі не несе тих асоціацій, що шум струмка чи ріки. Це мертва вода міста. Ліс поезії відступив, і поетові залишається лише вказувати напрям, у якому затихає гобой та блюз.

Напевне, кульмінація відчуття онімілої музики найкраще проявляється в поезії поза збірками «Ніч». Ліричний персонаж відчуває присутність когось, кого від до кінця не може збагнути, у власній голові.

скажіть мені, хто там ходить,
я відчуваю – він з музикальними пальцями,

і жаль мені нині, що я народився такий,

без піаніно в голові [153, с. 191].

Ця поезія має два смислових центри неможливість музики висловитись і неможливість самому себе побачити, самому себе визначити. Відчувається необхідність свічада, про значення якого у поезії Чубая багато пише К.Москалець. Також стає зрозумілим, що найкраще свічадо для поета – це власне відображення в очах читачів. Тільки як побачити в їхніх очах те, для висловлення чого немає засобів взагалі? Цей останній рядок «що я народився такий, без піаніно в голові» дуже сильно асоціюється із фразеологізмом – «без царя в голові». Академічний тлумачний словник коментує цей фразеологізм так: «про недалеку, несерйозну чи безсоромну, знавіснілу людину». Людина без царя в голові не має якогось центру, опори, порядку. Її погляди, оцінки ні на чому не базовані. Людині бракує внутрішнього імперативу. Чубай у своїй поезії не випадково будує алюзію до цієї фрази (або принаймні таку алюзію будує мова) – не внутрішній імператив, а внутрішня музика – ось що необхідно людині. Відсутність піаніно в голові мучить людину нездатністю виразити музику, котра всередині.

Ще раз звертаємось до тексту Гайдеґґера «Навіщо поети». Під кінець він приходить до висновку – «Спів – то бути залученим силою вітру до Цілого чистого стосунку. Співати – то бути залученим силою вітру непочутої середини повної природи… Відважнішими є поети, чий спів повертає нашу беззахисність у Відкрите» [24, с. 248]. Чубай показує нам людину, розлучену із музикою природи, покинуту на самоту перед незбагненністю білої тиші, якій, проте, вистачає відваги іти за музикою, мучитись її німотою і розповідати про відхід ясного. Всю його поезію слід читати в цілісності, як вона власне, і була створена – як елемент одного, більшого тексту. Цей текст пронизаний ідеєю музики, що відходить, і найтоншого світла, що ступає босоніж на стежку. Проте поет не зупиняється на темряві та тиші. Він шукає шляху повернення та уприсутнення поезії.

Звертання Григорія Чубая до музики у контексті вивчення функції мовчання дуже важливе, адже воно вказує на ще один крок до вимовлення невимовного. Намагаючись передати тривогу і вину, причетні до самогубства, себто до

самовтрати у «Відшукуванні причетного», автор стикається із нездатністю слів передати цей зміст. Натомість, він застосовує ритм, демонструючи свого роду ритуал.

Поезія Чубая робить спробу іти услід за божественним, що, здається, покидає наш світ. Апеляція до музики у його текстах – це насамперед вслухання у музику що затихає. Також важливою частиною його творчості є «пошук імені для найтоншого світла». У першому із «Чотирьох квартетів» Еліота поет запрошує нас

Ще досі в пам’яті відлунюють кроки
Проходом, яким ми не йшли,
Аж до дверей, яких не відчиняли,
До трояндного садка.
(…)
І скрикував птах у відповідь на
Нечутну музику, сховану в заростах,
І невидимий промінь очей прошивав нас [45, с.122].

У певній мірі поезія – це відповідь на нечувану музику і невидиме світло. У своїй поезії Чубай закликає нас на стежку, по якій ми не пішли. Можливо, це чорна стежка самопізнання у дзеркалі. Можливо, це дорога, якою відходить Марія.

3.2. Ніч мовчання, або Темна ніч душі[12]

Істинно, істинно говорю вам: Пшеничне зерно,
коли не впаде на землю і не завмре, залишиться саме-одне;
коли ж завмре, то рясний плід принесе
Єв. Від Йоана, 12:24

Назва цього підрозділу – алюзія до твору «Темна ніч душі» св. Івана від Хреста, іспанського святого, одного з найвидатніших поетів-містиків. Він говорить про необхідність духовної ночі для зростання душі: «Отож, якраз тоді, коли їм уже здається, що світло Божих ласк сяє для них значно ясніше, Бог вирішує погасити те світло, зачинити двері і загатити джерело тієї солодкої духовної води, яку вони раніше могли пити часто і досхочу». [65, с. 519] «Ця ніч наступає звичайно невдовзі після того, як душа ступає на дорогу внутрішнього життя. Через неї проходить кожен, хто змагає до досконалості» [65, с. 520]. Слід звернути увагу на смислову близькість понять темряви та мовчання, про яку ми згадували у першому розділі. Темрява, відсутність Божого світла, як його описує св. Іван від Хреста, це – мовчання Логосу. Праця св. Івана від Хреста демонструє важливість божественного мовчання як частину духовного зростання. Цей досвід темряви можна винести за рамки теології і розглядати як загальнолюдський.

Моріс Метерлінк зауважує, що саме в мовчанні відбувається все найважливіше в людському житті. Межові досвіди (любов та смерть) людина зустрічає в мовчанні, і лише так вдається їх передати. Мовчазне споглядання Бога, а не слова, є проявом найбільшої близькості до Бога.

Варто згадати позицію Поля Рікера, який розглядає письмо як форму відмови від спілкування. Щоб писати, потрібно мовчати. Саме мовчання є тим простором, де зустрічається автор і читач, і де народжується текст. У праці «Що таке текст? Пояснення і розуміння» П. Рікер спостерігає: «Текст – це дискурс, зафіксований на письмі. Те, що зафіксовано письмом, є дискурсом, який, звичайно, міг би бути

[12] Вже після того, як назву до цього розділу було обрано, я натрапила на працю Френдо Марії «Т.С. Еліот та музика поезії». Третій розділ, що стосувався пізньої творчості Еліота, названий «Темна ніч душі».

сказаним, але який через те, що не сказаний, записаний точно…. Книга поділяє акт писання і акт читання на дві частини, між якими нема комунікації» [64, с. 306]. Про це також пише Марія Зубрицька: «Для процесу написання книг і для процесу їхнього читання визначальним є тло есхатологічного мовчання, читання мовчки, а не вголос»[60, с. 169]. Подібне бачення знаходимо і в Герти Мюллер: «Література не здатна замінити розмову. Таким чином, белетрист через себе, ціною власної біографії пов'язує два протилежні світи – мовчання й письма. Та він лишається обділеним звичайною розмовою, бо ні перше, ні третє не може виступати її достойним замінником»[120].

Мовчання Бога як досвід зростання душі та мовчання особи як прояв та спосіб переживання найбільш інтенсивного досвіду, мовчання читача та автора як передумова діалогу – саме ці поняття вводять нас у розуміння мовчання як досвіду народження смислів. Кожен текст народжується насамперед як вслухання. Митець сприймає «постать голосу» як щось, що приходить ззовні.

У Василя Стуса читаємо:

Схились до мушлі спогадів — і слухай:
усе, що зволиш, вухо донесе
В ім'я святого Батька, Сина й Духа
Поклони бий – і Бог тебе спасе
від німоти, безпросвітку і тиші
і від тяжкої — з кулаки — журби.
У сивому, у сніжному узвишші
Пильнуй своєї долі жереби.
І верне все — ні в чому не відмовить
твоя душа застигла, все сповна
поверне мушля, та, що луни ловить
і від вслухання стала голосна [133, с. 195].

Голос приходить від вслухання. Зустріч з Богом, спасіння від німоти і тиші – приходить з мовчання, з пильнування. Варто зауважити відмінність слухання як тиші уважної від безпросвітку тиші німої. Слухання – це мовчання у діалозі, тоді як

німота – неможливість діалогу в принципі. У слуханні також є пильнування – «пильнуй своєї долі жереби». Пильнуй – тобто будь уважним, чувай, не спи. І тоді мушля твоєї душі «поверне все сповна», стане голосна.

Тут важливо підкреслити відмінність двох формально подібних станів. Мовчання Бога, скажімо, мовчання співрозмовника взагалі (чи то божественного, чи то людського, як у діалозі автор-читач), може бути як німотою, так і вслуханням. У Стуса ми читаємо:

Між нами стільки тьми,
обснованої ночі,
аж обірвали очі,
аж посвітились ми [133, с. 279].

Між двома співрозмовниками – тьма і неможливість говорити. Вглядаючись у тьму, душа поета віднаходить власне світіння. Але воно приходить лише після досвіду повної темряви, у якій «обірвали очі».

Мартін Гайдеґґер говорив про все мовлене як таке, що походить із немовленого. Розглянемо ще одну поезію В. Стуса, яка висвітлює досвід порожнечі і темряви. Одна із поезій Стуса саме так починається:

Іду за край. Оце долання кола,
Оця вперед занесена ступа,
оця ява, ця порожнеча гола,
і ця вода, солона, як ропа,
і ця безвихідь першого початку,
які страшні ви! [133, с. 161]

На нашу думку, ця поезія відкрита для багатьох прочитань. Про що ідеться? Що означає оце «долання кола»? Можна припустити, що ідеться про коло життя, можна сказати – коло часу:

Як леопарди крізь вогненні кільця
проносять порив сторопілих душ,
отак і ти ув око смерті цілься
І відродися в смерті…

Простір, описаний як «порожнеча гола» – це земля, «долина сліз» (вода, солона як ропа). У поезії ліричний герой запевняє себе, що «Народження – по смерті». Тут ми зустрічаємось також із образом вертикальної стежки:

…Прагни стрімголов
на ту тропу, що яра, наче кров,
воліє душ, що щирі і одверті
так і живуть – своїм передкінцем,
як припочатком. І рушають д'горі,
коли біда оба крила просторить
і повертає вічності живцем.

Смерть постає як мандрівка вгору, «за край», за межу кола. Смерть веде за собою нове народження для вічності.

Проте можливе й інше прочитання. Цей текст видається нам розповіддю про творення поезії. Зображена у тексті «порожнеча гола» і солона вода схожі на першопочаток світу, коли лише «Дух Господній ширяв над водами». Страх початку – це страх, який може відчувати поет перед чистим папером. Рядок «ув око смерті цільcя» пригадує нам, як вже пізніше у розмові з Тарасом Прохаськом Лишега описував поезію як поціляння. Поцілити в око смерті – це не стільки померти, як перемогти смерть. Кожна поезія є доланням кола, виходом за межі буденності. Кожен вірш є свого роду помиранням і воскресанням оновленим: «Почнися далі/ген за шелом'янем, на рубежі, /коли замерехтять тобі скрижалі/але про них нікому не кажи». Метою переходу за межу є текст – «скрижалі». Цей текст належить до розряду невимовного – адже поет застерігає – «але про них нікому не кажи», і все ж поезія про них розповідає.

Можливі значення переплітаються. Кожна поезія – перехід за грань смерті, за грань тьми, і повернення – до вічності живцем. Кожна поезія створює світ із нічого, із німоти. Правдива поезія є завжди переходом через темряву і мовчання.

Ми вже згадували про те, що мовчання зіставне із тьмою та відсутністю. Хочемо також звернутись до роздумів грузинського філософа М. Мамардашвілі. У серіях лекцій, присвячених романові «У пошуках утраченого часу» Марселя Пруста

він, зокрема, роздумує над природою духовної темноти: «Дуже велика тінь має бути в нашій душі – тінь нерозуміння, і тільки з неї може вирости розуміння»[94, с. 46]. Він наголошує, що напівсвітло не дозволяє особі прозріти. Лише пройшовши через повну темряву, можна пережити досвід світла.

Саме тому у цьому підрозділі ми пробуємо розглянути досвід темряви та мовчання, який є переломним етапом для нового досвіду. Згадаймо поезію, якою розпочинається збірка «П'ятикнижжя». Вона починається описом ліричного героя, котрий «ніколи ні про що не запитував». Його життя проходило у мовчанні, аж поки:

А вчора вдосвіта прийшла до мене постать
голосу мойого.
(….)
а потім до вікна підійшла і до дерева
мовила
доброго ранку зелена пташко
(Я ніколи ні про що не запитував…) [151, с. 27].

Ми бачимо, як голос, що не є штучним «тиканням пальцями», «називанням собак собаками», – перетворює реальність, звільняючи її від ілюзії видимості. Кожна річ є чимось іншим. Кожна річ має душу – відмінну, дику, не приручену.

К. Москалець, наголошує, що в цій поезії «говориться про вихід з німого полону калькулюючого мислення, започаткування нових, якісно відмінних від пасивного споживання, діалогічних стосунків зі світом. Діалог засновується у глибокому зосередженому спогляданні, яке ще давні філософи вважали найвищим різновидом практики»[121, с.101]. Саме до глибокого споглядання приводить мовчання.

І вже в спогляданні людина може пізнати і справжню сутність невидимої зорі, якої так бракує, щоб до неї іти і повертатись, і «високе дерево яке в нашій осені було і про існування якого ми навіть не підозрювали» (Осінь з маленькими деревами) [153, с. 118].

Подібну ситуацію ми вже зауважували при аналізі поеми «Говорити, мовчати і говорити знову» – поеми,яка стає промовлянням після тривалого мовчання.

Про досвід темряви можна також говорити на основі вже згаданої поезії «Він». «Він» чутливий на холод ночі. Ніч не несе негативного навантаження, попри холод і темряву. Ніч – це загадковий творчий простір. Т. Кунц, аналізуючи творчість Тадеуша Ружевича через призму тексту Гайдеґґера «Нащо поети», говорить: «Згідно з Гайдеґґером, одна із ключових властивостей марного часу Ночі світу є те, що він «не спроможний з'ясувати брак Бога як брак». Ружевич зробив своїм покликанням наполегливе нагадування про присутність цього фундаментального браку» [190]. Напевне, це спільна риса поетів другої половини XX століття – відчуття необхідності вглядатися в темряву. У Чубая ніч (і мовчання) набуває глибокого творчого символізму. Прикладом цього є поезія «Таємна тиш вечірніх перетворень». У ній зображено світле «личенько дитинне», що повертається «на тиху втому начебто додому». У цій поезії нарис пізнання власної і світової тіні:

Моє ти біле личенько дитинне,
покинь той промінь — тінь собі візьми.
Велику тінь. Могутню і картинну.
І мниму велич викрій із пітьми,

і наостанок стишено послухай,
щоб маскарад відчуть уже сповна,
як поночі дзижчить велично муха,
що має тінь сіамського слона.

Текст відкритий до подвійного прочитання. З одного боку, очевидна вказівка на те, що дана тінь – скоріше «персона» (пор. Юнг), адже ідеться про «мниму велич» та слона як тінь мухи. З іншого боку, необхідність пізнати тінь, зрозуміти свого злого двійника, свою схильність до мнимої величі – це необхідні ліки для наївності.

Чи не найчіткіше вся діалектика світла та темряви прописана у поемі Чубая «Світло і сповідь». Ця поема надзвичайно елегантна. Розгляньмо перший вірш:

1

дерев’яна зозуля в старому годиннику
відкує усамітнення час
розчахнеться яблуня
од важкої роси

Ти од криниці вертатимеш
із порожніми відрами.

Кожен рядок тут творить могутній образ. Згідно із Еклезіастом, усьому є свій час. Дерев’яна зозуля – це не тільки традиційна частина годинника, але й фольклорний образ: зозуля кує роки життя.

Другий образ – образ важкої роси – є водночас промовистим і таємничим. Роса – це традиційно благословення та родючість, проте ця роса – руйнівна. Можливо, це мертва роса. Можливо, це благословення на подвиг, який є занадто важким. Вода в іншому місці поеми також асоціюється із світлом. Цікаво, що ця надмірність роси негайно компенсується браком води у наступному образі.

Третій образ презентує нам традиційний поганий знак: порожні відра. Драматизм цієї сцени підкреслено тим, що «вона» повертається від криниці. Лірична героїня раптом стає нездатною доступитись до води, прийняти воду.

Другий вірш заводить нас у темряву:

я запитаю Тебе у темряві
про те коли випада сніг
і в кожного мого слова
буде луна як провалля дзвін

Ми бачимо, що слово раптом стає ніби порожнистим – із луною провалля. Далі поезія драматично розповідає про відхід світла:

крізь прочинену браму з подвір’я
ступить світло босоніж на стежку
щоб назавжди відійти від нас
але буде видно і в темряві
що в Тебе втікаюча тінь

Знову з’являється це особливе для Чубая «босоніж» – знак беззахисності і поетичності. Також вражає занадто драматичне у своїй абсолютності «назавжди». Дочитуючи поему до кінця, ми підозрюємо, що відхід світла – зовсім не «назавжди». Проте ця абсолютність демонструє нам певну важливу рису темряви, про яку тут ідеться. Щоб, за Мамардашвілі, по-справжньому ввійти у темноту проблеми,необхідно припустити її абсолютність. Ліричний персонаж «Світла і сповіді», щоб просвітлення таки відбулось, повинен повірити в те, що, можливо, світло відходить на завжди.

Разом із світлом відходить також «ти», у якої втікаюча тінь. Це «ти», тобто «вона», до кого звернене мовлення ліричного героя, може бути зіставлена з «вона»-поезія, як цю тему розробляє Кость Москалець. Вона – краса, що відходить разом із світлом, разом із богами (пор. Гайдеггер). Вона – також може бути витлумаченою як жіноча версія людини загалом, тож її відхід стає символом роз’єднаності і відчуженості людини загалом. Обидві теми підтверджуються образом свічада, точніше, браку свічада, «де б не була собі чужою». Якщо вона – то поезія, свічадо – це необхідність належної інтерпретації, залежність поета від читачів. Якщо вона – то Інший, точніше Інша – цей брак свічада збігається із подібним мотивом пошуку себе у «Відшукуванні причетного». Цей жіночий образ також можна інтерпретувати як аніму – архетип, що його висвітлює у своїй творчості К. Юнг.

У будь-якому разі, ми бачимо потрійний відхід:

піщаним берегом побіжи опівночі
нехай аж до ранку тутешня вода
доганяє Тебе руслом

нехай біжить попереду сріблястий
окунь із шматочком місяця
дорогу воді освітлює

Відходить вода, світло і вона. Юнг вказує на воду як символіку несвідомого. Таким чином, цей потрійний відхід вказує на розрив душі із самим собою. Ми вже згадували раніше (див. Розділ 2.2) про міфологічний зв'язок місяця та води.

М. Еліаде також зазначає зв'язок місяця із жіночим началом. Отож, можна також розглядати ці три елементи, що відходять, як різні іпостасі однієї субстанції. Ліричний герой поеми залишається у темряві (листопадово очі заплющу) і німоті (сяде навпроти зозуля німа). У 5 і 6 поезіях чітко проступають осінні образи (листочки слідів, торішній гербарій). Парадоксальна деталь: «сяде навпроти зозуля німа/ в неї від літа іній на дзьобі» вказує нам на те, що холод і віддалення тривало і в на позір тепліший період двох відчужених персонажів поеми. У рядках проступає абсолютна покора щодо темряви, яка надходить.

Наступні рядки, що розпочинаються витонченим образом «пречисті голоси у довгих коридорах», викристалізувані за допомогою асонансу «о», малюють читачеві початок зими. На початку ми вже згадували про образ часу, споріднений із тим, що постає в Еклезіаста. Ліричний герой із покорою сприймає те, що прийшов час усамітнення. Це розуміння часу наводить на думку поняття кайросу, відповідного часу. Образ німої зозулі з інеєм на дзьобі навію на думку про порожній, «німий» час.

Сьомий вірш поеми вводить нове розуміння часу:

то мадонни годин одягаються в біле
то мадонни годин поспішають
до свого годинникового почаєва
щоб засвітити удосвіта
замість свічок під іконами сніг

Час постає святинею. Мадонни годин із молитвами із чисел викликають в уяві Часи, християнську молитовну практику, суттю якої є фактично постійна молитва. Чи не весь текст восьмої поезії є фактично алітерацією-асонансом до осанна (можливо, центральним словом було «осяйний»). Також вона вводить неймовірний образ: «заспівало літаве із очима води». Очі води – тут образ сліз, але також – образ чистоти.

Перед нами раптом постає обіцянка майбутньої зими і словосяйних слів, і ця обіцянка – в сліді мадонн. На перший погляд може здатись, що тут знову продовжується започаткований в перших рядках мотив відходу. Проте це не зовсім так. Відхід «її» виглядає необхідним. Фактично, це окрема духовна мандрівка, якій в

поемі надається не менша важливість. Проте і його, і її духовні мандрівки – річ індивідуальна. Відхід мадонн годин, однак, зовсім іншого характеру. Їхній відхід він може зауважити лише після того, як переживає темряву і усамітнення. Дев'ятий вірш вводить нас у простір сну, де всьому властиво перетворюватись. Він починається із хижого переслідування сліду «побіжу по ньому з рушницею». Його агресія перемінюється, рушниця зрештою стає палицею. Сліди заводять його у дитинство. Перетворення рушниці на палицю – дія, протилежна до тієї, яка відбувається у дитячій грі, коли палиця перетворюється на рушницю. Поезія парадоксально зіставляє жито (образ літа) та новорічну ялинку (зима). Новорічна ялинка, біля якої «я маленький» – це знак дитинства, знак початку всього. Жито – традиційний символ життя. Життя прожити – не поле перейти, каже народна мудрість. У цьому тексті ліричний герой повертається назад цим полем життя. Поезія завершується запитанням: «Татку, а троє дерев – це вже ліс?». Ліричний герой постає перед своїм первинним страхом, страхом лісу. Знову, народна мудрість іронізує про когось, хто заблукав у трьох соснах. Проте три – це вже множина, на противагу однині і архаїчній двоїні. Згадаймо зараз про хижу пустелю, що причаїлась у пісочниці. Тут маємо подібний образ. Де починається ліс?[13]

Десята поезія нарешті виводить нас на початок, у простір поза часом («годинник солом'яний, вітер стрілки поломив»). Автор постає перед абсолютним невідомим «не відаю де, не відаю звідки». Сніг, котрий нарешті наздоганяє автор, приносить і забуття, і любов. Одинадцятий вірш починається з образу трави, яка «виправляється і все пробачає нам». Трава одразу відсилає нас до однойменного вірша, де вона втілює необхідність постійно зростати. Трава – це символ слабкої, наполегливої сили. У своєму оновленні та всепрощенні трава – як любов, що ніколи

[13]У тексті «Бути готовим до лісу» із книги «Одної і тої самої» Т. Прохаська читаємо «Коли ми з братом були зовсім малими, ми створили нелегальну організацію «Ліс». Нам ніхто не розповідав про героїку лісової партизанки – надто суперечливе було ставлення до неї у тих, хто нам щось розповідав. Ми її створили самі. Мабуть, таким був дух часу або позачасовий дух, який ми відчули. Ми навіть написали статут. Перший пункт був таким – бути готовим до лісу. Ми, малі діти, у яких була чудесна родина, просторий дім, якісна школа і всяке таке, якось зрозуміли, що все те, що у нас є, може закінчитися у будь-який момент. І тому – треба бути готовим до лісу. До прийняття втрат, до втечі, до бою, до виживання, до часових метаморфоз. Тепер, після кількох десятиліть, я дивуюся, наскільки мудрими можуть бути діти. І дивуюся, якими наївними можуть бути очікування і сподівання, які не тримаються на готовності до несподіваних і небезпечних розгортань часової спіралі». Мені здається, значення поняття лісу у Прохаська дуже близьке до того, про що запитує поезія Чубая.

не переминає. Наступні три рядки: «дзвонять дзвони /в мурашиних порожніх церковцях /до найчистішої сповіді». Автор викликає у нашому слуху образ цього дзвону в порожнечі, ніким не чутого, по суті німого дзвону. Саме ця абсолютна тиша є найкращим тлом для найчистішої сповіді. У цій мовчазній сповіді – кульмінація духовної мандрівки ліричного героя у глибину темряви і тиші. Наступна поезія втілює дзеркальну картину. Якщо мурашині церковці навіюють думку про землю, заглибленість, то тут постає протилежний образ – образ висоти:

а Ти на високій горі
звідки сонце видно опівночі
оглядаєш себе у тоненькій крижині [153, с. 161].

Ми бачимо як у найтемнішому місці (опівночі) лірична героїня віднаходить світло. Одночасно віднаходиться і вода (крижина), і самопізнання.

У тринадцятому вірші автор описує повернення, у якому лірична героїня повторює шлях зозулі – від первоспіву аж до оніміння. Важливо, що це – тринадцятий вірш, отже – початок нового циклу, нового дня. Ліричний герой, проте,закликає «її»: «повернися раніше світла/ раніше вирію і раніше свого голосу/ увійди до хати мовчки». Часто цитують Гайдегерра про те, що людина – оселена в мові. Проте мовчання також може бути домом.

Наперекір згаданому вище «назавжди» із останнього тексту очевидно, що і світло, і голос таки повернуться. Але спершу має повернутись «вона», що побачила себе у тоненькій крижині, повернутись мовчазною і темною. Проте ця її мовчазність і темнота контрастують німотою і порожнечею, тьмою перших куплетів. На початку це порожнеча пустелі та безплідності (порожні відра), яка помножується словами (і у кожного мого слова буде луна як провалля). Вкінці ж це темрява та мовчання повноти та абсолютного знання. Так, в останньому рядку ми також маємо «гляди згори на порожні гнізда», проте це більше схоже на весняне повертання птахів до порожніх гнізд. Мовчання, у якому розчиняється завершення поеми – це те мовчання, про яке говорить вище Метерлінк.

На початку цього аналізу ми згадували про те, кого уособлює «ти» у цьому тексті. Якщо припустити, що ідеться про стосунки чоловіка та жінки (на нашу

думку, це верхній шар тлумачення), то впадає у вічі реверсія традиційних гендерних ролей: це вона мандрує, а він чекає, і береже вогнище-тепло.[14] Можна говорити у такому разі про досвід певного психологічного віддалення і повернення коханої у взаєминах. Таке біографічне прочитання ще привабливіше через присвяту тексту «Галині Чубай». Тим не менше, на нашу думку, ідеться не лише про це. Лірична героїня, котра зникає в пошуках свічада (свічадо – це не просто дзеркало, лінгвістично воно говорить також про світло), віддалено нагадує Психею, яка, проте, шукає не божественного коханця, а правду про себе. Звичайно, Психея – це символ людської душі та її поневірянь. Саме тому «ти» у «Світло і сповідь» може розглядатись також як образ душі, що проходить поневіряння через темряву і, зустрівши правдиве світло, повертається. Зрештою, якщо іти за теорією Юнга, то поема – це опис примирення із власною анімою.

Можна також тлумачити її як образ поезії (на що нас наштовхує багато разів цитоване есе К. Москальця «Чубай і вона»). Тоді ця поема набирає метапоетичного значення. Творчість поета – це завжди зіткнення із порожніми відрами власної душі. Це пошук через темряву і пітьму, який приводить до правдивого світла. Дорога до поезії розпочинається через біль німоти, вона пролягає через «темноту проблеми», окреслену Мамардашвілі, веде до вслухання і самозаглиблення і нарешті завершується ясним мовчанням повноти.

Тема віднайдення власної ідентичності через темряву, власного слова через мовчання підводить нас до фінального розділу нашої роботи.

[14] Пор. «Три зорі мов тугі бемолі..» «І тобою забуте грію / захололе пташа – люблю».

3.3. Смерть і воскресіння

"He has died. Most people have, you know.

Більшість людей помирає, скажу тобі.

«Срібний трон», («Хроніки Нарнії»)Клайв Стейплз Льюїс

У першій книзі «П’ятикнижжя» у Григорія Чубая є цікавий текст «Притча про автопортрет»:

Ви правду кажете, що богомаз я є і грішник
але ж ви всі чолом б'єте в паркет,
в своїх провинах каючись поспішно,
і молитесь... на мій автопортрет! [153, с.58]

Ліричний герой твору – художник, що зобразив себе в образі святого. Це – метапоетичний текст про роль митця у житті суспільства, а також – розповідь про самоосягнення. Поет від імені всього суспільства прямує у незнане, «глуху стіну буденності продерши». Тільки так він може самоактуалізуватися, прийти до свята свого одкровення. Те, що робить у своїй творчості Г. Чубай, можна ототожнити з наближенням до самості. Юнг зазначає: «Чим більше і чим значущіші змісти асимілюються в Я, тим більше останнє наближається до самості, навіть якщо це наближення й може бути лише нескінченним» [157, с. 44]. Самість – це свідомість, несвідоме і підсвідоме, це все, чим особа є. Якщо змісти асимільовано правильно, то, що більше їх, то гнучкішою і багатшою духовно є особа. І релігійна лексика тут цілком невипадкова, адже Юнг також зауважує, що «самість рівночасно є Божим образом»[157, с. 41]. Отож, пізнаючи себе як особу, а також себе як людину у суспільстві, поет уподібнюється до Божого образу. Прагнучи себе осягнути, поет бачить потенціальне в собі. Поезія завершується обіцянкою показати «що ви усі – святі». Ідеться про висвітлення Божого образу, потенціальних можливостей у кожній людині.

Багато творів Чубая можна розглянути із перспективи опису досвіду індивідуації, але напевне найкраще до такого розгляду підходить поема «Відшукування причетного».

«Відшукування причетного», як і «Безплідна земля» Т. С. Еліота, – це сучасний, до того ж інтелектуальний варіант міфу про героя, (або бога) що переживає смерть та воскресіння. Міфотворчість Еліота – загальновизнаний серед дослідників факт. Френдо М. зауважує: «Починаючи із «Безплідної землі та далі, Еліот застосовує міф та лейтмотив, щоб зобразити свідомість в ролі шукача, якого жене потреба в смислі» [179, с. 96]. Також і В. Моренець, хоча не виділяє Чубая окремо, зауважує, що «нешістдесятники», поети «витісненого покоління» – це те покоління, в чиїй творчості відбувся третій сплеск міфологізму [99, с. 433]. Він також розділяє цей сплеск на казковий та онтологічний напрями.

Отож, необхідно визначити,що ми розуміємо під терміном «міф», адже цей термін належить до одного із найбільш вживаних та зловживаних термінів в теорії літератури. Юнг стверджує, що міфи – це насамперед психічні маніфестації [158, с. 15]. Дж. Пітерсон услід за К. Юнгом розглядає міфи як архетипи, які несуть суттєву інформацію, набуту людством. Він (Пітерсон) стверджує, що світ можна конструювати «як форум дій або як місце речей» [198, с.15], і коли останній спосіб притаманний природничим наукам, то перший, на думку автора,– гуманітарним наукам, мистецтву, релігії та міфології. Н. Фрай визначає міф насамперед як оповідь, як священну історію і як форму мислення: «Міф це форма образного і творчого мислення, і тому він автономний» [67, с.142].

Також, тут слід пригадати дихотомію логосу/мітосу, яку згадано у першому розділі. Мітос – це з одного боку неясне слово, а з іншого – завершена, повна історія. Саме тому поезія – це видобування за допомогою логосу змісту із несвідомого, це героїчна боротьба з невимовним. Британський дослідник Фовлер говорить: «Міф – це визначне мовлення; це мовлення з доповненнями. Це виголошення, а не просто вислів. Це дія. Якщо висловлюватись лінгвістичними термінами, міф – це марковане мовлення, а логос – немарковане. Діапазон останнього значно ширший, ніж першого; логос насправді охоплює мітос як один з

типів мовлення» [177, с. 53]. Отож, міф це дієве мовлення, що висловлює певну завершену повноту.

Власне, міф про персонажа, що сходить у пекло, повторюється у безлічі версій в західній культурі. На його варіації ми натрапляє у шумерській, єгипетській, грецькій міфологіях. Про це розповідають численні народні та літературні художні твори. Інанна, Озіріс, Одісей, Данте (як персонаж власного твору) та Гаррі Поттер мають одну спільну рису: сходження у пекло, у смерть. Дж. Пітерсон, аналізуючи класичні міфи західної культури, приходить до висновку, що ідеться про досвід хаосу. Він зауважує, що хаос, пекло – це місце, де ми опиняємось тоді, коли не знаємо, де ми є. Через більшу чи меншу різку, часто негативну зміну знайоме нам середовище раптом стає чужим. Найглибший рівень хаосу – це сумнів у собі самому, у всьому, що ми знали про себе раніше. Як показує нам міфологія, сходження у хаос є часто необхідним на шляху героя. Ця риторика – смерть старої людини та народження нової – пронизує Святе Письмо, проте вона належить не лише до християнської традиції. К. Юнг окремо розглядає воскресіння як архетипний сюжет, одну із форм відродження. Він зауважує, що воскресіння завжди супроводжується перетворенням: «Воно може бути сутнісним, тобто істота, яка воскресла, вже є іншою, або ж – несутнісним, коли лише загальні умови екзистенції стають іншими…» [158, с. 151]. У цьому аналізі Юнг вказує на те, що архетип відродження є символом внутрішнього перетворення. Тут не місце наводити детальний аналіз цієї праці, проте одним із форм такого перетворення є звільнення від так званої персони – особистості, редукованої до її функції, професії чи біографії: «З деяким перебільшенням можна було б також сказати, що персона є тим, чим хтось, власне, не є, а тим, ким хтось та решта людей вважають, що він цим є». [158, с. 162-163]. Дуже цікавим видається те, що Юнг говорить про перетворення на «внутрішнього друга», тобто того, ким хтось є насправді, на противагу персоні.

Ці поеми можна розглядати як міфологічні через архетип ний сюжет і особливий, сакральний час, у якому відбувається дія.

Почнімо з питання часу як особливої ознаки міфологічного тексту.

У попередньому розділі ми вже говорили про видозміну переживання часу як одну з ознак травматичного досвіду. Що міфологічний досвід є також травматичним, стає зрозуміло, коли осмислити процес творення міфологічного досвіду. Події ставали архетипами не лише через свою повторюваність, але насамперед через свою значущість. Значущий досвід можливий лише за межею вже знаного. Міфологічна розповідь – це завжди розповідь про пізнання, підкорення або перетворення світу.

Мірча Еліаде у своїй праці «Сакральне та профанне» говорить про особливий, сакральний час: «За своєю природою сакральний час є зворотній, тобто, правильно кажучи, це одвічний міфічний час, зроблений теперішнім. Кожне релігійне святкування, кожен літургійний час відображає реактуалізацію священної події, що відбулась у міфічний час, на початку» [44, с. 68]. Трохи далі дослідник зауважує, що «священний час, актуалізований у дохристиянських релігіях (особливо в архаїчних релігіях) це міфічний час, себто, одвічний час, якого не знайти в історичному минулому, оригінальний час, в тому сенсі, що він почав існувати весь заразом, йому не передував інший час, бо ніякого часу не могло існувати перед появою реальності, описаної в міфі» [44, с. 72]. Отож, ідеться про час за межами хронології. Цікаво також звернути увагу на зауваження отця П. Флоренського щодо природи часу: «Таким чином, уві сні час біжить, і прискорено біжить назустріч теперішньому, проти руху часу у стані пробудженої свідомості. Він вивернутий із себе, і отже, разом із тим вивернуті всі його конкретні образи. А це означає, що ми перейшли у сферу уявного простору» [141]. Це зауваження важливе для нас через очевидний зв'язок, який існує між снами та міфологічним мисленням. П. Флоренський стверджує, що переході в іншу сферу – із денної реальності у реальність сну, або – із буденної у творчу, або із профанної у сакральну, час видозмінюється. Видозміна часу, таким чином, характерна для нетипових (сон, травма, смерть), проте визначальних для людини ситуацій.

Зупинка часу ставить подію поза буденною реальністю. Міф – це історія, яка існує поза реальністю, точніше – понад реальністю. Міфологічний час відмінний від історичного. Більшість завершених міфологічних систем не лише розповідають про

зародження світу, про минуле, не лише пояснюють теперішнє, але і передбачають майбутнє, розміщаючи таким чином свою точку спостереження у вічність, тобто поза час.

Звернімо увагу на початок поеми «Відшукування причетного» – вчорашня сльоза раптом починає охоплювати весь час – учора, сьогодні, завтра. Здається, що нічого, окрім вчорашньої сльози, не залишилось. Вчора, сьогодні та завтра зливаються воєдино. Цей момент сльози стає панівним, позачасовим.

«Безплідна земля» Еліота також починається своєрідним часовим колом, розповідаючи про функції кожної із пір року. Персонажі, що зустрічаються на вулицях Лондона, згадують про участь у Пунічних війнах; завдання цієї згадки – також показати застиглість часу. Кожна війна є насправді тією самою війною. Подібно читаємо у «Відшукуванні причетного»: «Коли сьогодні стане усіма на світі днями, знаменними і звичайними». Ідеться зовсім не про сірість буднів, не про те, що кожен день чи кожна війна однакова. Мова про такий особливий день, який є архетипним, який є всіма днями. «Сьогодні» містить усі можливості, що існують.

Отож, ці приклади показують нам час, як застиглість. Персонажі приходять до такого моменту, коли час насправді не відбувається, бо нічого ніколи не змінюється. Еліот каже, що кожна війна – Пунічна, а розпач невротичної дружини у розділі «Гра у шахи» просто вкотре повторює розпач Дідони. Що б не робили персонажі його перших частин, їм не вдається пришвидшити чи припинити розвиток подій. Вони перебувають у стагнації. Проте – це особливо ясно, якщо задуматись ще раз над значенням цитованого вище рядка про сьогодні – ця мить також несподівано близька до описаного у Юнга моменту відсутності часу. У «Відшукуванні причетного» перед ліричним героєм раптом розкриваються всі варіанти:

І КУДИ Б НЕ ПІТИ

То це означає розминутись[153, с. 96]

Далі автор перелічує все, із чим доведеться розминутись. Читачеві не зрозуміло до кінця, чи всі ці названі речі стаються з ліричним персонажем, чи він із ними «розминається». Схоже на те, що реальний та умовний спосіб співіснують.

Самогубець розминається зі всім, що не станеться з ним, та проте все це зображено як таке, що реально існує. Дії відбуваються там, де «сьогодні є всіма на світі днями».

Після цього моменту зустрічі із сльозою для ліричного героя рух у часі вже не можливий:

Тоді
Обличчя вечірньої дороги поцілував
Підошвами аж до урвища тиші.

Саме тут, біля «урвища тиші», починається, властиво позачасова історія відшукування причетного.

Роз'єднаність і безплідність. Еліот починає свою поему спогадами, зіставляючи теперішнє та минуле, а згодом підходить, можливо, до одного з коренів своєї безплідної землі: нездатності до творення змістовного зв'язку із «гіацинтовою дівчиною». Поставши перед дівчиною, ліричний герой начебто стає паралізованим, заглядаючи у «серце світла, у тишу». Цей образ є розвитком теми, якої Еліот торкався і в ранніх творах, як-от «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока». У цій поезії автор описує фрустрацію персонажа, нездатного дати собі ради з онтологічними питаннями та з жінками. Дослідник Едвард Лобб, наводячи два основні питання, які ставить собі Пруфрок – «Чи можу я запросити жінку на побачення», і «В чому суть життя» – зауважує комічність їх зіставлення, проте додає: «Ці два питання є по суті версіями тієї самої проблеми – бажання дістатись за межі в'язниці власної особи, чи ця самотність особиста і сексуальна, чи космічна і метафізична» [192, с. 171]. Ці на перший погляд різнорідні питання об'єднуються, демонструючи нездатність персонажа діяти у світі. Подібна ситуація проявляється трохи згодом у «Відшукуванні причетного» через образ жінки-квітки. Цей зв'язок із квітами невипадковий. Адже жіночі персонажі можна тлумачити не лише як Інші, із якими необхідно, але неможливо взаємодіяти. Застосувавши підхід Юнга, ми можемо також побачити у них аніму – внутрішню Іншу. У праці «Про архетипи колективного несвідомого» Юнг характеризує аніму як життя душі: «Якби не рухомість і не барвистість душі, то людина зупинилась би на своїй найбільшій

пристрасті – інертності» [157, с. 43]. Роз’єднаність жіночого та чоловічого у «Відшукуванні причетного» – ще один знак катастрофи.

Не випадково обидва протагоністи поеми підходять до «урвища тиші», заглядають у «серце світла, у тишу». Виходить, що поет у пошуках суті, у пошуках світла приходить до тиші, до порожнечі, до відсутності. Виглядає, що там нічого немає. Макс Пікард зауважує: «Отож, у тиші людина знову стає перед лицем початку всіх речей: все може початись, все може бути пере-сотворено. В тиші людина є з витоками всіх речей» [199, с. 6]. Він також порівнює досвід тиші із досвідом смерті. Справді, наступає повна тьма. І у цих поемах вона веде до смерті.

Автор нанизує серію герметичних образів. Звернімо увагу на дерево, що виросло у дзвоні сполоху. Чубай застосовує тут притаманний йому прийом переплетення звукових та слухових образів. Дзвін сполоху – це емоційно навантажений слуховий образ. Проте він затихає, адже: «Виросло велетенське дерево і розкололо дзвона». Після цього на місті дзвона постає шум дерева та шум гайвороння, які зрештою, теж минаються. Автор описує нам цілий життєвий цикл дерева, «яке дуже довго миналось», і разом з тим усе це відбувається перед очима ліричного персонажа. Це ще раз підтверджує наше припущення про позачасовість його досвіду.

Дерево також символізує дерево життя, це зв'язок з минулим і небесами. Дерево відсилає нас до образу світового дерева. Про нього, зокрема, писав Іван Нечуй-Левицький, порівнюючи його із світовим деревом в різних міфологіях. Саме на цьому дереві мешкають птахи, що створюють світ. У різних колядках це відбувається по-різному. Нечуй-Левицький наголошує на важливості цього дерева для створення світу. «Із цього ми бачимо, що головні елементи, з котрих світле божество оснувало мир, було світло і твердий елемент, а мирове дерево, на котрому сиділи голуби, як символ небесної води, показує ще на третій початковий елемент, з котрого сотворився мир — на воду» [108, с.126]. Вводячи образ цього дерева, і його минання, автор хоче нам зобразити кінець світу – бо смерть однієї людини насправді еквівалента до кінця світу.

У своїй творчості загалом Чубай послідовно хоче не лише об'явити незриме і невимовне, а й демонструє його перевагу над видимим. Нарешті, зникнення часу є ознакою смерті, бо 1) смерть і є перериванням індивідуального часу; 2) після смерті, згідно із християнським уявленням, людина перебуває поза часом, у вічності.

Дуже важливим для поетики Чубая, як вже було згадано, є образ свічада:

роздягав із себе останню фразу нервово
розстібаючи ґудзики слів довго боявся
поглянути на своє віддзеркалення в ноті ре
а коли поглянув то не уздрів нікого там [153, с.92]

Відсутність відображення – втрата цілісного уявлення про себе. Подорож «Відшукування причетного» починається із зупинки часу і усвідомлення порожнечі. Урвище тиші, минання Світового дерева та відсутність себе у дзеркалі – саме це вихідні точки поеми.

Смерть проявляється у «Безплідній землі» через зображення життя порожнього та неосмисленого. Бездумність, повторення та ізольованість – характерні ознаки мертвих живих у «Безплідній землі». На самому початку Еліот викликає у уяві освіченого читача образ пекла Данте: «Не гадав я, що смерть потоптала вже так багато». Цей вислів, промовлений як реакція на Пекло, є реакцією не так на число померлих загалом, як на поміщених у Пекло, себто, тих, хто зазнав духовної смерті. Подібно і Еліот, вдивляючись у натовпи, говорить про духовну смерть.

Персонажі поем зазнають духовної смерті, проте вони продовжують створювати видимість існування. Про це саме говорить Чубай у своєму тексті «Відшукування причетного», описуючи людей, що не повністю мертві, «що підкреслено існуючі», і в іншому місці – самогубці, «запідозрені в живому».

«Відшукування причетного» розшукує причетного до самогубства. Самогубство у Чубая – це не просто самовбивство, це власне згуба себе, у всій багатозначності слова «згуба». Самогубці з поеми насправді не до кінця мертві – «сама лише підозра в живому не дає їм піти з цього світу» [153, с.103]. Вони хочуть піти, але не можуть. Це перегукується із першим образом, який пропонує нам Еліот через епіграф – цитату із «Сатирикону» Петронія, у якій воїн вихваляється тим, що

бачив Сивіллу Кумську. [15]Отож, смерть, що наступає, є духовною смертю, і разом із тим неповною смертю. Героям необхідно повністю прийняти власну смерть, бо тільки це зможе принести воскресіння. Смерть частини себе – це також необхідна позиція, аби здобути щось нове.

Звернімо також увагу на персонажів. Вони винятково негероїчні. Персонаж зображений перед нами знесиленим та зневоленим, переляканим, занадто чутливим. Йому несила справитись самому, бо він себе не знає. При чому, це стосується як протагоніста «Безплідної землі» (це найкраще видно в епізоді з гіацинтовою дівчиною), так і в «Відшукуванні причетного» – де самогубці перелякані жінок, квіток, макової зернини.

Їхня слабкість, їхня смерть проявляється у вже згаданій втраті себе, у руйнуванні зв'язків із спільною, втратою зв'язків із середовищем та ворожістю або принаймні панічним страхом щодо божественного. У певній мірі тут можна побачити протилежність до Гайдеґґерового чотирикутника (пор. Розділ 2.4). Замість рятування землі, людина перетворює її в пустелю. Згода з Небом не відбувається (уникання невидимої зорі і малювання сотні видимих). Очікування Небесних сутностей замінюється страхом перед Кимось. І звісно, вдавання живих – це брак згоди із сутністю смертних. Звісно, тут не слід дозволяти аналогії заходити занадто далеко, але очевидно, що персонажі аналізованих поем живуть у повній дисгармонії із світом та собою.

На початку ми згадували про всесвітню важливість міфічних подій. Ця важливість проявляється у тому, що на сцені поем присутні всі чотири стихії, що символічно вказує на повноту світу. Розгляньмо уважніше чотири стихії, що постають в даних текстах.

Земля. Земля як образ взагалі має складну семантику в українській літературі – від землі обітованої, землі-матінки до демонічного образу землі-прокляття. Насамперед, земля для Чубая – джерело того, що росте – дерев та трави. А ріст

[15]Існувала легенда, що Кумська Сивіла була грецькою жрицею, яка залишила батьківщину і жила в італійському містечку Куми біля Неаполя. Вона була коханою Аполона, і отримала від бога дар провидіння та вічного життя. Але вона не подумала попросити в бога продовження вічної молодості, і тому повільно висихала, поки не перетворилась в зморщену істоту, що мріє лише про смерть.

рослин загалом – це символ тяги у небо, це вказівка на те, якою має бути людина. У «Відшукуванні причетного» ми також маємо образ квітки, образ «зелених очей хлорофілу». Інша форма образу землі – це дорога. Дорога підводить ліричного персонажа. Вона приводить його до урвища тиші. Дорога не дає йому віднайти себе.

Земля дає життя, але також і приймає життя. Наприкінці «Відшукування причетного» перед нами постає цвинтар самогубців. Саме така функція землі – центральна у першій частині поеми «Безплідна земля» – «Погребіння померлого». На самому початку ми маємо образ життя, яке зберігається протягом зими у «висохлих бульбах». Цей розділ завершується сюрреалістичною згадкою про труп, «посаджений в саду». Запитання про цей труп – на диво подібні до запитань про посаджені рослини: чи мороз не потривожив його, чи він уже пустив паростки. Таким чином, автор хоче показати кожну смерть як неабсолютну. Рослини вчать нас необхідності померти, щоб прорости. Перший розділ складається із переплетених спогадів з дитинства та юності. Схоже, що ліричний герой прагне поховати якусь частину себе. Також, наприкінці першого розділу, відразу після розмови про труп, автор французькою звертається вигукує «Лицемірний читачу! Моя подобо, мій брате!». Чи не до читача цей заклик – тримати собаку осторонь від посіяного, дати зерну значення у поемі прорости?

Аналіз образу пустелі ми вже проводили у попередньому розділі, важливо лише звернути увагу, що пустеля – це земля, з якої нічого не може прорости. Власне, центральний наголос в остаточному варіанті назви поеми падає на «Безплідну землю», на прокляту землю, з якої нічого не проросте. Разом з тим, у пустелі проявляється автентичність буття: «Пустеля просто створена бути такою, якою вона є, а не для перетворення людьми у щось інше» [95, с. 13]– роздумує Т. Мертон.

Остаточно зосереджується земля у «Відшукуванні причетного» у образі попелу. Самогубці «… *сидітимуть на траві/ і за плечима у кожного сидітиме попіл*». Попіл – це мертва версія землі. Цей уривок не можливо не порівняти із «страхом у жмені пороху» у «Відшукуванні причетного» - одним із найбільш таємничих рядків Еліота. Порох – це земля, до якої людина повернеться, отже страх, про який ідеться – страх

смерті. У Чубая попіл – це також знак руйнації. Проте порох/попіл також може виступати символом каяття у біблійному контексті.

Земля містить у собі народження і смерть, проте вона не здатна дати нового життя тому, хто «нарочито існує», тому, хто не може померти, але життя в кому також немає. У Біблії земля проклята через людину. Король-Рибалка, персонаж легенд про лицарів Круглого Стола, також стає причиною прокляття своєї землі, і зв'язок цієї легенди із «Безплідною землею» зауважують багато дослідників, зокрема Д. Перкінс. Проклята, земля може бути лише попелом, лише безплідною пустелею, яка не може принести порятунок людині, бо має в собі лише смерть.

Отож, земля, з одного боку вказує на можливість регенерації, відродження, проте сама вона є безплідною і не здатна дати нового життя

Вода. Для того, щоб краще зрозуміти образ води, нам необхідно звернутись до роздумів Юнга із праці «Про архетипи і колективне несвідоме». Він вказує на те, що вода є символом несвідомого. Посилаючись на Геракліта, він вказує, що несвідоме – це дух, що перестав бути полум’ям, опустився із своєї висоти [158, с. 29]. Він вказує на страх перед спуском до води: «Для того, щоби викликати чудо оживлення води, потрібно, щоби людина спустилася до води. Однак подих духу, який носиться над темною водою, є моторошним» [158, с. 29-30].

Вода взагалі грає важливу роль в творчості обох поетів. Вода дає життя, саме брак води характеризує пустелю. Проте вода – також ворожа, небезпечна стихія. «Остерігайся смерті через воду» – читаємо у «Безплідній землі». Вода може бути перешкодою або випробуванням, як наприклад Червоне море на шляху у євреїв. Проте з води постає також нове життя. У Біблії це перш за все – образ потопу, який руйнує старий світ, але також несе оновлення і спасає праведних. Хрещення, яке традиційно проводилось через занурення, власне, символізує смерть старої людини та народження нової.

Зосередимось в першу чергу на тих аспектах концепту «води», які важливі для розуміння «Відшукування причетного» та «Безплідної Землі»

Насамперед, це безплідна земля, брак води. Цей аспект важливий також для Чубая:

і він побачив в акваріумі
своєї вчорашньої сльози золоту рибку що
задихається

а довкола не було жодної річки
жодного моря озера чи струмка
не було довкола [153, с. 95]

Брак води – задушливий, він вказує на смерть. Не можливо не звернути увагу на подібність цих рядків із рядками із «Світла і сповіді» – «Ти не маєш довкола свічадонька жодного де б не була собі чужою. Пошукай собі інших плес…». Очевидна паралель води із чистотою самосприйняття. Зливаються образи води та світла. Пошук води – це не лише пошук життя, а й пошук автентичного життя, у мирі із власною сутністю. І саме брак такої води може стати причетним до самогубства.

Мертвою водою виступає сльоза, яка є поштовхом для розвитку цілої поеми. Передчуттям до цієї поеми може бути прекрасна поезія «Коридор із дверима завбільшки з око». Це мініатюрний парадоксальний нарис про сльози:

мабуть ми були випадковими слізьми що
випадково сюди вкотилися мабуть що так
і тут собі раптом згадали що вони люди

та вже немає нам назад вороття немає [153, с. 115]

Поезія зображає ізольованість, яку відчувають персонажі поезії, перебуваючи у власній сльозі, їхню безвихідь та відгородженість від усіх інших.

Вода викликає сумнів у власному існуванні і власній суттєвості. Заглядаючи «хлорофілу в зелені очі» і спостерігаючи за колами «по синій воді», ліричний герой запитує:

а що як і справді раптом ніде
а що як і справді раптом нікого
а що як і справді раптом ніколи

Як і у поезії «Коридор із дверима завбільшки з око», ліричний герой ставить під сумнів існування в людині чого-небудь, окрім води. Що, якщо ми, «підкреслено існуючі», насправді – лише вчорашня сльоза, лише коло на воді?

У «Безплідній землі» короткий розділ під назвою «Смерть водою» нагадує, що смерть чигає на кожного. Якщо земля приймає мертвих, що померли «своєчасно», то вода асоціюється із несподіваною смертю. Вода також вводить свій загадковий і небезпечний підводний, міфологічний світ.

У «Проповіді вогню», третій частині «Безплідної землі» ми зустрічаємо забруднену ріку:

Намет ріки роздерто; останні пальці листя

В підмоклій глині берега втонули.

Ці думки перегукується із нашим аналізом поезії «Ти бачиш нині слід коня…», яка завершується рядками: «до рук твоїх змія води / повзе іржавою трубою», а також із сюжетом «Говорити, мовчати та говорити знову» про «злі назви річок». Воду отруєно і замінено. Саме над зраненою рікою (Темза? Вавилонські ріки? Саме до плачу над Вавилонськими ріками апелює фраза «я сів та заридав»[45, с.78]) плаче також Король-Рибалка, який зрештою є образом людини загалом, цього безсилого власника світу. Отож, вода наголошує на смертності людини та минущості сущого. Вода, як і земля, проклята та зруйнована через людину.

Повітря. Повітря також в першу чергу постає як простір та засіб життя. Окрім цієї очевидної, біологічно зумовленої особливості варто звернути увагу також на інші конотації. Повітря, вітер – асоціюється із диханням, життям, Святим Духом. У повітрі поширюється звук.

Забруднене, зіпсоване повітря – це туман у Чубая, переповнене парфумами повітря у Еліота у «Грі в шахи». Майже у кожному рядку першої частини «Гри в шахи» наголошується задушливість, запахи, дим від свічок тощо. Менш помітним, але також присутнім є образ світла, що потрапило в пастку:

Подвоювалося полум’я свічок у семисвічнику,

Зронивши відблиск на столи, і там стрічалось

З щедротним мерехтінням самоцвітів,

Що рясно всипали її футляр атласний;
З флаконів кришталевих та із слонокості
Плинув запах її вишуканих парфумів —
Порошкових, і плинних, і мазей — все це паморочило,
І почуття затоплювало. А повітря свіже,
Що плинуло з вікна, ті пахощі підносило
До свіч, аби ще яскравіш горіли,
І до кесонів дим звивався змійно,
Оживлюючи візерунки ламбрекенів.
У хвилях почорніла деревина, окута міддю,
Палала зелено і жовтожаро, лямована камінням кольоровим.

Ми бачимо, як замість повітря та світла людині пропонуються заплутані переплетення звабливих запахів та мерехтінь. Ця кімната схожа на кімнату ворожбита-пройдисвіта, всі ці світла та запахи очевидно відволікають та дурманять.

Повітря, здатність дихати на повні груди, вільний простір – все це конотації свободи. Чубай неодноразово наголошує на страху перед вільним простором:

а закінчивши поспішаємо простір між своїми
стінами вщерть заповнити будинками травою
собою камінням водою курми аби там не
поселився хто-небудь невидимий хто-небудь не
такий як ми

Страх перед невидимим ми вже описували. Тут хочемо лише додати, що в кінці кінців страх перед невидимим – це страх перед Духом.

Окремої уваги заслуговує образ диму у Чубая. Дим – це символ потягу до небес, тому сивий коник диму вказує на прагнення душі до неба. Разом із тим дим без вогню бездомний, порожній.

Вогонь. Слід зауважити на деяку відмінність у тлумаченні вогню. Для Еліота вогонь – особливо вогонь людських пристрастей – ще одна стихія, так само зіпсована, як і інші, через вчинки людини. У Чубая вогонь – це саме те, що принесе руйнацію та відновлення, смерть та воскресіння. У Еліота функцію відповіді на

суттєве питання про сенс буття приходить через грім. У певній мірі образ грому поєднуються насправді всі чотири стихії - адже грім асоціюється із зливою (вода), він пронизує повітря, зрештою блискавка – це вогонь, електричний заряд між небом і землею.

Дорога до спасіння. Повернімось знову на початок поеми «Відшукування причетного», у момент зупинки часу і зупинки мови, коли приходить усвідомлення, що минулось дерево, яке тримало нас пов’язаними із суттю світу – з висотою і з глибиною. Наступний образ – це образ чорного яблука, який негайно відсилає нас до образу забороненого плоду. Насамперед – це продовження дерева, котре дуже довго миналося. Яблуко – це поширений образ в українському фольклорі. Ролі цього символу присвячена стаття Н. Науменко [104]. У статті згадуються, окрім плоду пізнання, такі аспекти цього символу як образ молодильних яблук, любовна та весільна символіка плоду, значення повноти, достиглості та осені. Очевидно, що неприродний колір змушує нас сприймати цей символ зовсім по-іншому. Чорне яблуко – це яблуко отруєне. Якщо прийняти зв'язок яблука та дороги, який, щоправда без жодних відсилань пропонує Словник-довідник В. Жайворонка "Знаки української етнокультури", то чорне яблуко відсилає нас «чорної стежки», якої не знає «відлуння дзеркала». Як і біблійне яблуко пізнання, воно пов’язане із смертю. Воно стоїть поміж душею і її двійником, які провадять свою серію розмови та обвинувачень. Ми уже згадували про роль повторів у цьому фрагменті. Текст побудовано на нерівномірній градації: що більше помножується двійник, то меншою стає душа, здатна уже заховатися за макову зернину. Ця присутність двійника дуже важлива. Звернімо увагу на такий момент:

на сивім конику диму
щоби до того самогубства
розшукати причетного
і стає по той бік яблука її двійник
на зеленім глинянім конику
і каже йому душа своє звинувачення

Зелений глиняний коник – це тіло, наша причетність до природи. Коник диму – це, звісно, наша причетність до метафізичного, небесного, але також – до культурного, адже вогонь – це перший крок розвитку людської культури. Сцена, зображена у «Відшукуванні причетного» демонструє нам розрив душі і її двійника. Особа не певна, що вона насправді є, і що вона насправді та, якою себе вважала, коли двійників навколо так багато. Разом з тим, двійник не є кимось стороннім, його ворожість є просто наслідком глибокого внутрішнього розколу.

Ми вже згадували, що Юнг говорить про індивідуацію як про шлях перетворення на свого внутрішнього друга: «Людина є парою Діоскурів, у якій один є смертним, а другий – безсмертним: вони є завжди разом, все ж ніколи не можуть стати єдиним цілим. Процес перетворення намагається наблизити їх одне до одного, натомість свідомість опирається цьому, бо той інший спершу виглядає чужим, і моторошним, і тому, що ми не можемо змиритися з думкою, що ми не є абсолютними господарями у власній хаті. Ми б радше надали перевагу тому, щоби завжди бути лише Я, і нічим іншим. Усе ж ми зіштовхуємося з цим внутрішнім другом і ворогом, і при цьому саме від нас залежить те, чи він буде другом, чи ворогом» [158, с. 174]. Помноження двійника свідчить про те, що саме він є втіленням несвідомого, а несвідоме не має єдиного центру. Відповідно, у цьому випадку сила несвідомого, внутрішній хаос людини має більше сили, аніж свідомість. У цьому випадку несвідоме є тілесним, хаотичним і ворожим.

Наступний епізод розповідає про налякану квітку, як привід до самогубства. Можна припустити, що жінка-квітка – то не лише Інша, самотність якої стає викликом і виною головного персонажа, але також – його аніма, його життя душі. Нездатність поєднатись з нею також означає нездатність творити, саме тому цей фрагмент пронизаний страхом перед небуттям. Бути – означає залишати слід. Людині притаманне прагнення вічного – і це прагнення проявляється у любові та творчості. Саме тому розрив із власною анімою – безплідність, те, що пізніше буде описане у «Говорити, мовчати і говорити знову» як позбавленість всіх жінок – трагедія душі. Гра в буття, уникання правдивої зорі і страх когось Іншого лише віддаляють персонажа від істинної невидимої зорі.

Саме тут з’являється образ прокльону. Яким би не був видозміненим, прокльон – це активне та діяльне слово, це мова у своїй наймогутнішій, магічній силі. Проте прокльон – це зла воля. Можна порівняти цей образ із тим, що Юнг називає тінню. «Тінь, яку кидає людина, є велетенською…. Те уявлення, наче ми могли б просто повернутися спиною до зла і, отже, уникнути його, належить до довгого ряду проявів антикварної наївності» [158, с. 415]. Прокльон, тобто внутрішню тінь, ворожість, намагались придушити і перевчити: «його навчено прикидатися всім одночасно». Проте уникання власної тіні, небажання пізнати себе приводить людину на цвинтар. Цікаво, що тут уже не двійник, а «Я» – самогубець – помножується. З одного боку, це – фальшиве «ми», суспільна єдність, створена лише для захисту від невідомого. З іншого боку, може йтися також розмножуваність «персон» – фальшивих ідентичностей – всім, чим прикидається прокльон. І саме ця потрійна роз’єднаність із собою демонструє потребу людини в допомозі. Саме тут з’являється Хтось, але цього разу він не ворог, а друг. Тільки переживши цвинтар, персонаж готовий прийняти свого внутрішнього друга, і той стає для нього спасителем. В попередніх розділах ми аналізували образ невідомого, невидимого когось. Хтось – це внутрішній хаос, але також і шлях до творчості, до життя. Тут, наприкінці поеми, Хтось приходить. Його прихід пов'язаний із страхом та непевністю. Очікування його повне дещо безплідної діяльності. Насамперед, «і за плечима у кожного сидітиме попіл» – це вказівка на їхню мертвість, на те, що минуле згоріло. «Хтось розгойдає макове зернятко» – і всі боятимуться його гуркоту. Макове зерня – можливо, таке страшне, бо це «гірчичне зерно» віри. Можливо, для «безплідних» героїв страшною є його родючість. В кожному разі, оксюморон макового зерняти, за яким можна заховатись, яке гуркотить «ніби тисяча зірок» - ще один центральний образ поеми. Далі, після того страху читаємо:

і за плечима у кожного сидітиме попіл
але хтось невидимий раптом скаже

ХРИСТОС ВОСКРЕС!

Аналогічно у Безплідній землі функціонує епізод про двох і присутність третього, невидимого:

Хто ж той третій, що завше йде обіч?
Коли рахую, то лиш ти та я,
Та коли гляну перед себе на стежку білу,
То завжди третій є, що поруч тебе крокує,
У плащ рудий загорнутий, під каптуром.
Не відаю: то чоловік чи жінка.
— Так хто ж отой, що збоку біля тебе?

Цей епізод дослідники порівнюють із дорогою до Емауса, коли поруч іде Хтось третій, незбагненний. П'ятий розділ повертається до риторики першого розділу, до риторики пустелі. Зрештою, грім – поєднання всіх стихій – вказує на новий спосіб життя, а Король Рибалка запитує себе:

Чи дам я лад землям своїм нарешті? (Shall I at least set my lands in order?) Інтерпретатори вбачають тут скромну перемогу над хаосом після сприйняття голосу божественного.

У «Відшукуванні причетного» Хтось голосно повідомляє «Христос Воскрес». У християнській концепції Христос сходить у пекло, щоб його подолати. Фактично, саме там перебувають Чубаєві самогубці. Оголошення про воскресіння символізує їхнє звільнення і переродження. Воскресіння Христа – не стільки релігійна догма, як приклад для натхнення (Не випадково К. Юнга говорить про Христа як символ самості). Саме тому:

всі раптом побачать на тому березі зорю
якої раніше ніколи не бачили
всі почнуть чекати
малесенький кораблик соловейка
що має їх перевезти до того берега
жовкнуть вгасають хвилі на морі осокору
прозоріє сучкувате дно
хтось невидимий каже

ХРИСТОС ВОСКРЕС!

всі повільно повертають голови назад
ось зараз
зараз вони мають побачити за плечима
у себе
ВОГОНЬ!

Вогонь приносить очищення та переродження. Ми бачимо, як природа відновлюється – прозоріє вода, стає помітним невидиме.

Отож, поема «Відшукування причетного», подібно як і «Безплідна земля» показують дорогу людини у пошуках самості. Дорога розпочинається із відчуженості від себе, Бога та світу, і завершується визнанням власної відповідальності, прийняттям невідомого та надією на спасіння.

Висновки до розділу 3.

У першому підрозділі розглянуто зв`язок мовчання та музики і продемонстровано, як музичні образи передають невимовний досвід. Саме тут поезія є найбільше розмовою з божественним. Музика стає альтернативою щодо невимовності божественних істин. Багатство музичних метафор у творчості Чубая вказує на його пошук нової образності, намагання передати невимовне буття. Центральним є образ розмови через музику із «білою тишею». Саме піднесення душі через музику дозволяє поету відважитись зоріти в лице тиші.

У другому підрозділі зосереджено увагу на символіку світла та темряви. Досвід темряви – необхідний елемент прозріння і віднайдення себе. Фактично, творчість поета – це занурення у темряву та хаос і віднайдення «сонця опівночі». Подібну тематику висвітлює поезія В. Стуса «Іду за край». У ній зображено поезію як досвід долання межі знаного і видимого. Цей підрозділ також аналізує «Світло і сповідь» Г. Чубая як зображення паралельної мандрівки поета і аніми і їхній шлях до

об’єднання. Автор демонструє як темрява і німота стають способами віднайдення світла та слова.

У третьому підрозділі проаналізовано «Відшукування причетного» Г. Чубая у порівнянні із «Безплідною землею» Т. С.Еліота. Ці поеми розглянуто як спробу міфотрочості. Основні ознаки міфу у цій поемі – вихід із буденного у сакральний час, ритуальне повторення всіх речей, застосування образів чотирьох стихій як спосіб залучити всесвіт і використання мотиву вмирання та воскресіння героя. Цей міф є відповіддю «негероїчній», розтерзаній у собі і пасивній сучасній людині, закликом прийняти як власну темряву у вигляді «прокльону», тобто гніву, так і «несвідоме» – Когось, що вкаже на можливість воскресіння.

Висновки

Природа мовчання, а також асоційованих з ним знаків темряви, невідомості здавна тривожило людську думку. У XX столітті як природничі, так і гуманітарні науки впритул підійшли до кризи мови, вказавши на її нездатність справлятись із новими виражальними викликами. Досвід тоталітарних держав зруйнував основи віри у правдивість мови, яка стала засобом пропаганди та впливу. Більше того, криваві події XX століття показали темний бік людини. Усе це, разом із кризою традиційних систем вірування та організації суспільства, дає людині відчуття онімілості та покинутості. М. Гайдеґґер зобразив це через метафору відходу богів, а екзистенціалісти говорили про закинутість людини у світ.

Поезія Григорія Чубая, яка відображає тенденції, присутні в українській поезії XX століття, маніфестує ці проблеми, опрацьовує їх і намагається шукати вихід, нове слово.

Перший розділ присвячено історії смислів мовчання та підходів до цього поняття. Мовчання присутнє як елемент контролю та врегулювання мови від найдавніших часів, що проявляється через мовні табу. Мовчання набирає містичного змісту як простір спілкування з божественним; а також як єдиний досконалий спосіб описати божественне; воно стає знаком неповноти мови. У новітній час митці і теоретики щораз більше акцентують розчарування в мові, а також – пошук нової, досконалої мови. Митці модернізму шукають цієї мови через поєднання поезії з музикою чи образотворчим мистецтвом, через звернення до релігійних традицій, щоб передати невимовне. Важливість невимовного наголошено через, з одного боку, дослідження меж мови, а з іншого – відкриття несвідомого та підсвідомого як інтегральних частин людської психіки. Постмодернізм ставить під питання можливість говорити про правду у будь-якому дискурсі, зауважує владну структуру будь-якої мови і розглядає мовчання як останнє пристановище мистецтва.

У другому розділі цієї роботи проаналізовано реакцію поета на тотальність влади через мову. Тоталітарна влада здійснює свій контроль насамперед через ідеологію. Ідеологія – це спосіб інтерпретації світу, який претендує на вичерпність.

Згідно з поясненням Г. Арендт, ідеології необхідний терор (жах) для того, щоб вона залишалась послідовною. Оскільки і людська поведінка, і світ загалом непередбачувані, тільки через тотальний контроль ідеологія може залишатись правдивою. Таким чином ідеологія не лише інтерпретує, але й намагається змінювати світ. Вона постійно повторює і пропагує себе засобами мови. Що більш однорідними стають люди, то легше ідеології зберігати вигляд єдино правдивої картини світу. І навпаки, індивідуальність ставить під загрозу послідовність ідеології. Тому поезія Григорія Чубая висвітлює характерний мотив конфлікту особистості та групи, «я» та «ми» / «вони».

Ідеологія звучить на тлі загального мовчання. Це мовчання страху, але також – мовчання байдужості, яке поети часто зображають через метафору *сну* (пор. «Колискова» Чубая). Сонне мовчання поетів набуває значення *зради*.

Іншим аспектом мовчання у контексті тоталітарної держави стає *неможливість прозвучати*. Митець страждає, коли він нездатний публікувати свої твори, бути почутим, адже таким чином його праця позбавлена сенсу. Проте ідеться не лише про особисте страждання. Література – це живий процес, який відбувається через зв'язок одного покоління із наступним, розвиток і протиставлення ідей. Брак свободи слова, вчасної публікації творів, брак контексту та резонансу «травмує» не лише літературний процес, а й процес суспільного розвитку. Для правдивого осмислення власної ідентичності культурі необхідно «реставрувати» непрочитані, неопубліковані і ненаписані твори.

Використовуючи мову для викривлення реальності, влада відчужує таким чином мову від її носіїв. Одним із засобів демонстрації цього процесу є зображення через *абсурд*. Надмірність безглуздої мови стає дзеркалом, у якому демонструють мову ідеології. За допомогою градації, накопичення синонімів, описування безглуздого тексту автори передають те, як функціонує ідеологія. Отож, мовчання в контексті тоталітарної влади може стати як проявом покори, страху та зради. У такому випадку воно найчастіше відбувається на тлі «вдаваного мовлення» – нещирої неглибокої, мистецько неякісної творчості. «Вертеп», «Колискова» – твори Чубая, що вказують на фальш такої мовленнєвої поведінки.

Другий підрозділ другого розділу насамперед стосується травми. Увагу зосереджено на біографічному аспекті життя Григорія Чубая, а також на психології мовчання і травми. У розділі проаналізовано поему «Говорити, мовчати і говорити знову», яку розглянуто як спосіб свого роду терапії, оскільки здатність говорити про травму стає способом зцілення. Поет у поемі висвітлює стан людини у тоталітарній державі. Образ школи та психлікарні передає безправне становище громадян (підопічних) у СРСР. Звернуто увагу на центральний образ місяця як символ людської душі, її вразливість, помирання та воскресіння. Також проаналізовано деякі поезії В. Стуса, які демонструють подібний процес. Зцілення травми проходить через, за В. Франклом, логотерапію, тобто – знаходження сенсу. Сенс полягає у промовлянні правди, відстороненні себе від світу неправди. Самоочищення є шляхом не лише до спасіння себе, але й – спасіння світу.

У третьому підрозділі розглянуто мовчання як дію. Проаналізовано два аспекти тиску, із яким мали справу митці другої половини XX століття – тоталітарний та колоніальний. Постколоніальні дослідження зауважують, що мова може бути інструментом влади та контролю. Через галас, споживацтво, повторюваність гасел відбувається контроль над людьми. Тоді мовлення, замість бути правдивим, стає засобом брехні. Ідеологія стає єдиним дозволеним наративом, змушуючи всі інші тексти мовчати. Проте цього не достатньо. Ідеологію необхідно постійно повторювати. Більше, ніж мовчання, зрадою є мовлення у контексті наративу, запропонованого ідеологією. Тільки тиша може стати простором роздуму, самоусвідомлення та правди. Таким чином, поет вибирає мовчання, щоб звільнитися із нав’язаного йому дискурсу. Так, жест мовчання може стати поетичним словом у процесі мовлення. Також саме поет здатен і покликаний розривати мовчання, створювати смисли та зціляти суспільство правдою. Мовчання стає засобом очиститися від ідеологічно наповненого дискурсу. М.Павлишин говорить про антиколоніальний дискурс, що заперечує колоніальні ідеї, але використовує ту саму методологію, і постколоніальний, що полягає у віднайдені власного способу тлумачення і власної картини світу. Саме мовчання як вибір дає можливість поетам

«говорити знову», цього разу – по-своєму. Мовчання поета у офіційному дискурсі, відмова від спроб публікації означає критику даного дискурсу і вихід за його межі.

Четвертий підрозділ присвячено просторам, у яких відбувається творче мовчання у поезіях Г. Чубая. Простори мовчання – це простори самотності та відокремленості. У роботі наведено три рівні простору. Насамперед, це обмежений простір, який символізує самотність та відчуженість поета, але разом із тим стає простором витворення індивідуальності і чуда поетичного перетворення. Зразком цього є поезія Г. Чубая «Відлуння дзеркала», де мовчання стає досвідом зазирання в себе, проходженням до кінця і білої, і чорної стежки власної душі. Елементами простору дому є дзеркало та вікно, що розширюють цей простір. Дзеркало символізує самозаглиблення, а також – існування паралельного, іншого світу, подвійність реальності. Вікно є метафорою ока, межею внутрішнього та зовнішнього, засобом контакту із світом.

Далі проаналізовано символічний простір природи. Багато дослідників (напр. М. Калиновська), зауважили, що символіка природи часто тісно пов’язана із самотністю та мовчанням. Простір природи також здатен символічно передавати стан людської душі. Його варіанти – від знаку раю до пекельного пейзажу чужини. Символічні елементи простору природи – це дерево, що набуває значення людини, світового дерева, зв’язку земного та небесного, трава (символ тілесності, росту), квітка (жіноче начало), місяць (людська душа, раниме та беззахисне у ній).

Насамкінець, ми розглядаємо простір міста. Місто мало б стати зустріччю із багатьма голосами, місцем синойкізму – спільного творчого проживання. Натомість місто у поезії Чубая дуже часто порожнє (пор. «Плач Єремії»). Тут витворюється образ самотнього поета, відкинутого, непочутого пророка. Цикл «Плач Єремії» – найбільш «міський» із всієї творчості Чубая – пронизаний настроєм тимчасовості та відходу. Схоже, що саме місто навіює поетові думки про минущість. Разом із тим, можна звернути увагу на витворення образу ідеального міста. Місто також зіставлено із пустелею. Це невипадково, адже саме такий образ пропонує один з найбільших поетів епохи модернізму, Т. С. Еліот у «Безплідній землі». Пустеля символізує загрозу неприрученого світу, вона також – мертва земля, вказівка на

пустелю грішної душі. Разом із тим – це простір спокути, простір невідомого, отож – можливість відновлення. У Г. Чубая пустеля – невідоме, що причаїлось у звичному (пор. «Пустеля»). У своїх поезіях він показує намагання людини приручити світ, контролювати його. Проте єдине, чого людина може досягнути – це ілюзія контролю, що ще небезпечніше, адже тоді «невідоме» все одно чатує на людей, але вони не готові до зіткнення з ним. Прикметно, що способом захиститися від невідомого стає панічне називання та брехня (пор. «Невідомий») як спосіб контролю реальності, що перегукується із нашими спостереженнями про ідеологію.

Третій розділ «Мовчання як онтологічна позиція поета» присвячено онтологічному значенню мовчання. У першому підрозділі «Музичні» поезії висвітлено роль музики як метафори тиші. Музика є символом невимовного, надлюдського, вічного – сферою життя богів. Поезія Чубая показана як спроба, за висловом Гайдеґґера, іти услід за богами, що відходять.

Другий підрозділ «Ніч мовчання, або Темна ніч душі» – це аналіз зв'язку між мовчанням і темрявою. Основою цього підрозділу є твердження грузинського мислителя М. Мамардашвілі про необхідність пізнати темряву перед тим, як прозріти. Мовчання розглядається як слухання, особливо – вслухання у ще не мовлене (за Гайдеґґером). Тут також застосований юнгіанський архетип аніми. Так, поема «Світло і сповідь» проаналізована як примирення із анімою та віднайдення світла опівночі.

У третьому підрозділі «Смерть і воскресіння» розглянуто зв'язок концептів мовчання та смерті у поезії. У підрозділі зіставлено поеми «Відшукування причетного» Г. Чубая із «Безплідною землею» Т. С. Еліота, і продемонстровано, як кожна з них є сучасним варіантом міфу про сходження у пекло і воскресіння. За допомогою образу зупинки часу автори поем виводять читача у сакральний, міфічний час. Герої поем – позбавлені сили та суті, починають з усвідомлення власної духовної смерті та порожнечі свого існування. Застосування образів чотирьох стихій, міфологічних та релігійних алюзій створює враження величності подій, що описані. Герой кожної із поем переживає драму роз’єднання із спільнотою людей, а також – із самим собою. Воскресіння приходить через прийняття

невідомого та божественного. Воно лякає, але цей страх асоціюється із страхом апостолів перед воскреслим Христом. Мовчання асоціюється із правдивою смертю, яка є необхідною для воскресіння.

Зв'язок творчості Григорія Чубая з Т. С. Еліотом є безсумнівним, проте «Відшукування причетного» – це скоріше духовно споріднений твір, аніж наслідування. Як і «Безплідна земля», ця поема опрацьовує глибинний архетип у модерністському ключі. Проте, Чубай пише на основі української культурної спадщини і в особливій культурно-психологічній ситуації. Таким чином, твір, що постав, перебуває в органічному зв’язку як із українською, так і європейською традицією.

Отож, роль мовчання у поезії другої половини XX століття значна і багатоаспектна. На матеріалі творчості Григорія Чубая ми бачимо, що мовчання відображає невисловлене в суспільстві. Мовчання поетів може означати їхню капітуляцію перед тоталітарною владою. Пасивне сонливе мовчання означає зраду. Проте у глибших шарах поезії ми бачимо мовчання в текстах, які є розповідями про невимовні досвіди – травми, поразки чи зради. Г. Чубай також показує небезпеку інструментального ставлення до мови як до засобу пропаганди. На ще глибшому, онтологічному рівні перебуває мовчання-слухання. Поет постає перед нами не стільки як майстер слова, а насамперед як уважний слухач несвідомого, таємного, духовного. Патологічне прагнення до порядку та раціональності, яке характерне для тоталітарних держав, але насправді є однією з людських рис, приводить до ігнорування темних, незбагненних стежок людської душі. Поет, як це демонструє Г. Чубай, постійно ступає на стежку незнаного і таємного. Саме це допомагає йому бачити трагедію – власну, але також загальнолюдську. Ця трагедія полягає у роз’єднаності – із анімою («Світло і сповідь»), із двійником («Відшукування причетного»), із тінню («Відлуння дзеркала»). Тільки визнавши власну слабкість та смертність, поет приходить до «світла опівночі», до усвідомлення воскресіння. Тоді поет повертається і намагається передати словами свій досвід. Часто – це досвід міфологічний, позачасовий, невимовний. Саме тому поезія цього періоду часто

просякнута міфологічними або релігійними образами – бо саме такі слова можуть якось окреслити невимовне.

Творчість Григорія Чубая є унікальною, але разом із тим – зразковою для періоду другої половини XX століття. Вона розвивалася у ситуації неможливості промовляти вільно, поетичний голос Г. Чубая звучав у дуже обмеженому колі однодумців. Філософськи та естетично ця поезія належить до європейського модернізму. Відчуття непочатості, непромовленості та нереалізованості пронизує її.

М. Пікард зауважує, що «Слово правди повинне підтримувати зв'язок із тишею, бо без неї правда була б надто жорстока і надто важка» [199, с. 16]. Проте зрештою він стверджує, що «мова – це більше, ніж мовчання, бо в ній проявляється правда». Г. Чубай не закликає до мовчання як останнього пристановища, але він, як і М. Пікард, вказує на важливість зв’язку мови із тишею. Саме з мовчання мова черпає глибину – з досвіду смерті, тиші, які постійно переплетені з життям та мовленням.

Список літератури

1. Аверинцев С. Софія – Логос: Словник / С. С. Аверинцев. – Київ : Дух і Літера, 2004. – 460 с.

2. Алексєєва А. Концептуальність мотиву мовчання в поемі Григорія Чубая «Говорити, мовчати і говорити знову» (у контексті антиколоніального дискурсу 70-их рр. XX ст.) / А. С. Алексєєва // Таїни художнього тексту. – 2015. – №18. – С. 49–55.

3. Андрусяк І. Про “птахів, затиснутих дощами”, або Що існує “у проміжку між травами” / Іван Андрусяк // Поети “витісненого покоління” / упоряд. і автор передм. Іван Андрусяк. – Харків : Ранок, 2009. – С. 3–39.

4. Андрухович Ю. Андрухович про Грицька Чубая: конспект лекції : [Електронний ресурс] / [Юрій Андрухович] // Читомо. – 2014. – 17 лют. – Режим доступу: http://www.chytomo.com/news/andruxovich-pro-gricka-chubaya-konspekt-lekciii

5. Анохіна Т. Невербальні та вербальні засоби екстеріоризації силенціального ефекту в англомовному художньому дискурсі : автореф. дис. <…> канд. філол. наук / Анохіна Тетяна Олександрівна ; Запорізький національний ун-т. – Запоріжжя, 2006. – 18 с.

6. Анохіна Т. Статус лакунарних конструювань: комунікативно-когнітивні аспекти / Т. О. Анохіна // Філологічні трактати. – 2010. – Т. 2. – № 2. – С. 133–139.

7. Арендт Х. Банальність зла: Суд над Айхманом в Єрусалимі / Ханна Арендт ; перекл. з англ. А. Котенко. – Київ :Дух і Літера, 2013. – 367 с.

8. Арутюнова Н. Молчание: контексты употребления / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка: Язык речевых действий : сб. статей / отв. ред.Н. Д. Арутюнова, Н. К. Рябцева. – Москва : Наука, 1994. – С. 106–117.

9. Арутюнова Н. Д. Феномен молчания / Н. Д. Арутюнова // Язык о языке : сб. статей / под общ. ред. Н. Д. Арутюновой. – Москва : Языки русской культуры, 2000. – С. 417–436.

10. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров ; прим. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – Москва : Искусство, 1979. – 423 с.

11. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / Михайло Бахтін ; перекл. Марії Зубрицької // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 406–415.

12. Бацевич Ф. “Сім гріхів”,або За що філософи критикують природну мову? / Ф. С. Бацевич // Філософська думка. – 2006. – № 5. – С. 110–126.

13. Бачук А. Т. С. Еліот у рецепції Грицька Чубая: генетико-контактні та типологічні аспекти / А. О. Бачук // Молодий вчений. – 2014. – № 6 (2). – С. 70–73.

14. Бердиховська Б. Бунт покоління: Розмови з українськими інтелектуалами / Богуміла Бердиховська, Ольга Гнатюк. – Київ :Дух і Літера, 2004. – 344 с.

15. Бердник О. Синє листя грядущого дня... / Олесь Бердник // Тименко Г. На вулиці мертвого сонця / Григорій Тименко. – Чернівці: Букрек, 2015. – С. 168–171.

16. Богданов К. Homo Tacens:Очерки по антропологии молчания / К. А. Богданов. – Санкт-Петербург : Изд-во Рус. Христианского гуманитар. ин-та, 1998. – 350 с.

17. Борисюк І. Концепт двійництва-віддзеркалення в ліриці Григорія Чубая /І. В. Борисюк // Маґістеріум. – 2015. – Вип. 61 : Літературознавчі студії. – С. 66–74.

18. Віват Г. І. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус) : автореф. дис. <…>докт. філол. наук : спец. 10.01.01 "українська література" / Віват Ганна Іванівна. – Київ, 2011. – 39 с.

19. Віват Г. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності / Ганна Віват.– Одеса: ВМВ, 2010. – 368 с.

20. Віват Г. Філософія мовчання в ліриці Ігоря Калинця / Ганна Віват // Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. – Olomouc, 2008. – Vol. 97. – P. 355–359.

21. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження / Людвіг Вітгенштайн ; перекл. з нім. Євген Попович. – Київ : Основи, 1995. – 312 с.

22. Врубель Л. Герменевтика / Лукаш Врубель ;перекл. з пол. Сергія Яковенка //Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Данути Уліцької. – Київ : Видавн. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 56–113.

23. Гайдеґґер М. Будувати, проживати, мислити : [Електронний ресурс] / Мартін Гайдеґґер ; перекл. з нім. Тарас Возняк // Незалежний культурологічний часопис «Ї». – Бібліотека «Ї». – Режим доступу: http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-heid1.htm

24. Гайдеґґер М. Гельдерлін і сутність поезії / Мартін Гайдеґґер ;перекл. з нім. Тараса Возняка// Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 250–261

25. Гайдеґґер М. Дорогою до мови / Мартін Гайдеґґер ; перекл. з нім. Володимир Кам’янець. – Львів : Літопис, 2007. – 232 с.

26. Галета О. Юрій Меженко: Пропис із української культури 20-х років XX століття /Олена Галета // Молода нація : альманах. – Київ, 1999. – № 13. – С. 42–82.

27. Геракліт. Фрагменти / Геракліт ; перекл. Ю. Ф. Мушака // Питання класичної філології. –Львів, 1963. – Вип. 3. – С. 34–58.

28. Герман Дж. Психологічна травма та шлях до видужання: наслідки насильства – від знущань у сім’ї до політичного терору / Джудіт Герман ; перекл. з англ. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2015. – 416 с.

29. Гірняк М. Слово і мовчання: самоусвідомлення через іншого (в інтелектуальній прозі В. Домонтовича) / Мар'яна Гірняк // Слово і Час. – 2004. – № 11. – С. 28–36.

30. Грек А. О словах со значеним речи и молчания в русской духовной традиции / А. Г. Грек // Логический анализ языка: Язык речевых действий : сб. статей / отв. ред.Н. Д. Арутюнова, Н. К. Рябцева. – Москва : Наука, 1994. – С. 117–125.

31. Гулик І. Ігор Калинець: Я не ставлю останньої крапки : [Електронний ресурс] / Ігор Гулик. – ЗІК. – 2016. – Режим доступу: https://zik.ua/news/2016/11/17/igor_kalynets_ya_ne stavlyu_ostannoi_krapky_992867

32. Гундорова Т. Femina melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – Київ : Критика, 2002. – 574 с.

33. Гундорова Т. І. Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї / Тамара Гундорова. – Київ : Грані-Т, 2012. – 548 с.

34. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 300 с.

35. Гундорова Т.Жінка і дзеркало :[Електронний ресурс] / Тамара Гундорова // Незалежний культурологічний часопис «Ї». – 2000. – Ч. 17 : Ґендерні студії. – Режим доступу: http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm

36. Гусар-Струк Д. Невольнича муза або як "Орати метеликами" / Данило Гусар-Струк // Калинець І. Невольнича муза / Ігор Калинець. – Балтимор ; Торонто: Українське незалежне вид-во "Смолоскип" ім. В. Симоненка, 1991. – С. 7–34.

37. Ґабор В. Від Джойса до Чубая / Василь Ґабор. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 168 с.

38. Ґадамер Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Ґеорґ Ґадамер ; перекл. з нім. – Київ : Юніверс, 2001. – 283 с.

39. Ґадамер Г. Істина і метод / Ганс-Ґеорґ Ґадамер ; перекл. з нім. – Київ : Юніверс, 2000. – 478 с.

40. Данчишин Н. Гуцули і вірш Чубая: 1970–2017 : [Електронний ресурс] / Назар Данчишин // Літературний проект «Книжкова Шафа». – 2017. – 24 верес. – Режим доступу: https://book-case.in.ua/2017/09/24/гуцули-і-вірш-чубая-1970-2017/

41. Данчишин Н. Поезія Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая у вимірі екзистенціалізму / Назар Данчишин // Південний архів. – Херсон, 2017. – Вип. LXX. – С. 16–19.

42. Дзюба І. Апокаліпсис Григорія Тименка / Іван Дзюба // Тименко Г. На вулиці мертвого сонця / Григорій Тименко. – Чернівці: Букрек, 2015. – С. 10–42.

43. Дмитровская М. Природа: язык и молчание: (О миросозерцанииА. Платонова) / М. А. Дмитровская // Язык о языке : сб. статей / под общ. ред. Н. Д. Арутюновой. – Москва : Языки русской культуры, 2000. – С. 190–210.

44. Еліаде М. Трактат з історії релігій / Мірча Еліаде ; перекл. Олексія Панича. – Київ : Дух і Літера, 2016. – 520 с.

45. Еліот Т. С. Вибране / Томас Стернз Еліот ; перекл. з англ. – Київ : Дніпро, 1990. – 198 с.

46. Євшан М. Тарас Шевченко / Микола Євшан // Українська хата. – 1911. – № 5–6. – С. 312–328.

47. Єжижанська Т. Мовчання як комунікативна одиниця в художньому тексті : [Електронний ресурс] / Т. С. Єжижанська // WEB-ресурс науково-практичних конференцій. – IVМіжнар. наук.-практ. конф. «Освітній процес: погляд ізсередини» (29–30 листопада 2010 р.). – Режим доступу: http://www.confcontact.com/20102911/5_ezhizh.htm

48. Жайворонок В. Знаки української культури: Словник-довідник / Віталій Жайворонок. – Київ : Довіра, 2006. – 704 с.

49. Женетт Ж. Моменты безмолвия у Флобера// Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. Том 1 / Жерар Женетт. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 217–234.

50. Забужко О. Від Ліни Костенко я навчилася, як не можна поводитися з людьми : [Електронний ресурс] / Оксана Забужко // TheInsider. – 2015. – 12 жовт. – Режим доступу: http://www.theinsider.ua/art/oksana-zabuzhko-vid-lini-kostenko-ya-navchilasya-yak-ne-mozhna-povoditisya-z-lyudmi/

51. Загороднюк О. «Безплідна земля» Т.С. Еліота та «Відшукування причетного» Г. Чубая як модерні спроби міфотворчості / Оксана Загороднюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2018. – Вип. 67. – С. 154–165.

52. Загороднюк О. «Все, що видиме, мертве»: оманливість мови і правдивість мовчання у творчості Григорія Чубая / О. А. Загороднюк // Наукові записки Тернопільського національного пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. – 2014. – № 39. – С. 82–86.

53. Загороднюк О. Досвід мовчання: аналіз двох поезій Григорія Чубая / Оксана Загороднюк // Spheres of Culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. – 2014. –Vol. IX. –P. 122–127.

54. Загороднюк О. Мовчання в «Скрині»: постколоніальні візії / Оксана Загороднюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2014. – Вип. 60, ч. 2. – С. 100–108.

55. Загороднюк О. Музичні поезії Григорія Чубая / Оксана Загороднюк // Вісник Прикарпатського університету. – 2015. – Вип. 42–43 : Філологія. – С. 253–256.

56. Заморська Ю. Буддійська складова формування концепту мовчання в японській лінгвокультурі / Юлія Заморська // Сходознавство. – 2009. – № 45. – С. 3–10.

57. Заморська Ю. Комунікативне мовчання в японській лінгвокультурі (на матеріалі творів Ясунарі Кавабата) : автореф. дис. <…> канд. філол. наук / Заморська Юлія Віталіївна ; Ін-т сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України. – Київ, 2014. – 18 с.

58. Зингерман Б.Очерки истории драми XX века / Б. И. Зингерман. – Москва : Наука, 1979. – 392 с.

59. Золотюк Л. Крик і мовчання у творчості Володимира Винниченка / Людмила Золотюк // Житомирські літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 7. – С. 31–40.

60. Зубрицька М. Homo legens: Читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

61. Зубрицька М. Мова очей і голос душі: Невербальні засоби комунікування у творчості Лесі Українки та їх рецепція/ Марія Зубрицька //Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство». – 2000. – Вип. 1. – С. 127–132.

62. Зубрицька М. Музика–слово–уява: рецептивно-естетичне навантаження музичності тексту в «Лісовій пісні» Лесі Українки / Марія Зубрицька // Леся Українка і сучасність : зб. наук. праць. – Луцьк, 2008. – Т. 4, кн. 2. – С. 11–22.

63. Зубрицька М. Рецепційне навантаження мовчання у структурі художнього тексту / Марія Зубрицька //Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 2004. – Вип. 12 : Ювілейний збірник на пошану чл.-кор. НАН України Миколи Ільницького. – С. 190–194.

64. Зубрицька М., ред. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 1996. – 633 с.

65. Йоан від Хреста. Сходження на гору Кармель. Темна ніч / св. Йоан від Хреста ; перекл. Андрія Маслюха. – Львів : Свічадо, 2012. – 656 с.

66. Ісіченко І. Аскетична література Київської Руси: автореф. дис. <…> д-ра філол. наук / Архиєпископ Юрій (Ісіченко Ігор Андрійович) ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2009. – 40 с.

67. Калинець І. Невольнича муза : Поезії 1973–1981 років / Ігор Калинець. – Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1991. – 451 с.

68. Калинець І. Підсумовуючи мовчання / Ігор Калинець. – Мюнхен: Сучасність, 1971. – 93 с.

69. Калинець І. Пробуджена муза : Поезії / Ігор Калинець. – Варшава : Вид. ОУП та КІУС, 1991. – 388 с.

70. Калинець І. Слово триваюче : Поезії / Ігор Калинець. – Харків : Фоліо, 1997. – 543 с.

71. Карлейль Т. Этика жизни // Карлейль Т. Теперь и прежде / Томас Карлейль. – Москва : Ркспублика, 1994. – С. 296–368.

72. Кені П. Карнавал революції: Центральна Європа 1989 року / Педрик Кені ; перекл. з англ. Андрія Портнова і Тетяни Портнової. – Київ : Критика, 2006. – 470 с.

73. Коловоротна Н. Вербалізація концепту «мовчання» в художньому дискурсивному просторі української мови: автореф. дис. <…> канд. філол. наук / Коловоротна Надія Дмитрівна ; Харків. національний пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 2014. – 18 с.

74. Коловоротна Н. Тиша як корелят мовчання / Н. Д. Коловоротна // Лінгвістичні дослідження : зб. наук. праць. – Харків, 2012. – Вип. 33. – С. 56–60.

75. Кравець Д. Чубай з роду гетьманів : монографія / Д. В. Кравець. – Рівне : Волинські обереги, 2007. – 300 с., іл.

76. Крістева Ю. Полілог / Юлія Крістева ; перекл. з фр. Петра Таращука. – Київ : Юніверс, 2005. – 480 с.

77. Куліш В. Поетичні образи мовчання в англомовному художньому дискурсі: автореф. дис. <…> канд. філол. наук / Куліш Владислава Сергіївна ; Запорізький національний ун-т. – Запоріжжя, 2016. – 23 с.

78. Лао-Цзи. Книга про дао і де (Даодецзін) / Лао-Цзи ; перекл. з кит. Ж. Ліньов та Ян Хіншун // Всесвіт. – 1996. – № 5–6. – С.118–133.

79. Ларченко В. Мова та влада: відношення глобальне/локальне в дискурсі постколоніалізму : автореф. дис. <…> канд. філософ. наук / Ларченко Вікторія Валеріївна ; Харків. національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2007. – 19 с.

80. Лебединцева Н. Поезія на межі тривання: зупинений час у художньому світі Михайла Григоріва / Наталія Лебединцева // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2014. – Вип. 60. – С. 284–292.

81. Левицький В. Good-bye, Чубай? : [Електронний ресурс] / В’ячеслав Левицький // ЛітАкцент. – 2008. – 2 лип.– Режим доступу:http://www.litakcent.com/2008/07/02/ vjacheslav-levyckyj-good-bye-chubaj/

82. Лефевр А. Производство пространства / Анри Лефевр// Социологическое обозрение. – 2002. – № 3. – С. 27-30.

83. Лишега О. Adamo et Diano / Олег Лишега // Говда О. Четверо за столом: Антологія чотирьох приятелів / Олег Говда; Василь Ґабор; Олег Лишега; Василь Портяк. – Львів : ЛА «Піраміда», 2004. – 176 с. –(«Приватна колекція»).

84. Лишега О. Великий міст / Олег Лишега. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – 160 с.

85. Лишега О. Друже Лі Бо, брате Ду Фу : проза / Олег Лишега. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 147 с.

86. Лишега О. Зима в Тисмениці : вибрані вірші, переклади, п’єса / Олег Лишега. – Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. – 256 с.

87. Лишега О. Інший формат / Олег Лишега ; упоряд. Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ: Лілея–НВ, 2003. – 47 с.

88. ЛишегаО. Пісня 551 та інші поезії / Олег Лишега // Плерома: Часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. – Івано-Франківськ : Лілея–НВ, 1998. – Вип. 3 : Проект «Повернення деміургів». – С. 139–140.

89. ЛишегаО. Флейта землі і флейта неба (уривки) / Олег Лишега // Плерома: Часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. – Івано-Франківськ : Лілея–НВ, 1998. – Вип. 3 : Проект «Повернення деміургів». – С. 140–143.

90. Лі Бо.Дух старовини / Лі Бо ; перекл. з кит. Геннадій Турков. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 256 с.

91. Літературно-мистецький самвидавний журнал «Скриня» (1971) / упоряд. і автор вступ. ст. Василь Ґабор. – Львів : Науково-дослідний центр періодики ЛНБ ім. Василя Стефаника, 2000. − 50 с.

92. Лучук О. Григорій Чубай / Ольга Лучук // Сто років юності: Антологія української поезії XX ст. в англомовних перекладах = A Hundred Years of Youth: ABilingualAnthologyof 20thCenturyUkrainianPoetry / упоряд. Ольга Лучук і Михайло Найдан. – Львів: Літопис, 2000. – С. 812.

93. Малетич Н. Ми пам’ятаємо. Грицько Чубай : [інтерв’ю з Галиною та Соломією Чубай] : [Електронний ресурс] / Наталка Малетич// Zaxid.net. – 2010. – 11 черв. – Режим доступу:https://zaxid.net/mi_pamyatayemo_gritsko_chubayn1104378

94. Мамардашвили М. Психологическая топология пути / Мераб Мамардашвили. – Санкт-Петербург : Журнал «Нева», 1997. – 556 с.

95. Мертон Т. Роздуми насамоті / Томас Мертон. – Львів : Свічадо, 1994. – 131 с.

96. Метерлинк М. Полное собрание сочинений / Морис Метерлинк ; в переводе Н. Минского и Л. Вилькиной, под ред. Н. Минского. – Петроград : Издание Т-ва А. Ф. Маркса, 1915. – Т. 1. – 269 с.

97. Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С. М. Толстая. – Москва : Индрик, 1999. – 332 с.

98. Мокренко О. Екстеріоризація силенціального ефекту природи (на матеріалі корелюючих поетичних творів) / Олена Мокренко //Наукові записки[Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. Володимира Винниченка]. Серія: Філологічні науки. – 2009. – Вип. 81. – С. 351–355.

99. Моренець В. Оксиморон : літературознавчі статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. – Київ, 2010. – 526 с.

100. Москалець К. П’ять медитацій на «Плач Єремії» // Москалець К. Гра триває : есеї / Костянтин Москалець. –Київ : Факт, 2006. – С. 172–205.

101. Москалець К. Поезія Григорія Чубая // Москалець К. Сполохи : літературна критика та есеїстика / Костянтин Москалець. –Львів : ЛА «Піраміда», 2014. – С. 120–138.

102. Москалець К. Різноманітні форми мовчання // Москалець К.Людина на крижині : літературна критика та есеїстика / Костянтин Москалець. – Київ: Критика, 1999. – С. 107–114.

103. Москалець К. Чубай і вона // Москалець К. Гра триває : есеї / Костянтин Москалець. –Київ : Факт, 2006. – С. 205–218.

104. Науменко Н. Яблуко як символ української фольклорної та книжної поезії / Н. В. Науменко // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць, присвячений дослідженню творчої спадщини Лідії Дунаєвської. – Київ : «Київський університет», 2010. – Вип. 34. – С. 292–298.

105. Неборак В. Олег Лишега у форматі УПА : [Електронний ресурс] / Віктор Неборак // Zbruč. – 2014. – 17 черв. – Режим доступу: https://zbruc.eu/node/23573.

106. Неборак В. Остання поема Грицька Чубая : [Електронний ресурс] / Віктор Неборак // Zbruč. – 2013. – 23 жовт. – Режим доступу: https://zbruc.eu/node/14456.

107. Немченко І. Феномен мовчання в історичному романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» / Ірина Немченко // Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. – Olomouc, 2008. – Vol. 97. – P. 349–355.

108. Нечуй–Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / Іван Нечуй-Левицький. – Київ : Обереги, 1992. – 88 с.

109. Нич Р. "Вираження невимовного" в літературі модерності (окремі питання) / Ришард Нич // Теорія літератури в Польщі / упоряд. Ришард Нич. – Київ: Видавничий дім "Києво-могилянська академія", 2008. – С. 197–222.

110. Ніцше Ф. Народження трагедії з духумузики (фраґменти) / Фрідріх Ніцше ; перекл. Івана Герасима // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. –С. 55–70.

111. Нора П. Теперішнє, нація, пам’ять / П’єр Нора. – Київ : Кліо, 2014. – 272 с.

112. Ортегга-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва / Ортега-і-Гасет, Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-Гассет. – Київ : Основи, 1994.– С. 238 – 272.

113. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – Київ : Либідь,1999. – 447 с.

114. Павлишин М. Канон та іконостас : літ.-крит. статті / Марко Павлишин ; вступ. ст. Івана Дзюби. – Київ: Час, 1997. – 445 с.

115. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі / Марко Павлишин // Слово і Час. − 1994. − № 4/5. − С. 65–71.

116. Пас О. Мова : [Електронний ресурс] / Октавіо Пас // Незалежний культурологічний часопис «Ї». – 2004. – Ч. 35 : Мова ~~німої~~ країни. – Режим доступу:http://www.ji.lviv.ua/n35texts/N35-mova.htm

117. Пастух Т. Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років) / Тарас Пастух. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – 710 с.

118. Пелешенко Ю. Ісихазм та його відгомони в українській літературі / Юрій Пелешенко // Свята Гора Афон і українська культура : зб. наук. праць / упоряд. архиєпископ Ігор Ісіченко. – Харків : Акта, 2004. – С. 53–70.

119. Платон. Діалоги / Платон; перекл. з давньогр. Йосип Кобів, Уляна Головач, Дзвенислава Коваль, Тарас Лучук, Юрій Мушак. – Київ : Основи, 1999. – 395 с.

120. Поліщук Я. Мовчання і письмо : [Електронний ресурс] / Я. О. Поліщук // Незалежний журнал «Річ». – 2010. – Режим доступу:http://www.ri4.lviv.ua/index.php?rubric=studios&subrubric=word_about word&id=276

121. Прохасько Т. Одної і тої самої / Тарас Прохасько. – Чернівці : Книги – XXI ; Meridian Czernowitz, 2013. – 240 с.

122. Пухонська О. Культурна амнезія: від суспільного до літературного дискурсу незалежності / OksanaPuchonska // Синопсис: текст, контекст, медіа. – 2017. – № 1 (17). – Режим доступу:http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/237

123. Рябчук М. “Ми помрем не в Парижі...” : [передмова]/ Микола Рябчук // Вісімдесятники: Антологія нової української поезії / упоряд. Ігор Римарук. – Едмонтон : CIUS Press, 1990. – С. XI–XVIII.

124. Рябчук М. Кінець однієї епохи / Микола Рябчук // Чубай Г. Плач Єремії / Григорій Чубай. – Львів: Кальварія Мистецьке об'єднання «Дзиґа», 1999. – С. 273–283.

125. Рябчук М. Повернення Григорія Чубая / Микола Рябчук // Чубай Г. Говорити, мовчати і говорити знову / Григорій Чубай. – Київ: 1990. – С. 3–5.

126. Рябчук М. Постколоніальний синдром: спостереження / Микола Рябчук. – Київ : Критика, 2011. – 240 с.

127. Сартр Ж.-П. Нудота / Жан-Поль Сартр ; перекл. з фр. – Харків : Фоліо, 2006. – 220 с.

128. Сірук В. П’єса «Кумедний старигань» Т. Ружевича у структурі самвидавного журналу «Скриня» / В. К. Сірук // Волинь філологічна: текст і контекст. – Луцьк, 2008. – Вип. 6, ч. 2. – С. 127–139.

129. Сливинський О. Мовчання як іншість: Літературно-антропологічна перспектива / Остап Сливинський // Слово і час. – 2002. – № 8. – С. 59–68.

130. Сливинський О.Феномен мовчання в художньому тексті (на матеріалі болгарської прози 60–90-х рр. ХХ ст.) : автореф. дис. <…> канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – теорія літератури / Сливинський Остап Тарасович. – Тернопіль, 2006. – 19 с.

131. Словотворчість шістдесятників: Василь Стус. Ігор Калинець. Іван Світличний. Григорій Чубай / [збірник наук. праць ; відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острог : Вид-во НаУОА, 2010. – 492 с.

132. Сойя Э. Как писать о городе з точки зрения пространства / Э. В. Сойя // Логос. – Москва, 2008. – С.130-140

133. Стус В. С. Палімпсест: Вибране / Василь Стус. – Київ: Факт, 2006. – 432 с.

134. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Стус. – Київ: Факт, 2004. – 368 с.

135. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : монографія / Алла Татаренко. – Львів: ПАІС, 2010. – 544 с.

136. Тименко Г. На вулиці мертвого сонця / Григорій Тименко. – Чернівці: Букрек, 2015. – 180 с.

137. Ткаченко А. Слово як онтичне й емоційно-мислительне ядро / Анатолій Ткаченко // Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія філологія. – 2009. – №2. – С. 124–144.

138. Ткачук Т. Синтез мистецтв у художньому світі Ольги Кобилянської та Станіслава Пшибишевського / Тамара Ткачук // Українознавчі студії. − Івано-Франківськ, 2007–2008. − № 8/9. − С. 479–490.

139. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури / Данута Уліцька ;переклад С. Яковенка // Література. Теорія. Методологія / упоряд. Д. Уліцька. – Київ: ВД Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 38–56

140. Фіськова С. Контрапункт як принцип поліфонії в оповідному дискурсі музичного роману / Світлана Фіськова // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. − Вип.33, ч. 2. − С.107–112.

141. Флоренський П. Иконостас / П. А. Флоренський П. А. – Москва, 1995. – 50 с.

142. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / Нортоп Фрай; переклад з англ.Ірини Старовойт. – Львів: Літопис, 2010. – 360 с.

143. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі / Віктор Франкл ; переклад з англ. Олени Замойської. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. – 160 с.

144. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. – Київ : Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.

145. Фрейд З. Тотем и табу: Психология первобытной культуры и религии / Зигмунд С. Фрейд. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 160 с

146. Харчук Р. Сучасна українська проза: постмодерний період : навч. посібник / Р. Б. Харчук. – Київ : Академія, 2008. − 248 с.

147. Хекало М. Стилістичні функції умовчання як невербального комунікативного компонента в сучасній англомовній емотивній прозі / М. О. Хекало // Філологічні науки: синхронічний та діахронічний аспекти : зб. наук. праць / за ред. Л. М. Горболіс. – Суми, 2011. – С. 201–208.

148. Черниш А. Вислід тоталітарної травми у психоідентичності героїв роману С. Процюка «Десятий рядок» / А. Черниш // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. – 2016. – Вип. 2 (36). – С. 295–299.

149. Чубай Галина. З весни – у вічність / Галина Чубай // Чубай Г. Плач Єремії / Григорій Чубай. – Львів: Кальварія ; Мистецьке об'єднання «Дзиґа», 1998. – С. 305–310.

150. Чубай Г. Говорити, мовчати і говорити знову / Григорій Чубай. – Київ : Молодь, 1990. – 144 с.

151. Чубай Г. Плач Єремії : (поезія, переклади, спогади) / Григорій Чубай. – Львів: Кальварія ; Мистецьке об'єднання «Дзиґа», 1998. – 319 с.

152. Чубай Г. Скоромовка не для вовка : вірші для дітей / Григорій Чубай. – Київ: Грані-Т, 2008. – 56 с.

153. Чубай Г. П’ятикнижжя /Григорій Чубай ; упоряд. Соломія Чубай; передмова: Костянтин Москалець ; післямова: Олег Лишега. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. – 255 с.

154. Шваліна Й. Мовчання говорить. Теперішнє залишається, тільки час минає. Зміцнювати мир, осмислюючи минуле /Йоганнес Шваліна ; перекл. з нім. Ольги Плевако. – Київ: Дух і Літера, 2016. – 304 с.

155. Шкунаева И.Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней / И. Д. Шкунаева. – Москва : Искусство, 1973. – 447 с

156. Эпштейн М.Слово и молчание в русской культуре / Михаил Эпштейн // Звезда. – 2005. – № 10. – С. 202–222.

157. Юнґ К.AION. Нариси щодо символіки самості / Карл Ґустав Юнґ. – Львів : Астролябія, 2016. – 432 с.

158. Юнґ К. Архетипи і колективне несвідоме / Карл Ґустав Юнґ. – Львів: Астролябія, 2013. – 599 с.

159. Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії / Олена Юрчук. – Київ: Видавничий центр «Академія», 2013. – 224 с.

160. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика раннього модернізму / Сергій Яковенко. – Київ: Критика, 2006. – 295 с.

161. Янкова М. Поетика мовчання у творчості В. Стуса та Ю. Гудзя / Марія Янкова // Наукові записки Національного ун-ту «Острозька академія». Серія «Філологічна». – 2013. – Вип. 32. – С. 308–316.

162. Яремко М. Мова, що мовчить: Принцип «поетичної балаканини» в романі Р. Валзера «Родина Таннер» / М. В. Яремко // Наукові записки Національного ун-ту «Острозька академія». Серія «Філологічна». – 2016. – Вип. 61. – С. 154–156.

163. Яремко М. Реалізація мовчання на синтаксичному рівні в романі Р. Вальзера «Якоб фон Гунтен» / М. В. Яремко // Наукові записки Національного ун-ту «Острозька академія»]. Серія філологічна. – Острог, 2013. – Вип. 39. – С. 221–223.

164. Abrams M. The Norton Anthology of English Literature/ M. H. Abrams. – New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1974. – 2520 p.

165. ArchM. Mirrors: Excerpts from “Masks, Manipulation, and Madness: The Imagery of Mirrors and Reflection in Literature” : [Електронний ресурс] / Michelle Arch. – Режим доступу: https://michellearch.wordpress.com/mirrors/

166. Arendt H. On the nature of Totalitarism: An Essay in Understanding / Hannah Arendt// Essays in Understanding: 1930–1954. Formation, Exile, and Totalitarianism / ed. by Jerome Kohn. – New York : Harcourt Brace & Co, 1994. – P. 328–361.

167. Bruce S. Silence and Sign Language in Medieval Monasticism: The Cluniac Tradition, c. 900–1200 / S. Bruce. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 228 p.

168. ChappellT. Logos and Mythos in Plato / T. Chappell // Myth inthe Greek and Roman World / Ed. by C. Emlyn-Hughes. – London : Open University Press, 2009. – P. 249–259.

169. Clair R. Organizing Silence: A World of Possibilities / Robin Patric Clair. – New York: State University of New York Press, 1998. – 286 p.

170. Dauncey S. The uses of silence: a twentieth-century preoccupation in the light of fictional examples/ Dauncey Sarah – Warwick, 2003. – 425 p.

171. Dhammananda K. The Buddha's Silence / K. S. Dhammananda // What Buddhist Believe / K. S. Dhammananda. – Malaysia: Buddhist Missionary Society, 2002. – P. 61–63.

172. Eliade M. The Sacred and Profane. The Nature of religion / Mircea Eliade. – New York: Harper & Brothers, 1961. – 256 c.

173. Eliot T. S. Four Quartets : [Електронний ресурс] / T. S. Eliot. – 1942. – Режим доступу: http://tseliot.com/poetry/four-quartets

174. Eliot T. S. The Waste Land : [Електронний ресурс] / T. S. Eliot. – 1922. – Режим доступу: http://tseliot.com/poetry/the-waste-land/read

175. Epratt M. The functions of silence / Michal Epratt// Journal of Pragmatics. – 2008. – № 40. – P. 1909–1938.

176. Fitz E. A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector / Earl Fitz// Contemporary Literature. – 1987. – № 4. – P. 420–436.

177. Fowler R. Mythos and Logos / Robert L. Fowler// The Journal of Hellenic Studies. – 2011. – № 131. – P. 45–66.

178. Frazer J. Golden Bough: A Study in Magic and Religion / James George Frazer. – New York: The McMillian Publishing Copany, 1925. – 776 p.

179. Frendo M. T. S. Eliot and the music of poetry / Maria Frendo. – Durham: Durham University Press, 1999. – 291 p.

180. Gish N. The Waste land: a poem of memory and desire/ Nancy Gish. – Boston: Twayne Publishers, 1988. – 127 p.

181. Goosh P. Reflection on Jesus and Socrates: Word and Silence/ Paul Goosh. – New Haven : Yale University Press, 1996. – 320 p.

182. Green J. The Paradox of Silence in the Arts and Religion / J. D. Green// Brigham Young University Studies. – 1995. –Vol. 35, № 3. – P. 94–131.

183. Hassan I. Toward a Concept of Postmodernism / Ihab Hassan // The Postmodern Turn / Ihab Hassan. – Ohio: Ohio State University Press, 1987. – P. 84–94.

184. Jaworski A. Formulaic silence / Adam Jaworski // Glossologia. – 1988. – № 7. – P. 169–176.

185. Jaworski A. Introduction: An overview by Adam Jaworski / Adam Jaworski // Silence: Interdisciplinary perspectives / ed. by Adam Jaworski. – Berlin : New York: de Guyter, 1997. – P. 3–15.

186. John Cage on “Empty Words” and the demilitarization of language : A radio interview, August 8, 1974 : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/cage-radio.html

187. Kalinowska M. Mowa i milczenie: Romantyczne antynomie samotności / Maria Kalinowska. – Warsawa: PIW, 1989. – 280 s.

188. Kane L. The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama / Leslie Kane. – Ontario: Fairleigh Dickinson Univ Press, 1984. – 195 p.

189. Kiss S. Le signifié poétique du silence dans les Fleurs du Mal / Sandour Kiss // Revue d’Etudes Francaises. – 2009. – № 14. – P. 173–179.

190. Kunz T. Trwanie poza poezją : [Електронний ресурс] / Tomasz Kunz. – 2011. – Режим доступу: http://www.miesiecznik.znak.com.pl/1126/calosc/trwanie-poza-poezja

191. Lerner B. What I cannot say is/Is at the vertex: Some Working Notes on Failure and the Line / Ben Lerner // A Broken Thing: Poets on the Line / ed. by E. Rosko&Vander Zee. – Iowa: University of Iowa press, 2011. – P. 145–148.

192. Lobb E. Ellipsis and Aposiopesis in “The Love Song of J. Alfred Prufrock” / Edward Lobb //Connotations: A Journal for Critical Debate. – 2013. – Vol. 22. – No. 2. – P. 167–187.

193. Manen M. Writing qualitatively, or on demands of writing / M. Manen // Qualitative Health Research. – 2006. – Vol. 16, № 5. – P. 713–722.

194. McCulloughL. Silence / Lisa McCullough // The Routledge Encyclopedia of Postmodernism / ed. by Victor E. Taylor and Charles E. Winquist. – London: Routledge, 2001. – P. 568–570.

195. Niziołek G. Zobaczyć mowę i milczenie. («Wokół dramatów Tadeusza Różewicza») : [Електронний ресурс] / G. Niziołek // http://ninateka.pl/edu. – 2006. – Режим доступу:http://ninateka.pl/audio/wyklady-otwarte-2006-niziolek-cz-2-teatr-narodowy/

196. Ousby I. The Cambridge Guide to Literature in English / I. Ousby. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 1109 p.

197. Perkins D. History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode / D. A. Perkins. – Cambridge: Belknap Press, 1976. – 640 p.

198. Peterson J. Maps of Meaning: The Architecture of Belief / Jordan B. Peterson. – London: Roudledge, 1999. – 402 p.

199. Picard M. The World of Silence / Max Picard. – Chicago: Regnery, 1989. – 232 p.

200. Pieper J. Tradition: Concept and Claim / Josef Pieper ; translated from German by E. Christian Kopff. – Wilmington: St. Augustines Press, 2010. – 98 p.

201. Przybylski R. Słowo i milczenie bohatera polaków. – Warsawa, 1993. – 311 s.

202. Randol S. An interview with Gejrge Prochnik on the politics of silence : [Електронний ресурс] / Shaun Randol // The Mantle. – 2014. – Режим доступу: http://www.mantlethought.org/international-affairs/interview-george-prochnik-politics-silence

203. Schlant E. The Language of Silence: West German Literature and The Holocaust / Ernestine Schlant. – New York: Roudledge, 1999. – 279 p.

204. Sontag S. The Aesthetics of Silence / Susan Sontag // Styles of Radical Will / Susan Sontag. – New York: Picador USA, 2002. – P. 3–35.

205. Stein G. Lectures in America / Gertrude Stein. – Boston: Beacon Press, 1957. – 246 p.

206. Steiner G. Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman/ George Steiner. – New York: Atheneum, 1967. – 440 p.

207. Struk D. Hryhorii Chubai: Beyond All Expectations / Danylo Struk// Canadian Slavonic Papers. – 1972. – Vol. 14. – No. 2. – P. 280–299.

208. Sweeney E. Literary Forms of Medieval Philosophy // The Stanford Encyclopedia of Philosophy / ed. by Edward N. Zalta. – Stanford, 2015. – P. 515–525.

209. Teahan J. Dauenhauer, Bernard, Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance/ J. F. Teahan // Journal of Religion. – 1983. – Vol. 63. – No. 2. – P. 204–206.

210. Thirumalai M. Silent Talk – Nonverbal Communication / M. S. Thirumalai. – New Dheli : Central Institute of Indian Languages, 1987. – 304p.

211. Wong N. Communicative Functions and Meanings of Silence: An Analysis of Cross-Cultural View/ Wong Ngan Ling // Multicultural Studies. – 2003. –Vol. 3. – P. 125–146.

212. Zagorodniuk O. Tadeusz Różewicz and Ukrainian Literature: Some Aspects of Reception, Translation, Interpretation Since 70s until Today /O. A. Zagorodniuk // Střední Evropa včera a dnes: proměny koncepcí / Ivo Pospíšil (ed.). –Brno, 2015. –P. 219–230.