

**СТУДІЙ ОДНОГО ВІРША: ЛЕСЯ УКРАЇНКА,
«ДИХАННЯ ПУСТИНІ»
(МАТЕРІАЛИ КРУГЛОГО СТОЛУ, СЕМІНАР «МОВА І ВІРШ»,
20–21 ЧЕРВНЯ 2013 Р., СНУ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)**

Дихання пустині

Пустиня дише. Рівний подих, вільний,
Гарячий він та чистий, мов святий.
Пісок лежить без руху золотий,
Так, як лишив його Хамсін свавільний.

Феллах працює мовчки, тихий, пильний,
Будує дім, – там житиме пустий,
Летючий рій мандрівців, і густий
Зросте навколо сад. Феллах – всесильний.

Оази робить він серед пустині,
Лиш не для себе... Он уже він пише
Бігунчик по піддашші... Поколише

Гарячий вітер одіж на людині,
Обсушить піт... і далі по рівнині
Пролине... знов і знов... Пустиня дише.

Леся Українка

Марія Моклиця

**ПОЕТИЧНИЙ ТЕКСТ ЯК «ПРОВОКАЦІЯ» МЕТОДІВ ЙОГО
АНАЛІЗУ: «ДИХАННЯ ПУСТИНІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Будь-якому аналізу передують рецепція, яка закладає у психологію реципієнта основну настанову, утворює динамічний центр, формує своєрідну інтригу пошуку відповідей на ті численні питання, які неминуче виникають при вдумливому сприйнятті талановитого поетичного тексту. Вірш – це семантичний айсберг. Те, що ми вловлюємо при першому сприйнятті, лише його видима (очевидна) частина. Відчуття присутності зануреного на глибину масиву породжує численні знаки питання. Отже, видима частина вірша «Дихання пустині»

навіює нам настрої типово ліричний – це вишукана замальовка певного стану природи, тонко відчутого і майстерно відтвореного авторкою вірша. У читача, який побіжно знайомий з поезією Лесі Українки (український читач таки знайомий: бодай на базі шкільної програми), одразу має виникнути питання: чому сонет? Ні у контекст творчості (сонети Лесі Українки раховані на пальцях), ні у контекст теми (пейзажна лірика не потребує строгої форми) сонет не вписується. Сонет – жанр і водночас канонічна віршова форма з глибоким, розгалуженим, але досить добре вивченим дискурсом у європейській поезії. На початку ХХ ст., час написання вірша Лесі Українки, на перший план виходять експерименти з деканонізацією, з добре усвідомленою поетами настановою, тобто розумінням місця і ролі цієї форми в історії європейської поезії. Тут як мінімум з'являється побіжне питання: чому Петрарківський (два катрени плюс два терцети), а не Шекспірівський (три катрени плюс двовірш) сонет, з огляду на магістральну небайдужість Лесі Українки саме до творчості Шекспіра? Словом, маємо здійснити уважний **віршознавчий аналіз**. Але такий аналіз одразу зафіксує цілу низку формальних елементів, які буквально «стирчать» із тексту, а отже потребують опису й пояснення. Скажімо, привертає увагу опозиційність катренної і терцетної частин вірша, відбита в розділових знаках, здебільшого авторських: перший катрен має тільки граматичні, другий завершується акцентованим тире, натомість терцети насичені багатокрапками. **Формальний аналіз** не омине також звукопису вірша, багатого на нагнітання характерних звуків. Але неминуче підведе нас до численних знаків питання, пов'язаних із семантикою цих елементів. Скажімо, самі по собі ніби не дуже цікаві (переважно граматичні) рими формують ряд надзвичайно цікавих семантичних поєднань: вільний / свавільний / пильний / всесильний; святий / золотий / пустий / густий, які утворюють численні конотації філософського гатунку. А такий поширений риторичний прийом, як кільце або ж обрамлення, не можна обмежити підсумком щодо його усталеної функції: надання темі цілості й завершеності. З урахуванням суголосної за значенням назви маємо надати цьому прийому іншої класифікації: це вочевидь домінантний образ, оксиморонний за природою (слово «пустиня» містить сему «пустий», порожній, позбавлений життя, натомість семантика слова «дише» пов'язана з основними ознаками життя, утверджує його наявність). Поняття «домінанта» тягне за собою відомий (передбачуваний) ряд термінів: ієрархія, па-

радика, бінарність. Не можемо не пояснити наскрізної бінарності тексту у парадигмі «дихання пустині»: це справжнє мерехтіння опозицій і антитез рухливості/сталості. Цю бінарність ми зобов'язані описати, розгорнути й пояснити. Отже, здійснюємо **структуралістський аналіз**. На цьому етапі виявляємо численні зв'язки усередині тексту, у кожному слові – перетин синтагматичних і парадигматичних ліній, які творять образну-стильову цілісність вірша.

Образно-стильовий аналіз потребує бодай мінімального виходу за межі структури тексту, оскільки вимагає залучення історико-літературного контексту (поняття «індивідуальний стиль поета» можна розглядати лише на тлі стильових рухів його часу). Уже рецептивний етап підказав нам ключове поняття для визначення стилю: настроєва картина природи. Оскільки формальний аналіз виявив багатий звукопис, характерний прийом для імпресіонізму кінця ХІХ – початку ХХ ст., сумніватись ніби не доводиться: це вишукана імпресіоністська замальовка природи, з численними нюансами звучання й колористики. Але, знову-таки, не можна не звернути уваги на парадоксальність окремих елементів. Є картинка для очей, яка роздвоюється на уявну (доми й оази в пустині не перебувають у полі зору ліричної героїні, вони віднесені в майбутнє) і реальну. Уявна формується замиреною опозицією пустині й оази, натомість реальна картина розпадається на не замирені опозиції з ключовим образом людини. Якщо ж сфокусувати погляд на колористиці реальної картини, то вона виявляє несподівану як для імпресіоністського нюансування відтінків антитезу золотого і пильного. По суті справи, у вірші з описом вітрів пустині має бути чимало відтінків жовто-коричневої гама, адже вітер підносить пил, який затуляє усі інші, втішні для ока кольори природи (наприклад, небесні). Мабуть, ні для ока, ні для інших рецепторів сприйняття – це не є приємна картина, навіть для корінного мешканця пустелі. У вірші ж визначальним кольором пустині стає навіть не жовтий, а золотий, ще й акцентований заради максимального позитивного маркування словами «чистий», «святий». Натомість колір пилу з усіма його негативними (сіро-бурими) конотаціями цілком усунутий із краєвиду. У випадку зі словом «пильний» очевидно, що Леся Українка, у згоді зі східною традицією, використовує омонімію з образною метою: Феллах пильний, бо пильнує, і пильний, бо запилений, перебуває в процесі роботи. Реальна картина пустині під час вітру не може бути золотою, це утворений знак, символ авторського ставлення до пустелі. Воно вочевидь позитивне,

але зовсім не в тому сенсі, в якому це може бути вмотивовано для українського реципієнта (авторка теж належить до цього кола): екзотика завжди приємна для очей, але для українця піщана пустиня – це таки далека екзотика. Милування нею мусить супроводжуватися подивом й острахом, якщо не загостреним страхом перед небезпекою цього ворожого для людини природного світу. Це – вмотивовано. Дивує повна відсутність навіть натяку на подібний острах у ліричній мініатюрі Лесі Українки. Імпресіонізм імпресіонізмом, однак і він мав би бути дещо іншим для європейця початку ХХ ст., який за якоїсь okazji потрапив до Єгипту. Здається, імпресіонізм тут виростає не так на європейському дискурсі (хоча таки ж на європейському: Леся Українка стежить небайдужим оком за поетичними експериментами французьких, польських, російських, українських символістів, явно переймає техніку імпресіоністського опису, яка їй імпонує), а на східному. Дуже вже стан ліричної героїні нагадує стан занурення у глибоке споглядання/розчинення. Власне, європейський імпресіонізм, вкотре відкривши материк екзотичної східної культури, був подивований суголосністю своєї новаторської техніки зі старими східними поетиками, базованими на естетиці дзен-буддизму. Але при всій типологічній подібності європейський імпресіоністський і східний дзен-буддистський опис природи розходяться в основі: для європейця це увиразнення суб'єктивізму сприйняття, для поета Сходу це позбавлення від неї, розчинення в універсальних сутностях. Леся Українка використовує імпресіонізм (і не лише у цьому вірші) скоріше по-східному, як інструмент проникнення на невидимий бік видимої картини природи. Для цього треба стати її органічною часткою, «забути» про свою окремішність, болісну й проблемну. Ось тут ми й «впираємось у стіну», яка свідчить про вичерпність і певну обмеженість формально-структуралістсько-стильового аналізу. Для того, щоб пояснити зафіксований парадокс, маємо залучити інші підходи.

Як могло статися, що уродженка Полісся сприймає чужий і ворожий світ пустині як близький і рідний? Нам потрібен докладніший контекст вірша, насамперед ближній, а разом із ним **інтертекстуальний аналіз**: вірш «Дихання пустині» належить до циклу «Весна в Єгипті», тема Єгипту, у свою чергу, витягує ще ширший контекст творів, серед яких такі перлини творчості Лесі Українки, як поема «Ра-Менеїс» і драматичний етюд «В дому роботи, в країні неволі». Наскрізна тема породжує питання цілісності цього фрагмента, тобто внаслідок інтертекстуального аналізу ми обов'язково вийдемо на

поняття «єгипетський текст Лесі Українки» (саме він став об'єктом дисертації Олени Козлітіної). Дослідження «єгипетського тексту» потягне за собою низку **методів компаративістики**. Але спочатку мусимо застосувати **біографічний метод аналізу**, бо єгипетська тема укорінена в біографії автора. Маємо взяти до відома й пояснити той парадоксальний факт, що інтерес до єгипетської культури виник у Лесі Українки задовго до того, як лікарі порадили їй лікування сухим кліматом Єгипту. Навіть при першому знайомстві з цією екзотичною країною Леся Українка, здається, більше впізнавала і пригадувала, ніж відкривала нове. Пустиня і її клімат вторинні, первинною є культура Єгипту, дивне, мабуть, таки ірраціональне тяжіння до неї, відчуте й усвідомлене ще тоді, коли Леся починала писати для сестри Ольги «Історію Східних народів». Біографічний метод не дасть нам відповіді, чому це так. Треба рухатись далі і глибше, застосовувати **психоаналіз**, думати над характером Лесі Українки, звернути увагу на її любов, з одного боку, до подорожей і нових вражень, а з іншого – до усамітнення й поглибленої рефлексії. Психоаналіз потребує тривалої зупинки, адже настрій однієї хвилини, відбитий в одному вірші, насправді є настроєм унікальної особистості, мисткині, яка кожним словом виражала неповторність власного бачення світу. Леся Українка не просто подорожувала, вона мандрувала у просторі й часі. З кожного теперішнього відкриття якогось регіону вона витягувала прошарок, а то й цілий материк світової культури. Єгипет був найглибшим місцем занурення в історію світової культури. Це відлік, перша сходинка, це архаїка, яка ще не втратила живого струменя, а отже місце, яке можна використати як своєрідну машину часу, зануритись і відчутти себе частинкою не минушості і тлінності (про це постійно волає змордоване хворобами тіло), а вічності. Єгипетська пустиня благотворно діє на Лесю не лише своїм сухим вітром, а й психологічно: вона відсуває на другий чи навіть третій план життєві прикраси і змушує вийти за власні межі, на мить відчутти себе безсмертною.

Озирнувшись по ходу роздумів ще раз на цей невичерпний текст, мусимо з подивом фіксувати: до деяких важливих (очевидно важливих) аспектів ми навіть і не наблизилися. Йдеться про два образи, два акцентовані персонажі картини: Хамсіна і Феллаха, вітрів пустині. Якщо слово Хамсін досить відоме як назва вітру, то феллах, поставлений у пару Хамсінові, не є власною назвою, це єгипетський селянин і має писатися з малої літери.. Хамсін і Феллах звучать у тексті як імена, та й за своєю роллю образи відчутно олюднені

(Хамсін – руйнівник, Феллах – будівничий, що нагадує протистояння гебрея і єгиптянина у драматичній поемі «В дому роботи, в країні неволі»). Водночас треба звернути увагу на делікатність персоніфікації, яка зупиняється на півдорозі: образи вітрів не стають алегоричними. Водночас наголос на іменах затирає символічну функцію цих образів. Є ледь помітне відчуття віри у реальність існування цих сутностей. Для єгиптянина це насамперед божества. Для Лесі Українки... Ні, звісно, лірична героїня не намагається цілком увійти в роль давньої єгиптянки, вона залишається найперше собою. Але слова Хамсін і Феллах ужиті так, ніби їх значення загальновідоме: жодних розгортань (хоча б метафоричного типу, цілком доречного) чи пояснень. Отже, цей екзотичний світ насправді знаходиться не зовні, а всередині ліричної героїні. Вона ж сама перебуває у центрі міфосвіту, не так змодельованого (ця тенденція от-от пошириться серед письменників-модерністів), як відчутого. Це той міфосвіт, який на психологічному рівні споріднює людину первісну й людину сучасну. Попри західні чи східні відмінності моделі, його суть завжди однакова: завершеність (замкненість, збалансованість, гармонійна рівновага) стосунків людини і світу, поділ світу на профанне й сакральне у вертикальній площині, нерозривна єдність вічного і плінного (сталості й руху), яка надає кожній окремішій частині цього світу доцільності й сенсу буття, у площині горизонтальній. Пустиня дише вітрами, вона наочно втілює для кожного її очевидця нерозривну єдність протилежностей. Отже, ми почали застосовувати **міфокритику**. Для повноти картини слід додати більш детальну інформацію про єгипетську міфологію, зіставити авторське семантичне наповнення образів Хамсіна і Феллаха з традиційними для єгипетської культури значеннями (Лєся Українка їх знала, а отже ми маємо справу з усвідомленою авторською настановою, а не просто принагідним використанням екзотичних слів): це теж вимагає від дослідника тривалої зупинки.

Таким чином, ще не здійснивши аналізу, а лише зосередившись на тих аспектах твору, які ставлять до дослідника певні вимоги, ми зробили начерк досить солідного ряду підходів, які потрібно залучити під час повного багаторівневого аналізу вірша. Це не означає, що інші методи, тут не названі, деактуалізуються. У принципі не існує методу, який не можна було б застосувати на будь-якому принагідному матеріалі. У практиці наукових досліджень частіше йдуть від методу до тексту, який стає об'єктом для апробації перед тим відпрацьованої

методики. На нашу думку, настав час для підпорядкування методів потребам конкретного твору. У тексті завжди є підказка щодо інструменту, яким треба відкривати наступний прошарок змісту, слід лише бути уважним і не пропустити її. Вірш Лесі Українки, здається, такий простий за змістом (що є простішого за емоцію втішеного споглядання природи?), без очевидних парадоксів, проблемності і філософізації, загалом властивих поезії Лесі Українки, такий традиційний за формою, при уважному читанні виявляє численні підтексти й надтексти, які аж ніяк не можна вважати наслідком дослідницької сваволі, фантазування чи накидання свого. Їх заклала у текст авторка (частково свідомо, частково інтуїтивно) і вони мають бути прочитані.

Форма не може бути лише описана, кожна зафіксовану своєрідність будови треба пояснити. Лише доцільне поєднання методів, покликаних вивчати форму (умовно їх можна назвати формальними), з методами, скерованими на виявлення змістових аспектів твору (передусім це біографізм, психоаналіз, міфокритика), дасть у результаті його переконливий (адекватний) аналіз. Обмеження тільки змістовими або тільки формальними методами – це завжди втрати прочитання.

Вікторія Соколова

СОНЕТ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ДИХАННЯ ПУСТИНІ»: ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ СТРУКТУРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ

У вірші Лесі Українки «Дихання пустині» широкий позатекстовий семіотичний код Єгипту (культурний, історичний, легендарно-міфологічний, географічний, індивідуально-авторський тощо) співвідноситься з кодом твердої строфожанрової структури, яка має свої обов'язкові елементи різних рівнів.

Сонет як літературна форма структурований виразніше ніж будь-який інший вірш. Відповідно до канону сонет Лесі Українки складається з катренів та терцетів, які зіставляються та протиставляються. Сам термін, який визначив цей віршований вид, вказує на вищу поетичну якість, пов'язану з ним – на звучання вірша. Багаторівнева образна система сонета Лесі Українки реалізується через ритміко-інтонаційну організацію.

Образною домінантою вірша, заявленою назвою та підтвердженою початковим і кінцевим повтором, є «дихання пустині», яке має