

Тарас ПАСТУХ

ГЕРМЕТИЧНА ПОЕЗІЯ ТА КИЇВСЬКА ШКОЛА

*“І мати блакитна на піч не постелить...”
Дівчата якось спитали мене: “Чому мати блакитна?”
...Не вмотивованість поезії – оце її сила
Василь Голобородько*

Йдемо довгим шкільним коридором. Двері ліворуч. Заходимо. У добре припасованому костюмі й бездоганно пов’язаній краватці стоїть біля дошки вчитель. В його руці указка, якою він водить по написаному на дошці вірші. Увесь клас хором читає цей вірш за указкою та голосом вчителя. Тихенько виходимо. Йдемо далі. Ще одні двері. За столом сидить вчитель. Він у старому светрі з довгими позакачуваними рукавами. Вчитель дивиться то на тополі, що видніються у залитому сонцем шкільному дворіку, то на дітей, які посхилялися над зошитами. На дошці написані слова та словосполучення. З них кожен учень на власний розсуд має скласти поетичний текст. У класі панує цілковита тиша. Тільки за вікном вітер тихо шумить тополями...

Герметична поезія Київської школи поляризувала й дотепер поляризує читацьку аудиторію. Напевно, щодо жодного корпусу творів української поезії ХІХ–ХХ ст. не існує такого різкого розходження читацьких оцінок. Одні високо підносять поетичні здобутки “киян”, їхню творчість вважають одним із найвищих досягнень української модерної поезії. А інші, навпаки, – ці здобутки гостро заперечують і відкидають. Саму ж герметичну поезію піддають іронічному висміюванню: “Це ніяка не поезія, а представлення Голого Короля, за допомогою якого спиритні шахраї туманять людям голови. Тим, хто не дуже розуміється на поезії”. Пригадуються відомі рядки сквородинівського вірша “всякому горлу до смаку своє”. Справді, “кияни” представили власний радикальний модерний експеримент, який передбачає свого вдумливого, уважного й наполегливого читача, чи, радше, реципієнта. Відсутність такого реципієнта, небажання вчитуватися у складні й затемнені тексти (людське мислення полюбляє

інертність, а сприйняття — шаблонність) викликає відповідний спротив, що й переростає у цілковите заперечення герметичної поезії. Додатковим навколотекстовим “шумовим ефектом” служить тривіальна боротьба за місце на літературному Олімпі, цілеспрямований та жорстокий бій за читача, в який, окрім самих поетів, втягнені критики, журналісти, видавці тощо. Суперечки *сприймаю / не сприймаю* ведуть, урешті-решт, до першопочаткового питання смаку, і тут щонайкраще — а це трапляється рідко — сторони визнають право опонента мати свої естетичні уподобання й мирно розходяться.

Таємницю “вічної незгоди мистця із сприймачем” розкрив ще у 30-х рр. ХХ ст. Богдан-Ігор Антонич. Автор рядка “Антонич був хрущем і жив колись на вишнях” відчував цю незгоду досить гостро. Безкінечні прохання спантеличених читачів пояснити той чи інакший образ, вимога радикально налаштованих “сприймачів” обов’язково подавати пояснення до незрозумілих образів — все це настільки в’їлося поетові в печінки, що він написав статтю із промовистою назвою “Як розуміти поезію”.

Вічне непорозуміння автора й реципієнта Антонич описав у всерозуміючому ракурсі естетичного плюралізму: “Чим більше вкладає він (митець. — Т. П.) себе в твір, тим більше він задоволений. Тому нічого дивного, що кожний мистець настроєний з правила протиреалістично. Навпаки, звичайний сприймач хоче в дію сприймання вкласти якнайменше зусилля, момент будування лишається для нього майже завжди не спостережений, увага його переходить понад ним здебільшого байдуже. Тому пересічний сприймач був у кожній добі та в кожному краї настроєний реалістично, він бажав і бажає реалізму. *І з своєї точки погляду він має безперечну слушність*”. І в той же час — що дуже важливо — Антонич не знімає проблему непорозуміння автора та реципієнта як таку: “Коли мистець іде в реалістичному напрямі, то робить уступки (компроміс) на користь останнього. Є, очевидно, люди, що з природи люблять податливість (компромісовість)”¹. Автор “Зеленої Євангелії” обстоює індивідуальну й незалежну творчу позицію автора, відхід від якої засуджує досить чітко. Таку автономію митця через тридцять років сповідуватимуть представники Київської школи поезії. До того ж вони не тільки не робитимуть кроків

назустріч читачеві, а навпаки, віддалятимуться від нього ще далі, ще глибше занурюватимуться у далекий від реальності складний поетичний світ. Цей світ вони творитимуть лишень за іманентними законами мистецтва, послуговуючись правилами та засадами модерної естетики. Їхня поезія не піде до читача, а поведе його за собою. Вона закликатиме до активного сприйняття запропонованих відкритих текстів, свідомо залучатиме реципієнта у процес співтворчості. Він стане повноправним учасником творчого процесу, ведучи своєрідний діалог з автором. Частина читачів відгукнеться на таку пропозицію й іноді у досить складних актах рецепції здобуватиме терпку насолоду відчитування складних поетичних конструкцій, отримуватиме радість від власної причетності до буття поетичного тексту й, відтак, втіху від особистого внеску у процес витворення певних естетичних здобутків.

Народження герметичної поезії відбулося у надрах французького символізму наприкінці XIX ст. Дмитро Наливайко виокремлює дві різноспрямовані й у той же час взаємодоповнювані інтенції французького символізму: “З одного боку, в поезії... відбувалося вивільнення чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного, несвідомого, настроєвого, пошуки його неопосередкованого вираження, “прямого”, що діє поза сенсами, сутєвистого слова, творення нової поетичної техніки, здатної “про неясне говорити неясно” (Верлен), музикально передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони. В поетичній мові відбувається зміщення з функції оповідно-інформативної до функції евокативно сутєвистого [...] З іншого боку, в поезію входить метафізика (в первісному й основному значенні — те, що за “фізикою”, за фізично-чуттєвим), але не у вигляді розробки філософських тез чи мотивів: це метафізика, що є умонастроєм, переживанням чи душевним станом і теж не піддається прямому поетичному вислову. Її вираженням і стає символ, який у відчутних формах передає невідчутний зміст. Але у французьких символістів невідчутне не є трансцендентним, “потойбічним” — воно є “поцейбічним”, таким, що існує як ідеї, передчуття, абстракції, універсалії, як конденсації духовних і душевних станів до згустків нерозчленованих значень”². Отож, дві інтенції, що розгортаються кожна у своїй площині поетичного слова, й ускладнюють сам художній текст.

Вони, власне, і творять первісну матрицю герметичної поезії. Ту матрицю, яку з часом будуть доповнювати новими творчими ідеями й формами. Перша тенденція апелює переважно до зовнішньої форми слова. Поезія наближається тут до музики, до безпосереднього чуттєвого вияву певних емоційних станів. Друга — до внутрішньої (семантичної) сторони художнього слова. Поет через символ намагається відтворити масштабні та глибинні основи буття. Обидві інтенції неминуче ведуть до затемнення поетичного тексту, його герметичності. Адже в одному випадку однолінійну семантичну скерованість слова заступала його багатовекторна музична сугестія. В іншому — поет свідомо широко розгортає смислові “сіті” слова, аби вловити, передати через слово те, що уникало гачка тієї чи іншої асоціативної “вудки”. Таким чином слово збільшувало свої виражально-значеннєві можливості. Воно “розклинювалось” (В. Моренець), ставало ширшим, об’ємнішим, більш сягнестим. Слово змінювало свою інтенсивну односпрямовану семантичну природу на екстенсивну широкоскеровану. Це хоч і розмивало контури зображення, проте суттєво збільшувало панораму та масштаби представленого буття. А подекуди дозволяло витворювати глибокі тіні та півтіні. Образно кажучи, поети-герметики виставили на шкалі відстаней своїх фотоапаратів безкінечність: наближене й одиничне не привертало їхньої уваги, віддалене й масштабне ставало їхнім улюбленим ракурсом.

Метафізичні пошуки приводили до витворення універсального буттєвого простору. В ньому суще постає у своїй “очищеній” від різних зайвин та неадаптованих концентрованих формі. До того ж ця форма існує поза часом. Отож, виникає своєрідний ідеальний світ Платона, котрий існує отут, у “поцейбіччі”, і який виникає з художньо організованої мови. Цей ідеальний світ присутній у презенсному часі поетичної оповіді, він кличе до інтимного діалогу з собою. Минуле, теперішнє і майбутнє співіснують тут як одна універсальна часова субстанція, що постає у сучасні світу, який прямо й безпосередньо розгортається в уяві, перед духовними очима, читача.

Оцей універсальний світ сягає далеких праісторичних до-словесних глибин буття. Туди, де саме буття перебувало у процесі становлення, де воно не оформилось у слові, де саме слово ще не набуло потрібної членороздільності, виразності та

семантичної окресленості. Відтворення цього плінного пра-часу вимагало адекватної поетичної форми, яка б змогла передати сильний пульс життя відповідним експресивно-пластичним словом. Словом, яке також несло б дух цього пра-часу, яке посидало б свої духовні імпульси у світ (імпульси, а не логіко-семантичні категорії).

Згадані інтенції були основною причиною виникнення герметичної поезії. Вони, власне, скеровувались на досягнення чогось — того, що гостро й наполегливо потребувало нового слова, нової форми поетичної оповіді. Все інше було додатковим, побічним, а то й опосередкованим чинником. Так, автономний художній світ італійських поетів-герметиків періоду між двома світовими війнами був, як вважає Оксана Пахльовська, “формою протесту проти наступу фашистської ідеології на культуру”³. Юрій Шерех виникнення герметичної поезії (їй він дає своє визначення — “флюктуаціоністична”) пов’язує із свідомим авторським розхитуванням “звичних зв’язків слів”, синтаксичних шаблонів мови⁴. Навіть один із представників “школи” пов’язав нову естетику “киян” (“заганяння поетичного явища углиб, десь у суспільну підсвідомість”, “розпроміювання поетичної енергії вшир”, “резонансне утворення нових поетичних хвиль”) із виключенням усіх поетів “школи” з університету, введенням радянських танків у Прагу, абсолютною забороною друкуватися⁵. Існує певна логіка у таких-от пов’язаностях та залежностях. Але не вони є визначальними у виникненні та розвитку герметичної поезії. Так само як київські поети-герметики ніколи не ставили собі за мету воювати з соціально-історичними догмами радянського суспільства. Вони творили свій “чистий” поетичний світ й не зважали на величезного глиняного соцреалістичного боввана, котрий без їхнього славослів’я та ритуального фіміаму осідав все більше і більше, аж доки зовсім не перетворився на звичайнісіньку глиняну купу. “Не помічання” є також промовистою знаковою фігурою, але воно у “киян” було насамперед виявом активного та глибокого творчого процесу. Їхня свідомість була зайнята іншими, більш цікавими, ніж сьогоднішні суспільно-політичні ідеї, намірами. Та опосередковано “кияни” доклали свою лепту у падіння цього ідола, запропонувавши вбивчу паралель, давши зразок справжньої високої поезії.

У такий же спосіб вже під час реалізації нових модерних намірів відбулося руйнування наявної в українській поезії

60-х рр. XX ст. такої чи іншої але все ж таки реалістичної форми відображення зовнішнього світу. Київські поети-герметики “розбили” цей світ на дрібні уламки й з них за іманентними законами естетики, за поштовхами мистецької інтуїції, із використанням глибинних культурних стереотипів вибудовували свою складну експресивну імпульсивну мозаїчну картину.

В українській поетичній практиці “тінь” герметичної поезії вперше промайнула творами раннього Павла Тичини. Автор “Сонячних кларнетів” у своїй всеохопній символічній пан-музичності дав вдалі та вишукані зразки герметичної сугестії. Тичина впровадив інтенцію звукового поетичного письма у віршах “Балетна студія”, “La bella Fornarina” та “Лю”. Цікаво, що в останній поезії автор попри запровадження ефектної музичної асонансно-алітераційної гри сміливо вводить у текст музичні терміни (“легато”, “тріолі”, “діз”), що досить ускладнює сприйняття твору. “Читала Вас я — і не все, не все я розумію”, — з’являться нові листи до поета. Та ці терміни втрачають свою абстрактність, стають поетичними знаками (від читача вимагається вміння “читати по нотах”), що передають музичну стихію життя. Революційні події, громадянську війну П. Тичина відчуває у категоріях музики, сприймає як музичний твір і фіксує все це складним музично-тропічним письмом. Сугестивно-звукові експерименти Тичини припадають на 1920–21 роки. Надалі поет не повертатиметься до них із зрозумілих причин. В українській радянській поезії почалися процеси “випрямляння” образів, вишаблонування тем, виставляння вузьких параметрів образного світу. Вихід за межі цього світу тоді коштував дуже дорого.

Відтак українська герметична поезія відродилася у ліберальній Америці, “за плечима” статуту Свободи, у середовищі третьої хвилі української еміграції. Уперше її появу засигналізував Юрій Шерех, який написав “Велику статтю про малий вірш” Олега Зуєвського. Сам вірш був уміщений у філадельфійському журналі “Київ” за 1951 р. У поезії О. Зуєвський розвиває другу інтенцію герметичної поезії. Щоправда, символічна метафізика тут затушовувалась тонкою чуттєвою настроєвістю. Тож до герметичної матриці додається ще одна складова частина — відтворення складних слабооформлених внутрішніх станів душі адекватною чуттєвою й своєрідно оформленою (семантично та синтаксично “розмитою”) поетичною мовою. Як вже було

згадано, Ю. Шерех назвав подібну поезію “флюктуаціоністичною” – від французького слова *fluctuer* – мінитися, переливатися, брижитися⁶. Пізніше цікаве обґрунтування поетичної практики О. Зуєвського дали упорядники славнозвісної антології “Координати” Б. Бойчук та Б. Рубчак. До герметичного письма вдавалися також представники Нью-Йоркської групи, хоча особливо радикальних експериментів вони не влаштовували. Богдан Бойчук, Роман Бабовал, Марія Ревакович творили зразки цікавої, але порівняно поміркованої герметичності. Найбільш радикальна Емма Андієвська сміливо й вигадливо ускладнювала свої поетичні візії, але ці візії мали у неї інакшу, сюрреалістичну природу.

В Україні герметична поезія з’явилася в усій своїй естетичній повноті та силі у творчій лабораторії поетів Київської школи. Згадані експерименти П. Тичини можна вважати “трьома ластівками”, котрі лишень принесли спогад про вже призабуті, але у той же час вдалі, цікаві і, що основне, суголосні спроби творення чистої поезії. У часі поява герметичної поезії – а вона існувала переважно у рукописах – припадає на середину 1960-х (Микола Воробйов і частково Василь Рубан). У 1970-ті Михайло Григорів починає закладати підмурівок свого поетичного храму. І тоді ж до складної поетичної оповіді приходять Василь Голобородько та Віктор Кордун. Та належне їй повноцінне оприявлення здобутків “кисян” відбулося тільки через двадцять років. Збірки М. Воробйова, В. Рубана, В. Кордуна та В. Голобородька вийшли друком наприкінці 1980-х, а М. Григоріва – аж у 1990-ті.

Чому з’явилася в Україні герметична поезія? На це питання можна відповісти по-різному, залежно від того, який ракурс бачення проблеми обрано. Якщо розглянути цю проблему в контексті тягlosti літературного процесу, то можна стверджувати, що ця поезія з’явилась унаслідок тимчасового полегшення тиску партійної цензури. Почалася хрущовська відлига, крига скреснула і з водних глибин піднялося нове художнє явище, початки якого були загнані під лід майже 50 років тому. Якщо ж глянути на питання з погляду певної залежності літератури від суспільства, то герметична поезія з’явилась як внутрішня міграція її авторів із суспільних радянських “мілин” до національно духовних “глибин”. Розуміння цілісності європейського духовно-культурного простору дає ще одне пояснення.

Ця поезія попросту не могла не виникнути в Україні – країні, яка міцними зв'язками з'єднана з Європою і в якій завжди були культурні діячі, що орієнтувались на духовні здобутки Західної Європи та трансформували їх у свій національний варіант. Також можна проводити аналогію герметичного способу письма із новими світоглядними принципами людини ХХ століття. Людини, що опирається у математиці на не-Евклідову геометрію, у фізиці – на теорію відносності, у філософії та психології – на ідеї ірраціоналізму та крайнього суб'єктивізму. Відтак новопосталий дискретний світогляд викликає відповідну переривчасту, імпульсну поетичну форму. Зрештою, можна пов'язати герметизм із спробами звільнитися від жорстких структур мовної системи, котра накидає людській свідомості свої чіткі тенденції. Мова є певним способом бачення навколишнього світу й відчуження його. Руйнуючи деякі мовні механізми, поети-герметики прагнули розширити наявний кут бачення, відчутти більше, аніж було можливим досі.

Всі ці пояснення мають свою часткову рацію. Але основна причина лежить в ракурсі творчих намірів герметичної свідомості. Іншими словами, питання “Чого хотіли досягнути поети Київської школи?” й розкриє найсуттєвішу причину появи герметичної поезії в Україні. Поети-герметики хотіли проникнути у найдавші глибини буття, побачити найширші обрії сущого. Вони прагли осягнути вічне і справжнє, повноцінне й автентичне, істотне й достеменне. *Ad fontes* – шепотів їм внутрішній голос. “Кияни” до нього прислухались і пішли “до глибин”, почали витворювати свій високий та чистий поетичний космос. Цей рух відбувався, за влучним спостереженням В. Кордуна, як “...повернення до найпервісніших елементів і структур української міфологічної свідомості; спроби трансформації давнього міфологічного мислення в образах новітньої поезії, що опирається на новітню українську та західноєвропейську філософію і психологію, повернення у поетичному творенні до лексичних прапервнів, що є головними серед найважливіших семантичних гнізд, розвинення цих лексичних прапервнів до конкретних символів через активізацію народнопоетичних уявлень та смислових відтінків; зосередження поетичної уваги насамперед на природі, людині і всесвітові, сама людина розглядається тут як рівновелика до інших складових світу: трави, води, землі,

сонця тощо,— вона не виступає на передній план зі своїми суспільно-побутовими проблемами, натомість розгортаються трансцендентні мотиви, у поезії відчутна присутність божественного, живої магії слова; органічність творення...”⁷. Творчий процес, за В. Кордуном, не повинен мати наперед визначеної траєкторії руху. Поет вважає, що вірші, у яких задалегідь не ставиться якась мета та ідея, значно оригінальніші від наперед заданих поезій⁸. Від міфологічної свідомості поети-герметики “позичили” ідею перервності та синкретизму, специфічний (ненауковий) спосіб пов’язання предметів та явищ. Плідною в творчій лабораторії “киян” була ідея візуального характеру міфічного мислення (наприклад, квітка є тотемом вогню, оскільки існує зовнішня схожість). Міфологія демонструвала примат емоційно-образного сприйняття та мислення над предметно-логічним. Вона виявляла буття як плинний та динамічний процес, задавала серйозний та істотний тон. Показово, що поети Київської школи сприймали власну творчість також серйозно, як своєрідний сакральний акт, як вияв божественної та таємничої природи Слова. Тому не було у них отих “паровозиків”, що із чмиханням та свистом тягнули усю збірку на станцію “Комінтерн”, “Червоноармійська” або “Ленінська”. Поети вибрали форму буття “поза соціумом”, в художньо універсальних масштабах вічності.

Відкрита модерна свідомість “киян” залучала міфологічні концепти у свої творчі процеси, адаптувала ці концепти згідно із власними намірами. Вона тонко вловлювала у повітрі найновіші, найцікавіші та найбільш відповідні часу віяння. Василь Рубан у спогадах згадує, з якою жадібністю Київська школа та її оточення “полювала на імена” (Лорка, Рільке, Ружевиц, Неруда, антологія японського хоку тощо). Близький до “школи” перекладач Михайло Москаленко у 1960-ті розпочинає свої переклади Сен-Жон Перса. І вже пізніше в часі відбулася “зустріч” із текстами італійських герметиків Е. Монтале, Д. Унгаретті, С. Квазімодо. Все це також ставало додатковим каталізатором творчого процесу “киян”, стимулятором їхнього поетичного самоусвідомлення.

Вони представили нову концепцію поезії, яка радикально прямувала від міметичного дзеркала відображення до конструктивного вікна зображення. Цей рух знаменував важливий естетичний прорив поезії в нову модерну іпостась. У ній

важливими складовими є поняття та феномени: плинної свідомості, дискретної оповідної форми, енергетичної пульсації слова, мовчання, верлібру та метафори.

Узагалі явище плинної свідомості є самою серцевиною поетичного тексту, про що так влучно сказав Ернст Кассирер: "Що стосується лірики, то серед усіх мистецтв вона видається найрухомішим і найбільш швидкоплинним. Їй невідоме інше буття, окрім того, яке розкривається у становленні, — і це становлення не є об'єктивною зміною речей, а внутрішньою рухомістю душі. Якщо у ній ми і хочемо щось утримати, то саму переміну, виникнення та зникнення речей, появу звучання і випаровування найтонших душевних спонук і найшвидкоплинніших душевних настроїв"⁹. Плинність свідомості суб'єкта герметичної лірики, упровадження самої плинності як визначальної формули буття, використання плинності як головного ферменту поезики — це все вияв суті поезії, свідчення чистоти та абсолютності її форми. Слід тут зазначити, що ця плинність має свої межі, вона не призводить до цілковитого розтікання життєвих форм, до руйнування осердя або стрижня того чи іншого явища. Ще одним значущим моментом абсолютизації герметичної поезії як такої став її своєрідний антропоморфізм. Людина — а не наука! — стає тут мірою усіх речей. До того ж цей антропоморфізм скеровується широко. Герметична поезія намагається збагнути усю тотальність форм, у яких відбувається людське життя.

У літературі ХХ століття істотно збільшилася питома вага плинних станів свідомості. У прозі ці стани взялась представляти форма потоку свідомості. А в поезії — деформована сюрреалістична та дискретна герметична оповіді. Перша досягає потрібного ефекту значним видовжуванням реалістичних уявлень дійсності, не інтелектуально-синтетичним, а інтуїтивно-несвідомим характером їхніх зв'язків. Друга плинність твориться більш радикально. Герметична оповідь являє собою пунктирну лінію значень. Коли ж блокади у течії оповіді стають надто великими, коли не видно іншого краю лакуни, тоді утворюється своєрідна електромагнітна оповідна площа, у якій пульсують чуттєво-семантичні енергетичні згустки. Зміна базової метафори з асоціативного ланцюга на електромагнітне поле виявляє присутній модерний експеримент у ракурсі оповідних моделювань. Дальший рух веде до феномену мовчання, який герметична

поезія також увела у свій естетичний арсенал. Мовчання є абсолютною формою герметичної поезії; її “чорною дірою”, котра, однак, має власну специфічну роль.

Київська школа в українській поезії здійснила важливий та дійовий *linguistic turn* (Гадамер). Вона вперше в Україні зробила оце “навернення до мови”, яке було кардинальним переломом для європейської модерної поезії ХХ століття. А точніше, “кияни” зробили *turn to the word* – “навернення до слова”. Адже мова має свої “граматичні помилки” (Л. Вітгенштайн), її синтаксис приховує різні небажані клопоти й “сюрпризи”. А слово як таке несе менше різних мовних спотворень, слово “надійніше”. У дискретній оповідній формі герметичної поезії з її розсіченням синтагматичних зв'язків на слово припадає особливе парадигматичне навантаження. Слово є основним остовом тексту. Палі слова сягають далеких глибин, слово підсилюється та міцнішає. Цими ж палями йде енергія глибин. Натомість міжсловесне перекриття тексту має тонку й еластичну фактуру. А подекуди вона зовсім відсутня.

У герметичній поезії слово пульсує як своерідна духовна субстанція, відтак кожний текст випромінює своє силове поле, у якому більше чи менше виразно домінують певні тенденції та силові скупчення. Реципієнт має увійти в це поле й спробувати відчутти його духовні виміри, збагнути ті глибинні родовища, енергію яких і передало слово.

Київська школа продемонструвала широку варіативність герметизації тексту. Від досить помірною та часткового дроблення поетичної оповіді через її суттєве розсічення й утворення великих лакун і аж до виникнення імпульсної форми подачі поетичного матеріалу. Радикальні пошуки ведуть до абсолютної герметичної форми – мовчання.

Мовчання або примовчування є питомим елементом герметичної оповіді. Саме воно витворює лакуни, котрі мають ретардаційну функцію і стимулюють уяву реципієнта. Тут мовчання виконує роль естетично активної та значущої порожнини. Подібно до тої, яку використав О. Архипенко у своїй скульптурі (техніка порожнистого тіла). З іншого боку мовчання є виявом недовіри до певного типу мовлення або, взагалі до мови. А тут запрошується інша паралель. Американський композитор Джон Кейдж запропонував послухати

тишу. Його композиція “4’33”, яка виникла у 1952 році, полягає в абсолютному німуванні оркестру протягом чотирьох хвилин та тридцяти трьох секунд. Свій задум цей авангардний композитор пояснив тим, що де б ми не перебували, ми чуємо переважно галас. Його мовчання — це втеча від галасу, від поверхового базікання світу у глибоку серйозну тишу.

В. Рубан протиставив мовчання Київської школи “...суцільному крику літератури, який почався ще з мітингів 1917 року: “Ми гімни тобі заплели, червоний тероре” (В. Елан-Блакитний) і аж до шістдесятих: “Дихаю Леніним” (Іван Драч)”¹⁰. Стан невимовності може з’явитися й тоді, коли автор сильно зачарований глибинами буття або заворожений красою світу. Його дух переходить, а сам він відчуває, що мовне оформлення почуттів веде до їх неминучого й прикрого збіднення. Тож він надає перевагу “золотому” мовчанню перед “срібним” говорінням.

Мовчання може бути своєрідною формою діалогу за умови обоїльної світоглядної налаштованості й скерованості обох його учасників. У такому діалозі, за М. Бубером, не відбувається “зв’язування” словом, словесною партією іншого учасника. “Лише безмовність, звернена до Ти, лише мовчання усіх мов, безмовне очікування у неоформленому, в невиокремленому, до-мовному слові лишає Ти вільним, перебуває з ним у потаємності, там, де Дух не виявляє себе, але є присутнім”¹¹. У герметичній поезії до такого діалогу підводить читача ліричний суб’єкт. Зрозуміло, що сам текст не є німою звуковою та семантичною даністю. У цьому, власне, полягає своєрідний парадокс: мовою твориться мовчання, мова виступає сама проти себе. Між іншим, герметична поезія приховує ще один парадокс. Вона є водночас і замкнена (італ. *ermético* — замкнений) і відкрита. Замкнена до звичайного читання і відкрита до інтерпретації, до широкої співтворчості реципієнта.

Мовними засобами така поезія витворює *образ* мовчання; площину, у якій панує німування; оніміння, котре породжене захватом, відчуттям мовної безсилості, глибинним внутрішнім діалогом тощо. Костянтин Москалець герметичне мовчання М. Григоріва пояснює наслідуванням “відсутнього й мовчазного Бога”, а саму його поезію бачить як “форму сакрального мовчання під час спорудження храму”.

Мовчання також виступає супровідним станом глибинного й тихого вчування у навколишній світ. Воно ж є зовнішнім виявом посиленних внутрішніх пошуків чогось, розгадування таємниці буття. Гайдеггер у “Пролегоменах до історії поняття часу” зауважив, що мовчання ставить буття на перше місце. Справді, мовчання прибирає “ширму”, яку розставляє мова між суб’єктом (поетом) та об’єктом (буттям). Зрештою, мовчання встановлює абсолютні й трансцендентні масштаби. Квірина Гандке слушно стверджує, що безкінечність вимірюється мовчанням¹². Оці конструктивні, естетично значущі форми мовчання поети Київської школи використовували у своєму русі *ad fontes*. І найбільше “чути” тишу в текстах М. Воробйова та М. Григоріва.

Київські герметики здійснили своєрідний мовний струс, і в цій сміливій спробі наблизились до українських футуристів 20-х рр. ХХ ст. Дослідник Т. Салига взагалі ставить творчість “киян” у контекст авангардистського напрямку в українській поезії¹³. У своїх спогадах В. Рубан згадує про захоплення “киян” футуризмом М. Семенка; В. Голобородько написав цікавий вірш про цього найбільше відомого футуристичного деміурга. Щоправда Семенкові чи Шкурупієві революційні експерименти з мовою були наслідком їхньої тотальної авангардної негації та, відтак, кардинальної переоцінки мови. Тоді ж як експерименти Київської школи – у деяких випадках не менш сміливі – були зумовлені переважно конструктивними модерними інтенціями. Як і футуристи, “кияни” звернулись до верлібру як найбільш органічної форми для свого поетичного світовідчування і світомислення. Ця вільна й еластична форма була наче навмисно створена для їхніх експериментів. Можна сказати, що верлібр в українській поезії ХХ ст. отримав другу міцну прописку саме у текстах Київської школи. Тут він став адекватним до вельми розкутої авторської свідомості поетичним жанром. Силабо-тонічний вірш – римований чи не римований – був для такої свідомості засадничо неприйнятний. І справа полягала не лише у підневільних стройових ритмічних кроках силаботоніки. Від верлібру був природний крок до герметизму. Про що й сказав В. Голобородько в одному інтерв’ю: “Завдяки верлібру, власне, поезія знайшла своє природне місце в глибині вірша, на відміну від зовнішніх ознак поетичності тексту, що

ми бачимо у класичних віршах, ідеалом (для поетів Київської школи. — Т. П.) стала прихована поезія, “темна”, за улюбленим терміном В. Кордуна...”¹⁴. Отож, верлібр вів до суттєвих поетичних розробок буттєвих пластів, до глибинних та кардинальних естетичних пошуків. Він був способом занурення у глибини й порятунком від поетичної поверховості. Із верлібром В. Голобородько також пов’язує відновлення інформативності вірша, яку — на час приходу “киян” в українську поезію — вже “зужив” класичний вірш¹⁵. Відтак вільний вірш відновив новизну та свіжість поетичного повідомлення. У свою чергу В. Рубан зазначив: “Верлібр у виконанні майстрів Київської школи користується усім безмежжям художніх засобів і всіма властивостями мови як матеріалу для ліплення, включаючи і випадкову риму, ту, що трапляється в народних приказках. В ньому слово може бути надточне а чи нарочито неточне, розчинене сумнівом, двозначністю, невизначеністю”¹⁶. І додав, що вільний вірш не треба намагаться розуміти до кінця, “його також треба відчувати”¹⁷. Широкі можливості верлібру, його інтуїтивно-чуттєва аура — все це приваблювало поетів Київської школи. Білі вірші В. Рубана та В. Голобородька — це оті рідкісні випадки, що покликані підтверджувати правило. Верлібр дав “киянам” можливість сильної експресивної акцентуації слова, коли воно єдине витворювало рядкову синтагму. А такий наголос був для них дуже потрібним. Так само як і особливий верлібровий ритм, який витворювався у рядкових та міжрядкових площинах. Цей ритм певним чином координував пульсації слова герметичного тексту.

Естетичні функції метафори у поезії “киян” перегукувалися із згаданими функціями верлібру. Завдяки метафорі вірш “...ставав автономною даністю, яка зовсім не кореспондувала з навколишнім світом або була на шляху повного розриву з ним” (В. Голобородько)¹⁸; метафора “...може бути подвійна чи потрійна аж до глухоти, коли з послідовності асоціацій випускається перша, друга, а може, третя ознака” (В. Рубан)¹⁹. Як і верлібр, метафора Київської школи була засобом виходу в автономний поетичний світ, та — отут вже безпосереднім — способом творення герметичності як такої.

В. Голобородько бачить метафору “як таке духовно-мовне утворення, яке несе в собі свій внутрішній світ, своє світло”.

Пучок світла метафори передається реципієнтові, котрий має здатність “відгукуватися”, “відкриватися душею” назустріч віршеві. Водночас повного розуміння і засвоєння (аналітико-логічного усвідомлення) поезії не може бути в принципі. Запропонована вдумливим поетом своєрідна світлова теорія метафори є показовою власне в герметичному аспекті. Адже носієм поетичного повідомлення або поетичної експресії є не чітко оформлена семантична величина (а ту могла б виразити, наприклад, метафора інформаційного файлу). Світловий промінь є дискретним за своєю природою, і складається він, власне, з квантів світлової енергії. Відтак головним носієм поетичного повідомлення є метафоричний світловий квант, який виникає в силовому полі віддалених метафоричних аналогій. Він передає свою енергію реципієнтові й викликає у нього те чи інше естетичне враження.

Герметична метафора прагне складного, прихованого, напів-свідомого, а іноді, на перший погляд, неймовірного зіставлення. Вона переслідує ефект неподібної подібності. Герметичні тексти насичені *loci garitates* (І. Денисюк) – рідкісними гіперметафоричними утвореннями, котрі з одного боку творять блокади в оповіді, а з іншого – несуть гносеологічне усвідомлення буття та естетичну красу.

Цікаво, що у певних випадках естетична спрямованість поетичного тексту є абсолютно визначальною. Краса витвореної автономної даності є основною поетовою інтенцією. Її досягнення – головним художнім підсумком. Відтак свідомість поета є цілковито байдужою до логічних обґрунтувань та смислових супроводів певного тропа чи певної образної картини. У поета є своя логіка: півсвідома, естетично-ціннісна. М. Вінграновський у своєму відомому вірші “На болоті” виявив її через показову питальну форму: “Що ж таке, що ж таке – / запитало. / А таке, а таке – / відказало”. Відповіді на питання немає. Та чи ця відповідь потрібна там, де постає незвична, чаруюча й манлива краса?! Краса, яка, врешті-решт, несе власну буттєву силу та має в остаточному підсумку свій етичний вплив. Отож, у такому вилученні семантичного ядра на догоду естетичній формі немає ніякої мистецької патології.

З усіх “кисян” найменше до герметичної поетики звертався В. Рубан. У його єдиній поетичній збірці “Химера” є близько

десяти герметичних віршів. Отож, автор зробив кілька герметичних експериментів, і, варто сказати, досить вдалих. Та далі, як він сам зізнався, свідомо не пішов. Можливо, така зупинка була зумовлена загальними змінами світогляду В. Рубана. Поет з часом перетворюється на політика, на суспільно та політично заангажованого дисидента.

У герметичній поезії В. Рубана виразно присутнє Я ліричного суб'єкта. Воно, власне, й стягує оповідь вірша у відносно чітку й просту лінію. Та нелегкою, проблематичною для розуміння є тропіка, образна тканина тексту. Образність ця суттєво відходить від міметизму, базується на віддалених аналогіях, на певних антитезах. Герметичні зразки В. Рубана позначені певною суспільною конкретикою авторського часу. Є серед них зразки із ознаками чистої поезії. У них парадоксальним чином поєднується поетична "чистота" та добре відчутна тонка конкретика.

В одному з віршів В. Рубан звертається до свого "читача" з пропозицією: "Захваймось до власних думок, / щоб бути ліхтарями непрсозримими, / герметично зачиненими, / і відчуємо час, / нахилившись над прірвою...".

Віктор Кордун пропонує реципієнтові уже більшу кількість ускладненої поезії. У загальних рисах його герметична модель нагадує Рубанову: відносно чітка оповідна лінія та складна образність. В. Кордун творить якраз на самій межі — поміж однозначною прямолінійністю та багатозначною невизначеністю. У тематичному плані герметична поезія В. Кордуна сягає біблійного Старо- та Новозавітного часу. І навіть давнішого — язичницького хронотопу. Збірку "Куш вогню" завершує досить складний в образному рішенні любовно-еротичний цикл "На всі часи". Чоловіче та жіноче начала тут виявляються як динамічні стихії, які повсякчас присутні у всеохопному життєвому вирі. Людина завдяки кохання залучається у буттєвий цикл природи, стає її органічною й прекрасною частинкою. Автор пропонує оригінальну то вишукано-приховану, то відверто-оголену, то пластично-рухому образність.

Іноді В. Кордун абстрагує свої образи відповідними смисловими величинами. Таке абстрагування породжує незвичні та цікаві розробки (кохання — "вибух у безмежжя свободи / всупереч повільному зменшенню / до дрібного конання"). Та переважно поет шукає складну та відносно відчутну тропіку,

полює за особливими й естетично виразними образами. “Синім зором / прозрів перед смертю / старезний човен – / так виповнився вщерт / глибиною, / що канув на дно / зі всією блакиттю. / Чи все / він побачив / тепер?”. Тут та ще в кількох віршах В. Кордуна помітна інтенсифікація кольорового начала. Колір починає виступати як вельми експресивна, семантично значуща одиниця поетичного тексту. До того ж одиниця така, котра тяжіє до певної автономності. Ця семантизація та автономізація кольору (синього, блакитного, зеленого та жовтого) стане новітнім модерним прийомом в українській поезії. Колір особливо насичено проступить на полотнах текстів трьох інших “киян” – В. Голобородька, М. Воробйова та М. Григоріва.

В. Кордун докладає власні камінці до загальної мовної будівлі, подекуди вводячи авторські неологізми. Їх він творить переважно основоскладанням: “синьобіль”, “жукокамін”. Також може вжити відвертий поетизм (наприклад, “розквітла *сріберно* рибина”). І той добре зазвучить у тексті, не дасть відчуття штучності й манірності.

Автор збірки “Куц вогню” креслить людське буття у виразній новозавітній центричності: “Дійти у всьому до краю, / сягнути коріння глибин, / напиться з келиха власної смерті / й потекти через вінця – рука з окрайцем хліба, / простягнутим нам у до-рогу, сяйнула священно”.

Герметична поезія у творчості В. Голобородька складає окремих виразний пласт. Поет окрім відносно легко відчитуваного герметизму дає зразки досить складних для сприйняття текстів (2-й та 3-й цикли збірки “Ікар на метеликових крилах” та цикл “Синя радість” зі збірки “Калина об Різді”). Тут герметизм постає уже в усій своїй “красі та силі”. В. Голобородько робить суттєвий крок від відносно збалансованої оповідної манери до дискретної й важко зрозумілої. Переважно блокади у плані виразу поет ставить у міжрядковому “просторі”. Відтак у межах одного-двох рядків окреслюється оригінальна метафорична конструкція, котра із наступною такою конструкцією пов’язана у складний, іноді важко вловимий, асоціативний спосіб. Подекуди трапляються приклади розривання цілості рядкової синтагми, коли останнє слово одного рядка семантично належить до початку рядка наступного (т. зв. енжамбеман). Загалом В. Голобородько – поет цікавої метафори. У своїй

герметичних текстах він радо конструює заплутані, головоломні метафори (або, як каже І. Жиленко, “розставляє солодкі метафоричні пастки”), сприйняття яких становить проблему для реципієнта. Її подолання вимагає значних, навіть надзвичайних зусиль й за успішності вирішення приносить втіху відгадування або співтворчості. Моделює поет і складні епітети із незвичною для об’єкта атрибутивністю: “проходять уривки вигасаючих скронь / над тривкими стінами зораної ночі”. Вони можуть бути підкреслено “алогічні”: “блакитний погляд карих очей”.

Герметична поезія В. Голобородька спрямована не стільки на пошуки розгадки буття й осмислення суті життєвих стихій, скільки на відтворення руху самого буття та течії його стихій. Поет конструює свої складні тексти, сказати б, не на віддаленому абстрактному рівні міфології, а на наближеному конкретному рівні фольклору. В. Голобородько послідовно вибудовує свій казковий герметичний світ – іноді майже незрозумілий, та все ж чарівний і привабливий (винятками є випадки, коли герметична форма є відображенням абсурду навколишнього світу): “Чумаки синіють нитками у високих печалях / трави іншими молитвами мостять грані / ясним безодням крила м’якого інею / мішаються з тінями аж до вина / нічного вітри розносять думки / по сивих тканинах країни за обрієм / сон крише до ями дорогу / димлять тростини важких журавлів / хвилі носять розпечену безнадію / на уламках відцвітають утомлені діти / готуються пізніми іскрами вийти / в діброву чистого попелу”.

Якщо герметична поезія становить у творчості В. Голобородька окремий й порівняно невеликий пласт, то у М. Воробйова такий пласт творить не-герметична поезія. Поза ним поетичний космос М. Воробйова – це автономний, досить закритий художній світ із складною тропікою. Для герметизму М. Воробйова властива чуттєва асоціативність. В інтерв’ю поет якось признався: “Поки не розумом керуюся, а емоціями. Бо вони правдивіші”²⁰. В його поезіях домінує чуттєвий первінь. Ліричний суб’єкт вчувається у навколишній світ й доходить до медитацій, до глибоких інтуїтивно-філософських осягнень: “– чому квітів багато а вінок один? / – тому що колір царя золотистий / – а потім? / – а потім – стерня...”. Його чуттєвість ніжна, вишукана, субтильна. Вона отримує найвищу світоглядну цінність, їй надано суттєву перевагу перед категоріальнологічним освоєнням

світу. І в цьому поезії М. Воробйова суголосні поезіям східної традиції – ґокку і танка: “осіннє сонце / повне порожніх гнізд... / живу як оса – / на одному промені”.

М. Воробйов не лише поет, а й художник, який виставляє свої роботи на чотирьох малярських виставках. У нього добре розвинене чуття до візуального моделювання тропів (насамперед метафори та епітета). Умовно кажучи, він іноді словами малює експресивно-вишукану кольористичну картину: “Збігла хвиля рожева, / пелюстками ніжними оголивши життя. / А тепер надійшла блакитна, / що несе і гойдає мене безугаву – / не вода і не дощ, і не синява неба / по-весняному чиста від сліз, / і не сон, і не сутінь, / де гостри кути видніють – хвиля блакитна, що й назви не має...”. Варто зазначити, що візуальність тут не є відображенням певної реальності. “Блакитна хвиля” – це краса сама по собі і сама в собі. Краса, якою захоплюється поет і яку він пропонує побачити й відчутти своєму читачеві.

У поезії М. Воробйов виявляє свою “трипільську основу”, яка, за його словами, лежить в ньому “могутнім пластом” і формує мову, архетипи тощо. Відтак його тексти не містять ознак сучасної авторові доби (виняток становить “кафе” – символічне місце перепочинку). Тексти втікають від сьогодення, як їх автор – від галасливого міста-полісу Києва у первозданно-природний Чорторій. Поезії М. Воробйова скеровані на прадавній український хронотоп. У ньому стихії вогонь, сонце, дерево, вода виявляють свою язичницьку суть. Особливою активністю наділена глина – відома ще з “адамових часів” багатозначна образна одиниця. Вона також семантично виразна у текстах М. Григоріва. Наскрізним у поезіях М. Воробйова стає міфологічний мотив перевтілень та переходів одної субстанції в іншу. В цих перевтіленнях активно задіяний ліричний суб’єкт твору.

М. Воробйов творить досить довільні й відкриті синтагматичні смислові переходи. Завдяки ним рядок можна вільно сприймати у автономній значеннєвій єдності із попереднім рядком, а також із рядком наступним. Тобто рядок творить два “двовірші” із своїми сусідами – верхнім та нижнім. У своїх верлібрах М. Воробйов демонструє тонке чуття оповідного ритму, через що вони досить непогано звучать “уголос”. Використовує поет й рефренну техніку, яка повертає до певного смислового

стрижня, творить варіаційну розробку якоїсь теми. І в той же час вона несе свій ритм у межах поетичного циклу.

Поезія М. Григоріва являє собою суцільне й радикальне герметичне письмо. Поет тонко балансує на межі *прочитуваності та непрочитуваності*, таким чином породжуючи особливу ускладненість тексту. Його вірші — це герметизм, доведений до свого найоптимальнішого вияву; це zenіт закритості поетичного тексту. Дальший рух, подальша герметизація вестиме лише до занепаду. Усі властивості закритої поезії тут проявляються найповніше та найвиразніше. Промовистим моментом є те, що з усіх “княн” саме про М. Григоріва найбільше написано власне в контексті герметичної поезії (К. Москалець, М. Москаленко, С. Квіт). А на підставі його збірки “Сади Марії” В. Моренець виснував своєрідний маніфест поетичного герметизму: розкрив його генезу, показав онтологічні та естетичні прикмети цієї поетичної форми, її позитиви й переваги.

Тексти М. Григоріва йдуть у далекий міфічний час, у той сакральний період, коли уперше й з найбільшою повнотою й виразністю, в усій своїй “свіжості й первозданності”, поставали й проявляли себе різні буттєві форми. “Незміренне / (крок за кроком) / змовницьке вторгнення / бо раптом / (у началах) / позападали / войовничі пагони ніжні / й уранці / невже відновлено сідлання глибин? / невже у грізне розтікання пастки / заростає бог?” Отака першочасовість позначається, зокрема, на лексичному складі тексту. У М. Григоріва можна віднайти рідкісні або архаїчні лексеми: “омах” — спалах, язик (полум’я, вогню); “овид” — обрій, виднокруг; “остень” — риболовецьке знаряддя, схоже на вила, з зазубреними різьками для утримування настромленої риби. Ці лексеми задіяні у складні метафоричні конструкції: “покотять / від землі / самосвітні омахи бань”, “про голос в остях шляхів” тощо.

Тут панує творча стихія, домінує священна першодія. Вона налаштує на особливий емоційний тон. Не сильною або гострою чуттєвості, а приглушеного всепроймаючого трепету, величного завмирання перед сакральним становленням буття. Тексти М. Григоріва здаються дещо відстороненими й чуттєво холодними внаслідок своєї гносеологічної скерованості. Їхня буттєва пізнавальність позначена міфічною синтетичністю, візуальністю й інтуїцією.

“...Прочинилося серце / й поіменно / заплітає в крило / мить імені, / мить землі, / пощадженої словом, / мить світла / й себе”. М. Григорів радикально нищить протяжність оповідної лінії, руйнує її тривалість задля потрібної йому миттєвості та імпульсивності. Його тексти – невеликі за обсягом – випромінюють енергетичні згустки значень, творячи складні семантичні поля. Поет прагне неймовірно складних глибинних аналогій, тож іноді лакуни утворюються вже не у міжрядковому, а у міжсловесному просторі однієї синтагми.

Досить часто М. Григорів вдається до фігури питання. Вона ставить свою широку риторичну, стимулює реципієнта до розлогих та обширних пошуків. А в них до усвідомлення світу й себе у ньому. Це усвідомлення має сакральний сенс: “хто оздоблює / позакраплинну / свіжість / джерел? / усміхнений / пісок живої пристрасти? / хто множить терновища гніву? / брами без гнізд?”

Володимир Моренець підсумовує: “Григоріва треба читати поволі і час до часу, вступаючи в нього, розростатися самому вгору і вглиб. В поезії Григоріва треба прочитувати себе, нас як множину, як етнос, що відроджується в тобі і тобою...”²¹. До таких самоусвідомлювальних вростань та розростань стимулює герметична поезія Київської школи, і кожен з авторів робить це по-своєму й у своїх межах. Радикальний та складний модерний експеримент “клян” був досить успішним, він відкритий до свого реципієнта, до його співтворчості. Відкритий як раніше, так і тепер. “В притулках блискавиць / присуд чисел / здригається / проросли спазми голосом / змахом фрази / олія / каменя”.

¹ Антонич Б.-І. Національне мистецтво // Б.-І. Антонич. Твори. – Київ, 1988. – С. 472.

² Наливайко Д. Загадка Малларме // С. Малларме. Вірші та проза. – Київ, 2001. – С. 6.

³ Пахльовська О. Є.-Я. Герметизм // УЛЕ: В 5 т. – К., 1988. – Т. 1. – С. 412.

⁴ Шерех Ю. Велика стаття про малий вірш // Ю. Шерех. Пороги і Запоріжжя: В 3 т. – Харків, 1998. – Т. 1. – С. 339.

⁵ Салига Т. Пробилися на білий світ... // Т. Салига. Відлитий у строфи час. – Львів, 2001. – С. 36.

⁶ Шерех Ю. Велика стаття про малий вірш... – С. 340.

⁷ Кордун В. Київська школа поезії — що це таке? // Літературна Україна. — 1997. — 20 березн. — С. 6.

⁸ То в чому ж диво Віктора Кордуна? // Літературна Україна. — 1999. — 13 травн. — С. 6.

⁹ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. — М., 1998. — С. 134.

¹⁰ Москалець К. Різноманітні форми мовчання // Сучасність. — 1996. — Ч. 6. — С. 146.

¹¹ Бубер М. Два образа веры. — М., 1999. — С. 51.

¹² Handke K. Między mowę a milczeniem // Semantyka milczenia. — Warszawa, 1999. — S. 10.

¹³ Салига Т. Пробились на білий світ... — С. 35.

¹⁴ Про що мовчання Василя Голобородька? // Літературна Україна. — 1999. — 28 жовтн. — С. 5.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Рубан В. Київська школа // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 168. — С. 147.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Про що мовчання Василя Голобородька? — С. 5.

¹⁹ Рубан В. Київська школа... — С. 147.

²⁰ Воробійов М. Хто не трава, хай про траву не говорить // Україна. — 1993. — № 4. — С. 24.

²² Моренець В. Слово, що випало з мовчання філософів // М. Григорів. Сади Марії. — К., 1997. — С. 32.