

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. О памяти и припоминании // *Вопр. философии*. – 2004. – № 7. – С. 161-168.
2. *Астаф'єв О.* Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі: Монографія. – К., 2000. – 268 с.
3. *Баилляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. — М., 1998. – 268 с.
4. *Баилляр Г.* Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. – М., 2004. – 376 с.
5. *Блинов И.* Синестезия в поэзии русских символистов // *Проблема комплексности изучения художественного творчества*. – Казань, 1980, С.119-124; <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/blinov.htm>.
6. *Borges J.L.* Czas // *Literatura* na świecie. – № 12 (209). – Warszawa. – Grudzień 1988. – S. 36-44.
7. *Всесоюзная* школа молодых ученых и специалистов “Свет и музыка”: Тез. докл. 24 июня – 4 июля 1979. – Казань, 1979, С. 86-88 [http://synesthesia.prometheus.kai.ru/priroda\\_r.htm](http://synesthesia.prometheus.kai.ru/priroda_r.htm)].
8. *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т.– М., 1998. – Т. 1-2. – 944 с.
9. *Sikora I.* Łabędź i lira: Studia i szkice o literaturze Młodej Polski. – Zielona Góra, 2001. – 209 s.
10. *Staff L.* Poezje zebrane: W 2 t. – Warszawa, 1967. – Т. 1. – 1147 s.
11. *Staff L.* Poezje zebrane: W 2 t.– Warszawa, 1967. – Т. 2. – 1033 s.
12. *Филиппович А.В., Шпаraga О.Н.* Феноменология // *История философии: Энциклопедия* / Сост. и гл. науч.ред. А.А. Грицанов. – Минск, 2002. – 1376 с.
13. *Hanczakowski M., Kuziak M., Zawadzki A., Żynis B.* Epoki Literackie: Od Antyku do współczesności. – Bielsko-Biała, 2001. – 476 s.
14. *Юнг К. Г.* Инстинкт и бессознательное // *Сознание и бессознательное: Сборник*. – СПб., 1997. – С. 57-68.
15. *Юнг К.Г.* Отношения между Эго и Бессознательным // *Сознание и бессознательное: Сборник*. – СПб., 1997. – С. 80-149.
16. *Юнг К. Г.* Понятие коллективного бессознательного // *Сознание и бессознательное: Сборник*. – СПб., 1997. – С. 69-78.
17. *Якобсон Р.* Два вида афатических нарушений и два полюса языка // *Язык и бессознательное*. – М., 1996. – С. 27-52.

## Ігор Юдкін-Ріпун

### ХАРКІВСЬКІ ВІРШІ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА, АБО КАТАСТРОФА ЯК ПЕРЕТВОРЕННЯ

Перебуваючи в Харкові 1915-1918 рр., Л.Стафф подає війну в карнавальній образній системі “перевернутого світу”, де правлять диявольські сили. Речі уособлюються як ворожі людині істоти, що вивопнюють простір страждань, воля тлумачиться як спокуса, а життя – як сон. Альтернативу становить витворення дистанції до світу, що стало надбанням творчої зрілості поета.

Ключові слова: інверсія, карнавал, рефлексія, дистанція, паронімічна атракція, внутрішня форма слова.

*Ihor Yudkin-Ripun. Leopold Staff's Kharkiv Verses or The catastrophe as a transfiguration*

While staying in Kharkiv in 1915-18, L.Staff tended to depict the war with help of carnival imagery, imploring the idea of “mundus inversus” where devilish forces rule. In this inverted world things were regarded as hostile entities giving rise to the men’s suffering, liberty was treated as a seduction, and life was identified with dream. Keeping a distance from the world becomes an alternative to be realised only in the mature stage of the poet’s biography.

Key words: inversion, carnival, reflection, distance, paronymic attraction, inner form of a word.

Катастрофа 1914 року засвідчена у світовій літературі багатьма славетними іменами, такими як В. Стефанік та С. Жеромський у слов’янському світі або Е. Хемінгуей, Е. М. Ремарк, А. Барбюс у романо-германському. Події світової історії сприйнято й оцінено як раптовий, стрибковий перехід від однієї епохи до

іншої, що не давав часу людині отямитися від страшних травм. Проте існує й інше тлумачення того, що відбувалося, — як своєрідного моторошного карнавалу, що в ньому світ перевертався дном догори, подавався як вивернутий, але перебував у межах тієї ж традиції, що склалася до великої руйни. Саме таке бачення подій переважає у творчості Леопольда Стаффа — поета, котрий напередодні Першої світової війни вже зробив собі ім'я сімома збірками поезій, поемою “Пан Твардовський” та кількома сценічними творами, написаними у Львові. Військовий досвід митця цікавий тим, що обидва його цикли поезій, пов'язані з війною — “Сівба долі” (1916) та “Райдуга сліз і крові” (1918), з'явилися ще в одному українському місті, у Харкові. Сюди він потрапив, зазнавши першої великої життєвої травми: його бібліотека та архів згоріли у львівському передмісті Брюховичі внаслідок військових дій (удруге такого ж удару поет зазнав 1944 року після знищення рідної домівки у Варшаві). До того ж поет поділив долю багатьох галицьких селян-вигнанців, із якими він поневірявся військовими шляхами.

До війни Леопольд Стафф уже уславився як творець чітко окресленого поетичного стилю, позначеного зверненням до традиційних католицьких образів, рефлексією над бароковою та романтичною спадщиною, камерністю вислову. В його ліриці переважали романтичні образи ночі, чи не кожний рядок містив алюзії до відомих із європейської історії символів. Те, що подавалося в його поезіях, відбувалося наче в театральному просторі, серед умовностей, позбавлених конкретної історичної атрибуції. Ця умовність не змінилася й тепер — майже немає вказівок на те, про яку війну йдеться в його ліричних рефлексіях. Війна стала випробуванням поета на вірність традиції, і для того, щоб це випробування витримати, він мусив знайти адекватні ключі поетичного витлумачення засвідчених ним подій. Таким ключем стала інверсія — перевертання нормального образу світу, його подання у вивернутому вигляді. Створюється те, що перебуває в межах традиції, але це творення веде до появи своєрідного антисвіту, в якому закарбовується пережита травма.

*Перевернутий світ.* Чи не найповніше така інверсія виявляється в поемі “Школа”. Це балада, основана на роздумах про те, як навчальний заклад перетворюється на лікувальний, на шпиталь — тепер уже на школу у фігуральному значенні для виховання наново тих, кого травмовано історією. Таке зіставлення та зближення понять “шпиталь — школа” виявляється також через паронімію обох слів (позичених із греко-латинського лексикону як у польській, так і в українській мові), що дає поетові привід для алітерації вже в першій строфі, де розповідається, як він відвідав “szkolny dom” ‘шкільний будинок’, в якому “wnętrze sal... zmienięno na szpital” ‘внутрішність залів перетворено на шпиталі’. Різнокореневі слова в процесі етимологічного розвитку взаємно наблизилися (кореневі морфеми набули вигляду протетичного шиплячого (*с* або *ш*) із наступним проривним — заднім *к* або переднім *п*), і ця конвергенція вмотивовує семантичне зближення.

Метаморфоза “школа — шпиталь” набуває глобального значення, стає вихідним пунктом для критики світоустрою. Взагалі уподібнення світу лікарні (зокрема божевільні) становило давню алегорію, її натрапляємо, зокрема, у бароковій прозі, приміром, у Б. Грасіана, іспанського письменника XVII ст., вочевидь відомого такому обізнаному романістові, яким був Л. Стафф. Свій викривальницький намір поет проголошує відверто (у строфі 21 частини 2): “Chcę maski z fałszu zrywać / I jeno szczerze każdą rzecz / Imieniem jej nazywać” ‘Хочу зривати маски з фальші / І лише щиро кожну річ / Називати її ім'ям’. Катастрофа, пограничний стан буття, перетворюючи школу на шпиталь, висвітлює справжню суть явищ, дає нагоду викрити правду, приховану під оболонкою речей, указати їхні справжні імена.

Проте цим декларованим завданням правдошукання не вичерпується той поклад сенсів, що несе в собі обрана метаморфоза. Сама композиція поеми, зокрема вжита в ній виняткова для польської поетичної традиції тонічна версифікація та рідкісна будова строфи (три дворядки, в яких сполучаються довший (на 4

наголоси) та коротший (на 3 наголоси) з римунанням коротших), безпомилково вказує на добре відомий поетичний прообраз, безпосереднім продовженням якого постає твір Л. Стаффа. Це надзвичайно популярна на початку ХХ ст. “Балада Редінгської в’язниці” англійського поета-декадента О. Уайльда, що так само має виразне соціально-критичне, викривальницьке спрямування. Відверті алюзії на таке звертання до ідей свого попередника знаходимо в багатьох рядках. Мабуть, особливо промовистим виявиться звернення до біблійного з походження образу марнотного млина. У Л. Стаффа цей образ подається такими рядками: “*Bo bałwochwalstwem ślepym jest / Ten postęp, ten automat, / Co miał żdzy jak diabelski młyn / Tłumy człowieczych gromad, / By z nich omanów tworzyć mgły, / Kadziel mdłych aromat*” “Бо ж сліпим марнославством є той прогрес, той автомат, який розчавлює, як диявольський млин, юрби людських громад, щоб робити з них імлу омани, аромат млосного кадила”. Відповідна строфа в О. Уайльда виглядає так: “*But this I know, that every Law / That men hath made for Man, / Since first Man took his brother’s life / And the sad world began, / But straws the wheat and saves the chaff / With a most evil fan*” “Але я знаю те, що кожний Закон, який людиці створили для Людини – після того, як перша Людина взяла життя свого брата і розпочався сумний світ – лише відсіває пшеницю і залишає половину найзлющою віялкою”. Чи то йдеться про “диявольський млин” у Л. Стаффа, чи про “найзлющу віялку” в О. Уайльда, чи про “прогрес”, чи про “закон”, чи про “імлу омани”, чи про “полову”, сенс обох тропів спільний – вони заперечують наявний устрій.

Великого значення набуває також символіка кольорів, зокрема зіставлення білого та червоного, що набуде значної ролі в подальших віршах Л. Стаффа цих років. Так, уже на початку поеми (яку маємо підстави називати баладою) згадується, як “*kwitł Czerwony Krzyż / Na czystej tła pobiale*” ‘квітнув червоний хрест на чистому тлі вибілки’, далі поет запитує про пораненого: “*Czy krew stracona, czy ta myśl / Zbieliła tak ich twarze?*” ‘чи втрачена кров, чи думка так вибілила їх обличчя?’. В О. Уайльда автор бачить, як “*the shadowed bars*” ‘вкриті в сутінках перегороджі’ рухаються “*across the whitewashed wall*” ‘вздовж набіло вимитого муру’, що змушує його згадати, як “*God’s dreadful dawn was red*” ‘жахливе Боже світання було червоним’. Від перетворення школи на шпиталь залишається “*ciał tych ból, / Co jękiem wsiąka w ściany*” ‘біль тих тіл, який гуканням просякає стіни’, що змушує згадати уайльдівську “*the weeping prison-wall*” ‘в’язничну стіну, що ридає’.

З мотивом білого кольору як ознаки зблідлого обличчя пов’язується паронімічне зближення “*bliźni – bliźna*” ‘ближній – рана’, де поет вдається до похмурого каламбуру: “*Dzis bliźny leczy bliźni, lek / W litosnym dając chlebie, / Jak bliźny zadał bliźni, co ma / Bliźnego kochać jak siebie*” ‘тепер ближній лікує рани, ліки даючи в хлібі милостині, оскільки ран завдав ближній, який повинен любити ближнього як себе’. Тут очевидне глузування з лицемірства й порожнечі заяв про “ближніх”. Але цікавий також інший аспект – використання в цьому разі семантичного потенціалу внутрішньої форми слова. За етимологічними спостереженнями, пара “*bliźni – bliźna*” споріднена і семантично (у тому ж сенсі, в якому французьке *pres* “поблизу” виводиться з *presser* “тиснути”, тобто дослівно “ближній” означає “притиснутий”): рани завдано від того, що надто наближають сторонній предмет. Цей мотив дає поетові нагоду перейти до викривання ще однієї теми: він спростовує апологію війни тим аргументом, що “*dobrego wrogiem lepsze*” ‘ліпше – ворог доброго’. Послідовників мальтузіанства, які виправдовують війни тим, що “*Za ciasno było w świecie już / By wszyscy się kochali*” ‘у світі було затісно, щоб усі один одного любили’, поет саркастично втішає: від ран стає “*Wolniej od jednej z rąk lub nog*” ‘вільніше від однієї з рук або ніг’.

У другій частині вихідним мотивом виступає поняття любові як найвищої християнської чесноти, і саме цим виправдовується право людини на життя без військових ран: “*Święty jest, gloszą, ludzki duch, / Lecz święte jest i ciało: / W*

miłości bo poczęte jest / I pierś miłości ssalo” ‘Проголошують, що святим є людський дух, але святе також тіло, бо зачато в любові і ссало груди любові’. Цей мотив захисту тіла виводиться з давньохристиянської патристичної традиції трактування тіла як “храма духу”. Тому саркастично викрито блюзнірський сенс культу гігієни як спроби замінити любов: “wiek, co pa rzeź ludzi śle / Szczyci się swą higieną” ‘вік, який шле людей на різанину, хвалиться своєю гігієною’, і саме тому він “o zdrowe ciało pilnie dba / Bo zdrow duch w zdrowym ciele / Wy je trujący zďlawił gaz...” ‘старанно дбає про здорове тіло, бо є у здоровому тілі здоровий дух – щоб задушити його отруйним газом’.

Світ, котрий творить шпиталі замість шкіл – це світ плутократії, по суті, антихристиянський: “Historię giełda robi, mów, / Lecz zamilcz o Chrystusie” ‘історію робить біржа, кажи, але замовкни про Христа’. Більше того, “Jeruzalem Nowa dziś / Zowie się rynkiem zbytu” ‘Новий Єрусалим тепер іменується ринком збуту’. Тут автор вочевидь слідує ортодоксальному католицькому розумінню катастроф, сформульованому в славетній папській енцикліці “*Reverentiam*”, де засуджено “найновішу форму лихварства, що зветься капіталізмом”. Пафос викривального оповідання досягається у третій частині, де розкрито правду про світ: “W ewangeliczne spoty dziś / Wierzy się pod drwin grozą” ‘в євангелічні чесноти тепер вірять під загрозою глузувань’. Зрікшися християнських заповідей, людина повертається до канібальської печери: “I jako w jaskiniowy czas / Człek jest człękowi wilkiem” ‘і як у печерний час, людина людині вовк’. Лише в передостанній строфі висловлено сподівання, щоб “drgnie w ktorýmś z dzieci coś” ‘щось ворухнеться в котромусь із дітей’, а це вже немало, бо ж і Брут був одним “i jedną miał prawicę” ‘і єдину мав правицю’.

*Похмурий карнавал речей.* Як своєрідні балади можна розглядати два твори з використанням символіки металів – “Діти олова” та “Знятий дзвін”. Олово належить до тих матеріалів, що віддавна розглядалися як знаряддя підробки, фальшування і пов’язані з образами облуди. У цьому сенсі воно протиставлене бронзі, з якої відливають дзвони, що дає підставу розглядати обидві балади поруч. У першій із них поет розвиває думку про те, що з олова виготовляють як дитячі забавки – солдатів, так і поліграфічні шрифти (czcionki) для книгодрукування. Але водночас цей матеріал служить і продукуванню куль, котрі теж можуть розглядатися як своєрідні шрифти, а книгою, створюваною “друкуванням” такими “шрифтами” на людських тілах, виявляється увесь світ. Так давня метафора “світ як книга” обертається тепер зловісним сенсом. Коли згадати давню, пов’язану із С. К’єркегором характеристику типографської фарби як притулку нечистої сили, то метаморфоза “олов’яні солдатикі – олов’яні шрифти – олов’яні кулі” стає формулюванням баладної фабули.

Можна було б чекати образу землі, залитої кров’ю. Проте поет уживає дуже своєрідної лексики: “Kartą ziemia jest cała, posoką zalana, / Literami te trupy – pędzarze” ‘картою є ціла земля, залита сукровицею, літерами – трупи нещасних’. Posoka ‘пасока, сукровиця’ – це специфічний мисливський термін, уживаний для позначення суміші крові з іншою рідиною, що виливається з пораненого звіра. Поет позначає жертви війни двома кольорами – уже згаданими червоним та білим: “leżą dziś krwawi i leżą tak biali” ‘лежать тепер криваві і лежать такі білі’. Тут фігурують “ojce kul, króle” ‘батьки куль, королі’, які постають як “pomazańcy tronów, bo krwią pomazani / Skąpi zmarłym święconych olejów!” ‘помазанці тронів, бо помазані кров’ю, заощаджують померлим свяченого єлею’. Інакше кажучи, королі помазані кров’ю замість єлею, для них людська кров постає заміною свяченої речовини. Це типовий взірець сатанинського блюзнірства, яким визначається місце “князів світу цього”. Стендалівські мотиви “білого та червоного” зазнають тепер переосмислення у світлі мілітаристських реалій.

Олово описується в першому ж рядку як “kruszec ciemny, podatny, jak móżok dzieci” ‘темна руда, податлива, як мозок дитини’ – це матеріал, із якого можна зліпити що завгодно. Тож олов’яних солдатиків уживали для того, щоб “uś mierzyc” ‘присмирити, зробити смиренним, приборкати’ розбещені пристрасті – “pustotę

ochoty” ‘бажання пустощів’ та “swawolne wybryki” ‘вибрики свавілля’. Забава в солдатиків, підпорядкована цій меті “втихомирення”, де слово не випадково виводиться від “миру” як антоніма війни, у світі дитинства протиставлене читанню – зняття котрого, книги, як уже згадувалося, теж таки виробляються за допомогою олов’яних шрифтів – “Czas dzieliło się między żołnierzy z ołowiu i uszaty w rogach elementarz” ‘час поділявся між олов’яними солдатами та вухастим, у рогах букварем’. У цій амбівалентності, двоїстості вже закладено зародок майбутнього конфлікту. Люди “nie dość czcionki lili” ‘не відливали досить шрифтів’, не дбали про культуру, тому “zostało zadużo ołowiu” ‘залишилося забагато олова’.

Війна розглядається як старечий маразм вищезгаданих “королів”, як їх повернення до дитинства за тими ж таки карнавальними законами перевернутого світу. Це також повсюдне “повернення до дитинства”, яке охоплює поглинуту старінням європейську культуру: “ostatnie, najstarsze, najmędrsze z stuleci / Zdziecienienia osiągnęło-żeś brzegi?” ‘останнє, найстарше, наймудріше зі століть досягло вже берегів повернення до дитинства?’ – запитує автор у дев’ятнадцятого століття. Парадокс моторошного карнавального перевернутого світу очевидний: “To, coś samo wyгнаło do izby dla dzieci / Dziś twe wszystkie pochłania zabiegi!” ‘те, що колись ти само вигнало до дитячої кімнати, тепер поглинає всі твої заходи’. У цих словах виявляється ще один аспект карнавальної інверсії – саме той, який відомий під іменем відчуження, коли наслідки дій людини починають панувати над самою людиною.

Бажання поета в тому, щоби “w ramięci bibule” ‘на промокашці пам’яті’ залишився “rękopis starego ustroju” ‘рукопис старого ладу’. Такий добір висловів для формулювання своєї волі досить промовистий. Адже старий устрій (ancien régime) має цілком певний історичний сенс. Такий мотив “зречення старого світу” посилюється ще й опредмечуванням його в образі рукопису, що залишився б лише у слідах на промокашці шкільного зошита, без олов’яних друкарських шрифтів. А світ “zamknie króle w dziecinnym pokoju” ‘замкне королів у дитячій кімнаті’.

Інше тлумачення перевернутого світу подається в оповіданні про те, як скидали дзвін із вежі. Рефреном через вірш проходить епітет дзвона – бронзовий (spізowy dzwon), що в контексті харківської творчості постає як антонім до вищезгаданого олова. Передусім тут варто нагадати про символіку дзвону в романтичній філософії. За визначенням, поданим у § 76 “Філософії мистецтва” Ф.В.Шеллінга, “дзвін є не що інше, як споглядання душі самого тіла” [3, 194]. Таке обґрунтування сакралізації дзвону конкретизується поетом у дусі відродженої романтикою християнської традиції. Дзвін “Od wieków bieży... Roznosząc ziemię jęк” ‘споконвіку біжить, розносячи стогін землі’. Дзвони живуть як обереги душ людських, що несуть їм мир та спасіння, адже голос дзвона “woła, / By kornie chylić czoła / Przed mocą, w której duszom schron” ‘закликає, щоб покірно схилити чола перед могутністю, в якій спасіння душам’. Тепер, під час війни, дзвін бачить у доквітлі руїну, до того ж бачить її під собою, нижче від своєї височини, у світі “долівці”, а не в “горішньому”: “Nad starcem, dzieckiem i niewiastą / Pogrozą zawisł zgon” ‘над старою, дитиною та дівчиною погрозою нависає загибель’. Дзвін тепер лишається безборонним, і саме тут виникає образ “глухої грози” – вельми промовистого паронімічного паросполучення: “Wydał... trącony dzwon: Jęк głuchy grozy” ‘Страчуваний дзвін видав гукання глухої погрози’.

Звідси випливає важлива ідея: дзвони звільняють від переляку, адже “strach go zniża dziś, poniża ludzka trwoga” ‘тепер його знижує страх, принижує людська тривога’. Знову тут бачимо протиставлення полюсів вертикалі, де вгорі перебуває дзвін, а знизу сама людина. Саме людські страхи лежать в основі тих гріхів, які спонукають скидати дзвін, а отже, нищити все святе, що міститься в душі людини: “Z trwogi cię zdejmują, z lęku / Nie o ciebie, lecz o siebie!” ‘з тривоги тебе знімають, з переляку не про тебе, а про себе’, бо ж тепер “Nie trzeba sprawiedliwych / Lecz krwawych rąk do bitwy” ‘не треба справедливих, а лише

кривавих рук для битви'. Дзвону протиставлено мечі, набої, гармати — "Pociskó w trzeba, trzeba dziać" 'треба набоїв, треба гармат'. Людина позбавляється дзвону саме як голосу своєї совісті: "Ustąpic musisz, dzwonie... Jawny, natretny dusz wyrzucie!" 'Мушиш поступитися, дзвоне, явний, настирний докір душам'. Результатом стає приниження людини, пекло на землі, яке, власне, полягає в забороні підноситися вище: "Wu піс do nieba nie wznosiło czoła / Gdy jedno piekło wipno być dokoła" 'щоб ніщо не зносило чола до неба, бо ж суцільне пекло має бути довкола'. Давня ідея карнавального перевертання верху та низу тепер обертається приниженням людини.

*Світ як Голгофа.* Найбільша за обсягом поема "Вигнанці" побудована як опис спостережень автора. Об'єкт опису тут становлять зруйноване село та поневіряння його мешканців — утікачів од воєнних страхіть. Для посилення монотоності опису поет ужив найпростіший силабічний розмір — восьмискладовик, що тут засвідчує очевидні тенденції зближення з хореем<sup>1</sup>. Така ритмічна "квадратна" схема посилює враження відстороненості опису, в якому наче відтворено монотонний рух юрби переселенців.

Передусім поет змальовує пейзаж спустошення. Тут особливо вирізняється порівняння "kominy / Jak nagrobki swej ruiny" 'комини як нагробки своєї руїни'. Вогнище, центральний осередок хатнього світу, перетворений на могилу. Це змушує згадати про давню етимологічну спорідненість "пічка — печера" (де посередницькою семантичною ланкою виступає значення "заглиблення") [2, 105]. Відповідно, печера як могила стає природним аналогом перевернутого домашнього вогнища. Такої ж інверсії зазнає ще один ключовий елемент хатнього устрою: "Jak choraǵiew, wiszą wrota / W które błędny wiatr łomota" 'як корогва, висять ворота, в які ломиться заблуканий вітер'. Обидві ланки порівняння мають сакральну семантику, що вмотивовує їх зіставлення, однак вітер — це давній знак руїни, це антитеза хати, і саме до нього підводить паралельна "ворота — корогва". Так за окремими подробицями описової поеми розкривається символічний сенс.

На тлі такого "перевернутого світу" сільських спустошень виникає картина людської процесії вигнанців: "... długim sznurem... Siągnie szary, pędzny tabor" 'довгим шнуром тягнеться сірий, нужденний табір'. Прикметно, що поет уживає українізм для характеристики цього руху — "Het za oczu, w cudze światy" 'геть за очі, в чужі краї'. Така вказівка на реалії Галичини, спустошеної війною, вельми промовиста в устах харківського вигнанця, який був безпосереднім свідком подій.

Автоматичність рухів посилюється влучно підібраними деталями: "I sprzęt jakiś z wozu spadnie / Który znow ktos na wierzch kładnie" 'і якийсь начиння падає з возу, а його хтось знову кладе догори'. Цей опис підказує відоме зіставлення — похід на Голгофу, на що вказують також подальші порівняння: селянин, що несе кий — "jakby dźwigał krzyż swój" 'наче здвигає свій хрест', так що вже алітерація (літера *k*) підказує ототожнення кийка з хрестом. Саме на Голгофу вказує також характерний біблійний епітет, наданий поетом "gromadzie śródpopielnej" 'громаді "середпопельній", тобто вкритій попелом'. Натяки підводять до виявлення того головного, що вбачається в громаді, що об'єднує тепер усіх колишніх односельців: "Równi w dole dziś jednakiej / Bezchałupni i żebraki" 'рівні в однаковій долі, безпритульні та жебраки'. Вони "zuja głodne ojczenasze" 'жують голодні "Отче наш" — натяк на "хліб повсякденний", якого немає, так що "mamla suchy szepł zdrowiaszek" 'мямлить здоровань сухий шепіт'. Алітероване паросполучення "сухий шепіт" влучно символізує ту рівність у злиднях, якої досягли всі учасники походу.

<sup>1</sup> Зазначимо, що взагалі в межах силабічної системи такі тенденції залишалися без кінцевого результату й в інших літературах. Зокрема, "обчислення свідчать про значну хорейзацію 8-складових віршів Шевченка", проте "до органічного хорей у своїй творчості Шевченко не звертався" [1, 19-20].

Центральною проблемою твору виявляється ставлення людини до землі, і для впровадження цієї проблеми поет удається до дуже своєрідної алегорії: “Každy piesie pod powieka / Skrawek ziemi – gdzieś daleko! / Mały ziemi szmat ma w oczach...” ‘кожен несе під повіку скибочку землі – десь далеко! Має в очах малий шмат землі...’. Таке незвичне зіставлення “земля – очі” допомагає зрозуміти рядок із давнішого сонета Л.Стаффа “Прохання про крила” (з циклу “Радість життя”), де згадується “oko, które myśl bożą rozumie” ‘око, яке розуміє божу думку’. Саме в очах відображене духовне життя людини, вони засвідчують, що міститься в цій душі. Для окреслення такого зв’язку із землею через власний дух ужито моторошну деталь: у поневіряннях часто помирають діти, вони “padają piły muchy”, їх ховають, і поет згадує старі казки, в яких діти, виходячи в мандри і “zwodząc złe zamiary” ‘відводячи злі наміри’, щоб упізнати шлях додому, кидали вздовж цього шляху камінці, а тепер вони самі лягають у землю, залишаючи “Dla powrotnej jutra doby / Drogowskazy – własne groby” ‘для прийдешнього шляху вороття дороговкази – власні могили’.

Ще один важливий аспект проблеми “людина та земля” виявляється, коли вигнанці перетинають кордон. Люди прощаються з рідною землею, і тут “starce, ktorzy czuli, że śmiertelnej czas koszuli... Na tę ziemię pada, nago... Jak do trumny wzpak się kładli, / Niby biali święci pańscy / Lub bogowie prastłowiańscy” ‘стари, що відчували час смертельного вбрання... як до труни, нагло повкладалися навznak до тої голої землі, ніби білі святі Божі або праслов’янські боги’. У цьому зображенні привертають увагу два моменти. По-перше, це згадка про білу сивину, про білий колір як ознаку сакральності. По-друге, це й сакралізація землі, котра відтак актом прощання прирівнюється до домовини, тобто до предмета, що фактично перебуває на межі світів живих та небіжчиків. Біла сивина вказує на антонім – чорну землю, а водночас разом із нею в парі відносить до межі світів потойбічного та поцейбічного. Цим умотивовано перехід до висновку про своєрідну спіритуалізацію ставлення людини до землі: “Jest w nich wiedza, wielka wiedza, / Że granicą ziemi mitej / Są ich dusze...” ‘В них є знання, велике знання, що межа милої землі – це їхні власні душі’. Поет тут вочевидь слідує давній польській емігрантській традиції, що походить від уявлень А.Міцкевича про народ-пілігрим як покликаний до святості. Звідси впливає ще одна подробиця, яка має істотну вагу для витлумачення наведеного образу Голгофи. Перетинаючи кордон, люди наче піддаються подвійній інверсії: “Jawa snem im, a sen jawa” ‘притомність для них як сон, а сон як притомність’. Царини потойбічного та поцейбічного тут подані ще в одній площині – як марення та реальний світ, котрі можуть мінятися своїми місцями.

*Життя як сон.* Мотив взаємної заміни сну та притомності розвивається далі в поемі “Біла короґва”, де описано повсякденне життя міста під час війни. Це місто опинилося в облозі і приречене капітулювати. У такому описі, типовій екфразі за своєю формою, легко впізнаємо ознаки давньої традиції зображення марноти, однак тут вони виявлені в дуже специфічній формі: місто “powe oblicze odstania: jedne koszary” ‘місто відкриває з-під нашарувань нове обличчя: суцільні казарми’, за чим іде довгий перелік атрибутів цих казарм – типовий засіб для позначення марноти, який сягає еліністичної традиції та культивувався саме з такою семантикою в бароковій та ренесансній літературі (приміром, у Ф.Рабле)<sup>2</sup>.

Опис монотонної буденної рутини конкретизує висловлену вже в перших рядках центральну ідею твору: “Od długich ciężkich dni / Miasto... / Jakby pod gniotem strasznej zmozy sni...” ‘Впродовж довгих важких днів місто... ніби нід тягарем важкої втоми спить’. Такий денний сон або стан приспаності виразно контрастує з тими уявленнями про сновидіння, які розвивалися поетом у творах львівського періоду. Для порівняння можна згадати, приміром, вірш “Sen na skrzydłach zmierzchu” ‘Сон на крилах присмерку’, де, як твердиться в рефрені, уночі, у царстві снів “Budzi się wszystko, co tajemnicze, / Co ma nieznanne, dziwne oblicze”

<sup>2</sup> Ми пропонували називати подібні структури “лістингом” [див.: 4].

‘прокидається все таємне, що має невідоме, дивне обличчя’, до ліричного героя “*melodia cicha lutni dolata*” ‘долітає тиха мелодія лютні’, а русалка “*znalazlszy cudów cud, kwiat paprotny*” ‘знайшовши диво див, квіт папороті’, летить на заручини з місяцем — князем. В іншому вірші львівського періоду, ‘приходить до мене вночі’ (“*przychodzi do mnie nocą*”) якась жіноча постать і розповідає, “*że są wody umarłe pod zieloną plesnią...*, *że nocą błękitny lata ogień*” ‘що є води померлі під зеленою пліснявою, що вночі літає блакитний вогник’.

Навпаки, нічого казкового немає в денних мареннях обложеного міста. Натомість у контрасті до самої назви вірша, де акцентовано білий колір, виникає промовиста деталь — згадка про “Червоний хрест”, що трапляється на вулицях міста-казарми. Слідом за ним виникають й інші барви: оскільки загроза ще далека, то й “*widziane z szczytow wież...* / *Dymu czarnego sąłupy*” ‘савани чорного диму, які бачать з верхівок веж’ лежать десь далеко за межами міського простору. Мешканці займаються рутинною; з одного боку, їх “*patłok szary / Kaja się grzechów*” ‘сіра юрба кається в гріхах’ по церквах, але з другого, згадуючи про виправдання — “*ale żyć trzeba*” ‘але жити треба’ — вони “*gromadzą z troską zapasy*” ‘турботливо нагромаджують заощадження’. Отже, чорний дим, що оточує місто здалека, вже присутній у самому місті своїм відтінком — сірим натовпом. І саме з сірістю через алітерацію впроваджується тема старості, коли поет закликає: “*Stary majstrze, piastuj / Narzędzia*” ‘старий майстре, дбай про знаряддя’, оскільки працівників не лишилося, а “*z pustego w próżne trudno przelać*” ‘з пустого в порожнє важко переливати’. Тут містяться принаймні дві алюзії інтертекстуального характеру. По-перше, саркастичний заклик дбати про знаряддя відсилає до відомого прислів’я на кшталт “швець, дбай про свій копіл” (що відповідає латинському афоризму *ne sutor supra crepidem*, дослівно — ‘не дивись, швець, вище копила’). По-друге, згадка про пустопорожнє переливання становить канонічний образ марноти. Так від сірого натовпу — уособлення марноти — переходимо до її алегоричної характеристики в образах старого майстра, позбавленого сенсу заняття.

Але тут-таки поруч у наступних рядках цим марнотним діянням, що вже без сенсу відтворюють віддавна заведений ритм праці та відпочинку, протиставляється те, що постає як доля, котру поет позначає червоним кольором крові: “*Jak pracom, tak zabawom kres...* / *Krwawy los daje dziś igrzyska*” ‘як праці, так і забаві край... Кривава доля дає тепер видовища’. Промовисто, що позначення долі запозиченим із німецької словом *los* вступає тут у паронімічний зв’язок із позначенням “краю, межі” (*kres*), так що ця пара утворює в цьому контексті своєрідну ситуативну синонімію — так званий гендіадес. Доля кладе край марноті, як побачимо далі. Саме згадка про долю впроваджує образ перевернутого світу, де горішнє та нижнє міняються місцями: “*Szeregiem ustalone lat / Życie wzburzone od dna / Codziennu przewrócony ład...*” ‘життя, усталене впродовж ряду років, тепер збурене до дна, перевернуто повсякденність’. Рядком нижче вказано й на мотиви такого перевертання: “*Niechęć do zajęć swych bezwiedna / Podnieca niecierpliwą drżączkę*” ‘неусвідомлене небажання своїх занять збуджує нетерплячу тремтливість’. Нетерпіння, нетерплячість зумовлює втручання долі, фатальної сили, що перевертає світ. Давня антитеза *vanitas* — *fatum* осмислюється у площині власних діянь людини. І тут же виникає білий колір, уже як атрибут паперу газет, що ширяться серед міста “*jak gołębie białe z powina*” ‘як білі голуби з новинами’, — відомий образ скороминущості суцього.

Така марнота уривається саме як пробудження від сну: “*Aż oto pewnego rana / Pierwszych przechodniów zdumieniem uderza / Najgłębsza zmiana*” ‘аж певного ранку перших перехожих вражає здивуванням глибока переміна’. Місто капітулює — і саме тому воно прокидається від приспаності; це повернення до тьми й символізує ранкова новина. “*W ulicach cisza śmiertelna... W powietrzu jakaś dziwna tymczasowość*” ‘по вулицях смертельна тиша, в повітрі якась дивна тимчасовість’. Такі події подаються автором як згвалтування, як травма: “*Gród traci wstyd / Jakby upadła niewiasta*” ‘місто втрачає сором, наче пропаша дівчина’.



Подібне порівняння падіння міста та насильства над цнотливицею має архаїчні витоки (приміром, відомі з античної історії). Існування прирівнюється до сновидіння, але такий стан марення принаймні несе безпеку, натомість прокидання відкриває сили хаосу: “Jawią się jakiś włóczęgi, kaleki / Dwuznaczne, o nieznanej twarzy... / Więzienia zostały bez straży” ‘З’являються якісь волоцюги, каліки, двозначні, з невідомими обличчями... В’язниці залишилися без охорони’. Завершується зіставлення міста з білою плямою, з пустою, що становить давній символ хаосу.

*Спокуси волі.* Ризик хаосу, пов’язаного з наслідками людських діянь, спрямованих суверенною волею, розглянуто в сонетах Л.Стаффа. На противагу численним віршам, створеним у Львові, у харківський період він написав лише чотири зразки цієї форми – трилогію “Справедливий гнів” та окремих двір “1914 – 1917”. Проте всі вони відсилають до творчого дебюту – до сонета “Коваль”, яким відкрилася перша поетична збірка “Сни про потужність”. У цьому дебюті ліричний герой, коваль, кидав руду до горна “як вулкан”, нещадно валячи на неї молот, “Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę” ‘бо з тієї руди мушу викувати собі серце’, за його словами. Звертаючись до серця, герой застерігає його: “Lecz gdy ulegniesz, serce, pod młota żelazem, / Gdy rękiesz... / W pył cię rozbiją pieści mej gromy potworne” ‘Але якщо, серце, ляжеш під залізом молота, якщо луснеш, на друзки розіб’ють жажливі громи моєї п’ясті’. У харківській сонетній трилогії демонструється здійснення цієї погрози. Так само, як образ коваля колись прибирав вулканічні епітети, тепер “Idą cysłopy prasy, którym tłum na imię / Czynią czarnymi dłońmi swe dzieło olbrzymie” ‘ідуть циклопи праці, чие ім’я – натовп, чинять чорними долоньями свою велетенську справу’. Зазначимо, що назви циклопа та праці демонструють своєрідну паронімію – віддзеркалення характерних фонем “o” òà “i”, між якими розташовано сполучення текучих приголосних (л та р). Промовисте звернення саме до п’ясток та долонь в обох віршах. З реалізації погрози починає цей сонет Стафф, впроваджуючи червоно-білий контраст: “Gniew, który wstrzasnął krwawy tron białego cara” ‘гнів, який стусонув кривавий трон білого царя’, – очевидний натяк на події, свідком яких йому випало бути в Харкові. Однак здійснення погроз виявилось не з тими наслідками, котрих чекали: “Nad bezłitością swych rąk w sercu swym płacze” ‘в серцю своїм плаче над безжалісністю своїх рук’. Так уноситься скептичний мотив, який здобуває розвиток надалі.

У другому сонеті, “O bracie robotniku”, звертаючись до того ж таки ліричного героя, поет знову згадує, що “wulkanem są warsztaty” ‘верстати є вулканом’ і повертається до вулканічно-циклопічної теми. Він закликає: “Ramie swoje pabrzmiałe w żarach hucisk / Wzniesi i sądz krwi wyrokiem niewolę i ucisk” ‘рамена свої, набряклі в жару гуги, піднеси і суди вироком крові неволю та утиск’. Подібні мотиви античного походження властиві взагалі літературі критики індустріалізму. У цьому конкретному контексті у зв’язку зі згадками про день гніву вони завершуються образом виверження вулкану. В останньому, третьому сонеті робітник порівнюється з Мойсеєм, що викликав кари на голови язичників. Проте одразу звучить скептичний мотив, уже заявлений на початку: “A śmierć w swej zaszajonej, podstępnej włęczędze / Odchodzi z co dzień powym, ciągle świeżym łupem” ‘а смерть у своєму притаєному, підступному просуванні відходить щодня з новою, постійно свіжою здобиччю’. Тому й умотивовується іронічний висновок: “Ale wolałeś “Wolność” i gdy w przyszłość nową łódź nas powiedzie, będzie-to najświętsze słowo / Jak złoty obół kładziony umarłemu w usta” ‘але гукав “Воля” і коли до нового майбуття нас човен повезе, то буде найсвятіше слово, як золота монета, що її кладуть до уст померлого’. Однак монета (“обол”), яку клали небіжчикам в античному світі, призначалася для Харона, котрий перевозив на той світ. Залишається лише запитати, до якого ж “нового майбуття” в такому контексті можна доплести човном? Цей момент іронічного скепсису став важливим первістком подальшої творчої еволюції митця.

Нарешті, у сонеті “1914–1917” поет, викриваючи винуватців світової катастрофи, згадує їхні діяння “w zezującej, krętej mowie” ‘двозначній, перекрученій мові’. Прикметне вжите тут рідкісне слово zezujący дослівно означає “з очима, що дивляться в різні боки”. Такий незвичний епітет умотивовує в подальшому згадку про Януса — даньоримське божество із двома обличчями, яким поет персоніфікує ходу історії.

*Між ніцшеанською войовничістю та пацифізмом.* Ремінісценції давніх ніцшеанських уподобань із передвоєнних часів відгукнулися передовсім у поезії “Oto twa pieśń” ‘от твоя пісня’. Твір, написаний рідкісним “байковим” розміром (із нерівноскладовими рядками та несуміжним римунням), являє собою монолог — заклик до того, хто “Sam sobie wszystko i sam sobie dość” ‘сам для себе все і сам для себе досить’. Ключова фраза тут — “Wtedy nie znałeś wrogów ni wrogości srogiej / Kiedy i sił nie miałeś! Szukaj, znajdź wrogi!” ‘тоді не знав ані ворогів, ані суворої ворожнечі, коли й сил не мав! Шукай, знаходь ворогів!’. Така теза випадає з цілого доробку поета, однак вона становить цілком логічний висновок із того, що зазначено кількома рядками вище про егоцентричну самодостатність. У такому разі вірш можна було б розглядати як своєрідний розумовий експеримент над тим, до яких висновків та наслідків ми дійшли б, прийнявши таку антихристиянську у своїй основі формулу.

В інших віршах ніцшеанського спрямування (писаних також незвичним розміром — як поеми в прозі) трилогії “Ритми серця” митець уже значно поміркованіший. Фактично тут подано запис мимічних сцен, які можна було б розігрувати в театрі, у чому, мабуть, дався взнаки досвід драматургії львівського часу. У першій із поезій, “Повоєнному співі”, почавши з заклику — “wstrząsnijmy w dłoniach swych wysokie włócznie” ‘струсимо у своїх руках високі списи’, поет після такого традиційного “прощання зі зброєю” пропонує колишнім воякам запалити ватру, щоб освітлити “mgoczne doliny” ‘сповнені мороком долини’, виправляючи в такий спосіб наслідки власних дій, “Albowiem oniemieliśmy ich śpiewu... rytmicznym tupotem naszych wojennych pochodów” ‘адже заціпили їх співи від ритмічного тупотіння наших військових виправ’. Поет закликає звестися на гори, чекаючи світання, а потім витягнути руки, наслідуючи цим жестом незрячих — “I ten ruch ślepców uczuźmy ruchem błogosławiących i darzących, którzy przejrżeli” ‘і цей рух сліпців зробимо рухом тих прозрілих, які благословляють і дарують’, адже саме у випростованих руках “nieśmy... przyszłe czyny nasze” ‘несемо майбутні наші чини’. У наступному вірші “Плоди” повертається важлива тема верху та низу. Стосовно вояків, то “patrząc na owoce czynów naszych musimy w dół pochylać głowy, albowiem ... trupy ... są rąk naszych plonem” ‘дивлячись на плоди праць наших, мусимо схилитися додолу, адже трупи — от здобич наших рук’. Навпаки, “W dniach dawnych pokoju wznosiliśmy głowy do góry, patrząc na zrałe owoce...” ‘за давніх днів миру підносили голови догори, дивлячись на зрілі плоди’. Тому поет закликає відкласти зброю — “I w miarę jak rdza rumienić będzie nasze miecze, zrałością rumienić się będą owoce naszych sadów” ‘і в міру того, як будуть рум’янитися від іржі наші мечі, зрілістю будуть рум’янитися плоди наших садів’. В останньому вірші, “Поверненні”, поет запевняє вояків, що рідні оселі “nie powitają was wyrzutem” ‘не привітають вас докором’, і навіть “jeśli sad twój ukaże ci w słońcu swe krwawe owoce” ‘якщо твій сад з’явить тобі в сонці свої криваві плоди’, то лише для того, щоб “przypomnieć... serca” ‘нагадати про серце’. Тут уже з’являються класичні, хрестоматійні образи скривавленого серця та іржавої зброї, якими автор прагне переконати в необхідності примирення.

Однак такі вірші слід було б розцінювати в контексті цілого харківського доробку, зокрема, не лише того, що бачили вище у “Вигнанцях” або у “Школі”, але також й у відверто антивоєнному, пацифістському вірші “Походи”. Жест сліпих, скалічених війною вояків, про котрих щойно мовилося, тут осмислено в цілком іншій площині — як уславлення жертв війни: “Ślepiec, co nie iść zda się, lecz ziem stopą macać / Kroczy z wyciągniętymi poprzód siebie dłońmi, / Jakby

błogosławieństwo odprawiał” ‘сліпий, що здається, не іде, а мацає землю, простує з витягнутими поперед долонями, наче відправляючи благославлення’. Далі поет згадує про тих калік, що втратили руки і ходять з порожніми рукавами, “наче страховиська”, і застерігає, аби не сталося так, що цей каліка “rękaw próżny / Wyciągnąłby ku nam po datek jałmużny” ‘витагнув порожній рукав до нас по милостиню’. Але й у завершенні вірша міститься гірка іронія — вшанувати цих калік можна лише воскресінням, тобто неможливим чином.

Вочевидь, історична травма стала для поета такою загадкою, яку розв’язувати він відмовився. Мабуть, як відмову від розв’язування проблематики війни та миру слід розглядати вірш “Jesteśmy tam” ‘ми там’ що став програмою для всієї подальшої творчості поета. Тут проголошується дистанція від моторошного світу катастроф, право митця перебувати у світі своїх рефлексій — там, зокрема, де “sinomodre dale / Kuszą nam duszę” ‘синьоблакітна далечінь спокушає нам душу’. Зазначимо, що того ж таки 1918 року створено відому картину Аркадія Рилова “В блакітному просторі”, де фактично реалізовано саме таку програму дистанції. Цим шляхом поет пішов у подальшому, а навершення до цього сталося в українському місті Харків.

Проаналізовані поетичні образи цікаві як фрагменти тієї художньої картини світу, що склалася на основі трансформації мовної картини. Внутрішня форма слова служить проясненню ідей, які закладає поет у цілісному поетичному тексті, що поглинає та підпорядковує словесний матеріал. Зокрема, паронімічні зіставлення допомагають семантичному зближенню, розумінню слів як ситуативних синонімів у поєднаннях *школа — шпиталь, глуха гроза, циклоп праці*. Семантика кольорів (зокрема білого та червоного) виявляє закладений у поезіях підтекст. Однак істотно те, що такі трансформації реалізуються в перспективі творчої біографії поета. Досвід переживань військового часу був для митця не лише полем експериментування з вищеокресленими інверсіями. Перевернутий світ його віршів став також вихідним моментом для нового світу поетичної рефлексії, світу, що встановлює принципову дистанцію до повсякденності, і саме тут зростає творчість зрілого періоду життя Леопольда Стаффа.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Чамата Н. 8-складовий вірш в українській поезії (XVI–XIX століття) // Слово і Час. – 2003. – №1.
2. Черниш Т. Слов’янська лексика в історико-етимологічному висвітленні. – К., 2003.
3. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966.
4. Юдкін-Рітун І. Семантика та статистика // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К., 2003. – Вип. 2.

## Наші презентації



**Біблія і культура:** Збірник наукових статей. Випуск 8-9 / За ред. А.Є.Нямцу. — Чернівці: Рута, 2008. — 364 с.

До збірника ввійшли статті з актуальних проблем теорії літератури та порівняльного літературознавства (Р.Громьяка, А.Нямцу, А.Ткаченка, Л.Грицик, Р.Радишевського та ін.), історії світової літератури та сучасної україністики (М.Сулими, Л.Мороз, О.Астаф’єва, Л.Копаниці, В.Сулими, О.О.Турган, Т.Салиги), з культурології. Також розглядаються літературознавчі, філософсько-теологічні та лінгвістичні проблеми функціонування легендарно-міфологічних та біблійних образів і сюжетів у культурі й літературі різних народів.

С.С.