

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ ТА СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Елліна ЦИХОВСЬКА

ТВОРЧІСТЬ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА ЯК ПРОСТІР ІНТЕРТЕКСТУ

Монографія

**Донецьк
ЛАНДОН-ХХІ
2011**

УДК 82.091:821.16(09)+821.162.1–1
ББК 83.3(Пол)
Ц75

Рецензенти:

Радишевський Р.П. – член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук, професор (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка);

Шаповал М.О. – доктор філологічних наук, доцент (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка);

Александрова Г.А. – доктор філологічних наук, доцент (ст. наук. співробітник Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка).

Науковий редактор:

Астаф'єв О.Г. – доктор філологічних наук, професор (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка).

*Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту філології та соціальних комунікацій
Бердянського державного педагогічного університету
(протокол № 8 від 24 січня 2011 р.)*

Циховська Е.Д.

Ц75 Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту : монографія / Елліна Циховська. – Донецьк : ЛАНДОН-ХХІ, 2011. – 345 с.

ISBN 978-966-2569-29-2

У монографії на основі компаративного дослідження творчості Л. Стаффа вибудовано цілісну часопросторову картину його доробку, розглянуто поетичний, драматургічний, перекладацький доробок Л. Стаффа в інтертекстуальних взаємозв'язках, зосереджено увагу на відкритості його текстів до різних за епохою та зорієнтованістю літературних, філософських, мистецьких постатей, напрямів, угруповань. Авторкою поглиблено й переосмислено аналіз найвиразніших мотивів та особливостей поетики Л. Стаффа, запропоновано типологію жіночого образу на міфологічно-язичницькому та християнському типажі. У модусі часопростору розглянуто такі явища, як сугестія, синестезія, утопія, ідеальний герой, «внутрішнє–зовнішнє» й інші феномени порівняльної поетики. Визначено роль перекладу як чинника інтертексту, а також зауважено однаковість впливу імперативів теорії кратизму В. Вітвицького і надлюдини Ф. Ніцше на вольову особистість героя Л. Стаффа.

Видання може бути корисним для викладачів-філологів, аспірантів, студентів.

УДК 82.091:821.16(09)+821.162.1–1
ББК 83.3(Пол)

ISBN 978-966-2569-29-2

© Е.Д. Циховська, 2011

ЗМІСТ



ВСТУП 7



**РОЗДІЛ I. БІОГРАФІЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР
ТЕКСТУ** 26

1.1. Від біографічного методу Ш. Сент-Бева до біографічних
модальностей 26

1.2. «Музей речей» – символ гармонії (Л. Стафф і Ю. Тувім) 36

1.3. Образ Alma mater у творчості Л. Стаффа 53

1.4. Рецепція Львова 59

1.5. Харківські рефлексії: війна як абсурд 64

1.6. Утопія острова: капрійські враження Л. Стаффа і
М. Коцюбинського 73



**РОЗДІЛ II. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ЧАСОПРОСТІР
ТЕКСТУ** 95

2.1. Переклад як чинник інтертексту 97

2.2. Екфраза: колізія відчуженої сутності 114

2.3. Сугестія як мова несвідомого (Л. Стафф і П. Верлен) 118

2.4. Тематичний комплекс природа–цивілізація 138

2.5. Руссоїзм/францисканізм й орієнталізм 143

2.6. Семіотика інтерактивності (Л. Стафф – М. Метерлінк) 169

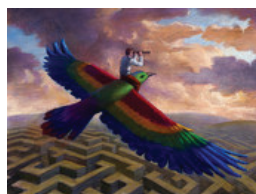
2.7. Ідеальний герой Л. Стаффа та української еміграційної
поезії 184

2.8. Концепт надлюдини: трансформації образу коваля 199



**РОЗДІЛ ІІІ. СЕМАНТИЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР
ТЕКСТУ** 209

3.1. Континуум жінки: збіг протилежностей	209
3.2. Синестетичні синтаґми Л. Стаффа і французьких символістів	225
3.3. Рецентивізм: діалог з українською поезією ХХ ст.	246
3.4. Сутінки: парадокс аксіологічного часу	251
3.5. Оніричні візії як творення дійсності	259
3.6. Язичницькі та християнські символи	266



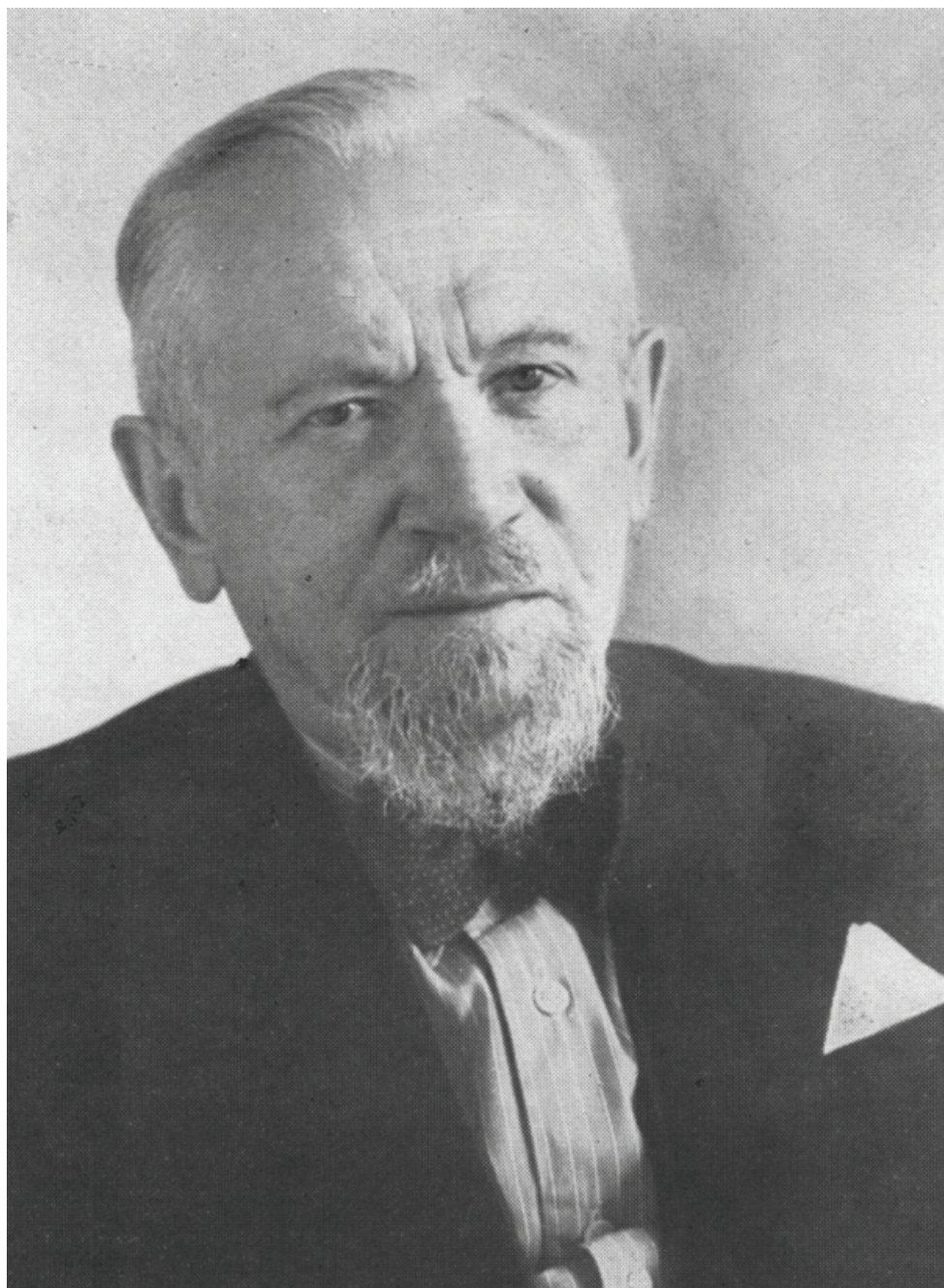
ВИСНОВКИ 285



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 288



ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК 324



LEOPOLD STAFF
(1878–1957)

*Присвячується Вікторії – інспіратору
моїх наукових пошуків*

ВСТУП

Повсякчасно маючи справу з простором, письменники у своєму успіху комунікаційного сприймання залежать від належного використання ключів для передачі різноманітних ступенів близькості, а тому, як зазначає Е.-Т. Холл, «вивчення літератури повинно продукувати відомості про просторове сприйняття, у протиставленні до неї я можу перевірити інформацію, яку отримав з іншого джерела» [336, с. 88]. Саме в цьому – «комунікації на численних рівнях» – полягає, на думку Е.-Т. Холла, важливість літератури для читача, який, спираючись на авторський текст, його «the language of space» і поєднуючи отримане зі своїм досвідом, може дійти певних висновків.

Будучи найважливішими формами буття й вмістилищем усієї реальності (Е. Кассирер), простір і час структурують художній текст з огляду на його матеріальність і нематеріальність: час – на основі тривалості, простір – протяжності. Дослідник komponує простір художнього тексту за посередництва стосунку автора до чинників цієї площини, так само, як у соціології простір пояснюється через його реляцію з людиною: «Стосунок до простору, з одного боку, є умовою, а з іншого – символом стосунку до людини» [432, с. 504].

На відміну від М. Бахтіна з його хронотопом, що розглядає простір і час у цілісності процесів і взаємовпливів, О. Шпенглер заперечує правильність такого сприймання, яке тягне за собою автоматичне створення поруч зі звичайним простором іншого – уявного, оскільки сам простір суперечить часу, хоча останній і передує, і лежить в основі першого [267, с. 281, 283]. Такого ж погляду дотримується Д. Ліхачов, розмежовуючи вивчення художнього простору й часу в художньому творі, віддаючи при цьому перевагу проблемі часу [89, с. 162].

Дослідники виокремлюють такі типи художнього простору, як доміантний, географічний (географічні назви, ландшафт), символічний, міфологічний, чарівний (у ньому постійно щось відбувається), побутовий (рух виключається), реальний та уявний, фізичний (обмежений/необмежений, замкнений/відкритий), соціальний, внутрішній та зовнішній. Крім того, є перцептуальний простір, перцептуальний час та перцептуальний часопростір, існування яких обмежується, на думку літературознавців, двома рівнями, зафіксованими в психології, – станом сну, коли допускаються різні варіації просторово-часових відношень, мотивованих внутрішніми механізмами підсвідомості та станом глибокого гіпнозу (навіювання, самонавіювання), коли

перцептуальний хронотоп звужений і стосується обмеженої кількості образів, викликаних ззовні [87]. Неперервність є однією з основних ознак простору.

Усі простори, уписані в межі тексту, підпорядковано так званому «літературному простору» [304, с. 31–32], який в аналізі М. Бланшо жодним чином не відступає від логіки свого визначення, тобто передбачає насамперед усе, що стосується літератури, характеризує її тематично й семантично. М. Бланшо розглядає літературну діяльність з позицій чарівності, що випромінює образ, а міркування про літературний образ приводить М. Бланшо до більш масштабного питання про теоретичний статус образу [295, с. 1].

Дослідник Ю. Лотман приділяє увагу художньому простору, який може бути точковим, лінійним, площинним або об'ємним, причому «другий і третій можуть мати також горизонтальну або вертикальну спрямованість. Лінійний простір може містити або не містити поняття спрямованості. За наявності цієї ознаки... лінійний простір стає зручною художньою мовою для моделювання темпоральних категорій («життєвий шлях», «дорога» як засіб розгортання характеру в часі)» [137, с. 253].

Залежно від сприйняття автором навколишньої дійсності типи простору виражаються в тексті творів різними засобами на різних рівнях мови, зокрема, як зауважує Н. Спірічева, на «лексико-семантичному (власні назви; загальні назви з семантикою простору), на лексико-синтаксичному (прийменниково- і безприйменниково-відмінкові форми назви). Динаміка простору виражається на лексико-граматичному рівні (дієслівна лексика)» [220].

Номінація й розмежування часу в літературознавстві часто повторює класифікацію простору: сюжетний (реальний, епічний), психологічний, сімейно-побутовий, соціально-історичний, замкнений, літописний, біблійно-міфологічний, архетиповий (дає змогу зазирнути в підсвідомість героїв твору), культурологічний (героїв порівнюють за допомогою інтертекстуального аналізу з образами світової літератури та культури), авантюрний, біографічний, циклічний і лінійний час, об'єктивний (конкретно-історичний) і суб'єктивний художній час, до якого належать такі типи часу: суб'єктивне сприйняття часу героєм твору, його біографічний час, час його діяльності.

М. Бердяєв позначив у праці «Досвід есхатологічної метафізики» час космічний, історичний та екзистенційний як філософські категорії. Б. Єгоров запропонував таку структуру категорії часу в літературі: авторський, що охоплює «точки відліку часу повісткування про подію, коли ця подія віддалена хронологічно

від часу оповіді» [77, с. 16]; час події (сюжетний час); час героя, що містить точки відліку часу від імені героя; персональний час (кожен персонаж живе у своєму часі, який лише частково дотичний до часової ходи головного персонажа). Отже, ідеться про час, пов'язаний з історичними подіями, та про час особистості, її становлення, який може бути біографічним.

За особливостями художньої умовності час і простір у літературному творі поділяють на конкретний і абстрактний: перший пов'язаний з топографічними реаліями, він впливає на те, що зображується, другий сприяє сприйманню всього як загального і простір не впливає суттєво на характер і поведінку героїв.

Іноді побудову тексту можна зрозуміти, якщо уявити собі спостерігача, що рухається, його просторову точку зору. Уперше порушив питання про «точку зору» як текстотвірний структурний принцип Г. Гуковський, натомість Б. Успенський у праці «Поетика композиції» визначив завдання, розкриваючи «точки зору» оповідача з позицій просторово-часової характеристики, зокрема ступінь визначеності просторово-часової точки зору. Він писав: «...словесний опис будь-якого просторового співвідношення, узагалі будь-якої реальної картини, відкритої для нашого зору, за необхідності передається у вигляді послідовності, протяжної в часі» [242, с. 132].

Неможливо оминати й термін «хронотоп» (від грецького «час», «місто»), який М. Бахтін увів у літературознавчий обіг для позначення типологічних просторово-часових моделей, взаємозв'язку відносин, художньо освоєних у літературі», для зображення сцен, структурного закону жанру. Досліджуючи хронотоп європейського роману і трактуючи його як формально-змістовну категорію літератури, він відзначав взаємозумовленість категорій часу й простору, їхню нерозривність у хронотопі, де час функціонує як «четвертий вимір простору», оскільки в «літературно-художньому хронотопі просторові й часові прикмети зливаються в осмисленому й конкретному цілому» [13, с. 106].

М. Бахтін стверджує стосовно поняття «хронотоп»: «...прикмети часу розкриваються в просторі, а простір осмислюється та вимірюється часом» [13, с. 122]; «час... згущується, ущільнюється, стає художньо зримим», а простір «інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії» [13, с. 121–122]. Літературознавець наголошує, що хронотопність властива не лише персонажам твору, а й таким його компонентам, як інтер'єр, портрет, мовлення героїв. Поняття хронотопу виходить за межі художнього твору, оскільки пов'язане з естетичними тенденціями доби, стилем

автора, жанром твору й читацькою реакцією. На думку М. Бахтіна, за хронопом зберігається його основне сюжетоутворювальне та жанрове значення, він визначає жанрову специфіку твору: «...жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронопом, до того ж у літературі провідним началом у хронопомі є час» [13, с. 122]. Учений запропонував типологію художнього часу, наголосивши на існуванні в античній період трьох його типів: авантюрний, авантюрно-побутовий і біографічний. Останній – це реальний час, усі моменти якого зведені до цілого життєвого процесу, його ознаки – неповторність і незворотність.

М. Бахтін виокремлює два типи біографічного часу: перший тип дослідник називає «характерологічною інверсією» під впливом учення Аристотеля про ентелехію (від грецького «завершення», «здійсненність»), у його основі – завершена зрілість характеру, що є справжнім початком розвитку. Другим типом біографічного часу вважається аналітичний, коли матеріал біографії розподіляється на суспільне й сімейне життя, ставлення до друзів, чесноти й пороки та ін., а життєпис героя складається з подій, що відбуваються в різний час, не обов'язково з дотриманням хронологічної послідовності, однак з помітною цілісністю характеру.

Серед видів хронопому М. Бахтін виокремив хронополи місця (провінційного міста, порога, площі та ін.), зокрема дороги, яка сприймалася Ю. Лотманом як універсальна форма організації простору. За цим принципом учені виокремлюють «лімінальний хронопом» (В. Тюпа), міфічний, «космогонічний», пов'язаний з аграрним циклом; хронопом порога, хронопом в'язниці, кризи й життєвого перелому, хронопом межі, локальний хронопом, топографічний (хронопом сюжету), психологічний (хронопом персонажів), метафізичний (осмислення тексту в руслі варіації однієї ідеї, запропонованої автором), хронопом садиби тощо. Про формування «планетарного» (у реалістичній літературі) і «космічного» (у науковій фантастиці) хронопомів у літературі ХХ–ХХІ століть на основі аналізу процесів глобалізації та способів їх філософського осмислення пишуть дослідники А. Міхильов, Д. Беттельгейзе. До «великих» хронопомів М. Бахтін відносить романний, фольклорний, хронополи античної біографії грецького, авантюрно-побутового, рицарського романів; раблезіанський та ідилічний; реальний хронопом та хронопом зображеного світу тощо. «Великі» хронополи містять у собі багато «дрібних», які можуть переплітатися, зіставлятися або протиставлятися, співіснувати та ін.

Д. Ліхачов, розвиваючи ідеї М. Бахтіна й розмірковуючи над поетикою художнього часу, дійшов таких висновків: «З одного боку,

час твору може бути «закритим», «замкнутим у собі», відтворюючись тільки в межах сюжету, не зв'язаний з подіями, що відбуваються поза межами твору, з часом історичним. З другого боку, час твору може бути «відкритим», залученим у ширший плин часу, який розвивається на тлі точно визначеної історичної епохи. «Відкритий» час твору передбачає наявність інших подій, що здійснюються за межами твору, його сюжету» [131, с. 238].

Якщо у світовому літературознавстві на період 70-х рр. уже означилися два осередки студіювання літературного простору (у Сорбоні й у Тартуському університеті), то в Польщі початком серйозного апелювання до цієї проблеми можна вважати наукову конференцію у Варшаві (21–23 березня 1977), організовану Інститутом літературних досліджень. Матеріали цього зібрання увійшли до збірника «Przestrzeń i literatura: studia» (за ред. М. Гловінського та О. Окопень-Славінської, Вроцлав, 1978), присвяченого VIII конгресу славістів. У польському літературознавстві на той час тема простору була малодослідженою, позбавленою глибоких традицій [333, с. 7], на відміну від проблеми часу, що стала предметом детального розгляду з початку ХХ століття.

Варто зазначити: якщо французькі вчені сприймали проблему простору з перспективи різних підходів, а саме: через феноменологію (Г. Башляр), герменевтику (Дж. Пуле), соціологію мови (Дж. Маторе), семіотику (Ж. Женетт), – то представники московсько-тартуської школи, зокрема Ю. Лотман, апелювали до простору передусім як до семіотичного поля. Крім того, В. Топоров звертався до міфопоетичного висвітлення просторових площин, М. Гаспаров – до простору поетики, С. Неклюдов – до фольклористики.

За рік до проведення конференції (1976) у «Pamiętniku Literackim» під рубрикою «Przestrzeń w dziele literackim» вийшли переклади шести фрагментів праць зарубіжних дослідників: Ю. Лотмана, Ж. Женетта, Г. Башляра, Д. Ліхачова, Л. Келлера та М. Нойгаарда, які аналізували просторову організацію художнього твору. Перед цим у збірнику «Współczesna teoria badań literackich za granicą» (1972) була опублікована праця «Wstęp do «Poetyki przestrzeni» Г. Башляра. З перекладених російських дослідників простору в 1975 році в збірнику «Semiotyka kultury» побачила світ стаття З. Мінц «Struktura «przestrzeni artystycznej» w liryce A. Włoka», а в 1974 році в «Pamiętniku Literackim» (z. 4) – розвідка М. Бахтіна «Czas i przestrzeń w powieści». Отже, бахтінське поняття хронотопу стало з того часу відоме польському читачу, хоча й не прижилося в

літературознавчій термінології, принаймні назва «хронотоп» у розвідках польських учених трапляється рідше, ніж розрізнені «час» і «простір»¹. У розділі «Teorie literatury XX wieku» (2006), присвяченому М. Бахтіну, М.-П. Марковський виокремлює серед найважливіших бахтінських категорій «карнавал, діалог, поліфонію, різномовність, чуже слово» [455, с. 158], але жодним словом не обмовляється про поняття хронотопу.

На той час польським літературознавцям були відомі неперекладені розвідки Дж. Пуле «Les métamorphoses du cercle» (1961), Дж. Маторе «L'espace humain» (1962) та ін. Тому варшавська конференція стала своєрідною відповіддю польських дослідників на доробок іноземних колег.

У статті «Przestrzenne tematy i wariacje», уміщеній у збірнику «Przestrzeń i literatura: studia», відомий польський літературознавець М. Гловінський на основі тези Б. Паскаля окреслює два простори – дійсності, або фізичний [334, с. 79], у якому живе й рухається людина (і ця концепція не є новою), та простір, підпорядкований слову, тобто «przestrzeń zwerbalizowana» [334, с. 80], де величезну роль відіграє просторова метафоризація. Простір генерує в мові численні метафори, що формують, крім обговорюваного простору («przestrzeń omawiana»), також простір, який промовляє («przestrzeń mówiąca»²).

М. Гловінський розмірковує над властивостями двох просторів, зауважуючи крайню еластичність простору, що промовляє. На його думку, те, що «в обговорюваному просторі відзначається вимірністю, у просторі, який говорить, може бути гнучким, змінним, меншою або більшою мірою довільно формоутворювальним» [334, с. 85–86]. Флуктуація, існуючи через багатократну зміну значення величини та розмах її коливань, притаманна не тільки простору, а й часові, і залежить лише від індивідуального суб'єктивного сприймання тексту автором.

Простір у контексті конкретного періоду розглядає Т. Міхаловська в розвідці «Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonesans)», що згодом увійшла до її книжки «Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie» (Варшава, 1982), де цілий розділ «Kochanowskiego poetyka przestrzeni» присвячений проблемі простору й часу в поезії Я. Кохановського. Дослідниця згадує про поділ простору ще з античності на антиномічну пару – «натуральні»

¹ Majmieskułow A. Chronotop drogi w prozie Iwana Bunina / Anna Majmieskułow. – Bydgoszcz : Wydaw. Uczelniane WSP, 1982; Landowski Z. Chronotopy w utworach dramatycznych Sa'd Allāha Wannūsa / Zbigniew Landowski. – Łódź : Wydawnictwo Ibidem, 2008.

² див.: Hall E.T. The Silent language (1959).

та «штучні» місця. Наводячи поділ простору на космічний, міфічний та прагматичний, здійснений польським поетом XVII ст. Мацеєм Казимежем Сарбєвським, Т. Міхаловська бере за основу геометричні форми (кулю, лінію вертикальну й горизонтальну), що утворюють три простори, і показує їх функціонування в старопольській ліриці [394]. Цікавим фактом, на думку Т. Міхаловської, є те, що прагматичний простір як осередок діяльності людини складався з окремих просторових фрагментів (*loci*) і постав через римське право, яке розглядало кожен людський вчинок у контексті місця (*a loco*) його здійснення³.

До речі, подібний поділ простору на міфічний, прагматичний, а замість космічного (за Т. Міхаловською) – абстрактний, або теоретичний, трапляється згодом у праці американського професора географії Й.-Ф. Туана «Przestrzeń i miejsce», що вийшла польською мовою в 1987 році у Варшаві. Без посилання на цю працю, як і на книжку «Ukryty wymiar» (Варшава, 1976) антрополога і творця проксеміки Е.-Т. Холла, не обходиться жодне наукове дослідження з теми простору в польських авторів.

Прагматичний простір аналізує і дослідниця В. Ксьонжек-Брильової, оцінюючи його з позиції прагматичного, естетичного й емотивного [367, с. 31]. Приналежні до відкритого та замкненого простору місця учена вважає ціннісними за трьома ознаками: аксіологічними (добрі й злі), емотивними (приємні й неприємні, захопливі й страшні), естетичними (гарні та бридкі) [367, с. 35].

Зауважуючи велике значення простору для людини насамперед як ознаки волі (Д. Ліхачов ототожнював слово «простір» зі звучанням слова волі для «руської людини»), Й.-Ф. Туан показав протилежне значення простору в різних народів. Майже завжди воно має подвійну семантику: простір для дій і можливостей, так і відкритість загрози. Якщо для китайців простір знаменує віддаленість людей, для американця – свободу й шанс, то Й.-Ф. Туан наводить слова М. Горького про те, що для простолюду – це пустка, чужість [458, с. 77].

Пов'язаний з діяльністю один із трьох просторів, виокремлених Е. Строкер. По-перше, кожне місце супроводжується відповідним емоційним настроєм – це простір, відчутний у настроях; по-друге, форма випробуваного простору перевіряється людською діяльністю; по-третє, простір, наявний у чуттєвому досвіді, тобто візуальний і кінестетичний [449, с. 23].

У книзі Я.-А. Дроба «Trzy zegary: obraz czasu i przestrzeni w polskich kazaniach barokowych» (Люблін, 1998) відзначено

³ див. Cicero. De inventione; M.F. Kwintilian. Institutionis oratorias libri.

широковідомі після прочитання М. Еліаде традиційні аксіологічні напрями існування – верх-низ, схід-захід, небо як обитель святих і Бога та грішна земля, що не змогла втримати святість, незважаючи на присутність Христа та Матки Божої [320, с. 157], існування архетипу міста Емпіріум (Empireum) як *locus positivus, spatiosus i amoenus*, що послужило ідеалізації земних міст. Разом з ним можна говорити про функціонування міста *locus angustus* – злого й грішного міста спокус (у Б. Гутовського – Варшава, у В. Гутовського – Краків), святих осередків – костьолів, цвинтарів. У Ю. Лотмана такі «*miejsca pielgrzymkowe*» утворюють поняття географічного простору, коли місця ставали святими через те, що на них перебували останки святих або з'являлися святі. Проте Елізіум не постає як опозиція місту земному, опозиційну йому пару складає місто–«*odludzie*» [320, с. 184] як духовне. У пустку йдуть, щоб знайти духовні сили, порозмовляти з Богом, однак потім повертають до цивілізації, щоб утілити задуми.

Релігійну демаркацію має неземний (надприродний), як його визначає М. Клімчак, простір у «*Klehdach*» Б. Лесьмяна, протилежний простору земному. Позаземний простір існує, на думку дослідниці, у релігійних переконаннях героїв, де виокремлено два головних простори – небо й пекло, розташовані за вертикаллю. Причому, «небесні» простори являють собою характерні для людського світосприйняття одушевлені елементи – сонце, місяць і зірки. Вони є активними учасниками подій, не протиставляючись діям як їхньому пасивному тлу...» [356, с. 61]. Земний простір «належить передусім реалістичним героям або фантастичним постатям, які живуть на землі» [356, с. 57]. У вузькому сенсі він є «тереном, обмеженим до найближчої околиці села, відомій і близькій селянським персонажам» [356, с. 57], а в широкому сенсі – окреслена в конкретних межах (має початок і кінець) земля, поза якою простягається інший світ» [356, с. 60].

Через розіп'ятість людини між природою та цивілізацією, на думку Д. Нічипорук, і виникла утопія як спроба знайти синкретичний простір, що поєднав би зручну й безпечну цивілізацію та природу з її естетичною та духовною функцією. Стосовно цього в статті «*Przestrzeń w kulturowym obrazie świata*» Д. Нічипорук зазначає: «Утопію місця характеризує свідоме формоутворення простору. У його основі лежить переконання, що саме спроектований простір з'єднає натуральні ознаки середовища й різноманітні людські потреби» [402, с. 56].

Просторовість у житті особистості приводить дослідника Я. Леймана до окреслення людини як «територіальної тварини», а

оскільки «простір є передусім для людини якістю, то мислення категоріями кількості й часу призводить до хитання її поведінки, названої в праці *кризою людської просторовості*» [374, с. 107]. Важливість територіальності для тварин підкреслює й антрополог Е.-Т. Холл [337, с. 34–35].

Доволі логічна концепція простору постає ще в одного автора збірника «*Przestrzeń w pauce współczesnej*» З. Цацковського, який виокремлює два складники людського простору: даний і витворений ранніми фазами еволюції просторовості, а також простір як результат діяльності нової істоти – «*przestrzeń wielowarstwowa*» [312, с. 32], що сполучає простір технічний, господарчий, суспільних стосунків, популяційний, політично-адміністративний, культурний та простір людської уяви.

Простір у такому разі як продукт філіації (наступності) попередніх просторів демонструє безперервність свого розвитку, так само можна розглядати еволюцію явищ літературного процесу: кожне нове явище впливає з попереднього. Окреслюючи проблему обмеженості нашого сприймання тексту, Г.-Г. Гадамер розвиває поняття злиття горизонтів, стверджуючи, що неможливо оминати горизонт минулого, створюючи теперішнє, оскільки кожен наступний горизонт пов'язаний із попереднім. Більше того, на відміну від горизонту розуміння кожного читача, текст написаний у межах власного семантичного горизонту автора, злиття яких, за Г.-Г. Гадамером, передбачає дослідження того, як під час ознайомлення з текстом читачеві вдасться їх поєднати.

Пропонуючи для тексту метафору «туманність» в однойменній публікації, В. Каляга за зразком людського простору З. Цацковського визнає виникнення нових текстових конденсацій на стику наявних «туманностей як результат численних взаємодій та ігор між ними» [97, с. 171].

В основу монографії «*Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*» (Poznań, 1996) Е. Реверс покладено поняття «milieu» французького філософа-позитивіста І. Тена – середовища як природного, географічного, так і суспільного, політичного, економічного, культурного. Описуючи перехід філософсько-культурного дискурсу від фізичного та суспільного розуміння простору до його інтерпретації, у розділі «*Tekstualizacja przestrzeni*» дослідниця реконструює витворені культурою текстуальний та системно-віртуальний виміри простору. Авторка продемонструвала штучність і «текстуальність» людського світу, що сприяли перебудові «milieu» у плаский простір тексту як поступове занурення в проблеми мови через сучасні філософські дискурси та художні

практики. Такий перехід від історії до досвіду простору Е. Реверс презентує послідовне демонтування усталених у філософській традиції реляцій: мова–простір, текст–середовище, логос–логосфера, мовлення–chora, читання–подорожування (М. Серрес), писання–проживання (Ж. Дерріда).

У розділі «*Uprzeźwienie dyskursu*» Е. Реверс проаналізувала видозміни формально-лінгвістичної теорії дискурсу в бахтінське «слово», яке разом з неказаним, мовчанням, ритмом тощо створює площину логосфери. Дослідниця розглядає логосферу як «вид квазінатурального *milieu* людини, більш ніж простір, побудований з монологових дискурсів, що реалізують передумови, які виходять з претензій універсального розуму або діалогів, у яких світ вартості чітко поділений» [420, с. 161].

Порушуючи сферу географії, Е. Реверс на зразок лотманівського географічного простору визначає в якості пункту відштовхування подорож. Дослідниця називає втіленням туриста ХІХ століття І. Тена, адже той прагнув віднайти зв'язки між двома просторами: реальним географічним простором Європи (його відображають записи місць на мапі – парків, вулиць, міст, країн тощо) та реально-уявним (побудованим на образах та уяві, вписаних у плаский простір літературного тексту) [420, с. 33].

Як і американський дослідник Й.-Ф. Туан, авторка розрізняє поняття простору та місць у ньому, відзначаючи його відкритість та вільність і асоціюючи місця з бар'єром, стисненням, примусом [420, с. 51]. Місце як інтегральний складник середовища є насамперед, на думку дослідниці, «*tworzywem heterotopii*». Серед найважливіших місць вона відзначає початок відліку – дім, що в П. Карджелайнена [354] має три іпостасі: будинок («house») як матеріальний об'єкт, дім («home») як реляція [420, с. 52], а також the place of dwelling – місце-пауза [420, с. 53]. У зв'язку з цим дослідниця виводить таке середовище, як «дім «home» розмови» [420, с. 59], зумовлене пізнавальним аспектом, спільним для всіх присутніх.

У книзі Ж. Дерріди «Шпори: стилі Ніцше» ідеться про середовище виробництва («*milieu de production*»), яке він пояснює відокремленою фразою Ф. Ніцше «Я забув свою парасолю», позбавленою внутрішнього та зовнішнього контексту. Французький теоретик літератури робить висновок, що це речення відрізане від середовища свого виробництва, тобто оригіналу/тексту, а також від контексту, що йому надавав Ф. Ніцше, переписуючи це речення з якоюсь для нього лише відомою метою.

Всесвітньо відомий польський філософ Р. Інгарден, переймаючись «*habitus*» дійсності простору в літературному творі,

зауважує: навіть якщо в тексті зображуються перенесені з реального буття предмети (люди, тварини, країни, будинки), таку дійсність, на його думку, не варто повністю ідентифікувати з характером буття реальних предметів, які представляють «зовнішнє *habitus* дійсності». Ці предмети все одно тільки вдають дійсність, претендують на реальне буття, видаючи за фактичне те, що дійсне. Таке саме відбувається з уявним світом, де реальні предмети зіставляються з уявними. І речі з омріяного світу, і квазі-реальний світ є модифікаціями видимого буття, квазі-буття, як пише Р. Інгарден [347, с. 286].

Принагідно варто зазначити, що термін «*habitus*» у О. Шпенглера в «Занепаді Європи» позначає особливість наявних культур: «Говорять про *габітус* рослини, розуміючи при цьому одній їй властивий спосіб зовнішнього прояву, характер, розвиток, тривалість перебування перед нашими очима, завдяки чому всяка рослина кожною своєю частиною і на кожному етапі свого життя відрізняється від представників усіх інших рослинних видів. Я застосовую це важливе для фізіогноміки поняття до великих організмів історії і говорю про *габітус* індійської, єгипетської, античної культури, історії або духовності» [267, с. 266–267].

З огляду на ці висновки, Р. Інгарден виокремлює «*przestrzeń przedstawiona*» (простір представлений) та «*przestrzeń wyobrażeniowa*» (простір уявний). Причому, автор наполягає на необхідності розрізнення «*przestrzeni wyobrażeniowej*» та «*przestrzeni wyobrażonej*»: перший простір є «стисло іманентним переживанню уявному, є його справжньою «реальною частиною» [347, с. 293], натомість другий стає продуктом авторської уяви, незважаючи на попередній досвід.

Р. Інгарден акцентує на тому, що представлений простір не може обмежуватися наявними рамками. Той простір, що залишається поза описом у художньому творі, все одно співпредставлений у творі хоча б через факт неможливості переривання простору [347, с. 288].

Уявний простір зображує предмети реального життя, причому ними можуть бути як відсутній зараз приятель, якого автор уявляє десь, так і кентавр, що реально не існує, але обидва вони не є витвором власної уяви Р. Інгардена. Вони існували до нього: один – у реальному житті, а інший – через втілення в міфах. Обидва стають об'єктами розумового процесу суб'єкта, який їх уявляє. Отже, предмети уявного простору – це не фікція, вони трансцендентні щодо авторського «*przeżycia wyobrażeniowego*» [347, с. 291], крім того, є об'єктом думки автора, а не уяви.

У польському літературознавстві, крім загальноописових праць з проблем простору, широко представлені дослідження простору в художніх творах письменників, зокрема: «zawsze byłam tu...»: kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej» Б. Вжосек-Можинської (2004), «Dramat przestrzeni w marynistyce Conrada» В. Крайки (2000), «Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka» І. Дембінської-Павелець (1999), «Centrum i peryferie miejskie w twórczości Brunona Schulza» (2005) М. Нешчежевської, «Wszystko się zdarza na tym i na tamtym świecie» – poetycka kreacja świata w «Klechdach polskich» Bolesława Leśmiana» М. Клімчак (2005), «Przestrzen sarmaty w swietle «Ogrodu fraszek» Wacława Potockiego» В. Ксьонжек-Брильової (2005).

Простір стає предметом аналізу в різних наукових дисциплінах: літературознавстві (К. Бартошинський «Konstrukcja czasu w literaturze polskiej XX wieku», 1991; «Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku», 1990), соціології (Б. Яловецький «Społeczne wytwarzani przeszeni», 1988), культурології (К.-Д. Шатравський «Przestrzeń w dziele literackim. Kategoria poznawcza i kod kulturowy», 1995; І. Буковська-Флоренська «Dom rodzinny jako przestrzeń kullturowa», 2000), релігієзнавстві (С. Чарновський «Podział przestrzeni i jej rozgraniczanie w religii i magii», 1982), фольклористиці (Я. Адамовський «Kategoria przestrzeni w folklorze», 1999), міфології (Р. Пшибильський «Mityczna przestrzeń naszych uczuć», 2002).

У польському літературознавстві приділяється увага таким аспектам: роль і значення простору, його семіотика (назва, атрибутика, опозиції натура-культура, село-місто), типи (сакральний-профанний), символіка, способи вираження (безпосередній-опосередкований), види формування (аморфний-структурний, відкритий-закритий, панорамний-фрагментарний, статичний-динамічний, пасивний-активний, історичний, універсальний). Крім того, тематика простору порушується в поетиках Аристотеля, Горация і класицизму (закон трьох єдностей). Розкривається простір як мімезис, у зв'язках з соціологією та антропологією.

Отже, з 70-х років ХХ століття посилюється інтерес польських учених до проблеми простору. Більшою мірою вони послуговуються доробком дослідників зарубіжного літературознавства, зокрема французьких і російських, наприклад вербалізований простір М. Гловінського, простір-середовище Е. Реверс, заснований на milieu І. Тена тощо. Водночас наявні самотутні концепції Р. Інгардена (представлений та уявний простір), Д. Нічипорук (візія утопії як синкретичного простору) та ін.

Відомо, що всі речі навколо людини залежать від простору і належать йому (так само, як вони належать певному проміжку часу), тобто, називаючи будь-яку річ, ми маємо на увазі її емпіричну співвіднесеність у просторі. У художньому творі автор вільно може розпоряджатися чинниками простору: розташовувати речі де завгодно, називаючи або не визначаючи простір, у якому відбуваються події чи перебуває ліричний герой.

Л. Стафф є передусім митцем спаціоцентризму (у центрі світобачення перебуває простір), який упросторовує речі як у прямому, так і в переносному сенсі, своїм прагненням ладу й упорядкування світу, маючи для всього логічне пояснення. При цьому ролі простору й часу в нього розподілено на те, що Т. Славек назвав «анархією простору і диктатурою часу» [434, с. 111].

Найбільш зручною щодо дискретності часу й простору постає поезія, що вибірково відтворює епізоди, які хоче зобразити автор. Вона також не потребує проміжних просторів, хоч вони можуть зображуватися в самому творі, наприклад, дорога, яка найчастіше стає об'єктом подій у віршах. Незважаючи на те, що в такому роді літератури, як лірика, простір може бути взагалі відсутній, поезія Л. Стаффа завжди, за невеликим винятком, ідентифікується з простором і часом.

Простір художнього твору репрезентується, як і структура самого літературного твору, двомірністю, коли, як пише Р. Інгарден, «ми рухаємося, з одного боку, від його початку до завершення, слово за словом, а з іншого боку, у кожній з цих частин ми стикаємося з певним числом компонентів, різнорідних за своєю природою, але нерозривно пов'язаних між собою» [91, с. 22].

У поезії Л. Стаффа простір представлений також двомірно. Зважаючи на рід літератури, у якому пише митець, не може бути й мови про його фактичну завершеність як ліричного твору, оскільки такий рід, на відміну від епосу, занадто короткий, щоб уміщувати в одному творі багато просторів (хоча таке теж можливе й притаманне поетичним творам Л. Стаффа).

Проте, на нашу думку, доцільно зазначити логічну суміщеність чисельних поезій митця в одному творі, оскільки вони є насамперед творчістю й відображенням життєвого шляху їхнього автора, а тому можемо визначити творчість Л. Стаффа від першої до останньої збірки поезій простором одного художнього твору. Водночас численні й різнорідні простори, що спостерігаються в межах художнього твору, стають другим виміром структури літературного твору. Отже, за Р. Інгарденом, «в одному вимірі ми маємо справу з *послідовністю фаз*, що йдуть одна за одною, – *частин* твору, а в

іншому – з множинністю різнорідних компонентів (або «прошарків»), які *виступають разом*. Обидва ці виміри неможливі один без іншого...» [91, с. 22–23].

Крім двомірності літературного твору, концепт простору постає в Л. Стаффа різнобічно, зокрема залежить від уподобань автора, періодів життя митця, коли перевага віддається тому чи іншому простору, а також від контактних і типологічних впливів. Однак майже завжди цей простір представлений у тісному взаємозв'язку з часом. Зазвичай у Л. Стаффа переважає прагнення вже в першому рядку вірша подати вичерпну інформацію про хронотоп, у якому відбуваються ті чи інші події: «*W mój park, ubielon śnieżnym zimy kwieciet, / Przyjdiesz wśród ciszy nocy księżycowej...*» [441, с. 8].

Скрупульозно автор ставиться до проносу: часто зазначає добу або пору року. Простір події може вказуватися Л. Стаффом, а може не вказуватися. Навіть назви віршів свідчать то про час («Zima», «Regina autumni», «Wśród cichej nocy...», «Po latach», «Przed burzą», «Rzut w przyszłość»), то про простір («Sad okwitający», «Pokój wsi», «Wśród ruin», «Rzeka», «Ruiny Palatynu», «Ogródek»). Стаффівський просторовий континуум може бути як малим (локус кімнати), так і великим (охоплювати світ) або глобальним (виходити за межі планети), як у вірші «Ja – wyśnionu», внутрішнім і зовнішнім, концентруватися як у межах фізичного світу (будинок, країна, степ), так і поза фізичними рамками (сон, спогад) тощо.

Світ, змальований Л. Стаффом, – це площина постійних метаморфоз, яка безперервно перероджується, що демонструє майже кожен вірш поета. Відтворюється хроніка доби, у якій поетично прописаний проміжок часу. Простір поезії визначається насамперед фенологічними процесами, регламентуючись сезонними явищами й змінами в рослинному і тваринному світі, що зумовлені порами року та погодними умовами.

Разом з усвідомленням переходу з одного стану до іншого, певного виміру до невідомого, усвідомлюється плинність часу. Тому в останній збірці Л. Стаффа «Dziwięć tuż» притаманна польському поетові гра з часом переходить у спроби обійти природні закони. Уже обіграння часу, а не гра з ним, що на початку творчості Л. Стаффа спостерігається в роботі з формою матерії, у грі мага, Деміурга, а на її завершальному етапі трансформується в працю мудреця над формами часу. Він доходить висновку, що час рухає матерією, а не матерія часом, а тому бажання стати творцем, про що свідчило хоча б виковування ковалем серця, переростає в прагнення метаморфоз часу. Ліричний суб'єкт хоче керувати часом, який керує простором, а насамперед людською екзистенцією,

оскільки людина – це матерія. Молодий митець у перших збірках формує себе, удосконалює свою матерію, наприкінці – удосконалює час, але знов-таки лише у фантастичному просторі тексту.

Стаффівський час позначається на всіх явищах і речах, розміщених у просторі тексту. Переважна більшість поетичних одиниць Л. Стаффа реалізується за участю часу, відображеного в просторі, у речах, однак не в ліричному герої, натомість час починає відображатися на ліричному суб'єкті пізніше, на зрілому етапі творчості, виявляючись у душевному стані героя. Л. Стафф часто унікав прямого називання часу, виражаючи його через метонімію, зокрема через складники пори року, доби тощо. Свою «зрілість» Л. Стафф показує не через старіння тілесного, тобто не через зношеність фізичної оболонки, а передусім через зношеність свого ментального «Я», що інтенсифікується в забуття капців, позбавлення ідей, у думках про медитативні простори, які найчастіше стосуються біблійної символіки.

Дослідниця К. Гамбургер констатує: «Просторове можемо спостерігати, а тому й уявляти, натомість час здатні «тільки усвідомлювати» [339, с. 107]. Однак з таким визначенням часу неможливо погодитися, оскільки він також залишає сліди, але може бути помітний насамперед у взаємозалежності речей, а власне на речах і на самому просторі. Таке відображення часу в просторі постійно спостерігаємо в поезії Л. Стаффа: змалювання верхівок дерев, на яких віддзеркалюється сонце, зміна сезонів, відмирання й відродження дня тощо. Протягом однієї стаффівської поезії можна побачити вплив часу на простір, коли той самий простір минає перед очима читача, змінюючись з ночі на ранок, повторюючись у сезонному перебігу. Простір у поезії Л. Стаффа потрібен як сигналізування часу.

Порушуючи проблему глобального часу, перебіг його у Всесвіті, Л. Стафф намагається розглянути своє життя як існування маленької одиниці великого замислу, як просто людини – породження Бога, до якого Л. Стафф кожен раз звертається. Скріплюючи речі, презентуючи їх у природній злитості, час тим самим стає і аксіологічним мірилом, що наближає майже будь-яку екзистенцію до логічного завершення, до кінця, або, як її називає Л. Стафф, – «bezkrę» (безмежність).

М. Хеллер вважав, що «зацікавлення часом виникає із занепокоєння існуванням» [340, с. 82], і, можливо, через це Л. Стафф постійно розмірковує про час, особливо наприкінці життя. Вираз «człowiek w wiecznej podróży» із його вірша містить у собі неабиякий символізм: ця фраза схематично розміщує людину в

серцевині часу, що, завдяки епітету «wieczny», передбачає постійно повторювану дію, водночас людина розташована й посеред простору завдяки слову «подорож». Таким чином у короткому виразі акумулюються основні компоненти життєвого циклу людини, що формулюється у хронотопічній парі – часу і простору.

У ліриці Л. Стаффа перевага віддається часу звичайному – об'єктивному, особистий час побічно вкраплюється в загальну картину, найчастіше не виокремлюючись в інше й не відокремлюючись від цілого. Поет живе, не тільки прислухаючись до ходи часу, а й підкорюючись цьому ритмові, хоча це й не заважає йому занурюватися у власний час, який створюють ремінісцентні прояви спогадів. Розтягування часу для особистої користі в прагненні змінити його суть створює суб'єктивний час у поезії Л. Стаффа, концентруючись у рядках «*A jakim zmierzyć czas metrem czy łokciem?*» [442, с. 926].

Під простором сьогодні розуміють концептуальні матриці, за допомогою яких змальовано світ у його різноманітності, відмінності/цілісності. Належність часопростору до фундаментальних понять конструювання особистості зумовлює осмислення буття людини у світі художнього твору за допомогою теми й мотивів часу, урахування художнього часу як елемента композиції твору та способу моделювання в ньому образу дійсності.

Французький мислитель А. Берґсон створив філософську концепцію «тривалості» часу, котра фіксує в межах свідомості єдину часову структуру з переходами від минулого до теперішнього й майбутнього. Ю. Борєв переконаний, що давнє мистецтво оперувало більшою мірою категорією простору. А. Гуревич наголошує на переважанні часових відносин у свідомості людини з XIII ст., а в попередні періоди час сприймався здебільшого просторово.

До проблеми простору зверталися такі філософи, як Г. Башляр, М. Мерло-Понті, Х. Ортеґа-і-Ґассет, П. Флоренський, М. Гайдеґґер, О. Шпенґлер. Хронотоп у художньому творі виокремлювали Н. Арутюнова, М. Бахтін, І. Єгоров, М. Лейтис, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, Б. Мейлах, С. Неклюдова, В. Топоров, З. Тураєва, Б. Успенський, О. Фрейденберг та ін. Про часопростір як умову художньої суб'єктивності писали українські вчені: Л. Дзиковська, Н. Копистянська, Н. Москаленко, Е. Свенцицька, С. Скиба, Н. Тодчук, Т. Філат, Л. Цибенко та ін.

Зустріч з іншою літературою – це завжди «відгомін», що породжує «відгук» (Г. Башляр) у вигляді власного твору, коли виникає те, що О. Шпенґлер назвав явищем «псевдоморфози» у Л. Толстого, демонструючи тим самим самотність письменника

для його країни, але не для всесвітньої літератури. Творчість Л. Стаффа – це теж «псевдоморфоза», «відгомін» світового літературного процесу, наслідок прагнення письменника європеїзувати польську поезію⁴ через власне осмислення світових «ноу-хау» і передачу їх засобами польської культурної мови, у результаті чого прийняті в інших літературах Welter-коди перекладалися ним у Polnisch-коди. Проте письменнику вдалося знайти у своїй творчості консенсус між «культурним аутизмом» і «культурним номадизмом» [298, с. 26], тобто він не замикався на власній літературі, розмовляючи лише з собою, і не доходив до своєрідного плагіату в різноманітних інспіраціях з простору Іншості. Постать Л. Стаффа сприяла «вторинній культурній дифузії» (Р. Діксон, «Побудова культур» 1928), переміщенню елементів культури за межі ареалу, тяжінню до іншого народу. Фактично маємо справу з генофондом в особі автора (його судження, виклад) та мемофондом у вигляді літературного твору.

Проблема несвідомого, популярна наприкінці ХІХ ст., призвела до того, що в процесі герменевтичного прочитання чужого твору несвідомо на свої архетипи, уподобання й антипатії нашаровуються чужі. Результат такої непрогнозованої міжкультурної комунікації вилущується з кулуарів несвідомого і свідомого, де вже сам творець не розрізняє свої частинки простору твору й чужі. Інтертексти Л. Стаффа виходять далеко за межі «мегатекусту» (М. Епштейн) національної літератури, яка вже сама по собі є фрагментом «Weltliteratur» (І.-В. Гете) і свідченням міжлітературного художнього діалогу.

Львів'янин Л. Стафф (1878–1957), «Аполлон польської поезії» (К. Галчинський), інспіратор цілого поняття «стаффізму» (О. Ортвін), належить одразу трьом епохам – Молодій Польщі, міжвоєнному двадцятиліттю й післявоєнним часам (1940–1950-ті рр.). Він був передусім митцем спаціоцентризму, «упросторовував» речі як у прямому, так і в переносному сенсі тяжінням до гармонії та впорядкування світу через логічне пояснення всесвітніх явищ. У рамках теорії Г. Бранделля, який ділив літераторів на «вихователів» та «сповідників», відносячи до перших С. К'єркеґора, А. Мальро, Е. Гемінґвея, О. Гакслі, Ф. Ніцше, а до других – Т. Манна⁵ [161, с. 71], Л. Стафф міг би бути «сповідником», речником францисканізму, ніцшеанізму, орієнталізму та й загалом гармонії з життєдайними процесами. Причому, органічне злиття з життям

⁴ Hutnikiewicz A. Młoda Polska. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994. – S. 133.

⁵ Мурадян К.Е. Бранделль Гуннар // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. – М. : Intrada, 2004. – С. 71.

включало й гармонію зі всесвітньою літературою, звідки він черпав натхнення, як і з природи. Поезія Л. Стаффа в реляціях людина-природа, людина-людина й людина-Бог представлена еротиками (вірші-звернення до жінки) і метафізичними рефлексіями (світоустрій, суть людського життя).

Основні віхи біографії та лірики Л. Стаффа в польському літературознавстві досліджували І. Мачеєвська, Є. Квятковський, М. Вика, Г. Панчик, Д. Сквірут, У. Лементович, античними мотивами переймалися В. Мадида, Н. Хаджініколау, класицизмом – М. Шчот, драматургічним доробком – Л. Поспехова, Б. Мондра, С. Мразек. Порівняльних аналогій Л. Стафф і Я. Кохановський торкався Є. Зьомек, Л. Стафф та Т. Ружевиц – В. Вуйчик, Л. Стафф і В. Брюсов – Н. Богомолова. Провідним знавцем творчості Л. Стаффа в Україні є Ю. Булаховська. Однак своєрідність художнього простору й часу митця ще не була предметом спеціального дослідження, не аналізовано часопростір поезії Л. Стаффа в контексті континуумів творів М. Коцюбинського, М. Метерлінка, К. Гамсуна, П. Верлена, Ж.-Ж. Руссо, С. Малларме, А. Рембо, Ш. Бодлера та ін.

Об'єктом дослідження слугували сімнадцять поетичних збірок Л. Стаффа («Sny o potędze», «Dzień duszy», «Ptakom niebieskim», «Gałąź kwitnąca», «Uśmiechy godzin», «W cieniu miecza», «Łabędź i lira», «Tęcza łez i krwi», «Ścieżki polne», «Sowim piórem», «Żywiąc się w locie», «Ucho igielne», «Wysokie drzewa», «Barwa miodu», «Martwa pogoda», «Wiklina», «Dziewięć muz»); побічно – драматургія та епістолярій Л. Стаффа; окремі твори К. Гамсуна, М. Метерлінка, новели М. Коцюбинського, вірші українських поетів початку ХХ ст., вірші Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме. До аналізу також залучалися тексти Х.-Л. Борхеса, Г. Гессе, М. Горького, В. Короленка, М. Кундери, Г.-Г. Маркеса, Гі де Мопассана, Новалиса, Ю. Олеши, О. Памука, А. Платонова, Ж.-П. Сартра, Стендаля, А. Стріндберга, А. Чехова, вірші Я. Кохановського, А. Міцкевича, К. Тетмайєра, В. Вітмена.

Предмет наукового дослідження – специфіка часопросторової організації творчості Л. Стаффа, типологічні збіги та контактні зв'язки: *синхронні* (Л. Стафф – М. Коцюбинський, а також Я. Каспрович, Т. Ружевиц, Ю. Тувім), *несинхронні* (звернення до античних, біблійних та загалом культурних мотивів, до творчості Леонарда да Вінчі, Бенвенуто Челліні, Марка Аврелія); *безпосередні* (ніцшеанство Л. Стаффа і М. Рильського).

Теоретико-методологічним підґрунтям стали праці польських, українських та зарубіжних науковців, присвячені категоріям простору

та часу, зокрема М. Бахтіна, М. Гловінського, Р. Інгардена, Н. Копистянської, Д. Ліхачова, Ю. Лотмана, Е. Реверс, В. Топорова, Й.-Ф. Туана та ін. Особливу увагу зосереджено на концепціях Ж. Бодрійяра, П. Валері, М. Епштейна, Ж. Женетта, Е. Кассирера, П. Рікера, К.-Г. Юнга, О. Шпенглера та ін. Окреме значення мають дослідження творчого та життєвого шляхів Л. Стаффа І. Мачеєвської, Є. Квятковського, В. Мадиди, М. Шчот, Ю. Булаховської, Н. Богомолової.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що на основі компаративного дослідження творчості Л. Стаффа вперше вибудовано цілісну часопросторову картину його доробку; розглянуто поетичний, драматургічний, перекладацький доробок митця в інтертекстуальних взаємозв'язках, творчість Л. Стаффа проаналізовано з огляду на різні літературознавчі, психологічні та філософські концепції; акцентовано увагу на відкритості його текстів до різних за епохою та зорієнтованістю літературних, філософських, мистецьких постатей, напрямів, угруповань; поглиблено й переосмислено аналіз найвиразніших мотивів та особливостей поезики Л. Стаффа; уперше в літературознавстві запропоновано типологію жіночого образу на міфологічно-язичницький та християнський типажі залежно від горизонту очікування чоловіка як головного героя тексту; у модусі часопростору розглянуто такі явища, як сугестія, синестезія, утопія, ідеальний герой, «внутрішнє–зовнішнє» й інші феномени порівняльної поезики; визначено роль перекладу як чинника інтертексту; виявлено однаковість впливу імперативів теорії кратизму В. Вітвицького й надлюдини Ф. Ніцше на вольову особистість героя Л. Стаффа.

РОЗДІЛ І. БІОГРАФІЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР ТЕКСТУ

1.1. Від біографічного методу Ш. Сент-Бева до біографічних модальностей

Простір географічний, фізичний, сконструйований (архітектурний) і несконструйований (природний), поступово пережитий, позначений нашим існуванням у ньому і пересуванням уздовж його місць, запатентований у П. Рікера як «обжитий простір» [198, с. 204], хоч і не зведений повністю до ідентифікаторів біографічного простору, але аргументований більшістю його складників. Біографічний простір належить до конструкцій феноменології, оскільки заснований на безпосередньому життєвому досвіді, не висуваючи необхідність у першочерговості наукового пояснення світу. Авторські тексти, досліджені шляхом урахування біографічного методу, є «досвідченим простором», який передбачає головним чином значення і змісти, а не фізичну тяглість, і який, на думку Г. Бучинської-Гаревич, є «місцевістю людини, чимось, пов'язаним з його способом буття і ним оформлений <...>. Сформована в ньому своєрідна духовна топографія, мапа гарних місць або інакше значущих» [311, с. 20–21]. Біографічний простір не віддільний від «поняття часу письменника», як його розуміє Н. Копистянська, підводячи під це поняття «концепцію життя» письменника, його «шкалу цінностей», причому на нього «впливає притаманне суспільству певної епохи та властиве мистецькому напряму, до якого належить письменник» [111, с. 185].

Поширена в ХІХ ст. думка про те, що твір виражається через особистість автора, має всі підстави на існування, але використання ним площини тексту для розміщення/закодування в ній автобіографічності суперечить законам побудови і призводить до втрати головного чинника художності – творення іншої дійсності. Витвір мистецтва не є документом для вивчення біографії письменника, хоча в переважній більшості він є набором знаків, що віддзеркалюють авторський шлях, ідіостиль, синтез інтертекстуальних вкраплень, підсвідомих архетипів та свідомих прагнень. «Справжні умови літературної праці полягають у системі сил і умовностей, для яких дух творця – це лише місце зустрічі, загалом випадковий чинник нікчемного або ж другорядного впливу», – констатує Ж. Женетт [80, с. 246]. Не чистий бездомішковий біографічний простір, на якому базується біографічний метод, має право на існування, а власне рікерівський

«обжитий простір» є істотним визначником у дослідженні творчості митців.

М. Мамардашвілі переказує висловлення Х.-Л. Борхеса про необізнаність поета зі своїм остаточним текстом – «читач, тобто споживач, і письменник урівнені стосовно тексту, тобто письменник так само «не розуміє» свій текст і так само змушений розшифровувати й інтерпретувати його, як і читач» [147, с. 159], що вселяє сумнів щодо взаємозалежності біографізму автора та його тексту.

Біографічний метод, заснований критиком французького романтизму Ш.-О. Сент-Бевом, вважається в літературознавстві одним із основоположних принципів дослідження, що розглядає тексти як відображення біографічних віх та унікальності творчої постаті письменника. Згодом цей метод доповнила культурно-історична школа І. Тена, згідно з теорією якого література вимірюється трьома чинниками – расою, середовищем та моментом. Біографічний метод протилежний структуральному аналізу, який бере за точку відліку іманентну будову твору без урахування середовища й мотивів його виникнення, далекий він і від постмодерністських ідей «смерті автора» і культу читача («Смерть автора» Р. Барта, «Що таке автор?» М. Фуко). Як зазначає М. Мамардашвілі, «у ХХ ст. виразно зрозуміли стару істину, що роман, текст є щось таке, у лоні чого вперше народжується автор цього тексту як особистість і як жива людина» [147, с. 158].

Протиставленню біографічної аргументації в критиці та її антиподу – імпресіонізму С. Яковенко присвячує розділ «Психологізм», де аналізуються погляди представників обох аргументацій критики. Дослідник дійшов висновку, що на зламі століть головним фактором літературно-критичного дискурсу була психологізація [290, с. 131], а саме часто несвідомі пласти людської психіки [290, с. 133], через що у модерністській критиці «навіть ті інтерпретації, у яких автори намагалися розглядати властивості художнього твору ізольовано від позиції авторського суб'єкта (що траплялося вкрай рідко), врешті лише щасливо уникали чи то вульгарного біографізму, чи то поверхового імпресіонізму» [290, с. 135]. Підставами для такої тези були вислови тогочасних критиків, зокрема М. Гловінський проголосив експресію центральною категорією модерністського розуміння літератури, що передбачала такий літературно-критичний розгляд тексту, при якому стиралися межі між автором і твором, тобто твір розглядався через призму особистості автора [330, с. 30].

Інший польський критик С. Бжозовський брав за трамплін в аналізі тексту психіку автора (стаття «Współczesna powieść i krytyka»), що повторювало основні засади В. Дільтея («Експериментальна психологія»). Українські критики, зокрема М. Євшан («Тарас Шевченко») суголосний у своїх поглядах польським критикам, так само як В. Вундт, Т. Ліпс, Г. Фолькельт, В. Гюґо, Е. Енекен та ін. займалися пошуками автора в тексті, огляд основних засад праць яких і проводить С. Яковенко. О. Скафтимов акцентує на необхідності вивчення в кожному окремому випадку чинників, які беруть участь у процесі творення тексту: «Факторів, що впливають на процес творчості, багато, і їх дієвість неоднакова, усі вони підпорядковані індивідуальності автора, рефлексії на впливи особливі у кожного митця, і постає можливість звести їх у систему» [214, с. 36].

Не всі митці настільки суб'єктивні, як Й.-В. Ґете, який вважав свою творчість «фрагментом великої сповіді». Класифікуючи поетів за схильністю до біографічності на об'єктивних та суб'єктивних, О. Воррен та Р. Веллек характеризують їх так: «Перші, як Кітс і Т.-С. Еліот, стверджують здатність поета «усунутися», вмістити в себе і виразити світ, поступившись власною індивідуальністю; другі, навпаки, прагнуть всіляко виділити свою індивідуальність, подати автопортрет, їх захоплюють сповідь, самовираження» [243, с. 92]. Таким чином, суб'єктивізму піддаються митці, схильні до біографізму, у об'єктивних же – створений текст знаходиться осторонь від біографічності.

Основні вияви біографізму у творчості митця можуть виражатися і в тому, що риси, якими автор наділяє своїх героїв, найчастіше не є його власними, а з'являються у його героя як компенсація того, чого не вистачає безпосередньо автору. Спокійна та врівноважена особистість Л. Стаффа протиставлена в першій поетичній збірці вольовому ніцшеанському герою – надлюдині. Ще одним цікавим прикладом компенсації можна назвати зображення польськими романтиками героя-борця за незалежність, що тільки увиразнювало розрив між фактичною та бажаною дійсністю.

Образність та семантика певних творчих схем протягом життя автора перебуває в постійних видозмінах: так, зазвичай, модифікуються розповсюджені для поетичної творчості мотиви (релігійні, біблійні, міфічні тощо) і концепти (природи, міста, кохання тощо). Таким чином «перетинаються» кілька авторських «его» різних періодів (минулого й теперішнього), що призводить до відмінних трактувань образності та мотивів одного автора. Подібне явище, на нашу думку, можна маркувати як «дихотомію Іншостей»,

послугуючись категоріями рефлексій героя розповіді «Інший» Х.-Л. Борхеса, адже його персонаж зустрічається зі своїм минулим «alter ego», утілесненим у ньому молодому. І в розмові зі своїм минулим втіленням він усвідомлює свою з собою інакшість, розрізненість, тобто у творі продемонстровано чітку еволюцію його індивіда у двох різних іпостасях. Х.-Л. Борхес доходить висновку, що «Ти сьогодні вже не ти вчорашній», – сказав якийсь грек. – Ми обидва на цій лаві – чи в Женеві, чи в Кембріджі, – напевно, служимо тому доказом» [33, с. 171]. Подібним чином еволюціонують образи ніцшеанства в раннього та пізнього Л. Стаффа. Якщо спочатку в першій збірці «Sny o potędze» образ ніцшеанської надлюдини реалізований в одному ракурсі – сильний і вольовий, здатний правити світом, то згодом це зовсім інший образ – позбавлений яскравого віталізму, без претензії на лідерство, більш відрефлексований. Пізніший образ завдяки розвитку особистості письменника разом з ним трансформувався, і в ньому тепер не віднайти риси, властиві йому раніше.

Отже, розвиток образу, в процесі якого він змінюється, а також зіставлення кількох або певних періодів його становлення називаємо «дихотомією Іншостей». Також це поняття може позначати періоди творчості митця (від раннього до пізнього): наприклад, у Л. Стаффа творча еволюція відбувалася через ніцшеанство, францисканізм, стоїцизм, класицизм і до іронічності, запозиченої від покоління молодших митців, зокрема Т. Ружеви́ча, Ю. Туві́ма та ін.

Біографічність у творі – це вияви життєвих вражень автора, які виникли з досвіду його ознайомлення з творами та вченнями інших митців і філософів, а також естетичних і художніх принципів інших літературних епох. І такий біографізм прочитується як інтертекстуальність. Отож, якщо біографія в будь-якому разі зумовлює творчість митця, то з огляду на різні інтертекстуальні вкраплення, без яких неможливий доробок письменника, біографічний метод спонукає до компаративних досліджень творчості митця з усіма сходженнями, впливами та образністю, які уособлюють так званий «поетичний стан», описаний П. Валері [41, с. 409].

Біографія і творчість письменника нерозривні, хоча й мають суттєву різницю – таку, яку надає Г. Сковорода «житію» і «життю» в філософського-теологічному творі «Ізраїльський змії», коли «житіє» передбачає лише екзистенцію зі складниками народження, росту та наближення до фізичного розпаду, натомість життя – це процес, результатом якого стають плоди духовної й мисленнєвої діяльності. Підлаштовуючи поняття «житіє» Г. Сковороди під біографізм, а

«життя» під творчість (хоча у Г. Сковороди «житіє» передбачає недосконалу форму життя), ми акцентуємо на тому, що одне не може існувати без іншого, оскільки перше фактично є пряма, на яку друге наносить рельєф і оздоблення: якщо не буде прямої, то нікуди наносити оздоблення; неможливе існування одного оздоблення без простору, на який можна її накласти.

Урахування біографічного аспекту та відсутність знань про біографічні чинники дають нам два різні тексти у сприйнятті читача. Таким чином, потреба в зверненні до біографії письменника залежить від «горизонту очікування» читача: текст з урахуванням біографічності позбавляє в деякому сенсі читача можливості ототожнити себе з героями твору, натомість «текст без автора», тобто текст без знання біографії, крім польоту фантазії і домислення міжтекстових сенсів, надає читачеві можливість начебто заново творити текст. Предмети належать комусь, у них є історія: якщо немає чіткого припису приналежності цих предметів комусь, то людина привласнює їх. Це відбувається із читачем: він привласнює текст, хоча той у процесі будь-якого читання оволодівається читачем.

Про два різні тексти через опосередкування предметами пише А. Стріндберг у романі «Самотній», коли розповідає про своє небажання спілкуватися з господинею, у якої він винаймає умебльоване приміщення: «Мені подобалися наші безособистісні стосунки, і я хотів, щоб її минуле і далі залишалось для мене оповитим невідомістю. Варто мені дізнатись про її історію, – весь інтер'єр кімнат набуде іншого вигляду, аніж той, що я їй нав'язав, і виткана мною картина зараз же розповзеться; стіл, стільці, буфет, ліжка – всі тутешні меблі стануть реквізитом у драмах вдови, будуть снитися мені ночами. Ні, все це відтепер моє, просякнуте моїм духом, і реквізит потрібен для моєї п'єси. Моєї!» [222, с. 208].

Судячи з усього, А. Стріндберг обирає текст без очевидної присутності автора. Л. Стаффа теж переважно зараховують до «небіографічних» письменників, зокрема, К. Чаховський писав, що «лірика Стаффа виразно мало особистісна...» [316, с. 267]. Проте вибір її тематики прямо залежний від уподобань Л. Стаффа через вплив його перекладацької діяльності та трансмутацію світових мотивів, сюжетів та ідейних категорій, які відслідковував митець, а його перекладацький вантаж вбирив у себе багатогранність авторів з різних країн проживання, відмінних за поглядами та епохальною приналежністю. Тому можна стверджувати, що біографічні віхи безпосередньо вплинули на творчий доробок Л. Стаффа. І якщо експлікацію біографічності у творі не обмежувати суто життєвим

циклом особистості, а підпорядковувати їй і літературні традиції, яких дотримується автор, і тематику, яку він обирає для написання книги, то можна стверджувати про відбиток особистості, смаки й зацікавлення письменника.

Через фундацію нашого дослідження на компаративному методі уникнення біографізму неможливе, оскільки для досягнення мети в порівняльних студіях важливе місце посідають так звані «впливи», контактні зв'язки, інтертексти та міждіалогічна комунікація, які простежуються більшою мірою шляхом відтворення біографічного контексту. Про співвіднесеність біографії з компаративістикою свідчить зауваження А. Язовського щодо В. Фельдмана: «Розцінка допоміжних матеріалів, життєвих ситуацій, пліток тощо як чогось вагомого в психологічних розвідках <...> видавалося Фельдманові шкідливим через те, що призводило, на його думку, до тенденційності й так званої «впливології» [352, с. 102].

«Обжитий простір», або «одіссея простору» (за П. Рікером), конституційований «місцем» і «переміщеннями» вздовж нього, виражає свою сутність сентенцією «Я Був Там». Маючи справу зі зміщенням епіцентру подій до часового континууму минулого, біографічна площина зорієнтована на спогади як сконструйованого (архітектура), так не-сконструйованого (природа) [198, с. 209–210] простору з його представниками серед місць перебування, так і зустрічей з особами в місцях перебування: «Спогади про проживання в певному будинку, певному місті або про подорож певним краєм особливо красномовні й дорогоцінні: вони тчуть одночасно пам'ять потаємну і пам'ять між близькими людьми» [198, с. 206]. Проходження стадій свого передбаченого шляху в людині залишає власні напрацювання – предмети, «вклинені» в творчість автора; вони прочитуються через індивідуальні біографічні коди. І ці характерні для митця предмети, місця перебування та зустрічні персони, семіотизовані в його доробку, стають у більшості випадків дешифруванням його творчості, своєрідною *психометрією* – отриманням будь-якої інформації про людину. Предметами психометрії Л. Стаффа (фактично ключем до розуміння деяких віх творчості поета) можуть вважатися Капрі, став у Плавовіцах, дерев'яний кінь, образ коваля, Італія, пес, Леонардо да Вінчі та багато інших.

Хоча залучення часових модальностей до біографічного простору є суперечливим, адже вони розкриваються передусім через семантичні чинники, проте саме модальності минулого, теперішнього та майбутнього часів першочергово ідентифікують

людське життя, зумовлюючи разом з авторськими пріоритетами щодо їхнього розташування біографічний простір митця.

Неможливість відмежувати біографічний матеріал від уявного закладає підвалини подвійної адресації текстів, про що писав Ю. Лотман [140, с. 204]. Імітація звернення до певного та єдиного адресата потребує між автором та адресатом наявності індивідуального вантажу пам'яті. Проте і читач, і адресати є носіями «розширеного обсягу пам'яті» [140, с. 204], тобто вони вимагають загального, колективного вантажу пам'яті.

Розподіл просторів і часів, а також приналежність останнього до певного простору в творчості Л. Стаффа залежить не тільки від поглядів автора, а й від біографічних елементів. У будь-якому разі творчість митця – це зрештою така собі «*libro vissuto*» (італ. «книга, написана на основі життєвого досвіду»). Поширена в літературознавстві класифікація реального та уявного просторів [164, с. 149] у польського митця має специфіку сприймання теперішнього як уявного, а не як за традиційною формулою «майбутнє – це уявне».

Розгляд специфіки розподілу творчості Л. Стаффа на реальний та уявний простори слід починати, на наш погляд, з концепції Д. Ліхачова, який визнає за художнім твором своєрідні «географічні» якості, коли той чи той простір може бути реальним чи уявним. Географічний простір Д. Ліхачова не пов'язаний з релігійною спрямованістю географічного простору Ю. Лотмана і розглядається як реальний у літописі й історичному романі та як уявний – у казці [131, с. 629].

Літературознавець обґрунтовує свою думку: «...у літописі географічний простір реальний. Ми здогадуємося навіть (хоча й не завжди), у якому місті пише літописець, і знаємо напевно, де відбуваються дійсні події у дійсному географічному просторі з реальними містами й селами. Натомість простір казки не співвідноситься з тим простором, у якому живе казкар і де слухають казку слухачі. Він особливий, інший, як простір сну» [131, с. 632]. Отож Д. Ліхачов виокремлює у творі простір реальний/дійсний та уявний, зараховуючи до уявного простір сну. Концепція Д. Ліхачова відтворює антитезу «*јава – сен*» стаффівського світу, що, на думку Є. Квятковського, «виражена в типово шиллерівському протиставленні дійсність–марення» [372, с. 117]. Це протиставлення – зовсім не нове, прикладом є у Новаліса «*І сон – як світ, і світ – як сон*» [168, с. 118], і ширше окреслення у П. Кальдерона, який декларував назвою п'єси «Життя – це сон», – останнє особливо актуально для Л. Стаффа, специфіка творчості якого полягала в

тому, що сон часто декларував теперішнє, був не відокремлений від реальності.

Зараховуючи до класифікації простору ліхачовську бінарну опозицію реального та уявного і враховуючи той факт, що реальний простір досліджений на основі літопису та історичного роману, ключовими поняттями яких є те, що насправді відбувалося у минулому, ми зараховали до реального простір пам'яті, тобто спогади автора. Натомість з уявним простором, проаналізованим на матеріалі казки, співвідносимо марення, мрії та сни, з якими пов'язана сфера смерті. Художній світ поетичного твору, віддзеркалюючи світ реальності разом з його авторським «я» і «я» хроніки життя митця, так звану історичну хроніку автора, також передає ірреальний світ, яким живе автор, його мрії і сни.

Ключові поняття реального й уявного простору – пам'ять, сон і мрії – можуть бути співвіднесені з часовими модальностями минулого, теперішнього і майбутнього, де минуле характеризується пам'яттю, теперішнє – сном, майбутнє – мріями. Семантично ця розташованість близька до запропонованої Аристотелем формули: «...теперішнє опановується відчуттям, майбутнє – передбаченням, а минуле – пам'яттю» [3, с. 161].

Як і у Аристотеля, у О. Шпенглера спостерігаємо спробу систематизувати й означити суттєві характеристики модальностей часу. Кожну мить життя О. Шпенглер називає ідентичною до свідомості, яка не спить. Розглядаючи «душу як можливість», а «світ як дійсність», культуролог виводить своєрідну формулу: «життя постає гештальтом, у якому відбувається здійснення можливого» [267, с. 203]. На підставі ознаки напряду в О. Шпенглера «можливе називається майбутнім, здійснене – минулим. Саме здійснення, зосередженість і смисл життя (...) – теперішнім» [267, с. 203]. Таким чином, за О. Шпенглером, «душа» – це те, що належить здійснити, а тому належить до площини майбутнього, «світ» – здійснене, тобто минуле, «життя» – здійснюване, тобто теперішнє.

Оскільки, за М. Бахтіним, час взаємозалежний від простору, то необхідною стає розташованість понять реального й уявного простору також і за логікою модальностей «тут», «там», «ніде» [203, с. 174]. Закономірним у такому разі є співвідношення теперішнього часу з модальністю «тут», отже, і з поняттям сну (сон нероздільно пов'язаний у Л. Стаффа з реальністю), натомість модальності «там» і «ніде» можуть співвідноситися як з майбутнім, так і з минулим часом.

Модальність «ніде» може організовувати простір минулого, бо він, тобто простір пам'яті, втрачений через те, що зазнав багатьох

метаморфоз. Хоча простір пам'яті пов'язаний зі знайомими місцями перебування суб'єкта (той, що згадує), однак із часом, змінившись, простір уже не може експлікувати ті самі місця, тому що вони вже не можуть бути такими, як раніше.

Співвідношення трьох часових категорій найкраще ілюструвати за допомогою системи Ч. Пірса, яку він подає в книжці «Екзистенційні графи»: «Буття іконічного знаку належить минулому досвіду. Він існує лише як образ у пам'яті. Індекс існує в теперішньому досвіді [...]. Цінність символу в тому, щоб додати раціональності в думку і поведінку і дає змогу нам передбачати майбутнє» [цит. за 288, с. 116]. В іншій праці «Ікона, індекс, символ» Ч. Пірс конкретизує «Символ є законом або регулярністю невизначеного майбутнього» [180, с. 213]. Отже, ті предмети, що існують у теперішньому часі – *індекси*, у просторі пам'яті постають *іконічними* знаками. Дивись на предмет – індекс, тому що він існує в теперішньому, і згадуєш його в минулому емпіричному досвіді. Таким чином те, як згадує людина предмет, вже не є предметом, а іконічним знаком.

Докладнішу характеристику класифікації приналежностей пам'яті, яка, безсумнівно, постала зі знаковості Ч. Пірса, дає дослідниця О. Ревзіна, зараховуючи до іконічних знаків, «знаків пам'яті», спогад як образ. Далі індексальні знаки, засновані на суміжності, а не на схожості, на відміну від іконічних, створюють сліди пам'яті, де «частина (випробуване відчуття, емоція, предметна деталь) усвідомлюється як знак цілого» [196, с. 12]. У свою чергу символічні знаки постають в образі своєрідних вузликів на пам'ять.

Крім того, окремі спогади, взаємодіючи з предметами і місцями, що їх презентують, трансформуються в інший окремий простір, унаслідок створення якого вони вже не можуть належати до того простору, який був. Отже, минуле стає простором «ніде», оскільки його вже немає, він залишився в нашій пам'яті. Простір минулого, якщо звернутися до аналізу Аристотелем трьох родів речей, зарахований до речей наявних, але змінних, бо час не існує без зміни [4, с. 147].

Проте, з іншого боку, модальність «ніде» не може ідентифікувати минуле, тому що, незважаючи на зміни, яких зазнав простір пам'яті, він, хоча і в минулому, але існував, а значить був; тепер не може бути «ніде», бо те, що існує, не може не мати місця, тому що існувало у певний проміжок часу і простору. Як підкреслює Е. Кассирер, «простір і час – структура, в яку вміщується уся реальність. Поза умовами простору і часу ми не можемо пізнати жоден реальний предмет» [99, с. 489].

На нашу думку, правильніше модальність «ніде» застосувати до майбутнього часу; модус майбутнього, органічно співвідносячись, як ми раніше з'ясували, з мріями, або з передбаченням, за Аристотелем, показує ще неіснуюче ні в часі, ні в просторі. Натомість простір минулого йде з модальністю «там».

Поділ світу на уявний і дійсний з'явився ще в ранній грецькій філософії. У своїй поезії Л. Стафф спеціально окреслив художній світ у накладанні марення на дійсність, а часто через змішування простору дійсності та уявного. Іноді поет розрізняв простори, визнаючи причини, за якими він заміщував один із них іншим, напр., у вірші «*Wędrówka wesołego pielgrzyma*». Слідом за Ф. Ніцше, Е. Гуссерлем, М. Гайдеґґером та іншими філософами Л. Стафф, визначаючи цей світ як «*prawdziwy*», мав на увазі «*rzeczywisty*» світ: «*Wasz świat prawdziwy, ale mój – piękniejszy!*» [441, с. 355]. Переконання Л. Стаффа у фрагментарності короткочасного існування людини на тривкій площині дійсності втілене у вірші «*Rzeczywistość*», де дійсність розцінюється як кінцевий результат буття: «*Rzeczywistością jest jedynie / To, co po wszystkim pozostaje*» [442, с. 641].

Превалювання в ранній творчості Л. Стаффа суму за надзвичайним, неможливості задовольнити потреби свого внутрішнього світу в емпіричній дійсності, як і переконання у швидкоплинності життя, не заважають поетові естетично захоплюватися навколишнім світом, бо короткотривалість людського життя постає в бінарній опозиції з циклічністю світу. На думку С. Шимутка, «життя дуже міцно пов'язане з тлінністю, тому те, що триває, не змінюючись у своїй сутності, не може бути живим, органічним» [453, с. 16]. Усе живе зазнає і трансформації, і переродження, і такий колообіг пропагує поезія Л. Стаффа скрізь і постійно. Можливо, споглядання кола народження-смерті-відродження на картинах природи вселяє в поета впевненість у такий само порядок речей і в людській екзистенції.

Згідно з І. Мачеєвською, «стаффівське марення однаково сягає як сфери спогадів, так і фантазії» [383, с. 215]. Це спостерігаємо у вірші «*Wędrówka wesołego pielgrzyma*», де протиставлено образ дійсного навколишнього середовища, регламентованого часткою «*tutaj*», образіві омріяної недійсності, оформленої часткою «*tam*»: «*Tutaj w krąg błoto i słota, i dżdże / Tam cuda, chociaż niewidne i mgliste*» [441, с. 355]. Отже, модальності тут–там передають не тільки теперішнє–майбутнє, а й дійсне–омріяне, тобто не два часи, а два простори.

Водночас можна говорити про категорію «там», яка презентує уявний світ, як про ту, що позбавлена модальності часу. Категорія «там» як уявний світ не регламентує майбутній час, вона пересувається в рівнозначній до дійсності площині й відкриває дійсність найчастіше через «сон – семіотичне вікно» (Ю. Лотман). Натомість дійсність вимірюється трьома категоріями часу, а значить є і носієм спогадів, до яких Л. Стафф постійно звертається і не уявляє без них життя, хоча вони спричиняють біль у теперішньому житті поета. Останнє означає, що в такому разі дійсність як носій спогадів – здебільшого небажана площина для поета, тоді як світ уявний зафіксований як прекрасний, позбавлений тягара спогадів.

Отже, беручи до уваги виокремлення Д. Ліхачовим у художньому творі реального й уявного просторів на основі літопису та історичного роману, а уявного – казки, ми в свою чергу розкрили їх через такі основні для творчості Л. Стаффа поняття, як пам'ять, сон і мрії, керуючись тезою вченого про спільне між казкою і сном. Аристотелівська формула дозволила ці три поняття розподілити за модальністю часів: пам'ять характеризує минуле й утворює ретроспективний простір, сон заступає теперішнє і формує оніричний простір, а мрії традиційно вінчають майбутнє.

У творчості Л. Стаффа уявний простір представлений мріями, натомість реальний простір співвідноситься з поняттям пам'яті, схарактеризований часовою модальністю «минулого» і просторовою модальністю «там», так само як зі снами (на відміну від Д. Ліхачова, який зараховує до уявного простору і сон), де сні ідентифіковані «теперішнім» і просторовою модальністю «тут», а мрії – «майбутнім» і модальністю «ніде».

1.2. «Музей речей» – символ гармонії (Л. Стафф і Ю. Тувім)

Дитинство виокремлено в романтично-просвітницькій літературі як аксіологічний та самостійний аспект культури (зокрема в романі-трактаті Ж.-Ж. Руссо «Еміль, або Про виховання», 1762). Англійські поети-романтики визнавали неподільність дитинства і природи, вважаючи, що ранні роки життя людини – це джерело гуманності. Мотив «вічного дитинства» як утопічної країни, країни нереальних сновидінь розроблений у казково-фантастичних творах XIX–XX ст. Дж. М. Баррі, А. Ліндгрэн, Л. Керролом, А. Сент-Екзюпері, П. Треверс та ін. Для романтиків дитина – це «істота, не зіпсована культурою, яка контактує з природою або метафізикою. Вона має особливі можливості для ознайомлення з правдою світу» [322, с. 177].

Сучасний культуролог А. Белік період дитинства прирівнює до поняття культурного вибуху, запропонованого А. Крьобером для позначення вершин розвитку культур [20], напевно, через те, що в цей час закладаються підвалини особистості. Польський митець Т. Ружевич говорить про «око поета», яке «дозволяє йому бачити навіть невидиме» [423, с. 35], і, можливо, на думку Т. Ружевича, це око мають у дитинстві всі люди, а згодом починають сліпнути.

У єдності дитини з природою головна роль належить домінанті несвідомого, так само як у первісної людини, що зумовлює настрій блаженства. К.-Г. Юнг уподібнює його до індуського стану Брахмана – *ananda*, де «спостерігається зниження в потенціалі свідомості, несвідоме виступає як визначальна величина, поряд із якою майже зникає еґо, яке усвідомлює дійсність» [287, с. 305]. Причини подібного блаженства К.-Г. Юнг знаходить у тому, що в людини «відновлюється колишній райський стан» [287, с. 306]. Тому дитинство і є «символом тієї своєрідної внутрішньої умови, за якої настає «блаженство». Бути як «дитина» – значить мати в собі накопичений запас лібідо, здатний вилитися» [287, с. 306].

Письменник А. Ланге теж бере приклад ідеального стану зі сфери індійської філософії, звертаючись до стану «Атма», у якому наявне несвідоме [373, с. 16–17]. Взагалі, як вважає літературний критик Є. Квятковський, у польській літературі найкраще й усебічно схарактеризував міф Втраченого і Знайденого раю саме Антоній Ланге [372, с. 240]. У праці «Творчість і безумство» він, як і К.-Г. Юнг, проводить паралель між дитиною і дикою людиною, підкреслюючи порушення гармонії у стосунках з природою при появі в дорослої людини свідомості, бо несвідомий стан первісної людини або дитини забезпечує її цілісність, зв'язок з природою: «Дитина і дика людина не відрізняє себе від світу, не має почуття свого «я», не має свідомості. Подразнення (враження) пробуджують у ній роздвоєння, порушують первісну єдність і цілісність гармонії: це порушення гармонії називається свідомістю. І від першої хвилини свідомості людина прагне повернутися до тієї первісної єдності...» [372, с. 100].

Таким чином, постійне повернення в дитинство та ностальгійний сум за ним традиційно пов'язані з міфом про втрачений рай. Фактично ця туга за дитинством у творах письменників – це сублімація, а зокрема у «Лоліті» В. Набокова – це «*контрсублімація*», як зауважує В. Пелевін вустами Тимура Тимуровича – одного з персонажів «Чапаєва і порожнечі».

В окремій особистості дитинство втілене як втрачений рай з притаманним цивілізаціям і людській культурі рухом униз, де золоте століття змінене нижчим за аксіологічним рівнем століттям.

Унаслідок цього й дитинство функціонує у свідомості майже кожної людини як рефлексія про еталон, кульмінацію всього найкращого, що згодом іде на спад і не повторюється, а тому викликає тугу, за влучним визначенням В. Белінського: «...чому ж звуки нашого дитинства, його спогади навіть і в старості вражають усі струни нашого серця і радістю, і смутком, і навколо похиленої голови нашої викликають світлих духів любові і блаженства? ...Тому що дитинство є необхідним і розумним періодом нашого існування, який буває тільки раз у житті і більше не повертається» [21, с. 144].

Слід зазначити, що у Л. Стаффа міф про Аркадію дитинства традиційно постає як міф про втрачений рай, овіяний тугою за незворотністю явищ. Шанувальник сучасності, чим він завдячує профранцисканському налаштуванню та часовому континууму філософії стоїків, Л. Стафф все ж таки страждає на ностальгію за дитинством, деякою очевидною «зацикленістю» на минулому:

*Jakżeś smętna, choć śmieszna, droga **dzieciństwa** pamięci, [...] I świat cały, ten sam co dzisiaj, a inny, tak inny, Jak te czasy minione, tak niepowrotnie szczęśliwe, Gdy wiedziało się wszystko, bo nic nie wiedziało się jeszcze, Gdy się ziemia zdawała nowa, niczyja i nasza...* [441, с. 803].

Більше того, у пізній творчості Л. Стаффа йдеться не просто про сум і жаль за втраченим дитинством, а про «бажання повернення» [372, с. 245], як зазначає Є. Квятковський. На нашу думку, це явище доречно назвати «енантиодромією»⁶ Л. Стаффа, оскільки в переважній більшості віршів з мотивом дитинства цього періоду домінує ідея можливого переходу/перевтілення з похилого віку до дитячого:

*Nie pójdę tą ścieżką
Wiedzącą opadłymi liśćmi: [...] Zawrócę tam, gdzie zielono,
Do źródła,
Nad którym kwitną niebem
Dziecinne niezapominajki...* [442, с. 857].
*Tak, czasem mam lat cztery,
A czasem cztery tysiące* [442, с. 916].

Дитинство у Л. Стаффа переважно асоціюється з поняттям щастя, розкриваючись через порівняння та епітети «далекий», «чистий», «добрий», «невинний», «радісний»:

⁶ Енантиодромія – психологічний закон, запропонований грецьким філософом Гераклітом, полягає у схильності будь-яких поляризованих феноменів чи явищ переходити у власну протилежність, наприклад, мертве в живе, а живе в мертве, юне в старе, а старе в юне, неспляче в спляче і навпаки.

Gdzie ptaki są radosne jak lata dzieciinne [441, c. 538].

*Oko patrzy dziecinnie zdumione,
Jakby pierwszy raz świat dziś widziało:
Jak to dobrze, że drzewa zielone*

I że niebo nad ziemią jest całą [441, c. 874].

*Czyli znasz smutek szczęścia? Późne popołudnie,
Gdy słońce, które w zachód kłonić się poczyną,
Niby ciepłego brązu poważna patyna,
Spokojną ziemię stroi pogodnie i cudnie?
Światło tak ciche, że się w krąg zdaje bezludnie,
Pada, jak ów w dzieciństwa dniach blask od komina,
Co czynił pokój złotym jak dziwna kraina
Baśni słuchanych w zmierzchu ożywionym złudnie [441, c. 886].*

*Wczuwam się w dziecinną
Tę błogość, w to zacisze bezpiecznie przytulnie:
I ja miałem dzieciństwo, szczęście im dziś wspólne [441, c. 974].*

*Zmierzch, jak dzieciństwo, rozłącza cudy,
Barwne muzyki miast myśli przędzie [442, c. 645].*

*Ogród, murawy, drzewa.
Tu jak za raję bramę
Mieszkała moja młodość,
Mieszkało szczęście samo [442, c. 750].*

Дитинство – чи не єдина найсакральніша площина з усіх ретроспективних просторів нашої пам'яті. Воно конструюється за допомогою конгломерату речей – точок відштовхування для розвитку будь-яких подій. У такому разі в ретроспективних просторах маємо справу з річчю не як предметом матеріального світу, а ідеально-духовного, де основний модус речей, за М. Гайдеггером, полягає в їхньому «оречевленні» («веществовании»), а «оречевлювати» («веществовать»), як пише В. Топоров, «значить і *оречевлювати* про річ, тобто долати її речевність, перетворюючись у з н а к речі» [231, с. 70]. Речі особистого простору проходять через наше сприймання, бо людина переживає цей простір.

Л. Стафф у вірші «Мłodość» неабияку увагу приділяє переліку певних речей з часів дитинства, які на той момент для нього, як і для будь-якої людини, існували в статусі предметів, проте через кілька років перейшли у статус речей, тому що, за визначенням М. Епштейна, «предмет перетворюється на річ лише в межах свого духовного освоєння, подібно до того як індивідуальність перетворюється в особистість за рахунок своєї самосвідомості, самовизначення, напруженого саморозвитку» [281, с. 346]. Давнє розмежування Св. Августином світу на речі («*res*») та речі-знаки («*signa*») призводить до того, що бачимо речі навколо нас, але лише

деякі з них позиціоновано в нашому апостеріорному сприйманні як речі-знаки.

Між іншим, М. Епштейн заявляв про створення цілої окремої науки – реалогії⁷ (див. статтю «Реалогія – наука о речах» у журналі «Декоративне мистецтво СРСР», 1985), наголошуючи, що речі через взаємодію з людьми набувають метафізичних сенсів, аксіологічних кодів, а, в свою чергу, простір, наповнений речами, формує нові мовні тексти, тому йдеться про речі як «формотвірні одиниці простору, межі його смислового членування, напр., ціннісна наповненість, культурно значеннева метрика» [281, с. 350]. Про текстотвірну функцію речей для простору пише В. Топоров у нарисі «Простір і текст»: «Речі висвітлюють у просторі особливу, ними, речами, представлену парадигму і свій власний порядок – синтагму, тобто якийсь текст <...> реалізований (актуалізований через речі) простір у цій концепції слід розуміти як сам текст <...>» [233, с. 279].

Речі, пов'язані зі спогадами окремої людини та належать їй, складають її мемофонд, іншими словами, речі особистого простору входять у те, що М. Епштейн називає «Ліричним музеєм», або «Меморіалом речей», прообразом якого для дослідника є речовий мішок Вощева, героя повісті А. Платонова «Котлован»: «Вощев підібрав висохлий листок і сховав його в потаємне місце торби, де він зберігав усілякі предмети нещастя і безвісності. «Ти не мав сенсу життя, – зі скупим співчуттям вважав Вощев, – лежи тут, я дізнаюся, за що ти жив і загинув. Якщо ти нікому не потрібен і валяєшся серед усього світу, то я тебе буду берегти і пам'ятати» [183, с. 23]. М. Епштейн вважає, що «кожна річ, навіть незначна, може мати особистісну, чи ліричну, цінність» [277, с. 271]. Сучасний турецький письменник О. Памук теж звертається до принципу «музейності» в одному зі своїх романів «Музей невинності», але, на відміну від М. Епштейна, який говорить про музей як абстрактне вмістилище речей взагалі, називає «музеєм невинності» один з певних періодів свого життя, зокрема період свого кохання. Письменник модифікував теорію часу Аристотеля, за якою існує темпоральна лінія та окремі миттєвості на ній, закарбовані, на переконання автора, у речах: «<...> минуле криється в речах, ніби душа» [176, с. 628].

У такому разі можемо вважати період дитинства за своєрідний музей – «ліричний музей» (М. Епштейн), або «музей невинності» (О. Памук), де речі є експонатами, кожен з яких розповідає свою історію. У ширшому сенсі цю концепцію музейності можна

⁷ «Реалогія, вещьведение (от латинского "res" - вещь) – гуманитарная дисциплина, изучающая единичные вещи и их экзистенциальный смысл в соотношении с деятельностью и самосознанием человека» [281, с. 346].

застосувати до автобіографічності у творчості письменника, а образи та речі, що витворюють біографію, – до експонатів. Дитинство – це опредмечений музей, що лежить в основі мемофонду кожної людини, «речі окреслюють у нас перед очима символічні контури фігури, іменовані житлом, – очевидно, саме через неї у нас у пам'яті настільки глибоко відбивається образ рідного будинку» [30, с. 19].

У контексті автобіографічних віршів Л. Стаффа, таких, як «Curriculum vitae», «Dzieciństwo», поезія «Młodość» (збірка «Łabędź i lira», 1914) є симптоматичною щодо змалювання переходу від дитинства до дорослішання/становлення. Через це постає аналогія з уривком поеми Ю. Тувіма «Kwiaty Polskie», де протягом його подорожі з Лодзі до Варшави побоюванням щодо майбутнього в столиці протиставлені спогади провінціала. Так само, як місто Лодзь уособлює для Ю. Тувіма період дитинства, а Варшава – відхід від старого, від пори учнівства, і вступ у пору зрілості, причому поїзд тут послуговує провідником, своєрідним перехідним простором, то таким символом перехідності у Л. Стаффа є вікно, а саме споглядання з нього на двір як на невідомий та недозволений світ: «*Raj podwórza zakazany*» [441, с. 1032]. Спостерігаючи за зовнішнім світом з вікна, герой Л. Стаффа відчуває побоювання перед подорожжю: «*Strach przygody i wyprawu*» [441, с. 1032].

Слід зауважити, що в поемі «Kwiaty Polskie» Ю. Тувім присвячує Л. Стаффу, якого вважає своїм наставником, уривок, де наявне пряме цитування рядків його вірша «Dzieciństwo», вони переплетені із власними міркуваннями і зіставленнями зі свого дитинства. Описане Л. Стаффом, як зізнається Ю. Тувім, воно відгукується у його власних дитячих спогадах:

*Dzieciństwo, pełne snów, oniemień...
Znam to. [...]
(I to poezja? Jak latarki
Magicznej cuda na tapecie?).
Wszystko jak ja: motyle, marki,
Odjazdy w wszystkie światła częścię,
Sen niedorzeczny... sen jak szczęście..⁸
Jak on wie wszystko, ten czarodziej...
We Lwowie? Nie. To było w Łodzi.
To było wszędzie i tak samo! [462, с. 35–36].*

Свого часу, захоплюючись творчістю наставника, Ю. Тувім у 1911 р. з власної ініціативи переклав кілька Стаффових віршів мовою есперанто для сприяння його популярності у світі.

⁸ Примітка: жирним курсивом виділене цитування з вірша «Dzieciństwo» Л. Стаффа.

Із творчістю Л. Стаффа Ю. Тувім ознайомився восени 1910 р., коли випадково до його рук потрапила збірка вибраних поезій і «почався шал. <...> наступило панування Стаффа», – пише Ю. Тувім [447, с. 48]. 1911–1913 роки творчості Ю. Тувіма дослідниця Я. Савицька класифікує як період найбільшої залежності від впливів кумира Л. Стаффа [429, с. 56], помітних у першій збірці поета-скамандрита, назва якої спровокована фразою Л. Стаффа з одного листа до Ю. Тувіма. До збірки «Czyhanie na Boga» (1918) увійшли вірші, написані до 1912 р., і, зізнається Ю. Тувім, «у них відчутний переможний вплив Стаффа, деякі ж з творів просто списані з Леопольда» [447, с. 50]. У переліку таких віршів Ю. Тувім подає «Łódź», «Wieś. Przyroda», «Pesymizm», «Optymizm», «Miłość», «Patos życia, twórcze szaty itp.», «Sny, rojenia, «Przędziwo marzeń» itd.», «Ponurości i makabry», «Różne brednie i grafomaństwa», «Satyra».

Згодом у листі до Л. Стаффа від 12.02.1951 р. Ю. Тувім пише про близькість тематики віршів свого наставника до власного досвіду: «Виявляється, що то мій пам'ятник, мій спогад, що вірш – це якась сторінка з моїх найтаємніших, найбільш особистих мемуарів! Що вірш – це раптовий пейзаж моєї власної молодості!» [447, с. 40]. Е. Козіковський наводить один епізод, що демонструє всю шаленість тувімівської поваги до свого патрона, яка, до речі, заважала Л. Стаффу [363, с. 296].

Визнання безсумнівного патронства постаті вчителя поглиблене у вірші Ю. Тувіма «Do Staffa»:

*Serce, jak noworodek,
Wijąc się, mowy szuka.
Zbudzone, krwiste, młode
Strofami Staffa stuka. [...]
Byłeś mi wielką nowiną,
Przyniosłeś dar uroczy.
Pódziu!... [...]
Nauczyłeś mnie wszystkiego, czym żyję;
Że się świat rytmami wierszy toczy [463, с. 463–464].*

Між іншим, у Л. Стаффа теж є присвята Ю. Тувімові вірша «Думу» (збірка «Wiklina»).

Попри запозичення окремих фразеологічних зворотів, філософських постатей, парафраз, цитат, одним словом, зацикленості на «стаффізмові», ці інкорпорації в процесі природного відбору вирафінувалися лише в деякі мотиви, взяті з творчості Л. Стаффа, а саме: «діонісійскість, ніцшеанство, мотив Христа, образ «простої людини» [429, с. 57].

Як пише Ю. Тувім у нарисі «О «moim» Staffie», «був до смерті закоханий у вірші Стаффа» [447, с. 17]: «Мені відкрився світ якихось

зовсім нових вражень, насолод і захоплень» [447, с. 18], і саме завдяки віршам відбулося «вторгнення Лірики» в його життя. Таке захоплення приводило до того, що Ю. Тувім ішов слідом уподобань наставника, про що свідчить запис у нарисі «Pod wpływem Staffa»: «Стафф написав вірш про Верлена, значить беруся за Верлена; Стафф – редактор вибраних робіт Ніцше, таким чином звертаюся до Заратустри <...>» [447, с. 49].

Можливо, унаслідок захоплення Л. Стаффом, поет не уникнув переймання осінньою лірикою настрою П. Верлена, зокрема в імпресіоністично насиченому вірші «Jesień», де неоднозначність, навіювання емоційних станів із натяками на таємничість, передані питаннями, повторюваннями, трикрапкою, паузами, утворює ефект настроєвості, що заважає «провести до стану слова» [429, с. 50].

Перехід від дитинства до зрілості перевертає сенс речей, змінюючи значення предметів і понять на протилежне, за словами самого Л. Стаффа, «*rzecz ma każda swą porę*» [441, с. 807]. Залучаючи класифікацію М. Епштейна, можна стверджувати, що період дитинства ґрунтується на реверсивному стрижні – «лексичній реверсії» [279], згідно з якою звичайні предмети постають для дитини по-іншому, а тому можуть виражатися у зворотному прочитанні слів, бо «в кожному предметі, що має назву, є її інше, її зворотний бік. Цей виворіт або спід речі і проглядає в її перевернутому імені, що складається з того ж набору літер, з тієї самої фонетичної «матерії», але лексично не «обтесаної», морфологічно не «прорізаної» [279]. Існування так званих «паліндромів третього типу – реверсивів» призводить до того, що від слова «приятель», якщо б існував, за задумом вченого «Словник реверсивів», утворюється слово «летяирп», яке означало б: «приятель, що повернувся спиною, той, що залишає, забуває і забувається; той, з ким дружба слабшає, переривається, залишається в минулому» [279]. І це мотивовано тим, що «реверсив повертає назад те смислове формоутворення, яке сталося в мотивованому слові» [279].

Згідно зі згаданою теорією світ дитини підпорядкований речами, що підступають до неї зовсім не тими гранями, як до дорослого, а тому речі, які оточують дитину, можна називати за принципом реверсії, де «стіл – літс для того, хто живе під столом, наприклад, для дитини, для пса, для п'яниці, для будь-якого «підстольника», людини, що лежить під ним і дивиться на нього знизу» [279]. Реверсивні видозміни відбуваються з речами, пов'язаними з дитинством героя (уривок з «Kwiaty Polskie» Ю. Тувіма), які з рухом потягу втрачають колишні розміри,

змінюючись переважно з великого на маленьке: «*Nie Łódź – łódzka ciągnął sznur*», «*I pociąg trząst się jak blaszany, / Dziecinny wśród dorosłych dróg*», «*Maleńki świątek snow i zmór*», «*Te dwie, olbrzymie niegdyś szafy*», «*Nie pociąg, lecz karawan wiózł*» [462, с. 174].

Використовуючи знову той самий реверсив слова «стіл», М. Епштейн пояснює: «Літс» – це ім'я всіх дивацтв і чужостей, всіх одивлень і відчужень, в яких може опинитися такий знайомий нам предмет меблів» [280]. І дитина/підліток, вступаючи в нове життя, як Ю. Тувім, переступає через межу двох світів і має можливість спостерігати звичайні для нього речі за інших обставин. З ліричним героєм Л. Стаффа, коли він виглядає з вікон будинку на вулицю, відбувається те, що М. Епштейн ілюструє так: «Ліричне осягнення лотса висловив поет Микола Глазков, коли писав: «Я на світ дивлюся з-під столика». Власне, кожен невірник світових подій, не званий на їхній бенкет, але захоплений зненацька, спостерігаючи їх знизу, бачить не стіл, а літс» [280].

Тісний, обмежений локус кімнати та широке подвір'я, а згодом село, протиставлене тісняві міста, у Л. Стаффа прирівнене до атмосфери промислового міста, змальованої Ю. Тувімом у багатьох віршах та віддаленої від розвитку культури. Взагалі в творчому доробку Ю. Тувіма опис рідного міста Лодзі не викликає позитивних емоцій. Позбавлене багаті кольорової гама, Лодзь у сірих, побляклих кольорах і депресивних настроях на сторінках вірша Ю. Тувіма породжує протилежне марення – місцем сонячним, квітучим, дивним:

*Szara ulica. Szary mur.
Szare jesienne popołudnie,
Smutek z wyblakłych płynie chmur...
...Śni mi się sad, kwitnący cudnie...
Śnią mi się kwiaty, zieleń drzew,
Słońce na niebie, skwarny lipiec...*[461, с. 68].

Прикметно, що у вірші Л. Стаффа «*Młodość*» ситуація повторюється: гнітюча сірість внутрішнього помешкання і тіснява міського простору нарешті змінюються на відкриті площини сільської місцевості, в якій превалює, так само, як і у Ю. Тувіма, видовище квітучого саду: «*Potem wylot z miejskiej cieśni, / Wieś, sad w kwiecie...*» [441, с. 1032].

Стан невизначеності в обох митців між знайомим минулим та невідомим майбутнім, перед яким вони відчували водночас сподівання та острах, сумніви «провінціала» Ю. Тувіма перед невідомістю нового життя у столиці, перші розчарування дорослого існування за межами будинку у Л. Стаффа – все це зумовлює знаки

запитання в текстах і в їхній семантиці: «*I po co jechać do Warszawy?*» [462, с. 175], «*niepokój przedwiosenny*», «*znak pytania plenny*» [441, с. 1032]. Міркування поетів про родинний дім з речами скеровані насамперед до його захисної функції: вихід у зовнішній світ, по той бік вікна, Л. Стафф усвідомлює як небезпечний, так само і Ю. Тувім ментально прихоплює з собою речі свого дитинства, наче тотем від навколишнього невідомого світу.

У більшості текстів речі визначають ставлення людини до того чи іншого простору, як-от у «Нудоті» Ж.-П. Сартра, де вони слугують ідентифікатором теперішнього часу: «Я тоскно оглянувся навколо: теперішність, скрізь сама теперішність. Стіл, ліжка, шафа з люстром, усі дрібні й великі речі в кімнаті, а разом з ними і я. І тут почала розкриватися справжня природа теперішності: воно те, що існує, і навпаки, те, чого нема в теперішності, не існує ніде. Отже, минулого не існує. Його нема. Взагалі. Ні в речах, ні навіть у моїх думках» [212, с. 100]. Зворотній процес відбувається і в поетів: регламентуючи ретроспективний простір, вони перетягують речі до теперішнього як спогади-регалії минулого (у Л. Стаффа) або як спробу адаптації у новому просторі за допомогою старих знайомих речей (у Ю. Тувіма).

Речі є головною складовою у змалюванні площини дитинства, і психології дитини притаманне хапання за речі навколишнього світу. Наприклад, у творі «Ліомпа» Ю. Олеши прозирає доволі цікава концепція речей, коли автор показує їхнє поступове зникнення зі світу вмираючого героя Пономарьова й одночасне примноження їх у світі дитини, яка ще й назв цих речей не знає: «З тугою дивився Пономарьов на дитину. Та ходила. Речі мчали їй назустріч. Вона посміхалася їм, не знаючи жодної назви. Він відходив, і пишний шлейф речей тягнувся за ним» [170, с. 265]. Саме у зв'язку з бажанням позбавитися світу, а тому й речей у якийсь момент герой Ж.-П. Сартра з «Нудоти» вже не в змозі перебувати серед них і вистрибує з трамваю («Далі я терпіти не міг. Мені несила терпіти цю близьку присутність речей» [212, с. 131]), бо для Ж.-П. Сартра речі ідентифікують теперішній час, дійсність, стверджують невідоме для нього існування, екзистенцію, у якій він перебуває на його погляд вимушено.

Користуючись термінологією Г. Башляра, зазначимо, що родинний будинок як найважливіший «образ щасливого простору» з часом стає головним місцем площини «топофілії» людини [17, с. 22]. Традиційно родинний будинок сприймається як основний центральний та відправний елемент у просторі дитинства, уособлюючи місце безпеки та спокою. Прототипом родинного

будинку в польській літературі є ідилічне Чорнолісся Я. Кохановського, оспіване у фразці «Na dom w Czarnolesie». Таким він поставав для Л. Стаффа, Ю. Тувіма, таким його сприймав Цезарій Барика – головний герой «Przedwiośnia» С. Жеромського, а Б. Шульц у «Skleparch synamonowych» змальовував магічну атмосферу свого будинку в Дрогобичі. Про реляцію «Л. Стафф – Чорнолісся» М. Яструнь писав: «Чорноліська річ» тільки для нього одного з-поміж польських поетів не була землею суму, він був чи не єдиним після Яна з Чорнолісся поетом, який умів «дивувати, коли інші лише бралися за голову» [351, с. 264].

Свій будинок також виконує функцію вмістилища всіх тих речей, що притягували пам'ять митців до часового чинника «колись» і сприяли чіткішому відтворенню візуалізованої картинки з минулого. І коли людина повертається спогадами до свого першого будинку, вона переживає те, що Г. Башляр назвав «фіксацією блаженства» [17, с. 28]. Варто зазначити, що будинок як територія сакрум не обмежується лише періодом дитинства, маючи пряму поляризацію в зрілому віці (будинок як початок і як кінець), зокрема у вірші «Na domek biały» Л. Стафф оспівує будинок як місце останнього спочинку: «*Tu, choć odejść może – na myśl tę serce żal ściska – / Zostawię swą kochającą po wieków wieki duszę*» [442, с. 342].

За посередництвом речей – реквізитів не стільки дитинства, скільки констатацій простих реалій дійсності, творчість Л. Стаффа ще від періоду «Молодої Польщі» набуває забарвлення поетики повсякденності, під якою, на зауваження К. Вики, «криється повторна переоцінка і допущення до поезії тих усіх простих тем повсякденних переживань, які в песимістичному презирстві виключав з поезії декадентизм і песимізм» [477, с. 250]. Сам Л. Стафф зазначав у вірші «Rozkaz i gwiazdy»: «*I czytam pilnie tylko / W codziennej księdze życia*» [442, с. 711]. Т. Білчевський вважає саме вірш «Dzieciństwo» першим провісником змін у ліриці Л. Стаффа до сконцентрованості на звичайних речах, які згодом розвинуться в одах картоплі, гною та роздумах про сільськогосподарський інвентар у збірці «Ścieżki rolne», набувши кульмінації в «Wysokich drzewach» та «Barwie miodu» [303, с. 242].

Реалізм повсякденності відомий на початку століття у творчості П. Верлена та Е. Верхарна, з доробком яких Л. Стафф був добре обізнаним. Вірш «Życie bez zdarzeń» («Dzień duszy», 1903) зорієнтований на «поетику повсякденності», хоча в ранніх збірках Л. Стаффа це явище не стає розповсюдженим, набуваючи популярності пізніше. «Życie bez zdarzeń» приносить, на думку Є. Квятковського, «заповідь нового, повністю відмінного від

молодopolьського, виду поезії; заповідь нової її функції як сенсації повсякденного дня і повсякденного конкретного» [371, с. 477]. Підґрунтям до змалювання звичної людини в моменти її нічим не прикметного життя, стала, як зауважує І. Мачеєвська [382, с. 14], постать Св. Франциска з Асизу, який мандрував, спостерігаючи життя людей, природу в їх повсякденних проявах і прославляючи його. М. Вика пише про поезію Л. Стаффа: «Час його поезії був святим міфологічним часом, не могла його зруйнувати ані повсякденність, ані – теж незначно – історія» [478, с. 27].

Один з читачів Л. Стаффа у статті «Перше прочитання Стаффа» теж писав про повсякденність його лірики, що легко впізнається, зокрема після збірки «Gałąź kwitnąca», у якій знайшов вірші, що «говорили про речі прості, повсякденні, майже загальні, досконало відомі п'ятнадцятирічному читачеві з досвіду» [380, с. 305]. Поетика повсякденності Л. Стаффа викрастилізувалася у Ю. Тувіма в знаменних у цій сфері віршах «Colloquium niedzielne na ulicy», «Chrystus miasta», «Ogrody szpitalne», «Wiosna» з тією лише відмінною рисою, яку додав Ю. Тувім, – зміщення культури природи на користь міста. Ю. Тувім разом з іншими скамандритами «узаконив міський пейзаж і міські реалії в поезії – трамвай, кав'ярня, зустріч на вулиці, реалії й ситуації, яких не знайдемо в цілому просторі молодopolьської поезії (кав'ярня трапляється лише в сатиричних творах)» [381, с. 278].

Серед небагатьох речей інтер'єру його оселі в дитинстві найчастіше Л. Стафф згадує дерев'яного коника та книжки – речі, що згодом стануть основою його поетичного дефіле в трансформації сюжетів прочитаних книжок у власні починання, а дерев'яного коника, про якого він неодноразово згадує, – в Пегаса: «*Stare, puste bieguny po koniu drewnianym, / Który się w mej młodości przemienił w Pegaza*» [442, с. 735].

Неабияку увагу поет звертає і на горище, виключне значення якого для світу дитини описав Г. Башляр: «Невже не трапляється таке, що діти кидають гру і забиваються в дальній куток горища, де можна понудьгувати? Горище моєї нудьги, скільки разів я з жалем згадував про тебе, коли суєта життя забирала в мене крихти свободи» [17, с. 36]. Психологік К.-Г. Юнг (див. «Людина в пошуках своєї душі») акцентує на іншій функції горища, зокрема зазначає подвійність образу підвалу та горища, розцінюючи їх як територію страху, причому страх горища менш жахливий, ніж підвальний. Горище в рецепції Л. Стаффа близьке до башлярівського утаємниченого місця, наділеного суто дитячою романтикою дещо занедбаних речей світу дорослих, які через це

цікаві для дитячої фантазії, – речей, що перебувають в одному ряду зі зіпсованим годинником, старим колодязем, поживклою книгою та непотрібною нікому скрипкою:

*Poezja starych studni, zepsutych zegarów,
Strychu i niemych skrzypiec pękniętych bez grajka,
Zżółkła księga, gdzie uschła niezapominajka
Drzemie – były dzieciństwa temu lasem czarów...* [441, с. 397].

Strych, co jak głąb kniei mam [441, с. 1032].

Прикметно, що у «Dzieciństwie» Ю. Тувіма серед образів є також горище, що контактує із зовнішнім середовищем через дірки у стелі:

*O Cyganach, północy i strychu,
Pełnym szpar, dziur od sęków, przez które
Seledynu płynną sztukaturę
Księżyc wlewał na sufit wisielczy...* [463, с. 157].

Паралельність в образності Л. Стаффа і Ю. Тувіма наявна і в постійній присутності картин дитинства через залучення образу сну. Найцікавішим є очевидне запозичення образів: стаффівський рядок «*Jawa w śnie i sen wśród jawy*» з вірша «*Młodość*» семантично повторюється у вірші «*Dzieciństwo*» Ю. Тувіма: «*Sen mój z jawą bawił się w chowankę*» [463, с. 157].

У Л. Стаффа поряд із наскрізними образами згадуються також і поодинокі речі. Гі де Мопассан у новелі «Старі речі» пропонує їх класифікацію, за якою перша група характеризується як «славні, дорогі нам предмети обстановки, знайомі з дитинства, <...> які, увійшовши до нашого життя, набули свого роду індивідуальних рис, фізіономії і слугували нам друзями в наші сумні чи веселі часи...», а інші – як «старі дріб'язкові речі, що перебували протягом сорока років поруч зі мною і ніколи не привертали моєї уваги, але тепер, побачивши їх знову, я усвідомлюю їх значення як свідків минулих часів» [157, с. 33]. Таким представником «інших речей», недооцінених у дитинстві, стає у Л. Стаффа засохла незабудка «*Zżółkła księga, gdzie uschła niezapominajka / Drzemie...*» [441, с. 397]. Між іншим, у листі до Ю. Тувіма від 11 вересня 1913 р. він наводить слова Гі де Мопассана щодо речей: «...дивись на річ, допоки не побачиш у ній деталі, якої до того не було (не зауважено). Я скажу: не пиши про жодну річ, поки те, що до неї відчуваєш, не видасться тобі вартим запису, занотування в пам'ятнику життя недрукованому, таємничому, власному» [445, с. 501].

У вірші «*Niedziela*» (збірка «*Wiklina*») Л. Стаффа незабудка виражає ностальгію за дитинством, зумовлюючи вибір героєм стежки, якою він буде йти. Дві стежки автор експлікує як два різні

виміри, що умовно ділять твір на дві семантичні частини. Різні, тому що одна стежка веде до осінньої пори року з мертвим листям, символізуючи зрілість/похилий вік:

*Nie pójdę tą ścieżką
Wiednącą opadłymi liśćmi:
Tu z każdym krokiem
Coraz głębsza, coraz mglistsza jesień...* [442, с. 857]

Натомість інша стежка, яку саме й обирає герой, веде до полярно протилежної картини – весняної зеленої, квітучої, тобто йдеться про поєднання, якого немає в реальному фізичному світі, а лише в поетичній уяві:

*Zawrócę tam, gdzie zielono,
Do źródła,
Nad którym kwitną niebem
Dziecinne **niezapominajki**
I **pamięć** w ciszy szuka ustami
Twojego imienia* [442, с. 857].

Згадуючи незабудки, що ростуть на другій стежці, поет перед наступним словом «пам'ять» спеціально не ставить жодних розділових знаків (хоча за правилами пунктуації треба б ставити кому), щоб підкреслити однаковість семантичного поля слів «незабудка» і «пам'ять». Таким чином народжується інше словосполучення «**niezapominajki** і **pamięć**», яке посилює ефект прагнення героя звернутися до минулого, що нагадує платонівські міркування щодо взаємопроникнення пам'яті й уяви. Міркування, сконцентроване на «темі eikōn, говорить про презентацію в теперішньому відсутньої речі; воно немовби ратує за охоплення проблематики пам'яті проблематикою уяви» [198, с. 25].

Образ незабудки спостерігаємо і в таких молодопольків, як К.-М. Гурський, С. Малашевський, Б. Бутримович, С. Кораб-Бжозовський та ін. Не залишається поза увагою Л. Стаффа і колір квітки, який він асоціює з небом, а дослідник рослинної символіки в поезії «Молодої Польщі» І. Сікора тлумачить історію її кольору так: «синій колір (колір незабудки) часто викликав у поетів думки про нескінченність, роздуми про Бога, минання, містичні споглядання та ін.» [431, с. 82]. У цьому випадку йдеться про «минання», тому що епітет «**Dziecinne niezapominajki**» вказує на певний період життя – дитинство.

Слід згадати вірш «Niezapominajka» Б. Бутримовича, де наведено не просто асоціацію з пам'яттю та детермінованість етимологією назви незабудки, а розповідається про «приреченість» цієї квітки на вічну пам'ять, що нагадує роздуми П. Рікера про

властивість пам'яті: «З пам'яттю пов'язана певна амбіція, претензія на те, щоб зберігати вірність минулому» [198, с. 44].

Дитинство в однойменному вірші «Dzieciństwo» Л. Стаффа змальоване передусім як своєрідна призма сприймання світу через подорож до напівіснуючих країн: «*Bo było to jak podróż szalona po świecie, / Pełne przygód odjazdu w wszystkie światła części...*» [441, с. 397]. Присвятивши розділ «Критики і клініки» розмірковуванням щодо тематики дитячих розмов, Ж. Делез пише про притаманне дітям сприймання світу у вигляді мапи, прийшовши до висновку, що «мапи маршрутів – істотна частина психічної діяльності» [71, с. 87] і що для «лібідо властиве осаджувати історію і географію, організовувати формації світів і сузір'я всесвітів, утворювати континенти, заселяти їх расами, народами і племенами» [71, с. 88].

У творах, де є спогади дитинства, спостерігається культове засилля речей через їхню основну функцію як сильнодіючого знаряддя утримання в бажаному місці простору. Ю. Тувім у поемі «Kwiaty Polskie» через чітке усвідомлення майже магічної функції речей (повертати до часу і місця) перелічує речі, що постулюють простір його минулого, цим самим наче намагаючись залишитися в просторі дитинства:

*A powróż wspomnień, mokry, szary,
Taszczył za sobą miasto Łódź, [...]
I zabierałem do Warszawy
Maleńki świątek snów i zmór:
Te dwie, olbrzymie niegdyś, szafy,
Gobelin płowy, zegar, stół
I gimnazjalnych klas koszary
I ulic kurz, i fabryk mur,
I nieba łachman strupieszwały,
I złote na nim gwiazdy złud... [462, с. 174].*

Поет повсякденності простих людей, Ю. Тувім був також і співцем речей повсякденного вжитку, серед яких не останнє місце за кількістю звертань до них належало речам внутрішнього простору. Вони для митця поставали персоніфікованими, одушевленими, обростаючи таємничими жартівливими (в манері Ю. Тувіма) сенсами, як-от у віршах «Meble», «O moim stole», «Życie codzienne»:

*Tajemniczeją rzeczy [...]
Obrastają natrętnym szeptem głębiny mieszkania,
Krzeseł, przy stole zaczęte, melodią kończy się we śnie [463, с. 297].*

Перебуваючи на маргінесі двох площин – минулого й майбутнього, Ю. Тувім не локалізований у теперішньому моменті, не констатує тим самим екзистенцію речей з навколишнього середовища, а тягне їх за собою з минулого та апелює до

гіпотетично можливих речей майбутнього. Прикметно, що у вірші Л. Стаффа «Młodość» також панує засилля речей, проте воно сконцентроване на чуттєво-емоційній сфері, у наборі/переліку афектів, що супроводжують події, явища, але не предмети. Таким чином переміщено акценти з предметної бази, що маркує внутрішній простір, на чуттєво-емоційну – вихід у зовнішній світ. Зокрема, у Ю. Тувіма місто Лодзь представлено певними пригодами, подіями, а теперішнє й майбутнє постає насамперед у констатації відчуттів та передчуттів.

Г. Башляр вважає, що в змалюванні картини свого будинку дитинства важливо тільки привідкрити завісу, назвавши кілька деталей, дати натяк/поштовх читачу на спогади будинку дитинства, що майже неможливо, якщо повністю описати обстановку [17, с. 34]. Саме такий натяк дає у вірші «Młodość» Л. Стафф, згадавши лише деякі предмети обстановки, а потім переключає увагу на короткі сентенції, які збуджують і розвивають уяву. Це стимулює повернення читача до свого власного колишнього будинку, до спогадів, переживань.

Неочікуваний прийом, на нашу думку, можна углядіти в розв'язанні теми «спогади дитинства» у вірші «Matka», де уточнено хронос подій: первісно у творчості Л. Стаффа сутінки – це межа між двома полюсами, наприклад, днем і ніччю, а в цьому випадку – межа між дитинством і зрілістю. Сутінки разом з образом «колиски» через семантичний рефрен є прийомом акцентації уваги на початку і на кінці явища:

*O **zmiierzchu** przy oknie
Matka trąca nogą bieguny
Kołycki, w której **spi dziecko**.

Ale już nie ma kołycki,
Ale nie ma już dziecka.
Poszło pomiędzy cienie.
Matka sama siedzi o **zmiierzchu**,
Kołysze nogą **wspomnienie** [442, с. 889]*

Цікаво, що поезія «Matka» складається з двох нерівнозначних за розміром строф, якими Л. Стафф семантично розділив два часові відрізки, виокремивши матір з дитиною, а потім показавши її самотньою. Причому, автор віддзеркалює деякі слова першої строфи в другій («zmiierzch», «noga», «kołycka»), зображаючи дві різні ситуації в тому самому просторі. Отже, повторення іменників акцентує увагу: попри те, що дійові особи ті ж самі, той же простір, та ж доба, цьому простору не вистачає єдиної художньої деталі – дитини, замість неї мати лише «спогад».

І таке зіставлення «дитина» – «спогад» або сюжетна лінія «була дитина» – «залишився спогад» не випадкове, як і позиція/розташованість цих слів у вірші, коли кожне з них замикає одну з двох сюжетних ліній – частин твору. Маємо ситуацію, про яку М. Гайдеггер зауважив, що «відсутність так само завжди дає про себе знати, як і спосіб присутності» [252, с. 401].

Можна припустити: оскільки Л. Стафф вивчав філософію і романістику в Львівському університеті, йому було відоме аристотелівське, а згодом і сенсуалістське порівняння новонародженої дитини з поняттям «*tabula rasa*» (з латинської – гладка, чиста дошка для писання) для позначення стану свідомості людини, яка ще не має знань через відсутність зовнішніх почуттів і досвіду.

Як відомо, термін «*tabula rasa*», що з'явився ще в античній філософії (у Платона, Аристотеля, у стоїцизмі), тісно пов'язаний з процесом пам'яті. Розмірковуючи про неї, давні греки вживали метафору воскової дошки. Сократ уподібнює її до дару: «уяви, що в наших душах є воскова дошка», – каже він у діалозі «Теетет» Платона. «Скажімо тепер, що це дар матері Муз Мнемосини, і підкладаючи його під наші відчуття і думки, ми робимо на ньому відтиск того, що хочемо запам'ятати з побаченого, почутого або придуманого, начебто залишаючи на ньому відбиток перснів. І те, що застигає в цьому воску, ми пам'ятаємо й знаємо, поки зберігається зображення...» [182, с. 251–252]. Отже, якщо поглянути на ситуацію через призму вищевикладеної теорії, то в першій частині вірша «Матка» бачимо дитину, яка спить, уподібнену до чистої дошки, а в другій – замість дитини залишається спогад про маля як відтиск на цій дошці. І в цьому, на нашу думку, полягає філософський сенс твору. Крім того, у переносному значенні під терміном «*tabula rasa*» розуміється знищення старого сенсу заради нового, що й доводить Л. Стафф новообраним стилем своїх останніх збірок.

Отже, традиційне сприйняття періоду дитинства в культурно-літературному доробку як міфу про втрачений рай увійшло в такому самому вигляді і до творчості Л. Стаффа. Серед основних рис мотиву дитинства а поезії Л. Стаффа вирізняється, по-перше, поширений серед більшості митців процес сублімації, явлений через тугу за дитинством. Зокрема, неможливість повернути дитинство Л. Стафф реалізує через іншу сферу, заміщуючи написанням віршів зі спогадами про дитинство, а також застосовує у вірші порівняння з речами, якими, пов'язаними з дитинством. По-друге, крім звичайної ностальгії, звучить висловлювання про можливість

переходу/повернення до дитячого стану, що найкраще, на нашу думку, характеризує термін «енантіодромія». По-третє, спогадам про період дитинства у Л. Стаффа притаманне відштовхування від справді існуючих речей інтер'єру родинного будинку, так званого «образу щасливого простору» (Г. Башляр), які становлять фонд «ліричного музею, або меморіалу речей» (М. Епштейн). Речі як основний постулат дитинства, враховуючи їхній симболярій, створений на основі меморіальної сутності, представлені у Л. Стаффа двома видами (за класифікацією Гі де Мопассана з новели «Старі речі»): речі, цінні для нас з самого дитинства, і ті, що набули цінності трохи згодом.

Між просторами дитячого та дорослого життя у віршах Л. Стаффа та Ю. Тувіма, аналіз яких можливий на основі розгляду речей, очевидна семантична спорідненість на основі проголошених образів, зумовлена культом поезії Л. Стаффа у Ю. Тувіма, причому перехід одного періоду життя в інший здійснюється за допомогою «лексичної реверсії» (М. Епштейн), але по-різному: у Л. Стаффа через протиставлення замкненого простору відкритому, а у Ю. Тувіма на рівні лексичного зменшення розмірів предметів/явищ.

1.3. Образ *Alma mater* у творчості Л. СТАФФА

Зі Львовом пов'язано багато імен польських письменників, яким це місто дало життя і можливість розпочати творчу кар'єру. Серед тих, хто жив у Львові, – Олександр Фредро, Габрієла Запольська, Бруно Шульц, Юзеф Віттлін. Окрім того, в цьому місті народились і здобували освіту поет Збігнєв Герберт, письменник-фантаст Станіслав Лем, сатирик Станіслав Єжи Лець, драматург Кароль Іжиковський, причому троє останніх – у Львівському університеті, де викладали поет, драматург і літературний критик Ян Каспрович, філософ Казимир Твардовський і Л. Стафф – поет трьох поколінь, «Аполлон польської поезії» (К.-І. Галчинський).

Народжений у Львові, Л. Стафф з 1889 р. навчався у III класичній гімназії, згодом, у 1892 р., перейшов до V класичної гімназії (філія III класичної гімназії), які було створено на зразок класичних. Л. Стафф навчався тут вісім років, опановуючи латину протягом усіх років навчання та грецьку мову впродовж шести років. У 1897 р. вступив на відділ права та адміністрації Львівського університету імені Яна Казимира, керуючись винятково практичними міркуваннями, адже його родина не була заможна, хоча батько і мав кондитерську. Під час практики в одного з львівських адвокатів Л. Стафф почав писати вірші, які згодом увійшли до першої збірки

«Sny o potędze». У той самий час, у міру своїх зацікавлень, Л. Стафф відвідував заняття одразу з двох напрямків – філософські семінари професора Казимира Твардовського та романістику, де викладав Едвард Порембович (перекладач Дж. Байрона, П. Кальдерона, італійської та провансальської поезії).

Не зупинившись на цьому, Л. Стафф разом із приятелями Антонієм Мюллером, Юзефом Руффером, Мечиславом Вежхлейським та іншими на вечорах знайомився з новинами світової літератури в академічній Читальні (звідси, крім Л. Стаффа, вийшли Станіслав Стронський, Владислав Сікорський, Владислав Вітвицький, Людвіг Бернацький, Генрих Цепник, Станіслав Баронч, брати Станіслав і Вінцент Бжозовські та ін.), де зустрів Остапа Ортвіна (справжнє ім'я – Оскар Катценелленбоген), який став для Л. Стаффа повіреним і близьким другом. Останній як критик поезії («Próbu przekrojów»), на спостереження А. Гримала-Седлецького, Л. Стаффа «не тільки цінував найбільше і найбільше захоплювався, але й найбільше любив...». У сфері рецензування поезії для Л. Стаффа він зробив «більше, ніж для кого-небудь ще. Він перший його поезію розкроїв до коріння, вказав і з'ясував її сутність, він Стаффа розмістив у письменництві» [335, с. 283]. До речі, поет часто бував у малому покої, винайнятому О. Ортвіним на вул. Францисканській у Львові, де проходили літературні дискусії з іншими учасниками [479, с. 220].

Через два роки Л. Стафф покинув заняття з права і присвятив себе одразу двом факультетам – філософському як основному та романістиці як допоміжному не без участі Е. Порембовича, який позитивно оцінив ранні поетичні спроби Л. Стаффа. Зацікавлення були доволі різнобічними: він відвідував полоністичні лекції Вільгельма Брюхнальського і Романа Пілата, заняття з природознавства проф. Юзефа Нусбаума тощо. Крім участі у навчальному процесі, Л. Стафф у 1897–1898 роках входив до Літературного кола, що існувало в рамках академічної Читальні, а під кінець 1899 року очолив його після О. Ортвіна.

Перебуваючи у Літературному колі, учасники його слухали і читали лекції про творчу діяльність митців, імена яких, а також алузії з їхніх творів та ідейно-естетичних програм потім траплятимуться на сторінках поезії Л. Стаффа. Це і метерлінківська таємниця душі, і рембовське прагнення мандрів, бжозовська філософія праці та відчуження від земних багатств, напрочуд схожа з францисканізмом, яким він захоплювався, а головне – активність індивіда Ф. Ніцше, оскільки, за словами одного з учасників літературних зустрічей В. Кожицького, «жили ми в тіні думки Ніцше»

[361, с. 120]. У межах Літературного кола були організовані зустрічі з популярними на той час митцями К. Тетмайєром та В. Орканом.

Ровесниками, приятелями, колегами й однокурсниками Л. Стаффа були Кароль Іжиковський, Мариля Вольська, Вінцент Бжозовський, Станіслав Бжозовський, Остап Ортвін, Антоній Мюллер, Юзеф Руффер, Владислав Козицький, Броніслава Островська, Генрих Збежховський. Разом з О. Ортвіном, А. Мюллером, М. Боровським Л. Стафф брав участь в організації львівської редакції краківського академічного журналу «Młodość» (з грудня 1898 р.), входив до його редколегії. Був активним членом на дружніх літературних зібраннях у домі поетеси Марилі Вольської на її львівській віллі Защвече та у поета Станіслава Баронча, де читав свої перші поетичні спроби. Завдяки таким зібранням з'явилася маловідома львівська літературно-мистецька група «Płanetnicy» (назва запропонована М. Вольською), куди входили Е. Порембович, А. Мюллер, Ю. Руффер, О. Ортвін, Л. Стафф і сама М. Вольська. Не маючи спільної програми, митці збиралися, щоб поділитися творчими здобутками.

У 1909–1915 рр. Л. Стафф редагував серію «Symposion», створену у Львові за ініціативи О. Ортвіна та презентовану друком перекладних творів відомих європейських філософів та письменників, таких, як Платон, Ф. Ларошфуко, Д. Дідро, Вольтер, С. К'єркеґор, Вовенарг, І.-Г. Фіхте, З. Красинський та ін.

Л. Стафф належав до другої формації «Молодої Польщі» [476, с. 62], і, як уточнює М. Вика, був причетний, зокрема, до її львівського відгалуження [478, с. 47]. Загалом друге покоління «Молодої Польщі», що «мало європейську орієнтацію, близьке до естетизму, проте відсунуте на переконливу відстань від декаденства, сформувалося передусім у львівському осередку» [478, с. 47].

Неабиякий вплив на розвиток у Л. Стаффа драматургічного духу мав театр під керівництвом Т. Павліковського, котрий підбирав репертуар із творів популярних у тогочасній Європі авторів, п'єси Г. Гофманстала, Г. Гавптмана, Б. Бьорнсона, А. Чехова, М. Горького, С. Пшибишевського. Знайомий з Т. Павліковським через О. Ортвіна, Л. Стафф перекладав для театру західноєвропейські твори, а згодом у 1904 р. була поставлена його власна драма «Skarb». Вл. Козицький вважав, що якби не вплив театру Павліковського на Стаффа, той би зовсім не зреалізувався як драматург [360, с. 120].

Величезний масив різнопланових міркувань, представлених у художньому доробку інших митців, з якими був ознайомлений

Л. Стафф, не міг не втілитися у його відповіді власною літературною творчістю. Крім того, актуальним проблемам літературознавства митець присвятив розвідку на тему «Rekonwalescencja końca wieku. (Szkic z literatury ostatnich czasów)» («Оздоровлення кінця століття (Нариси з літератури останніх часів)»), надруковану в львівському журналі шкільної та академічної молоді «Тека» (1900). Стаття побудована на ідеях, цілком протилежних до настроїв епохи, точніше б сказати, на окремій ідеї виходу зі стану песимізму, в якому перебувало людство та його література у ХІХ столітті. За підсумком Л. Стаффа, цей період не породив «жодного прагнення, яке запалило б і захопило б собою усіх» [443, с. 56]. Поет закидає своєму століттю «брак одного великого ідеалу», а людям – «почуття власного безсилля» [443, с. 55], які можна подолати, якщо «знайти уподобання в житті, навчитися кохати, навчитися відчувати його розкіш, його красу, те, що в ньому є доброго» [443, с. 61]. Праця написана в дусі ніцшеанства – це заперечення цінностей сучасного світу та прагнення змінити людину, яка творить історію та сучасну літературу.

У цій праці Л. Стафф згадує три теорії/тенденції, що назривали в філософії, культурі та літературі, – своєрідні три кити, завдяки яким згідно з теорією письменника можливе майбутнє одужання літератури (потім вони стануть характерними і для його творчості). Це, по-перше, вчення про надлюдину Ф. Ніцше, по-друге, ідея «kalos kagatos» – поєднання в людині поганського замилювання життям і християнської культури, по-третє, постать Аріани з однойменної повісті Клода Ане «Аріана», що символізувала пошук сенсу життя, а також підпорядкування особистих прагнень великій любові.

У 1900 році відбувся поетичний дебют Л. Стаффа – вірш «W nosce bezsenne» було надруковано в додатку до «Kuriera Lwowskiego» в «Tygodniu» (1900. – № 18), редагованому Я. Каспровичем. Водночас Л. Стафф розпочав співпрацю з «Krytyką» В. Фельдмана, і в шостому зошиті вперше виходить його вірш «Dzwony». За публіцистичним первістком Л. Стаффа «Rekonwalescencja końca wieku. (Szkic z literatury ostatnich czasów)» та поодинокими віршами побачила світ дебютна поетична збірка «Sny o potędze» (1901) як підтвердження теми, порушеної його статтю. Просякнутість збірки ідеями ніцшеанства підкреслювали всі дослідники творчості Л. Стаффа, як і відзначали її депресивні настрої, переमेжововувані з текстами про маніфестацію сили. У 1901 р. поет співпрацює з «Chimerą» М. Пшесмицького. Власне кажучи, видання збірки припало на закінчення університету та першу подорож Л. Стаффа у квітні 1901 р. до Італії разом з видавцем

Б. Полонецьким та Я. Каспровичем, який з 1904 р. викладав порівняльне літературознавство у Львівському університеті.

Відомо, що Л. Стафф навчався у Львівському університеті в один період з Владиславом Вітвицьким – найстаршим учнем К. Твардовського, від якого, власне, В. Вітвицький і перейняв зацікавлення психологією. З ним він бачився на заняттях, крім того, В. Вітвицький неодноразово виступав з доповідями на тему актуальних проблем психології (до їхніх тем повернемося згодом). Слід зазначити розробку В. Вітвицьким «теорії кратизму», психологічно обґрунтованої, схожої до ніцшеанської концепції надлюдини. На подібності психологічної теорії В. Вітвицького та міркувань Ф. Ніцше про прагнення до влади наголошував Б. Шарліт «Polskość Nietzsche i jego filozofii» (Варшава, 1930).

Зародки теорії кратизму з'явилися у В. Вітвицького вже в кандидатській праці «Analiza psychologiczna ambicji» (1900), яку він написав під керівництвом К. Твардовського. У ній автор обґрунтовує думку про те, що амбітну людину гнітить почуття власного безсилля, тому вона шукає спосіб піднятися над іншими, причому кожне задоволення амбіцій супроводжує «приємне почуття сили». Однак офіційно ця теорія була названа «теорією кратизму» 25 липня 1907 року на X З'їзді польських лікарів і природників у Львові (В. Вітвицький прочитав реферат на філософській секції). І В. Вітвицький у кандидатській праці, і Л. Стафф у розвідці «Rekonwalescencja końca wieku. (Szkiec z literatury ostatnich czasów)» усвідомлюють необхідність подолання безсилля особистості.

У двотомному підручнику з психології у розділі «Analiza psychologiczna objawow woli» В. Вітвицький запропонував класифікацію психічних явищ, серед яких виділив уявлення, почуття і жадання, причому до останньої групи зарахував прояви волі, або прагнення й розпорядження. Аналізуючи людську психіку, дослідник виокремив два види почуттів: *аутопатичні*, що не виникають від ставлення особистості до інших людей, та *гетеропатичні*, засновані на стосунках людей між собою. Власне з того поділу й виникає теорія кратизму, сенс якої зводиться до інстинктивного прагнення людини до сили та домінування над іншими [472, с. 173–174].

Отже, можна припустити, що характерне для першої збірки Л. Стаффа прагнення сили не має під собою виключно ніцшеанського походження, а було також і результатом особистого знайомства з теоріями В. Вітвицького. Тим більше, що у Л. Стаффа спостерігаємо витоки й іншої теми, яку розробляв В. Вітвицький. Це доповідь В. Вітвицького на тему «Co to jest sen» у філософському

колі (згодом воно стало назвою Львівсько-Варшавської філософської школи), що не могла залишитися поза увагою Л. Стаффа, оскільки природа оніризму надзвичайно цікавила його (докладніше див. підрозділ «Онірнічні візії»).

Лекції Е. Порембовича сприяли зацікавленню Л. Стаффа давньою літературою. Крім того, монографія Е. Порембовича «Św. Franciszek z Assyżu», надрукована у 1899 році, безумовно, дала поштовх до перекладу Л. Стаффом «Квітів святого Франциска з Ассізи», а також профранцисканським настроєм, починаючи зі збірки «Uśmiechy godzin», що й ознаменувало другий етап творчості Л. Стаффа, за класифікацією Г. Панчик [408, с. 27].

У вступі до «Квіток святого Франциска з Ассізи» Л. Стафф пише про кардіоцентричне походження релігійності в особистості: «Релігійне почуття <...> властиве кожному людському серцю. Цей сум за єдністю й відчуття єдності з буттям, відчуття себе однією з ланок у величезному ланцюгу явищ» [446, с. 14]. Стаффівський висновок наближений за своїм змістом до головної тези розвідки «Wiara oświeconych» В. Вітвицького про те, що віра викликає в людей своєрідний «логічний параліч», який унеможливорює правильну логічну оцінку подій, що є об'єктом віри [319, с. 36]. Поезія Л. Стаффа, за висловом О. Ортвіна, є «лірикою релігійною, якщо релігією є, в значенні джеймсівським, реакція духовної постаті на цілісність існування» [405, с. 303]. До слова, зауважимо, що В. Вітвицький розмістив фрагмент своєї розвідки «Wiara oświeconych» в «Księgę pamiątkowej ku czci Leopolda Staffa».

Л. Стафф, отримавши у Львівському університеті необхідну інформацію та знання з філософії, мистецтва та інших наук, доходить висновку щодо унікальності літератури класичних авторів та неможливості досягти подібного рівня сучасною літературою. Зараховуючи до «старих течій» Софокла, В. Шекспіра, П. Шеллі, Ю. Словацького та ін., він пише у листі до О. Ортвіна від 25 березня 1900 р.: «...яким малим, яким жалюгідним, яким марним видаються мені ці «елокубрати» сучасних митців, «нових течій» перед тими старими «мамонтовими», давніми та неприступними колосами. Занадто в цих усіх сьгоднішніх панах чути крикливість, бажання звернути на себе увагу, пози, реклами і сміхотворного» [445, с. 27–28].

Натомість сила Л. Стаффа як письменника реалізовувалася в його обізнаності із взірцями літератури, мистецтва, філософії тощо. І в цьому митець був зобов'язаний середовищу – насамперед Львову, який дав йому поштовх, хоча Л. Стафф ніколи не присвячував місту належної уваги. М. Вика вважає, що, завдяки

«європейськості Львова», де пройшла молодість митця, «Стафф без зусиль залишається громадянином світу і мешканцем європейської літератури» [478, с. 52].

Отже, безсумнівно, на формування літературно-філософських поглядів Л. Стаффа не могли не вплинути концепції лекторів на курсах, які він мав можливість відвідувати під час навчання у Львівському університеті, зокрема, два найголовніші напрями його творчості (ніцшеанство та францисканізм) сформувалися внаслідок цих занять. Причому, ніцшеанське прагнення до влади увійшло до творчості Л. Стаффа в симбіозі з теорією кратизму психолога В. Вітвицького. Реферати В. Вітвицького та Т. М'яновського щодо сутності сну втілилися в стаффівській оніричній візії світу, а рефлексії про релігійність людини привели обох – Л. Стаффа та В. Вітвицького – до визнання емоційної природи релігії. Натомість зацікавленням францисканізмом Л. Стафф зобов'язаний романістиці та викладачеві Е. Порембовичу.

1.4. Рецепція Львова

У літературі модернізму місто було одним із провідних мотивів: місто-метрополія як показник сучасного життя захоплювало і водночас викликало відразу. Першим поетом сучасного міста вважають Ш. Бодлера, а в польській літературі зображенню міста істотну перевагу надавали В. Берент, В. Реймонт, С. Жеромський та ін. Місто не викликає у Л. Стаффа симпатії, певною мірою воно знищує будь-які прагнення, не є джерелом натхнення, і самого митця неможна позиціонувати як бодлерівського фланера – міського оглядача, що впродовж прогулянок спостерігає галерею міських картин. Незважаючи на те, що Л. Стаффу притаманна фіксація повсякденного людського життя, такий опис умовно можна прирівняти до фланування, що вишикується в романі «Самотній» А. Стріндберга за допомогою занотовування героєм деталей і ситуацій міського сюжету.

Міські пейзажі на сторінках поезії Л. Стаффа в період міжвоєнного двадцятиліття з'являються не так часто, як змалювання природи. Зокрема до міського тексту належать вірші «Przechadzka niedzielna», «Popołudnie biednej niedzieli», «Jesień», «Wiec» тощо. І. Мачеєвська зауважує щодо присутності мотиву міста у Л. Стаффа: «<...> наскільки село є об'єктом піднесеності (навіть якщо поет описує його поширені, звичайні реалії <...>), настільки місто, та «zbrodnia z kamienia», подібно як і в Тувіма – неодмінно представлене як осередок бідноти, убогості, бридоти» [382, с. 38–

39]. Щодо змалювання міста в Ю. Тувіма хотілося б не погодитися з І. Мачеевською: як осередок бідноти та бридоти місто у поета-скамандрита проявляється найчастіше разом з Лодзю, натомість місто Варшава викликає у Ю. Тувіма світлі, деколи сумбурно радісні емоції з нотками пошани й гордості.

У протиставленні з природою місто як упорядкований простір серед диких необроблених земель було у Середньовіччі носієм святості посеред небезпечного простору природи: «Чітко розміщене місто є поза площиною неспокоїного простору страху (*locus horridus*), воно, відділене і збережене, залишається в опозиції до диких і таких, що будять жах, відкритих просторів природи», як зазначає дослідниця М. Плішко [413, с. 108]. Ототожнення міста з місцем дегенерації в польській літературі з'являється в добу Просвітництва. Романтичний мотив міської агломерації в образі Петербурга спостерігаємо в «*Dziadach*» А. Міцкевича. Митці-позитивісти в популярному тоді жанрі повісті змальовували місто в натуралістично-реалістичних вимірах, приміром, неприхована вбогість Варшави в «*Ляльці*» Б. Пруса та в «*Безпритульних*» й «*Напередодні весни*» С. Жеромського, поезії «*Mieszkańcy*» Ю. Тувіма (мотив міста теж не вирізняється позитивним описом). Найчастіше місто в польській, як і у світовій, літературній традиції трактується негативно, як осередок небезпеки для людини, символ її морального знищення, зла й убогості буття. Так, у сатири «*Świat zepsuty*» І. Красицького місто уособлює розпусту та безбожність, у повісті «*Межа*» З. Налковської місто заявлене як світ нагромадження матеріальних речей, що притаманне й «*Обіцяній землі*» В. Реймонта.

Герой Л. Стаффа поспішає вирватися з міста, протиставляючи йому природу, якій без аби якого сумніву віддає перевагу (вірш «*Smutek miasta*»). Широчінь та колористика природи, яку автор характеризує як «*wolną przyrodę*», поставлені в опозицію до сірості (епітет, який перейняв Ю. Тувім для опису міста) та вузькості вуличок міста:

*...śródmieście brudne,
Gdzie się w uliczkach wąskich, a gwarnych jak młyny
Brakiem tchu duszą domy: w wieczornej godziny
Smętek patrzę przez okno, jak podwórze, nudne...
Widzę czerwone dachy i szare kominy,
Które zachodnie słońce stroi w złoto złudne
Pod niebem szarym z dymu... A gdzieś, hen, są cudne
Błękity, szumne drzewa i wolne równiny [441, с. 752].*

Перебуваючи в Козлові, Л. Стафф у листі до О. Ортвіна, написаному в формі вірша, від 26.08.1899 р. окреслює свою позицію щодо реляції «місто–природа»: «*Uciekłem z miasta, jak ze szkoły młoc. / Więc niech z naturą mój duch się zespoli <...>*» [445, с. 19]. Зіставлення міста зі школою в такому разі приводить до логічного продовження сприйняття природи як свята. Порівнюючи місто зі школою, автор акцентує на обов'язковості, програмовості, небажанні перебувати там, звідси жага втечі з нього, бажання здійснити перехід до відкритого простору природи, уникнути зобов'язань суспільного світу, уособлених в інституції школи.

Про безжальне місто Л. Стафф пише у вірші «*Obłoki w niebie*», називає його «*zbrodnia z kamienia*» [442, с. 345]. Місто знеособлює людей, позбавляє їх індивідуальності й кольорів, конвертує їх у натовп, однотонну сіру масу, «*tłum szary, coświęteczna miast wielkich wysypka*» [442, с. 563], яка підвладна циклічності й повторюваності міського життя, замкненого на праці й будинках, і зрештою приречена на повернення в «*ciemne bramy swych domów jak w codzienne smutki*» [442, с. 564]. Місто Л. Стаффа не має людей, воно вмістилище знеособленого натовпу: «*Gdy mijam tłumy i domu*» [442, с. 633], в костьолі моляться не люди, а знов-таки юрба: «*Wieża nad te ścieżych puszczy wznosi się wnuki / Szara jak tłum modlący się w wnętrzu kościoła*» [442, с. 344].

Г. Панчик акцентує на тому, що «в усій творчості поета немає жодного прихильного речення про місто, про його цивілізацію» [408, с. 58], яке у Л. Стаффа є антитезою села, і це дивно, як зазначає дослідниця, бо поет народився в місті. Причому, рідне місто Львів несе на собі репутацію стаффівської «нелюбові», про що свідчать обмовки в листуванні з друзями й колегами, зокрема у листі письменника до О. Ортвіна від 25 березня 1900 р., де поет ділиться враженнями після хвороби: «<...> і якщо після двадцятиденного суму за «виходом на вулицю» виходиш непогожим недільним ранком і бачиш, що цей об'єкт суму є насправді таким сірим, брудним, одноманітним, нестерпним, що то врешті-решт завжди тільки Львів, той мізерний, марний Львів – чи не здається тобі, що людину оминає будь-що – Європа... шедеври... культура... новини...» [445, с. 26]. Кожен наступний епітет, яким схарактеризовано Львів, негативніший за попередній.

Так, у листі до А. Мюллера від 2 лютого 1901 [1902] р. Л. Стафф, перебуваючи у Львові, змальовує атмосферу міста однорідними епітетами: «У Львові тихо, порожньо, монотонно й подурному» [445, с. 613]. Подібним настроєм перейнятий лист Л. Стаффа до В. Фельдмана від 8.08.1903: «Перебуваю два дні як у

Львові після повернення з села. Львів пустий, дивно, пророче, видається мені «рідне гніздо» – але покладаю надії на всесильний час, який і почуття контрасту пом'якшити зуміє, а може дозволить знову зрадити богам родинного граду» [445, с. 376]. Пізніший лист до В. Фельдмана від листопада 1904 р. засвідчує: «У Львові нічого нового. Глухо всюди. <...> Останній шанувальник Львова (і єдиний), я унікум, виняток і дивак під тим поглядом, відвернув від нього серце і спину. Ще трохи й [Львів – Е. Ц.] не побачить мене» [445, с. 383]. Не менш гнітючий відгук про Львів дає Л. Стафф у листі від 27.06.1905 до В. Оркана після поїздки в Італію: «Повернувся до Львова. Але не дано мені ніде нагріти місця, особливо коли місто нині гаряче, запилене і смердюче, наче чистилище, то розмірковую вже про втечу» [445, с. 359]. Ще один лист до М. Вольської з відгуком про Львів, написаний у зв'язку з поверненням з Капрі (травень 1906 р.): «У найдовший день року привітаю бруківку Львова (ох, як неохоче!)» [445, с. 280].

Загалом концепт міста асоціюється у Л. Стаффа з утечею з міського простору, зокрема у вірші «Pęd» Л. Стаффа проводиться тема ескапізму – втечі з міста на широкий простір природи: «*Uciec miastu, / Wirowi obłądu, / W wolną przestrzeń! / Tchu, tchu! Wichru! Pędu!*» [442, с. 607]. І, нарешті, фраза на початку листа до А. Реймонтової від 21 квітня 1908 р. більше не лишає сумнівів щодо ставлення поета до Львова: «Пишу знову з найприкрішого міста на світі. Приїхав сюди на свята – які також до найприкріших днів у році належать» [445, с. 622].

В інших пізніших листах до О. Ортвіна, переважно написаних з Варшави, Львів з'являється в зовсім неочікуваному ракурсі як місце – об'єкт суму, місто омріяне: «Про Львів мрію...» (від 11.06.1923), «<...> Львів сниться, ним маримо, багато нас таких» (від 20.01.1924 [! 1925]) [445, с. 171], «Як виберуся колись з дружиною, про що часто мріємо, до нашого Львовка <...>» (від 7.09.1926) [445, с. 173].

Л. Стафф, прославляючи працю селянина та засуджуючи розваги у містах, продовжує опозицію «дика людина» – «людина цивілізації» Ж.-Ж. Руссо приходить, як і французький мислитель, до більш глобального протиставлення – Село-Місто/Природне-Штучне: «На той час, коли розвивається й досягає розквіту промисловість і ремесла, зневажений землероб, якого обтяжують податки, необхідні для підтримки розкоші, вимушений проводити свої дні між працею та голодом, залишає свої поля і йде в міста в пошуках хліба, що його він мав би туди доставляти. Чим більше столиці засліплюють бездумні очі народу, тим більше слід було б сумувати душею за

покинутими селами, необробленими полями та великими дорогами <...>» [207, с. 104].

Безумовно, місто дає поету натхнення вже своєю протилежністю до природи та села: перебуваючи у місті фізично, Л. Стафф духовно рветься до «натурального» простору, і цими прагненнями насичені вірші, натомість простір міста змальовується рідко, ним автор користується частіше як медіативним/перехідним простором з «*ucisku miasta*» [441, с. 839]. Уродженець Львова, він тікає з міста до природи, щоб творити.

Львів у поета також увічнений образом будинку, який ставить нас перед дилемою: існуючи як місце замкненого простору, він при тому, що виконує функцію відгородження, не сепарує зв'язок людини зі світом: простір дому є простором особистим, залежним від нашої волі. Але простір будинку не ототожнений у Л. Стаффа цілком і беззаперечно з образом «щасливого простору» (Г. Башляр) через свою замкнутість, на відміну від цього образу в останніх збірках, де будинок письменника постає в подробицях опису речей кабінету поета. Таке тлумачення дому раніше або зовсім не вживалося, або не спостерігалось в таких масштабах. Асоціюючись із розумінням скороминушності земного життя й роздумами над метафізикою світу, топос домівки свідчить про його осягнення Л. Стаффом як вмістилища індивідуальної пам'яті поета у вигляді нотаток, книжок як речей, що розкривають його особистість. Отож будинок набуває цінності як вмістилище речей, які свідчать про життєві надбання і характер діяльності їхнього хазяїна. Простір будинку тепер не розширюється до простору зовнішнього світу, як це було раніше, він не розлогий у фізичному просторі, а набуває метафізичної глибини іншого світу через розмірковування Л. Стаффа.

Реляції «будинок – робочий кабінет», «будинок – творчість» уособлюють поневолення, ув'язнення в тісному просторі будинку заради процесу творчості, натомість вихід з простору будинку означає набуття волі, як видно зі спогадів К. Макушинського про Л. Стаффа: «після довгого, болісного перебування у своїй львівській халупці, у якій кував безсмертні рими, виходив на ясний божий світ, напівпритомний, щоб розвіятись та проголосити бунтівне воляння Виспанського: «Поезіє, геть, є тираном». Бунтівник шалів кілька днів, а певної миті з'являвся його демон і вносив його знову до тієї халупки над кондитерською батьків і вкладав перо в його тремтливу руку» [389, с. 307]. Л. Стафф прагнув до відкритого простору з його обіцянками мандрів, а тому родинний будинок, утім і все місто Львів, сприймав як «*смугу відчуження*», як назвав свою квартиру Фома Пухов, герой твору «Потаємна людина» А. Платонова. Таким чином,

реляція «замкнений-відкритий» простір реалізується у Л. Стаффа традиційно, маючи семантику, хоча й умовно, «неволі–волі». Перебуваючи тривалий час у Львові, Л. Стафф, звичайно, зміг би споглядати довкілля, але як він міг оцінювати його, якщо бачив би тільки один бік світу. Залишившись у Львові, Л. Стафф ризикував потрапити під течії та настрої епохи (декаданс, меланхолія тощо), а, відкриваючи великий світ, він мав можливість знайти себе в різних, ще тільки ледь окреслених течіях.

1.5. Харківські рефлексії: війна як абсурд

Серед міст як доленосних місць біографічного простору Л. Стаффа слід зупинитися на ролі Харкова в текстуальній площині та життєвій сторінці поета. Харківський період життя є чи не першим суспільно-політичним особистим пробудженням Л. Стаффа, який у збірці «*Tęcza łez i krwi*» постає не автором-спостерігачем, що констатує явища, а активною особою, вписаною в коло суспільства та подій, яка переживає нелогічну перевернутість світу під час війни.

Проте харківська збірка «*Tęcza łez i krwi*» не найкраща в доробку Л. Стаффа за судженням критиків, зокрема Є. Квятковський визначає її як один з прикладів «певного регресу стаффівської поезії» [370, с. 116], А. Хутнікевич бачить у цій збірці «розрив поета, у якому протест проти війни, відступу в якусь похмуру та понуру історію людства, парадоксально поєднувався з надією на повернення незалежного буття» [344, с. 133], А. Поправа вважає, що «паціфічні, новаторські вірші, що є також виразом кризи свідомості, Стафф помістив поряд із занадто традиційним поетизуванням, а докладніше – разом з ним» [417, с. 383]. Натомість І. Мачеєвська просто констатує втілення у збірці «*Tęcza łez i krwi*» традицій А. Міцкевича [381, с. 54–70].

На нашу думку, збірка визначна й оригінальна в контексті поетичного доробку Л. Стаффа, так як саме в ній найкраще висвітлено одразу три головні реляції: людина–природа, людина–Бог та найголовніша реляція – людина–людина. Остання не розвинена в інших збірках, де, незважаючи на те, що в них є міркування письменника і переймання долею інших людей, майже не простежується символіка стосунків однієї людини до іншої.

Переживши дві світові війни, Л. Стафф під час першої перебував як «біженець» у Харкові (кінець червня 1915 – кінець вересня 1918), оселившись разом із сім'єю історика мистецтва Мечислава Третера в будинку Марії та Генриха Тоепліців на вулиці Пушкінській, 51. Сусідами Л. Стаффа були поетеса Броніслава

Островська з чоловіком Станіславом; художник, скульптор, полоніст та його університетський колега Т. М'яновський та Вітольд Суходольський. Перед цим у Львові згорів родинний будинок Л. Стаффа, внаслідок чого були знищені плоди праці багатьох років – рукописи, листи, книжки з бібліотеки, зібраної власноруч. Повернувшись згодом до Варшави, митець розпочав все спочатку: побудував там дім, який, до речі, у 1944 р. під час повстання був теж зруйнований.

Результатом перебування Л. Стаффа в Харкові стала збірка «*Tęcza łez i krwi*» (1918), закінчена в червні 1917 р., а на два роки раніше, в 1916 р., у Варшаві, в харківській польській книгарні Гебетнера і Вольфа, вийшов том віршів Л. Стаффа під назвою «*Siew doli*» (1916), куди ввійшли його вибрані твори з двох написаних збірок «*Ścieżki polne*» та «*Tęcza łez i krwi*». До речі, дослідниця Я. Чаховська у статті «*Staff w Charkowie*» (Тwórczość. – 1965. – № 4. – S.99) помилково називає збірку «*Siew wojny*». Відомо, що під час харківського періоду Л. Стафф написав поему «*Wilhelm II*», а також розпочав роботу над другою частиною збірки «*Tęcza łez i krwi*». Однак ці твори, залишені в будинку Тоепліців, після від'їзду поета втрачені так само, як у 1944 році була знищена у Варшаві драма в трьох діях «*Król Kodrus*», задумана Л. Стаффом у Харкові.

Осередком зборів поляків у Харкові, через який вони провадили різні види діяльності, був Польський дім [381, с. 34]. У загальних та середніх школах, організованих Польським домом, викладали Т. М'яновський, Б. Островська, Р. Яблонівський. У грудні 1915 р. в аматорському драматичному колі відбулася вистава за драмою Л. Стаффа «*Wawrzyn*». Наприкінці перебування письменника в Харкові 6 лютого 1918 р. в театрі була поставлена інша його драма «*To samo*» («*Te same*»), яка раніше побачила світ у Львові, Кракові, Лодзі, Києві.

Разом з Мечиславом Третером Л. Стафф планував заснувати літературний та мистецький часопис «*Wyspa*», але далі проекту справа не дійшла. За міркуваннями письменника, часопис мав поєднати поляків на чужині, про що митець написав у проспекті: «Нехай художня польська творчість на чужині, що знаходила доти тут випадковий та прихований притулок, має свій «дім і сад», хоча й скромний, але власний, де не почуватиться бродягою» [457, с. 126].

Я. Бондровська передає зміст вечорів у Л. Стаффа, коли поет не раз згадував роки, проведені в Харкові, де «найбільшою пристрастю його було малювання пейзажів, що з ентузіазмом сприймала Марія Вольська і решта товариства» [299, с. 1].

У будинку Тоепліців була велика бібліотека, якою завзято користувався Л. Стафф, опрацьовуючи польські й французькі книжки. За свідченням М. Третера, поет у харківський період «занадто сильно реагував на тодішні військові події, на взяття німцями Варшави, на знищення наших кордонів через відступ російських військ. Під впливом щирого емоційного імпульсу працював дуже багато <...>» [457, с. 125]. Перші враження від Харкова Л. Стафф передав у листі від 4.07.1915 р. до Емілії Макушинської, написаному в стилі поєднання романтичного кічу, в якому витримана переважно вся збірка, з патріотичним реалізмом пережитої поетом катастрофи:

*Zima wygnania wiosnę zastąpiła. Klomby
Kwiatów natchnienia zwiędły. Człek prawie sfilistrzał.
W myśli huczą wspomnieniem kartacze i bomby,
Sen przerywa daleki, galicyjski wystrzał.
Całą tę wojnę człowiek na pożarcie psom by
Rzucił najchętniej... Czuję, że się przez ten list szął
Czy mania prześladowcza przebija, a z warg ów
Jęk bolu płynie, którym napelniamy Charków [315, с. 96].*

Збірка «Тęcza łez i krwi» є, на думку Ю. Віттліна, чи не єдиною, де вперше у Л. Стаффа відчутний «актуальний історичний фон» [471, с. 171], що майже не притаманно митцеві (йому часто закидали брак тем, актуальних у Польщі на той час). Як у Я. Каспровича, так і у Л. Стаффа рідко з'являється, за спостереженнями вченого, вираз «вітчизна». Ця збірка – насамперед маніфест не патріотизму, а пацифізму, водночас вона не позбавлена і польського месіанізму епохи А. Міцкевича, Ю. Словацького та З. Красинського:

*Polsko, nie jesteś ty już niewolnicą!
Łańcuch twych kajdan stał się tym łańcuchem,
Na którym z lochu, co był twą stolicą
Lat sto, swym własnym dźwignęłaś się duchem.
Nie przyszły ciebie poprzeć karabiny
Ni wiodły za cię bój komety w niebie,
Ni z Jakubowej zstąpiły drabiny
W pomoc anioły. Powstałaś przez siebie! [442, с. 97]*

Очевидна антропоцентричність збірки виражена через цілу низку проблем: «людина на війні», «людина-вітчизна», «людина і Бог», «людина поміж Небом та Землею», «людина та історія», «людина і час/простір» тощо, де індивід розглядається в характерному для Л. Стаффа ракурсі третьої особи. Чітке розмежування героїв закріплює за ними певну модель поведінки: якщо автор не загублений у просторі війни, то люди, інкорпоровані у неї або причетні до її виникнення, на думку Л. Стаффа, не знають,

що роблять. Фактично герої постають «закляклою матерією історичного процесу» (Х. Ортеґа-і-Гассет), масою, що є іграшкою в руках могутніших людей – еліти («творці істинної культури»).

Ставлення Л. Стаффа до війни («*O, wojno, najpodlejsze zło / Zrodzone w bezrozumie*» [442, с. 14]) в харківському циклі наближене до концепції «безглуздості» Г. Бьоля [148, с. 219], яку він розробив у перших романах «Поїзд прийшов вчасно» (1949), «Де ти був, Адаме?» (1951), «І не сказав жодного слова» (1954). А війна у Г. Бьоля – це хвороба народу, світова катастрофа з невинуватими жертвами, породженими людським невіглаством, з різницею в тому, що зображення смерті на фронті позбавлене героїзму, піднесеності, смерть солдатів прозаїчна й огидна. Натомість стиль Л. Стаффа певною мірою патетичний.

Л. Стаффа, як і Г. Белля, можна зарахувати до авторів, яких літературний критик М. Горелик назвав «релігійними авторами» (Г. Белль, Ф. Моріак, Г. Честертон, Г. Грін), маючи на увазі ті тексти, «для розуміння яких «релігійне» є суттєвим» [61]. Причому, у прозі Г. Белля місця в реляції «Бог-людина-війна» розташовані за такою самою відсутністю ієрархії, як і у збірці «*Tęcza łez i krwi*» Л. Стаффа, зокрема, проводячи паралель між романом «Де ти був, Адам?» Г. Белля з «Чумою» А. Камю, М. Горелик акцентує увагу на незалежному один від одного існуванні війни-«чуми» та Бога: «Белль живе у світі, де є «чума» і є Бог, але Бог не нав'язує і навіть не виявляє Себе, і Він не нав'язує смисл: смисл взагалі не очевидний, тим більше, що на зовнішньому подійному рівні Белль підкреслює безглуздість і абсурдність» [61]. Відособленість Бога від людського світу, проте без нарікань на таку позицію, характеризує і концепцію стаффовської світобудови.

Абсурд убивства собі подібних бентежить і шокує героїв «На Західному фронті без змін» Е.-М. Ремарка, «Тихого Дону» М. Шолохова та ін. Історичну психологію світових воєн В. Роменець зводить до потягу всього світу до «танатової смерті», що змушує людину вбивати і бути вбитим [202, с. 225], а також залучає пояснення К.-Г. Юнґом психологічних засад закономірностей зміни мирного і воєнного часів через закон енантіодромії [202, с. 228].

Можна говорити про «клаустрофобічну візію світу» (термін М. Гловінського⁹), що супроводжує будь-яке переживання війни як насильницьке «впихування» людини в обставини повинності, боргу

⁹ Głowiński M. Labirynt, przestrzeń obcości / Michał Głowiński // Głowiński M. Mity przebrane : Dionizos. Narcys. Prometeusz. Marchoń. Labirynt. – Kraków : Wydaw. Literackie, 1990. – S. 129–216.

перед країною, зрештою самим собою, обмеженості його дій і вчинків. Розвинення клаустрофобії а людини в умовах війни спричинене закриттям звичного для неї укладу життя, «свого» простору і перетворенням його на «інший», упорядкований за чужими свавільними законами. Нездатність вийти з ситуації, в яку вплутана ціла нація, породжує психоз особистості, формуючи в ній відчай замкненості та наділяючи навколишній світ ідентифікацією клаустрофобічної катастрофічності.

А. Кейт зводив причини будь-якої війни, як і націоналізму з патріотизмом, до примітивної людської територіальності [296, с. 18], що дало підстави іншому досліднику Я. Лейману окреслити людину як «територіальну тварину», відчуття територіальності якої існує на рівні інстинктів, формуючи образ світу. Звичайно з огляду на те, що людина – це істота, за визначенням Я. Леймана, «подвійно просторова», то, крім біологічного інстинкту просторової тварини, дослідник залишає за людиною культурний, магічно-раціональний інстинкт космологічної схеми [374, с. 98].

Життя у збірці «*Tęcza łez i krwi*» для Л. Стаффа постає шопенгауерівським світом-абсурдом через свою страдницьку природу. Герой віршів закликає Бога вплинути на людей, адже ланка в реляції «Бог–людина» перебуває в невинуватому розриві, а, за М. Бердяєвим, сенс Боголюдини полягає саме у взаємопотребі Бога в людині й навпаки. Сенс життя, за В. Соловйовим, – у прагненні людини достукатися до Бога, обожнення себе й світу, абсолютного добра, всеєдності, де людині належить центральна місія. Проте прихід війни девальвує цей сенс, оголюючи безглуздість існування. І, констатуючи разом за А. Шопенгауером безсенсовність світу, заснованого на стражданні, Л. Стафф йде в мораліте збірки за ніцшеанським Заратустрою: «Я хочу вчити людей сенсу їхнього буття: цей сенс є надлюдина, блискавка з темної хмари, званої людиною» [167, с. 14].

Як і слід було очікувати, стаффівське бачення війни і сам її прихід змішали в його поезії не тільки звичайні місця простору, що змінили своє призначення (н-д, зі школи постав воєнний шпиталь, а село перетворилося на попелище), і не тільки сам простір, а й час, змушуючи героя спостерігати предмети та явища в теперішньому актуальному моменті, заглядати в їхнє щасливе минуле, а також сподіватися на вдале майбутнє для них. Л. Стафф у листі від 12.06.1923 р. до О. Ортвіна сам рецензує збірку «*Tęcza łez i krwi*»: «З «*Tęczy łez i krwi*» ідейно не смійся. Це пам'ятник вражень. Від 1914–1917. Вони не продиктовані амбіціями. Писав це як дурний, як поет під тиском випадку» [445, с. 166].

Використання часових модальностей (минуле, теперішнє, майбутнє) у вірші «Szkoła», яким розпочинається збірка, підсилюють зміни, що сталися з цим місцем: автор пише про відвідини шкільного будинку, який на сьогодні змінив своє призначення, ставши шпиталем. Школа як уособлення Аркадії дитинства протиставлена апокаліпсу теперішнього безглуздя. Школа для поета – це інституція, що закладає підвалини виховання кожної людини, а саме вони в період війни зруйновано (вірш «Szkoła»). Поет наголошує на покликанні школи класифікувати й упорядковувати для людини існуючі речі та бути сховищем вічних істин:

*Ucz, szkoło, że się nazbyt słow
Podniosłych darmo traci.
Bo podstęp, chytróść, lisi chód
W praktyce więcej płaci,
A skryta zdrada, z krzywdy zysk
Ma miano dyplomacji [442, с. 15].*

Звертаючись до основного призначення будинку як школи, Л. Стафф змальовує перебіг подій у шпиталі. Він розмірковує про те, що невдовзі, коли закінчиться війна, все повернеться до звичного життя і цей будинок знову стане школою: «*O, szkoło, zanim **kiedyś znów / Nadejdą czasy zmiany / Ty wchłoniesz w siebie ciał tych ból, / Co jękiem wsiąka w ściany, / I zapamiętasz wszystko to, / O czym dziś mówią rany***» [442, с. 14]. Таким чином, автор застосовує час звичайний, повторений циклічно, тобто узуальний, як його визначає дослідниця Г. Золотова [88, с. 181]. Історичний час упродовж вірша залучений до актуальної ситуації: оцінка подій дійсності відбувається через призму історії: «*I jako w jaskiniowy czas, / Człek jest człekowi wilkiem*» [442, с. 16]. Перетворення звичного призначення будівлі на незвичне помітне й у вірші «Wychodźcy», де в актуальному часі знову розглядається наслідок – попелище, яке ще вчора було селом. Через війну естетичні поняття добра і зла змінили полюси, ідентифікуючи час в актуальній дії як добрий у минулому та злидений у теперішньому: «*Wszędzie wojna – i życie nie da, / **Było dobrze – a jest bieda** <...>*» [442, с. 52].

На думку І. Юдіна-Ріпуна, головними поняттями у витлумаченні Л. Стаффом подій війни стають «перевернутий світ», «похмурий карнавал речей», «світ як Голгофа», «життя як сон», «спокуси волі» та сполучення ніцшеанської войовничості з пацифізмом [282, с. 50–60]. Крім проблеми метаморфоз будівель, що змінюють своє призначення у різні часи за певних обставин, експліцитно проглядається й проста ретроспектива, коли предмет,

що спостерігається зараз, розглядається одночасно в просторі минулого.

Наступний вірш «Jesień pamiętna» перевтілює співчуття Л. Стаффа до людини («*Czyli nie dosyć cierpiał człek / Pod zwykłych nieszczęść bryłą <...>*» [442, с. 8]), яке спостерігаємо у першій поезії «Szkoła», на протест проти її дій, покладаючи провину за війну на людську расу: «*Bo niebo takie czyste – a człek krwią się plami... <...> / A jeno człowiek, człowiek jest hańbą stworzenia!*» [442, с. 21]. Описуючи конкретно першу осінь війни, автор говорить про актуальний час, йдеться про теперішню мить. У свою чергу посилення на те, що ніколи не було такої осені раніше («*Objawiła się cudna, jako nigdy jeszcze!*» [442, с. 17]), вказує на узуальне значення, оскільки осінь – це постійно повторювана пора року.

У вірші «Jesień pamiętna» І. Мачеєвська знаходить явну алюзію на XI Книгу «Rok 1812» «Pana Tadeusza» («Пана Тадеуша») А. Міцкевича [381, с. 58]: «*O wiosno! kto cię widział w ten czas w naszym kraju, / Pamięta wiosno wojny, wiosno urodzaju!*» [396, с. 258]. Свого часу Л. Стафф у критичному нарисі «О «Panu Tadeuszu», аналізуючи поему А. Міцкевича, зауважував першочерговість ролі природи в цьому творі: «Природа навіть отримує перше місце в поемі і є тим, що серце поета найбільш покохало і чим найбільш тішилося» [440, с. 77]. Протиставлення злої людини, втягнутої у запекле вбивство собі подібних, та рясної краси весняної, а значить оновленої природи – двох творинь Бога – природи як радості та людини як ганьби творця – має за конотативну функцію показати вічність світу природи – дарувальниці всіх благ, чистоти й дружелюбності, природи, що, незважаючи на війну, не забуває про свої функції родючості, про закономірний плин речей. Свіжа різноманітність природи у вірші прикликана автором для усвідомлення людьми головних цінностей – природа вічна, а війна – явище тимчасове:

*Niebiosa stare jak wieki,
W skłonów turkusie,
W zenitu lazurze
Ciche, łagodne, słodkie jak sen o Chrystusie.
Rozprostałaś obłoki o jaśminu bieli,
Śnieżnym łabędzi stadem przez bezdenie
Po nieb płynące topieli
Gdzieś w światy inne:
**Ludziom przypomnienie,
Że są rzeczy wysokie, czyste i niewinne** [442, с. 19].*

Під час будь-якої війни загострюється звертання до бінарної опозиції «небо–земля», що стає епіцентром подій: земля як

осередок людських страждань та небеса як антикатастрофічний простір, куди спрямовуються молитви/прокльони через покладання віруючою людиною на цей простір провини за наслання усіх бід «*Jedna nam dzisiaj jeno modlitwa została*» [442, с. 35].

Проте апеляція до небес та землі у Л. Стаффа так і залишається звертанням до номінованих просторів, не трансформуючись у патріотично-релігійну тональність, що зазвичай залучена в поетичній традиції, коли йдеться про воєнну тематику. У реляції «Бог – вітчизна» Л. Стафф акцентує на патріотизмі, майже не порушуючи, за кількома тільки винятками, інвокативної форми звернення до Бога (звернення на «Ти»), скоріше зумовлюючи християнство та Бога через третю особу однини, тобто адресат висловлення, у цьому випадку Бог, представлений у Л. Стаффа як у «презентаційній ліриці» [325, с. 304].

Антиномічну паралель вічності неба та нетривалості творинь земного світу (і перше, і друге вказано в значенні узагальненої дії) знову спостерігаємо у вірші «Legiony», де Л. Стафф акцентує увагу на солдатських мундирах кольорів землі, змальовуючи метафоричний образ солдата, який перед смертю падає на коліна, наче перепрошує за вбивство породжених землею братів:

*Strzelając z klęczek, zda się, kolany zgiętemi
Przeprasza – i wśród śmierci niskiego pokłonu,
Na twarz padając, nim go martwota oniemi,
U ojczyzny za braci krew prosi pardonu!* [442, с. 44]

Письменник підкреслює протиприродність, нонсенс ситуації війни, коли сини землі вмирають солдатами, хоча, на переконання автора, кожна людина народжена орачем землі («*Nawet w obcych mundurach walcząc w barwach Ziemi! / – Każdy, zrodzon oraczem, kona jej żołnierzem <...>*» [442, с. 44]), тобто для плекання земних скарбів, для примноження їх, а не для того, щоб «*brat zabija brata na rodzinnym polu*» [442, с. 43]. Через таку стаффівську призму суб'єктивного сприймання явища одного часу змінюють часову орієнтацію на іншу: сини землі, що плачуть цю землю, – узагальнений час, вони через війну поставлені у вимушені протиприродні для них умови – актуальний час надає подібну специфіку подіям теперішнього.

У душі францисканських традицій Л. Стафф у вірші «*Ptactwo w czas wojny*» апелює до образу птахів, які тут виступають як ідентифікатори військового періоду: він проводить паралель між долею людей і птахів – людям нема куди повертатися («*wsí spalonych i od ruin miast*» [442, с. 45]), так само і птахам. Узуальний час, за яким птахи завжди повертаються в свій край навесні,

переходить у констатацію автором теперішньої відсутності птахів, тобто час локалізований в актуальній дії:

*W tej roku porze,
Kiedy w powietrzu czuć powiew wiosenny,
Zwykło powracać przez dalekie morze,
Szlakiem wędrówki od wieków niezmiennej,
Ojczystych naszych pól śpiewne bogactwo
Wędrownie ptactwo...*

Dzisiaj na polach przeraźliwie głucho... [442, с. 45].

Перелічуючи різні види птахів і визначаючи їхню функцію в житті людей, поет, крім орнітологічної інформації, зауважує, що без птахів немає і цінностей, з якими вони співвідносяться (дія в узагальненому значенні абстрагована повністю від часу). Отже, у Л. Стаффа помітна реляція «птах як символ»: праця (жайворонок), любов (соловей), новини (ластівка), врожай (перепілка), оберег будинків (лелека), життя–смерть (зозуля). Взагалі він «розуміє боротьбу в значенні філософсько-політичному, рідко суспільному, а в деяких тільки творах – політичному («Tęcza łez i krwi»)» [408, с. 37]; у фіналі вірша з'являється образ двоголового орла як символ політики Російської імперії.

Ключем до основної теми у збірці є вірш «U Skajskiej bramy», де обігрується сцена з гомерівської «Іліади» – прощання перед боєм між Гектором та Андромахою:

*Ileż tysięcy razy dziś na naszej ziemi,
Z najmniejszymi drobiazgi, z barwami wszystkimi
Powtarza się bolesna ta scena codziennie,
W nieśmiertelnej prostocie wiernie i niezmiennie! <...>*

Ach, któraż dzisiaj brama nie jest Skajską bramą! [442, с. 38–39]

За задумом автора, стирається межа між світом дійсності та архаїчним минулим, у результаті чого антична сцена з періоду троянської війни перенесена на тло сучасності. З тих часів нічого у війні не змінилося: ті самі загальнолюдські проблеми «людина та війна», «людина та обов'язок». Змушені розлучатися через війну, античні герої Гектор та Андромаха стають архетипічним образом абсурду всіх війн, які спричиняють безглузде кровопролиття. Згодом у вірші «Nie nam rozpacz...» Л. Стафф пролонгує тему Трої, ототожнюючи з нею воєнну Польщу: «*Komu, jeśli nie tobie, Polsko, zwać się Troja, / Coś jest troja rozdarciem <...>*» [442, с. 71].

Слід відзначити, що картини війни викликають у Л. Стаффа асоціації переважно з міфологічними грецькими та римськими богами, героями та сюжетами, вказуючи на підсвідому

возвеличуваність війни як акту не низького, а високого жанру (про це свідчить і порівняння Польщі з Троєю).

Простежується в харківській збірці і звичайна для Стаффової творчості заміна реальності сном («*Jawa snem im, a sen jawą*» [442, с. 56]), а також співвіднесеність її з площиною «тут» та нереальності з площиною «там»; автор перебуває в щасливому просторі, окресленому казковим просторовим кліше: «*Jesteśmy wszyscy daleko, daleko, / Za siódmó górą, za dziewiątą rzeką*» [442, с. 99].

Вимушений харківський період життя Л. Стаффа спровокував появу політично скерованої лірики, результатом якої стала збірка «*Tęcza łez i krwi*», в текстах якої в екстремальних умовах війни майже пропорційно сполучено час за ступенем абстрагованості в значенні актуальної, узуальної та узагальненої дії. Абсурдність війни виражена автором за допомогою метаморфоз окремих речей у стані «до» і «тепер», тобто тут на першому плані гра з часовими модальностями як формотвірними чинниками текстів та їхнє відображення на просторі. Продовжуючи постійні мотиви своєї творчості, зокрема францисканське зображення природи, паралелі з античними сюжетами, посилення на міф про втрачений рай (тісний взаємозв'язок неба і землі), Л. Стафф уперше приділяє увагу синтезу пацифізму, патріотизму й месіанізму, відводячи людині роль маріонетки, фактично «маси» (Х. Ортеґа-і-Гассет).

1.6. Утопія острова: капрійські враження Л. Стаффа і М. Коцюбинського

Якщо «утопія завжди таїть у собі заколот проти дійсності» [219, с. 603] і впорядковує та змінює спочатку простір, а вже потім людину, то у стаффовському світосприйнятті проблема полягає не у Всесвіті, а в людині, причому, як позбутися цієї проблеми залежить від самої людини, оскільки проблема не в просторі, а людини в ньому. Пропагуючи передусім зміну людини, поет показує це через ніцшеанську теорію, через героя, який очищує став у вірші «*Rzęsa*». Тому простір, зображений у поезії Л. Стаффа, не можна назвати утопічним, навіть ідилічним. З іншого боку, можна стверджувати, що спочатку простір впливає на людину за відомою формулою Юлія Цезаря «*Veni, vidi, vici*», тобто зіткнення героя з простором, візуалізація цього простору наштовхує особистість на думку змінити його.

Сприймання часових площин дійсного та уявного простору в творчому доробку Л. Стаффа відбувається через заміну теперішньої дійсності неіснуючою можливою, де, за визначенням

Є. Квятковського, «ява є сном і сон є явою» [372, с. 95]. У зв'язку з тим, що будь-яка утопія має справу з облаштуванням простору, одне з таких ідилічних місць як заміни реальності сконцентроване в образі острова, який має чітко традиційну демаркацію асоціальності, конотацію відокремленості.

Ж. Делез називає ситуацію появи однієї людини на острові «тезою Робінзона», тобто «людина без Іншого на своєму острові» [72, с. 283]. Позбавлений спілкування з Іншим, Робінзон, наче за концепцією Ж.-Ж. Руссо, з кожним днем віддаляється від суспільства, тим самим наближаючись до природи: «Врешті-решт, Робінзон стає, – на думку Ж. Делеза, – стихійним на своєму острові, поверненому стихіям» [72, с. 283].

У романі «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо рівноправним героєм, крім Робінзона, є острів: як Робінзон змінюється в ході життєвих випробувань на острові, так і той проходить через серію природних метаморфоз. Французький письменник і філософ М. Турньє твором «П'ятниця, або Дике життя» здійснив нову інтерпретацію літературного ТСО (традиційні сюжети та образи), виклавши у своїй версії «Робінзона Крузо» Д. Дефо ту саму історію, але, як зізнається М. Турньє в інтерв'ю для «Книжкового огляду» [142], він спробував поглянути на все очима П'ятниці, таким чином вводячи до ешалону головних героїв разом з Робінзоном та островом постать П'ятниці.

Створюючи утопію, митець бере за основу або звичний простір і переформовує його на інший (утопічний), або обирає простір із раніше окресленими рисами, наближеними до утопії. Причому в останньому випадку саме образ острова є реальним початком створення утопії, який має для цього всі передумови – відокремленість від материка, загублення посеред океану, невідомість та ін., оскільки, як висловлювався К.-Г. Юнг, «ми не можемо уявити собі якийсь інший світ – світ, у якому панували б зовсім інші умови, – ми вже живемо у визначеному світі, де сформувалися наші роздуми, а також певні передумови психічної природи» [353, с. 306].

Герой вірша «Wyspa» («Ptakom niebieskim», 1905) Л. Стаффа відособлюється від суспільства на лоно природи, ідеальним компонентом якої стає острів, змальований у літературній традиції як місце самотності та ізоляції («Утопія» Т. Мора, «Робінзон Крузо» Д. Дефо, «Прогулянки самотнього мрійника» Ж.-Ж. Руссо, «Таємничий острів» Ж. Верна, «Сліпі» М. Метерлінка, «Острів Блакитних Дельфінів» С. О'Делла, «Володар мух» В. Голдінга, «Кораловий острів» Р. Баллантайна тощо). О. Голозубов пише про різний вибір простору утопії/антиутопії західною та російською

літературами, за яким «сон, тобто тимчасовий вимір, – характерна форма викладу утопічних побудов у російській літературі, тоді як в західних, особливо англійських, утопіях і антиутопіях частішим прийомом умовності є віддаленість у просторі, тобто острів» [59, с. 160].

Острів постає простором прагнення, утопічним простором, подібно як ніцшеанський простір, інкорпорований у поетичну спадщину Л. Стаффа, є також простором прагнення. Є. Квятковський помічає або виділяє у просторі острова Л. Стаффа алюзію на втрачений рай Едемського саду [372, с. 192–193], – не новий для митця мотив, здебільшого вся поезія Л. Стаффа пронизана сумом за райським садом. Міф утопічного раю на островах не новий і для філософсько-літературної традиції, зокрема, образ островів є у «Бенкеті» Платона, «Трудах і днях» Гесіода, «Еподах» Горація, «Епінікіях» Піндара тощо. У вірші «Wyspa» Л. Стаффа маємо риси класичної утопії: сюжет збудовано на основі «відвідин героєм-мандрівником (або сновидцем) якоїсь ідеальної країни і поверненні, тобто на протиставленні двох світів (у світогляді героя)» [109, с. 277].

Острів вдало поєднує в собі спрагу стаффовського ліричного суб'єкта до подорожей, відкриття нових земель, тимчасового усамітнення, уособлюючись таким чином у двох образах Колумба та Робінзона, які повністю відповідають вимогам, пред'явленим автором: «*Błakity nieba słońcem błogostawi cisza / Pełna duszy Kolumba i snów Robinsona*» [441, с. 539].

Структура Я–Інший на острові представлена Л. Стаффом не як площина, перевага якої – позбавлення її Іншого, – це не є причиною задуму, а площина острова як *наслідок* відсутності тут структури Іншого. І саме цим вона аксіологічна: не можливістю буття без Іншого, а передусім можливістю Іншого світу – недоторканого куточка природи. Своєю появою на острові герой зливається з природою як «натуральна людина» Ж.-Ж. Руссо. Стан усамітнення для нього не є результатом його внутрішнього розриву зі світом або результатом неможливості ідентифікувати себе з суспільством, як це відбувається в екзистенціалізмі. Герой самотній не тому, що він не хоче жити в суспільстві, просто бути ближчим до природи.

Вірш «Wyspa» Л. Стаффа складається з трьох частин. У першій частині герой у прагненні позбутися чотирьох стін «штучного» простору («...*bo dom mi obrzydł i izba mi zbrzydła!*» [441, с. 486] мріє про мандрівку морем, величезний простір якого обіцяє віднайдення омріяного поетом острова. Щоб підкреслити далеке розташування його, Л. Стафф описує його приналежність до океану,

в той час, як сам поет намагається потрапити на острів через море: «*W dal, gdzie do piersi mórz dyszących mocą / Tuli się wyspa, serce oceanu / Złote...*» [441, с. 486]. Обмеженість простору, головною перешкодою якого є стіни будинку, не раз повторюється в творчості Л. Стаффа: «*Zbyt wiele nocy śniłem odkrywczę wyprawy / Wśród czterech nienawistnych ścian swojego domu*» [441, с. 326].

Друга частина вірша демонструє елементарні наслідки досягнення простору прагнення, коли омріяне стає звичним, втрачаючи після цього свої первісні якості уявного простору, приписані героєм. Йому відкривається особлива метафізика людських мрій. Митець усвідомлював потребу особистості в мріях так само, як і взаємозалежну від неї потребу невіддільного існування дійсності й людини в ній. Людина сумує за омріяним предметом і за звичним для неї середовищем. Тугу за тим, що перебуває за межами теперішніх досягнень, за площиною присутності людини на іншому просторі, декларує стаффовський вірш «*Wyspa*». Схоже розмірковує персонаж роману «*Генрих фон Офтердінген*» Новаліса про свої причини стати відлюдником і згодом доходить тих само висновків, що й герой Л. Стаффа – неможливо повсякчас перебувати поза суспільством: «*Був час у моїй молодості, коли пекуча мрійливість збурила мене стати відлюдником. <...> Я сподівався цілком втамувати спрагу мого серця в усамітненні. Джерело мого внутрішнього життя здавалось мені невичерпним. Але невдовзі я зрозумів, що потрібно принести в пустелю багатий досвід, зрозумів, що допоки серце молоде, воно буде нудитися в самоті, і що людина набуває деякої самостійності тільки в спілкуванні з іншими людьми*» [168, с. 63].

Атмосфера на уявному острові стирає із мрій героя структуру Іншого, ніяк не натякаючи на її існування або неіснування. Л. Стафф не припускає, що на острові, крім нього, може бути хтось Інший, не пробує дізнатися про це, не помічає чужих слідів, голосів тощо. Герой навіть не звертається в думках до Іншого, повністю поринувши в роздуми про простір острова. Натомість реальний острів, на який потрапляє розчарований герой, теж безлюдний, позбавлений присутності Іншого, однак саме це і непокоїть його:

*Nie ujrzę nigdy ludzi, na bezmiarze
Martwym na zawsze od życia odcięty!
Ach, nie przybiją tu żadne okręty!
O, ludzkie głosy, ludzkie oczy, twarze!* [441, с. 490]

Досягаючи бажаного простору природи, герой не втручається в її хід, не намагається переробити цей світ, оскільки він цінний тим, що такий від початку: якщо його змінити, він перестане бути

природнім, а додається до соціальних місць штучного простору, втративши унікальність. На природу герой не може в жодному разі вплинути, щоб не змінити її, переважно на гірше. У вірші «Rzęsy» Л. Стаффа бачимо митця, що не втручається у природу, не перетворює, а допомагає їй, ледве торкаючись.

Так провадиться думка про співіснування світу природи і людини. Один герой своїм закликком до іншого «йти і не перейматися такою дрібницею, як полегшення роботи природі», тобто робити свої справи доти, доки природа дає сама собі раду, чітко позиціонує природу і людину по різні береги ріки, що ідуть паралельно, але кожен зі своїм вигином. Натомість інший герой після спроби байдуже ставитися до природи не витримує і знов повертається до ріки, де і знаходить першого. Таким чином, обидва герої, представники соціуму, повертаються обличчям до природи.

В оцінці Л. Стаффа острів – це тимчасове утопічне місце, а не предмет постійного прагнення упорядкованого світу. Одразу, потрапивши на острів, що видався не тим, яким він поставав в уяві, герой прагне покинути цей асоціальний простір. Стаффова філософія полягає в тому, що таке утопічне розв'язання проблеми (життя на острові) насправді неправильне для людини, тому що homo sapiens – це істота з вродженою демаркацією соціальності, для якої неприродне відокремлення та ізоляція від середовища собі подібних. Л. Стафф підпадає під вплив того, що Т. Цив'ян окреслює як «островну ментальність», схарактеризовану печаткою подвійності «одночасної закритості й відкритості, усвідомлення власної унікальності, але й прагнення до чогось більшого, дальнього, до центру, що представлено материком» [257, с. 238].

У третій частині вірша «Wyspa» Л. Стафф застосовує свій улюблений прийом пробудження героя, через який все виявляється сном. Прокинувшись у тісній хаті, він усвідомлює, що насправді не був на самотньому острові, а значить його мрія залишилася нереалізованою так само, як надія на те, що замість побаченого уві сні безлюдного насправді існує інший – омріяний райський острів.

Образ острова у творчості Л. Стаффа доводить, що митець був людиною соціальною, незважаючи на перевагу в нього францисканської любові до природи, яку він описує набагато більше, ніж соціум. Про це він пише зі Львова в листі до О. Ортвіна від 25 березня 1900 року: «Занадто я піддаюся меланхолії й кепським настроям, а одним із приводів того було і є те, що я не вмію бути самотнім. Я є нічим іншим, як лише товариською твариною, а коли мене раптом доля або необхідність замкне у 4 стінах моєї кімнати, я переживаю і відчуваю, що мені зле і незвично. Зараз я привчаюся

терпіти самотність. Це мені важко, важко, але може... може...» [445, с. 28]. Муки самотності зазнає Л. Стафф у певному місті – у Львові, знову посилаючись на свою відлюдкуватість (див.: лист до О. Ортвіна від 13 травня 1900 р.): «Не є натурою, яка має досить сил «здобувати з себе самої», розвиватися в самотності. У найкращому разі можу жити, паразитуючи на тлі громади» [445, с. 41]. У листі до А. Реймонтової від 21 квітня 1908 р. Л. Стафф зізнається, що втік з Пороніна через відчуття самотності: «Засумував зрештою за людьми» [445, с. 622].

Як людина, народжена в суспільстві, Л. Стафф не може приймати світ без Людини, у ньому промовляють епістемологічні знання про існування з Іншим. Дика людина обходилася без допомоги інших, не була свідома такої допомоги, що зауважував ще Ж.-Ж. Руссо. Натомість людина, об'єднавшись у суспільство, де кожен виконував свою професійну функцію, а значить позбавлявся універсальних здатностей для самозабезпечення, вже не могла обійтися без суспільства. Так і Л. Стафф, інстинктивно (інстинкти – це залишки від дикої людини) прагнучи досягти безлюдного простору, водночас не знаходить себе там як особистість, ідентифікуючись із суспільством.

Цікаво те, що острів у романі «Пан» К. Гамсуна, твори якого Л. Стафф перекладав і який був напрочуд популярним у львівському літературному колі, має зовсім іншу від традиційної конотацію. Він не асоціальний, навпаки, за задумом автора, на острів герой прибуває для того, щоб бути членом суспільства. Однак унаслідок тривалої відокремленості від суспільства Томас Глан є напрочуд вразливою людиною. Він прагне позбутися самотності, радіючи з компанії людей, але, перебуваючи на острові, у кожній непередбаченій ситуації Глан ніяковіє перед людьми, губиться, його знову тягне до природи, де можна говорити про що завгодно, бути самим собою: «Минула година, чи, може, дві. Я нуджуся, п'ю вино, яке мені весь час підливають до келиха, балакаю з усіма довкруги, фліртую. Допускаю один ляпсус за іншим, гублюся й почуваюся не в своїй тарілці; в якусь мить не можу знайтися, як відповісти на чийсь люб'язність, починаю говорити недолжно або ж зовсім не годен здобути на слово і картаю себе, на чому світ стоїть» [51, с. 56]. Потрапляючи з природного світу до цивілізованого суспільства, Томас Глан, як і Вольтерів Простак з однойменної повісті, зневірений у ньому через лицемірні умовності та неприродність гри в кохання. Фактично Гамсунів герой доходить того самого висновку, що й герой Л. Стаффа у вірші зі збірки «Ucho igielne» (1927):

*Dawnom nie widział już ludzi, [...]
A jednak duch mój nieskory
Tlejącą we mnie chęć studzi
Podejść pod ludzkie zawory
I samotnością się trudzi.
Czy dobrze jest, że odwykam
Od zgiełku czy też od świata,
Co w moje drzwi nie kołata? [442, с. 468].*

Отже, герой проходить шлях від прагнення бути членом суспільства до прагнення позбутися цього суспільства. До таких перебігів, але в зворотному напрямі «прагнення безлюддя – прагнення суспільства – знов безлюддя», схильний герой Л. Стаффа (вірш «Wyspa») у своєму бажанні потрапити на острів, який у тексті є втіленням архетипу асоціальності. Пізніше він усвідомлює неможливість перебування на ньому, поза суспільством. Проте згодом, коли герой знову опиняється на материку, до нього повертаються мрії про острів. Такий сюжет суголосний паскалівській тезі з «Думок»: «Оскільки природа у всякому становищі робить нас нещасними, то відсутнє у нас щастя ми намагаємося собі уявити ... Досягнувши ж цих задовольень, ми б не знайшли в них щастя, тому що подіяли б інші бажання, згідно з цим новим станом» [178, с. 110]. Концепт острова у Л. Стаффа втілює структуру «Я–без Іншого», де аксіологічною представляється не стільки асоціальність острова, скільки повна необізнаність його з будь-якою ланкою «Я–Інший», тому що ліричний суб'єкт, потрапляючи на острів, сам стає Іншим по відношенню до острова, який презентує функцію «Я/Свій».

Своєрідним ідилічним простором, окрім острова, у Л. Стаффа була Італія – прекрасна оаза, омріяне місце, до якого він часто повертається і в кореспонденції, і в поезії. Власне кажучи, в епоху Молодої Польщі Італія слугувала образом на зразок ідилічного аркадійського простору, це був «міф Півдня, сонячної природи Італії та її великої культури, уособленої в історії античності й ренесансу» [398, с. 142].

Перша мандрівка до Італії у квітні 1901 р. разом з Я. Каспровичем та Б. Полонецьким не залишила слідів у творчості Л. Стаффа, як свідчить І. Мачеєвська, «культура Риму і Італії стане лише згодом компонентом його лірики» [383, с. 31]. Загалом же італійський культурний пласт складав величезний масштаб поезії митця, а сам образ Італії часто виникав як в поетичному, так і в епістолярному доробку. Інша, довша його подорож Італією відбулася в 1906 р. Загалом Л. Стафф мав нагоду відвідувати цю країну понад чотирнадцять разів. Поет пізнав майже цілу країну, а після поїздки 1910 р. народилася збірка «W cieniu miesiąca» (1911). Результатом

зацікавлення Італією у творчості Л. Стаффа з'являється італоманія, або, за визначенням Р. Барта, так звана «italianité» – «італійськість», зміст якої зводиться до такого: «це не Італія, це концентрована сутність всього, що може бути італійським – від спагеті до живопису» [11, с. 315]. Наслідком захоплення італійськістю у Л. Стаффа є такі вірші циклу «Echa italo-greckie», як «Wieści morza», «W ruinach świątyni», «Moriturus», «Maska komiczna», «Hora tańcząca», «Capri», «Bonaccia», «Gołębie», «Sasso di Dante», «Tryptyk sztuki włoskiej», «Astrolog». Зокрема, у вірші «Znad ciemnej rzeki» інтенсифікується ностальгія за Італією: «*Pamięć maluje przeszłe lata, / Jak raj anielski dawni Włosi*» [442, с. 738].

Принагідно слід зазначити, що з італійською культурою були пов'язані такі українські класики: Леся Українка, М. Коцюбинський, І. Франко. Італія згадується у віршах М. Бажана, Ліни Костенко, І. Драча, Б. Олійника, у новелах М. Коцюбинського, з яким Л. Стафф був добре знайомий і разом перебував на острові Капрі, звідси, мабуть, схожість трактування в капрійських циклах антиномії «сон–повсякденність». У листі М. Коцюбинського до дружини В. Коцюбинської від 2 (15) червня 1909 р. згадується, що вони зі Л. Стаффом познайомилися на пароплаві, який ішов курсом Неаполь–Капрі, причому М. Коцюбинський повідомив, що Л. Стафф допоміг йому влаштуватися в готелі [123, с. 334]. Слід зазначити, що, як і за Л. Стаффом, за М. Коцюбинським визнавали європейськість [128, с. 203]. До речі, тоді ж, у першій половині червня 1909 р., М. Коцюбинський познайомився із іншим польським письменником С. Жеромським [123, с. 341].

Приїзд до Італії для М. Коцюбинського був «пошуком «intermezzo», такою собі «втечею від дійсності» ... [98, с. 6], як підсумовує В. Панченко, проводячи аналогію з іншим українським митцем – В. Винниченком. Відвідавши у 1905 та 1909–1911 рр. такі італійські міста, як Рим, Мілан, Флоренцію, Неаполь, Венецію, Мессіну, М. Коцюбинський маркував Італію як ідилічний простір, з особливим захопленням згадував Капрі, на якому прожив деякий час. До речі, на острові перебували І. Бунін, М. Горький, В. Винниченко, Л. Андрєєв, Саша Чорний, О. Вайльд, Анрі Жид, Р.-М. Рільке, П. Неруда, Г. Грін, О. Дюма, С. Моем та ін.

У листі до Альфреда Єнсена від 17 червня 1909 р. М. Коцюбинський називає Капрі «земним раєм» [цит. за 179, с. 131]; у листі до Є. Чикаленка від 19 червня 1909 р. пише: «Сей земний рай, наче навмисне створений для перевтомлених» [цит. за 179, с. 131]. М. Коцюбинський ділиться своїми враженнями з Іллею

Шрагом у листі від 22 червня 1909 р.: «Тут так добре, як, здається, ніде на світі» [цит. за 179, с. 131].

Новели М. Коцюбинського «Лист» (грудень 1911), «Коні не винні» (березень 1912), «Подарунок на іменини» (січень 1912) написані на острові Капрі, хоча й не оповідають про Італію, натомість «Сон» (травень 1911), «Хвала життю» (травень 1912), «На острові» (1912), хоча й створені у Чернігові, але є наслідком капрійських вражень прозаїка. Найчастіше твори, у яких ідеться про події в Італії, були створені в Україні, наче письменника, як і Л. Стаффа (вірш «Wyspa»), притягувало до того простору, в якому на той час він не перебував. Так, у Чернігові з'явилися новели «Хвала життю», «Сон», «На острові», вони розповідають про Італію: перша – про Мессіну, друга – на межі подвійного перебування в двох просторах, і третя – про Капрі.

Острів як простір не стільки омріяний, скільки як носій Іншого, а точніше омріяної Іншої, представляє новела «Сон» М. Коцюбинського, у якій герой, як і у вірші «Wyspa» Л. Стаффа, потрапляє на острів через посередництво сну, про який він у листі до О. Аплаксіної від 8 (21) червня 1910 р. писав: «Ти не знаєш, що таке місячна ніч на Капрі. Даремно описувати. Це чарівність, це сон, а не дійсність» [114, с. 128]. І таким чином у обох митців очевидне протиставлення двох площин: у Л. Стаффа – дійсності й мрії, у М. Коцюбинського – буденності й мрії.

Відчуваючи гостру потребу в красі, Антін – герой оповідання «Сон» М. Коцюбинського – тікає у простір сну від буденності, яка пригнічує його: «Щодня було те саме» [115, с. 154]. Сон, розказаний Антоном, – це «новела в новелі» [188, с. 202], що не вперше спостерігається в творчості М. Коцюбинського. Мізерність буденності, обмеженість меж, з яких неможливо вирватися, показані через метонімічний образ калюжі на міській площі, де відображається все місто і, власне кажучи, життя головного героя: «Як в калюжі весь город, так в окремому дні він бачив ціле своє життя» [115, с. 155].

Замкнена сама в собі буденність підкреслена спогляданням героя одноманітних дій, людей і явищ: «Ноги ... самі знали звиклі дороги, і очі ... байдужно приймали все до нудоти знайоме» [115, с. 154], «<...> ті ж самі люди, наче потерті меблі у хаті <...>» [115, с. 154], три студенти на вулиці, що глузують з теляти, не відрізняються один від одного, «мають наче одно обличчя» [115, с. 155]. Пора року – осінь подає картину голих дерев, висохлої природи, що теж сприяє відчуттю понурості зображеного в новелі світу. Пейзаж поламаних дерев, що тягнуться до неба, навіть небо

нудиться над бульваром міста, скрипучі крики воронів, сірі фарби, убогість, пустка, яку бачить герой. Антону нецікаво розмовляти зі знайомими, оскільки він «наперед знав, що міг би почути» [115, с. 154]. Помітивши чиновника із казначейства з безбарвним обличчям, він розповідає про його дії, як про дії фігури, а не особистості. І ось вже Антін помічає, що сам належить до фігур буденності, оскільки «він так само розхитує тулуб, як і чиновник із казначейства» [115, с. 154]. Отже, Антін теж знеособлюється, втрачає індивідуальність, наслідуює буденні справи по колу, як і всі фігури міста.

Обмежений простір калюжі-міста протиставлений необмеженому світові сну Антона, який, здавалося б, все ж таки обмежений островом. Однак, треба взяти до уваги традиційну конотацію його як створення утопії, інкрустування в простір сну, а також індивідуальну семантику острова для автора, що стає для нього носієм «італійськості» та щасливих спогадів про Італію. Пейзаж острова прив'язаний до Капрі, про що свідчать численні топоніми: скелі Монте-Соляро, «на Piccola Marina саме купались», на Кастельоне, «на золотому небі м'яко стріли перловим тоном Неаполь, Пуцолі, Прочіда і островки» [115, с. 167], Монте Мікеле, Везувій, неаполітанські вогні.

Антін не задовольняється заміною простору, він змінює свою буденність: разом із заміною простору він замінює й дружину Марту, яка для Антона чи не найбільше уособлює буденність порівняно з містом і людьми. Антін помічає, що його почуття незадоволеності життям «починалося вдома, а кінчалося тут, в безбарвній міській нудоті, як довгий іржавий ланцюг» [115, с. 155].

Навіть сон Марти, у якому вона доїть корову, невіддільний від сірої буденності. Цей сон, як і всі інші, продовжує лінію її звичного денного життя: «прозаїчні, скучні, як дійсність» [115, с. 155]. На відміну від Антона, бунт якого проти звичного плину подій промовляє протягом усього тексту новели, Марту не просто влаштовує буденність, вона щаслива в цій буденності, радіючи з простих речей – борщу, появи чоловіка і маленьких господарських дрібниць. Часами до дружини Антона приходили сусідки і «гralи невинно в карти, для апетиту більше» [115, с. 156]. В обстановці буденної нудьги навіть ця гра окреслена як нудне заняття, вона спливала без характерного для неї азарту, без сприймання її як події.

По-іншому, ніж його дружина, Антін відчуває потребу в красі, яку він усюди шукає: «Хотілось щось пережити, сильне і гарне, мов морська буря, подих весни, нову казку життя» [115, с. 156]. Головний

персонаж «Сну» любить сні через те, що вони приносять диво в життя і схожі на казку: «*sen, / Co w cud mi zmieniał świat*» [442, с. 268]. Отже, Антін усвідомлює повноту життя лише в снах про себе, що усвідомлює й герой: «*Żyjemy jeno w snach o sobie*» [442, с. 267]. Крім того, вони здатні реконструювати те, що Антін споглядав: «<...> колись він бачив далекі краї, де сонце і море навперейми намагались розгорнути перед ним всі свої дива, але то було давно <...>» [115, с. 157]. Така обмовка в тексті щодо Антона алюзивно вказує на мандрівку М. Коцюбинського до Італії. Як зазначає О. Пахльовська, у новелі «Сон» М. Коцюбинського Італія «зовсім не сприймається як реальна країна. Це швидше міф, неймовірна, дивовижна казка, сон душі, який робить неможливим примирення людини з буденністю, із звичними вимірами свого існування» [179, с. 135].

Зіставлення сну Марти й Антона протиставляє їх самих, тавруючи першу як істоту буденності, водночас виштовхуючи з неї Антона, оскільки уві сні уява переносить його на острів, і цей сон не одиничний, він має продовження.

Якщо у вірші «Wyspa» Л. Стаффа герой ідентифікований як «Я без Іншого» на безлюдному острові, то в новелі «Сон» М. Коцюбинського острів для головного героя, навпаки, уособлює укомплектовану структуру «Я з Іншим», ураховуючи не фізичний рівень, а духовну близькість із незнайомкою на острові. І це попри те, що незнайомка, яку зустрічає Антін з новели М. Коцюбинського, – плід уяви й сновидінь героя, так само, як острів і люди, які його населяють. Через відчуття відчуженості від людей в дійсності Антін відчувається як «Я без Іншого», і втеча на острів від Інших, від усіх тих, хто репрезентує його життя.

Цікавим розгортанням сюжету новели «Сон» представляється формування нової духовної ланки в структурі «Я з Іншим» (Антін–незнайомка) шляхом розриву старої (Антін–Марта), водночас відбувається розрив на духовному рівні ланки Марта–Антін, оскільки в неї в свою чергу виникає усвідомлення духовної відчуженості з Антоном. Вона не віднаходить себе у структурі «Я з Іншим», як раніше, відчуваючи ревності до снів чоловіка та уявної жінки з площини цих снів: «Отся людина, яку вважала найближчою в світі, сьогодні одійшла од неї далеко, і кілька кроків між їх ліжками в спальні розтяглися тепер в холодні, безконечні простори» [115, с. 168]. Марта «почувала себе такою чужою, такою самотньою дуже, наче враз одкололась од світу цілого» [115, с. 169].

Протиставляючи двох жінок – незнайомку, супутницю Антона в уявних світах, та дружину – супутницю буденності, автор поділяє так

само й Антона на тілесну субстанцію та духовну: незнайомка володіє духовним єством Антона, Марта ж володіє тілесністю: «Вічна турбота про тіло! Щодня, роками, вона тільки й дбала про його тіло ... Се був її обов'язок, такий натуральний, що перестав бути навіть важким» [115, с. 169].

Усвідомлюючи свій допуск лише до тіла, жінка відчуває себе зрадженою, адже Антін тим часом ховав у душі скарби, не ділячись ними з нею: «Затаїв скарб, цінне щось, на що мала і вона право» [115, с. 169]. Більш того, його уява не переносить на острів реальну постать – її, його дружину, з якою він співіснує в буденності щодня.

У новелі Антін бачить дружину лише в площині тілесності, звертаючи увагу переважно на частини тіла, яких навіть не наділяє епітетами індивідуальної характеристики. Частини тіла Марти подаються як звичні, фізіологічні, наче в підручниках анатомії, підсилюючи ефект її приналежності до буденності: «м'яко драгліло за кожним словом підборіддя у жінки» [115, с. 159], «розщібнутий гудзик на її грудях» [115, с. 163], «вона розпустила легеньку блузу, що дозволяла бачить широку шию та голі руки» [115, с. 157], «спідниці, що ще ховали в собі повні жіночині форми і тепло тіла» [115, с. 157], «Жінка спустила з постелі ноги, голі і білі, наче застигле сало» [115, с. 155]. З наведених цитат очевидно, що жінка змальована як предмет сексуального потягу, до якого не відчувається ніжності, оскільки порівняння ніг з салом вказує більш на тваринне використання тіла дружини Антоном. Навіть сам автор визнає це: «Роками вони ділились лиш тілом, оддавали його один одному для грубих втіх <...>» [115, с. 169]. І хоча далі це речення продовжується інакше («для радощів піклування, дрібних турбот <...>»), його слід відносити на рахунок Марти, яка дійсно з ніжністю піклувалася про тіло Антона, приклади чого повсякчасно вкраплені в текст. Натомість третя частина речення – «дрібні турботи» може характеризувати обох.

На відміну від прозового змалювання дружини Антона, портрет невідомої наближений до поетичної ідеалізації. Різка зміна мовлення, що спостерігається при переході від опису буденного світу до окреслень світу сновидних пригод, також відбивається й на доборі слів для опису уявної жінки: «жінка з блідим обличчям в золотій рамі волосся» [115, с. 160], голос «чистий і гармонійний, наче родився з тепла блакиті» [115, с. 160], «я в її очах дивився на небо й на море разом <...>» [115, с. 166]. Антін витворює жінку своєї мрії з елементів і самого єства природи в той час, як свою дружину висікає з природного матеріалізму. Це досягається за допомогою того, що М. Коцюбинський використав у новелі «Сон»

«психологічний спосіб зображення, кадр за кадром створював динамічні картини природи і одночасно глибоко розкривав плин думок своїх персонажів» [188, с. 206]. На думку Ф. Приходька, цей спосіб зображення надавав твору ліричної наповненості, підносячи прозовий твір до рівня поезії [188, с. 206].

Острів для ліричного героя Л. Стаффа уособлює красу, так само, як невідома з острова відкриває героєві «Сну» М. Коцюбинського «книгу краси»: «Я її кликав, ту невідому ... кликав, щоб разом читати книгу краси, яка для мене закривалась без неї» [115, с. 173]. Прикметно і те, що знайомство розпочинається з читання невідомою думок Антона, а також із перших фраз їхнього діалогу лунає слово «щастя», чого позбавлений лексикон Антона з Мартою. Після сну Антона все змінюється, він «прокинувся якийсь інакший, весь заслуханий в собі» [115, с. 158].

Автор новели «Сон» зазначає, що для головного героя не було різниці між дійсністю і сном, оскільки уві сні він так само сміявся, бачив і відчував з однією лише різницею – сні заповнювали лакуну, якій бракувало краси, чого було позбавлене його життя. Простір сну дає повноту життя і героєві Л. Стаффа: «*Utopionym tęsknotą w sen o życia cudzie*» [441, с. 978], «*Niewolnik snów wygnany w szlak gwiazd z krain jawy, / Cichy spowiednik swego świętego marzenia*» [441, с. 336]. М. Коцюбинський вустами Антона доходить висновку, який підтримував Л. Стафф у своїй творчості: «Хіба дійсність не щезає так само безслідно, як сон? Хіба життя не бистроплинний сон, а сон не життя?» [115, с. 159].

Приналежні до різних реальностей, Антін і невідома самотні, як визнає сама Незнайомка під час зустрічі з ним, вони самотні, як і острів, що вказує на характерну його конотацію місця усамітнення. Це тому герой з вірша «Wyspa» Л. Стаффа тікає з острова – перетину двох конотацій, бо бажання усамітнитись та семантика самого острова робить неможливим подальше перебування на ньому. Визнання самотності острова і їх самих на цьому острові віщує кінцівку сюжету новели, демонструючи неприродність існування людей на острові, оскільки, за словами Джона Донна, «Немає людини, що була б як Острів, сама по собі».

Омріяний простір новели «Сон» М. Коцюбинського, що є не чим іншим, як островом Капрі, багато в чому збігається з тим, що змальовує Л. Стафф у вірші «Capri» («W cieniu місца», 1911). Крім загального образу острова, змальованого заради пояснення самої його конотації, у Л. Стаффа зображено конкретний італійський острів Капрі, який він відвідував під час своїх майже щорічних поїздок.

У листі зі Львова до В. Фельдмана від 10 лютого 1908 р. Л. Стафф пише: «На жаль, застряв поки що у Львові і стовбичити тут буду ще, напевно, з тиждень. Є жертвою лікарів ... Проте все це виправить італійське сонце, краще за яке немає в цілому світі. Виходить, що італійський Пан Бог – найкращий майстер» [445, с. 397–398]. З Неаполя до О. Ортвіна від 4.06.1910 р. Л. Стафф зазначає: «здається, залишуся тут на канікули. [...] Канікули у Львові проводити не буду, а на Поронін, де живеться дорожче ніж на Капрі, але гірше й нудніше, й пустіше, не маю більше охоти» [445, с. 132]. З Капрі він пише 26 травня 1910 р. у листі до Анни та Яніни Каспровичів: «Працюється мені тут дуже добре, повністю сам, оскільки сезон гостей уже тут давно закінчився і, власне, саме зараз, коли немає зовсім жодних чужоземців й інших набридливих німців, тут справді приємно» [445, с. 415].

Порівняння острова Капрі з польською місцевістю семантично обрамлює вірш «Саргі»: у перших рядках наголошено подібність гірського острова до польських Татр («*Na morzu wyspa górską: miniatura Tatr...*» [441, с. 881]), натомість кінцівка вірша більш розгорнуто повідомляє про природні явища тут, на острові:

*I cudnie jest, gdy w morzu tonie słońca krąg
I jaskółki w nieb cichym świegocą błękiecie,
Zupełnie jak nad senną równią naszych łąk,*

A w trawie świeższcz tak samo gra jak w polskim życie [441, с. 882].

На Капрі М. Коцюбинський проходить асоціативний шлях від побаченого на острові до визнання його приналежності до «українськості». Цікавим є те, що сприйняття Італії як «свого» простору притаманне не тільки Л. Стаффу, М. Коцюбинському, а й Лесі Українці. Під час капрійських прогулянок з М. Горьким М. Коцюбинський, побачивши біля стіни будинку мальви, як згадує російський письменник, «весь засяяв усмішкою і, знявши капелюха, сказав квітам: «Здоровенькі були! Як живеться на чужині?» [цит. за 179, с. 134]. Ще за іншим спогадом М. Горького, одного разу він по дорозі до Arca Naturale зазначив подібність італійської хати та її мешканців (дідуся, бабусі та дівчини) до української.

Стаффівський острів пасивний порівняно з персоніфікованим українського митця: якщо М. Коцюбинський у новелах «Сон» та «На острові» уподібнює Капрі до постійно рухомого острова («Вічно пливе, куди – не знає, в теплі і сонці, у блакитному тумані» [115, с. 161]; «<...> він все пливе. Вічно самотній в просторах моря, а море хлюпа в його боки» [115, с. 173], «вітер надув сосни на вершках скель і мчить острів на тих чорних вітрилах, як корабель» [115, с. 281], «Все зігнулось на острові-кораблі, що несеться по морю на

чорних вітрилах <...>» [115, с. 281]), то Л. Стафф у вірші «Capri» – до острова, вміщеного «на мисці» та фактично зафіксованого поміж двох просторів завдяки прийменникам «під» – «на», тобто «під абажуром небес» та «на морі як гладкій, сапфіровій мисці» («*Leży wyspa, ujęta pod niebiosów klosz, / Na morzu jak na gładkiej, szafirowej misie*» [441, с. 881]).

Концепція острова у М. Коцюбинського доповнена спогляданням на острів збоку, з урахуванням перспективи. Так, у новелі «На острові», де події розгортаються на Капрі, герой разом зі старим Джузеппе відпливає порибалити («Далекий острів заліг хмарою в небі» [115, с. 290]), а в новелі «Сон» Антін з Незнайомкою, періодично відпливаючи на човні з острова, милуються його гармонією з навколишніми предметами («Звідси нам зрозумілими стали вічні наскоки моря на острів» [115, с. 171]).

О. Балабко зазначає, що «на Капрі він [М. Коцюбинський. – Е. Ц.] поклонявся неперевершеному творцеві – матінці-Природі» [9, с. 146], «чи не себе він уподібнював із агавою? Заглиблюючись у таїни його творчості, розумієш, наскільки він відчував себе частиною природи» [115, с. 143]. Більшість уваги у вірші Л. Стаффа приділено флористичним та дендрологічним пам'яткам острова, які найчастіше окреслені в далеко не поетичних порівняннях з буденними речами, зокрема, пінія асоціюється у митця з парасолькою (а в новелі М. Коцюбинського «На острові» пінії уподібнюються до стільців: «чорні сідала піній застигли у тиші» [115, с. 282]), дрік з подушкою, а ланцюг будинків нагадує бруски цукру. Причому, напевно, через намір підкреслити гармонійність острівної природи Л. Стафф зображує рослинність у взаємопереплетенні одна з одною: подібність кактусів до зелених коржиків довершується їхнім визиранням з-поміж сивих агав, вітер як невидимий веселий танцівник снує по всьому острову, і нарешті цілий чотиривірш присвячений відмінностям плодів та процесу цвітіння дерев апельсина та цитрини, які «*przeplatają z sobą na przemiany*» [441, с. 881 I].

Візія острова схожа в обох письменників за рахунок спільних образів, одних і тих же предметів флори. У «Сні» М. Коцюбинського це пальми («пальми, замазавши сотнями віял, вітали – «осанна»!» [115, с. 173]), цитрини («<...> висять жовті великі цитрини, наче жіночі з пипками груди» [115, с. 166]), дрік («Серед мозаїки зморщок й заломів сяло часом золото дроку <...>» [115, с. 161]), що поряд із агавою створює незвичайний пейзаж («А далі знов був сивий полин, акуліні паші агав, камінь і дрок, мов дротяна щітка, якою чесалось сонце, полишивши на ній пасма свого золотого волосся» [115,

с. 165]), ті самі опунції сімейства кактусових («Се було щось дике, оті опунції, незрозуміле, безладне, налякана юрма колючого листя. Вони лізли одні на других – сі краби рослинного царства, – і їжились на них колючки, наче волосся од смертельного жаху» [115, с. 165]).

Прикметно, що в новелі «На острові» у М. Коцюбинського докладно розтлумачено символіку агави, якій присвячено окремий останній фрагмент твору – підсумок до всієї новели, де агава «коронує скриту силу землі» [115, с. 293], «цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти» [115, с. 294].

У Л. Стаффа з М. Коцюбинським багато спільного в спостереженнях капрійської природи, зокрема, обидва виокремлюють цвіркунів у траві («*A w trawie świerszcz tak samo gra jak w polskim życie*» [441, с. 882]; «Хор цвіркунів м'яко сюрчав в сухій траві, а один з них, покриваючи все, дзвінко тягнув свою ноту, наче між землею і небом, понад застиглим морем снувалась й дзвеніла безконечна срібна струна» [115, с. 173]), спостерігають захід сонця («*I cudnie jest, gdy w morzu tonie słońca krąg / I jaskółki w nieb cichym świegocą błękiecie <...>*» [441, с. 882]; «А коли вечір накидав врешті на скелі фіолетовий або рожевий плащ, вони – Антін і та жінка – подавались на ріazz'у дивитись на захід сонця» [115, с. 167]).

Самотньому в просторі моря острову, на думку героїв новели М. Коцюбинського, необхідний міст, щоб уникнути ізоляції: «<...> місяць вночі збудує золотий міст, з'єднає острів з далеким і невідомим. Але міст той такий легенький, такий тремтячий, хисткий, що тільки мрія зважитись може ступити на нього і легким, нечутним кроком помандрувати у далечінь <...>» [115, с. 173]. Цей міст символічний, казковий і недовговічний, як і у вірші Л. Стаффа «Most», і в контексті спадщини письменника топос мосту сприймається як перехід від смерті до безсмертя, від нереального до реального або як усвідомлення того, що він готовий перейти певний рубіж. І те, що герой стоїть на березі ріки – символу часу і життя, не випадкове, міст об'єднує два береги ріки: на одному з берегів світ смертних і смерті, на другому – життя і безсмертя.

Міст у Л. Стаффа тонкий і крихкий «*spleciony z cienkiej, kruchej trzciny, / Powiązanej tykiem*», як у релігії зороастризму, згідно з якою душі мертвих мають пройти через Міст Розділення (Чинват Парвата) – вузький для грішників і широкий для праведників, а в ісламі – тонший за людську волосину. Герой не знає, наскільки грішним він є в іншому світі. Це підкреслено двічі повтореним заперечним дієсловом «*nie wierzyłem*» у минулому часі, форма якого наприкінці подається в теперішньому часі «*nie wierzę*»:

*Nie wierzyłem, że przejdę ten most,
I gdy stoję już na drugim brzegu,
Nie wierzę, że go przeszedłem* [442, с. 856].

Щасливу зневіру героя в подолання такої перешкоди, як міст, і почуття полегшення від зробленого можна пояснити словами В. Топорова про важливість для міфопоетичної свідомості образу моста в міфологемі шляху, оскільки, на відміну від перехрестя, яке тільки передає невизначеність, міст або переправа втілюють крайню небезпеку і можливу кризу: «У цьому місці небезпека згущується настільки, що ставиться під загрозу сама реальність шляху і можливості його подолання» [233, с. 263].

В. Топоров зазначає складність для героя-мандрівника переправи через найвідповідальнішу ділянку шляху, що потребує від нього сміливості, хитрощів і винахідливості. Герой вірша «Most» Л. Стаффа «переправляється через цей відрізок шляху в образі тварини або, будучи зашитим у шкуру, за допомогою птаха, на коні або човном, на дереві, драбиною <...>» [233, с. 263]. Може, саме тому Л. Стафф, обізнаний з культурними традиціями світу, вдається до антонімічних порівнянь з істотами живої природи, його кроки легкі, як у метелика, але водночас і важкі, як у слона:

*Szedłem lekko jak motyl
I ciężko jak słoń,
Szedłem pewnie jak tancerz
I chwiejny jak śliepiec.*

Візію мосту як переходу до трансцендентального простору підтверджує інший вірш Л. Стаффа «Most złoty» («Uśmiechy godzin», 1910):

*Zachodnie słońce rzuca złoty most
Przez morze drżące sennych fal szelestem,
Ale nie pójdę nim w świat cudu wprost,
Bo tam już duszą zachwyconą jestem* [441, с. 712].

Міст у вірші Л. Стаффа збудований сонцем, що сідає, натомість у М. Коцюбинського цю роль виконує місяць. Захід сонця символічний тому, що сонце репрезентує небесний світ, і якщо сонце заходить, то відповідно кінець не тільки дня, а й захід життя фізичного. Проте попри запрошення герой відмовляється йти навпростець мостом. Слово «wprost» сигналізує у Л. Стаффа про недоречність часу, усвідомлюючи, що його година ще не настала.

На протиставленні площин дійсності як буденності й сну як ілюзії/оманливого покривала Майї збудовані й інші новели М. Коцюбинського, так чи інакше причетні до італійської тематики.

Вітаїзм на руїнах розділяє новелу «Хвала життю» на дві площини, що, як ми вже зазначали, взагалі притаманне італійській прозі М. Коцюбинського. Однак площини повсякденності та надзвичайності в новелі взаємопов'язані: у незвичайність ситуації вривається повсякденність, а не навпаки, традиційно, як, наприклад, у новелі «Сон», коли ілюзія входить до площини повсякденності. Вона зображена у вигляді хлопчика, який посеред груддя каміння Мессіни, де не більше року як відбувся землетрус, продає цибулю, голосно викрикуючи «Cipolla! Cipolla!» [115, с. 275]. Враження героя від споглядання вітаїзму мешканців Мессіни довершується видом натовпу жінок у траурі, що скупчилися навколо продавця косметичного засобу для підтримання краси. Потреба в продовженні життя, що виявляється у фізичності – необхідності їсти та гарно виглядати (як констатує продавець кремів: «Тільки чотири сольдо за молодість і красу...» [115, с. 278]), не конфузить героя-споглядача, а навпаки – тішить його: «...душа моя проспівала над сим кладовищем хвалу життю...» [115, с. 278].

Мотив утвердження життя на руїнах є й у іншого польського митця початку ХХ ст. – Ю. Тувіма. Цей мотив цікавий, на нашу думку, спроможністю людини адаптуватися завдяки законам самого життя, зумовленого соматичними проблемами людини, що мимохідь повертають її до звичного ходу життя. У вірші «Ab urbe condita» Ю. Тувіма на руїни післявоєнної Варшави 1945 року згромаджується стара жінка, продаючи їжу: «*Do chierbaty, do chierbaty, / Do świeżego ciasta!*» [464, с. 223].

Чергування антиномій життя–смерті у новелі «Хвала життю» М. Коцюбинського пояснює фрейдівська концепція «первісних потягів», згідно з якою життєдіяльність людини детермінована переплетенням двох основних підсвідомих полярних сил «інстинкту життя» (Ерос) та «інстинкту смерті» (Танатос). Інстинкт смерті, за З. Фройдом, активується відразу при народженні і «виражається в тенденції до повернення органічного життя в попередній неорганічний стан» [27, с. 39]. У рамках цієї гіпотези прагнення до збереження життя забезпечує організму власний шлях до смерті, що було сформульовано З. Фройдом у положенні «метою всілякого життя є смерть». Причому життєвий шлях є ареною боротьби між Еросом і Танатосом, а розвиток культури є боротьбою суспільства з руйнівними тенденціями індивіда і неперервним протистоянням «інстинкту життя» (Ерос) та «інстинкту смерті» (Танатос). Таким чином нова фрейдівська концепція пояснювала усі психічні феномени в поняттях злиття або суміщення двох інстинктів. Узагалі діаграма чергування смерті та життя, Танатосу та Еросу є

лейтмотивом половини новел італійської тематики/генези М. Коцюбинського («Лист», «Подарунок на іменини», «Хвала життю»).

Наскрізною настановою у трьох інших новелах капрійських циклів «Лист», «Подарунок на іменини» та «Коні не винні» М. Коцюбинського стає облаштування однієї речі за рахунок іншої, влаштування свята через знищення. Зокрема, в основі новели «Лист» М. Коцюбинського лежить оксиморонний принцип – поєднання того, що для героя не може бути поєднаним: напередодні Великодня відбувається масове винищення тварин для святкового столу. Отже, одне з найважливіших свят християнства (подія на поверхні) відбувається за рахунок вбивства живих істот (подія за лаштунками), свято воскресіння несе в собі трагедію смерті: «Так дико було бачити свято убійства на безкровному святі творця – весни» [115, с. 233].

Герой новели раптом відкриває для себе неусвідомлений раніше бік смерті тварин передусім як смерті живої істоти і вбивства однієї живої істоти іншою. У нього смерть тварин викликає асоціативні спогади, пов'язані зі смертю людини: «Коли я тільки дихнув тим солодким теплом свіжого м'яса, перед очима встала у мене смерть бабки» [115, с. 232]. Для персонажа ця весна, приїзд додому, Великдень стають відправною точкою у зміні його суджень, зміні його життя, призводячи до зміщення акцентів – ротації категорії буденного, до якої належить повсякденне вживання м'яса, в категорію неприйняттого.

Слід зазначити, що на початку твору герой прирівнював площину буденності (буденної їжі в ресторанах) до ідеалізованої площини (домашня їжа), площину чужого простору до площини дому – останній традиційно поставав перед героєм сакралізованим простором, про магію якого він писав у листі до приятеля: «Про поезію свят, чистого снігу й колядок або про великоднє сонце, яким воно ніколи вже не буває на протязі року...» [115, с. 228].

І цей ідеалізований простір дитинства одразу після приїзду героя руйнується через стрибок у часі, переносячи його в дійсність теперішнього: поки його не було, мати постаріла («Молоде сонце було у всі чотири вікна, і лице мами, як сухий гриб, виразно чорніло в його проміннях» [115, с. 229]), сестра виросла, дитяче ліжко стало закоротке, і сама обстановка дитячої кімнати героя контрастує з дійсністю.

Оксиморонна вісь новели М. Коцюбинського полягає для героя в несумісності образу доброї матері й тендітної сестри з убивством: «Як могли вільно і так спокійно проходить ті жорстокі слова через

невинні уста сестри, як з ними мирилось добре мамине серце?» [115, с. 230]. Трагічність того, що відбувається, поглиблюється ще й схваленням церквою фактичного вбивства, тоді як вона не повинна бути місцем убивства. Однак саме туди приносять щойно вбиті тушки тварин для освячення під виглядом людських страв, і служитель церкви благословляє їх хрестом і кропилом, на що герой обурено вигукує: «І тут благословляли убійство!» [115, с. 236].

Світ дитинства та зрілості, влаштування свята за рахунок завдання шкоди іншим – протиставлення цих площин знов порушує М. Коцюбинський в іншій новелі – «Подарунок на іменини». Два різних подарунки на іменини сина – світлий та радісний подарунок матері (бляшаний пароплав) та жахливий жорстокий подарунок батька (споглядання за повішенням жінки) – семантично членують структуру твору на дві частини. У свою чергу саме з цієї опозиції виводиться взаємозалежна ланка: свято відбувається завдяки смерті іншої сторони.

Слід зазначити, що в новелі «Подарунок на іменини», як і в «Листі», відбувається десакралізація не тільки простору дитинства, а й десакралізація людини. В обох новелах – це постаті, пов'язані з дитинством головного персонажа, що фактично ідентифікують цей простір. Герой новели «Подарунок на іменини» Яким, який виняньчив хлопця, та молодша сестра Оля з «Листа» як цінне для героя простору дитинства в дорослому житті раптом з'являються в новій ролі – ката, з новою атрибутикою: Оля – з ножем, Яким – з петлею. Обидва несуть смерть: Оля – тваринам, Яким – людям.

Від початку новели М. Коцюбинського «Подарунок на іменини» особиста вигода перебуває в конфлікті з соціальними нормами, оскільки свято влаштовується за рахунок зневаги до традиційних цінностей. Зокрема, Сусанна, дружина наглядача Зайчика, заради підвищення посади чоловіка йде з його дозволу на подружню зраду, а син Доря побився з сином віце-губернатора, чим викликав задоволення в батька.

Отже, свято як здобуття посади і зловтішання щодо побиття вищого чиновника досягається за рахунок пожертви. Прикметно, що в прагненні вийти з повсякденності жінка наглядача Сусанна теж жадає «свята», прохаючи чоловіка дозволити подивитися на страту.

Переломний момент, зміну часів та режимів постульовано у новелі «Коні не винні» М. Коцюбинського, де поміщик Малина, вважаючи себе лібералом, просторікує про право мужиків на землю. Проте, коли доходить до справи, він як раб свого звичного укладу життя навпаки готовий зі зброєю захищати свої володіння. Отож своєрідна ідилія звичного життя поміщика протиставлена

можливості її втрати, перед дилемою чого й постає персонаж новели Аркадій Малина.

І знову в основі новели лежить облаштування свята за рахунок іншого, на цей раз обопільного: за два дні до певного свята громада призначає поміщикові дату для розподілу землі. Досягнення мети громадою автоматично негативно позначається на поміщикові, який утратить більшість своїх земель. У свою чергу і поміщик, так і не віддавши земель (покликав козаків на оборону), теж влаштовує собі свято за рахунок утиску інтересів громади.

У розглянутих новелах М. Коцюбинського прив'язка до подій – від глобальних (землетрус) до локальних (шок світосприйняття в дитини) – один устрій вмирає, інший народжується. Важливим і жахливим видається те, що досі здавалось буденним і знаходилося за лаштунками кругозору героїв: у «Листі» – доросла людина на Великдень відкриває для себе підвалини здобуття їжі – воно засноване на смерті; у новелі «Подарунок на іменини» дитина бачить на власні очі жах смерті в образі жінки – потенційної матері; у новелі «Коні не винні» пан усвідомлює, що справдження його ідейних утопій насправді не приносить йому задоволення, а «Хвала життю» мовить про можливість існування буденних речей посеред катастрофи.

Новели капрійського циклу М. Коцюбинського, на нашу думку, можна аналізувати за двома показниками: у протиставленнях та компенсаціях, причому вони часто переплітаються у творах, демаркуючись одразу в різноманітності своїх варіацій. Це протиставлення буденного–омріяного («Сон», «Коні не винні», «Лист», «Подарунок на іменини»), дитинства-зрілості («Лист», «Подарунок на іменини»), компенсація буденного мрією («Сон», «Лист»).

Більшість новел поєднані переламним темпоральним моментом, якоюсь важливою подією, напр., політичної ситуації або календарної дати, і вже в останню чергу вона відображається на долях головних героїв: аграрна реформа («Коні не винні»), канун Великодня («Лист»), день народження («Подарунок на іменини»), рік після землетрусу в Мессіні («Хвала життю»). Головною спільною рисою названих новел є влаштування свята за рахунок знищення чогось/когось.

Окремо від загальної тематики слід розглядати новели «Сон», «На острові», у яких йдеться про острів Капрі, багато де схожий у М. Коцюбинського з візією концепту острова у Л. Стаффа («Wyspa», «Саргі»). В обох митців сон – це втеча від реальності і водночас частина її, і острів як традиційна утопія разом зі спогадами самих

авторів є найкращим простором для влаштування подібної втечі. Розбіжності в конотації концепту полягають у традиційному висвітленні Л. Стаффом острова як «Я – без Іншого» на відміну від М. Коцюбинського, який у новелі «Сон» через психологічні розстановки змінює традиційні орієнтири, зміщуючи акценти: острів навпаки стає пунктом з присутністю Іншого.

Якщо говорити про розподіл структури «Я–Інший», то у М. Коцюбинського вона виражена психологічними чинниками – психологічною присутністю/неприсутністю, на відміну від фізичної присутності/неприсутності Л. Стаффа. До того, як потрапити на острів у вірші «Wyspa» Л. Стаффа, герой ідентифікований як Я, на острові він постає як Я без Іншого. Традиційно в любовній ліриці, зокрема у спогадах про жінку, де вона стає ланкою «Інша», герой постає як Я без Іншого, бо відсутня зв'язаність двох ланок. Новела «Сон» М. Коцюбинського презентує головного героя Антона в його повсякденному житті як психологічне Я без Іншого, на острові – як Я та Інший, а у новелі «Лист» нерозуміння вчинків близьких призводить до розриву ланки Я та Інший. Отже, у М. Коцюбинського маємо справу з відсутністю за присутності.

РОЗДІЛ II. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ЧАСОПРОСТІР ТЕКСТУ

Співвіднесення простору з літературою виникає з властивостей літератури переносити читача в будь-які потенційні місця за допомогою нашої уяви. Свого часу П. Валері писав, що призначення митця полягає в тому, щоб надихати читача, доводити його до так званого «поетичного стану» [41, с. 409], або «пісенного стану», подібного до відчуття дитинства, викликаного прочитанням книги, до стану захоплення сюжетами й побаченими витворами фантазії. «Поетичний стан» не минає безслідно для письменника, спонукаючи до процесу взаємодії текстів – транстекстуальності. Фактично інтертекстуальність у творчості митця – це переміщення «поетичного стану» вчорашнього читача в позицію нинішнього автора.

Залежно від рівня знань і ознайомлення з літературою читача на той момент, коли він пізнає черговий твір, вступає в дію механізм попередніх досвідів, тобто активізується водночас ретроспективний і проспективний погляди [36, с. 55], а саме: інспірація творами інших митців пізніше приводить до втілення у власній творчості письменника картин, що виникають під час «поетичного стану». М. Шаповал наголошує, що в модернізмі інтертекстуальність є «фільтром світосприймання письменника, який відчуває світ як потік культурних асоціацій. Тут вона функціонує ніби пасивна пам'ять» [263, с. 50].

Усвідомлення неможливості створення цілковито нового тексту призводить до написання творів постмодернізму за принципом, якщо так можна сказати, «буферу обміну»: свій текст перемежований укріпленнями з чужих (наприклад, роман «Гра в класики» Х. Кортасара, у який вставлені чужі тексти, вірші та цитати). В есе Х.-Л. Борхеса «Утопія втомленої людини» змодельовано утопію, що існує, живлячись лише теперішнім, і зумовлена втомою людини від неможливості перечитати все, що створювалося знов і знов. Учасник цієї утопії Дехто констатує теперішній стан речей: «Крім цитат, нам уже нічого не залишилось. Наша мова – система цитат» [33, с. 155].

Твори письменника, таким чином, автоматично несуть у собі мемофонд інших витворів мистецтва, як і література окремої країни, оскільки, як пише В. Жирмунський, «жодна велика національна література не розвивалася поза живою і творчою взаємодією з літературами інших народів, і ті, хто думає піднести свою рідну літературу, стверджуючи, ніби вона виросла виключно на місцевому національному ґрунті, тим самим прирікають її навіть не на

«блискучу ізоляцію», а на провінційну вузькість і «самообслуговування» [83, с. 71].

Отже, творчість того, хто нещодавно був читачем, у будь-якому разі стає наслідком «поетичного стану» через посередництво світової класики. Новостворені сюжети, форми, мотиви втілюються у творах письменника в різних іпостасях, причому в ролі об'єктів натхнення можуть бути як тексти творів, так і витвори візуальних мистецтв, а це вже предмет вивчення інтертекстуальних та інтермедіальних відношень, які В. Вольф позначає інтегральним поняттям «міжсеміотичні відношення» (intersemiotic relations) [474, с. 46].

І хоча низка досліджень, у яких інтермедіальність розглядається як частина інтертекстуальності¹⁰, проте ці поняття переважно розрізняються, зокрема Ю. Мюллер розмежовує їх за принципом інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів, а інтермедіальності – як кореляції різнобічних медіа-каналів [401, с. 83]. Н. Тішуніна відмінність між інтертекстуальністю й інтермедіальністю означає так: у системі інтертекстуальних відношень «цитовання», про яке писав Барт, «уміщене в середину семіотичного коду». Натомість у системі інтермедіальних «спочатку здійснюється переклад одного художнього коду на інший, а потім доходить до взаємодії, але не на семіотичному, а на смисловому рівні» [228, с. 152–153].

Ті результати «поетичного стану», причиною яких були художні тексти письменників, змальовують площини інтертекстуального простору, який В. Руднев називає найважливішою особливістю невротичного дискурсу, оскільки інтертекст – це «завжди спрямованість тексту в минуле, у пошуках утраченого об'єкта бажання – що є безумовною невротичною установкою» [204, с. 283]. Відтворені в літературному тексті елементи іншого мистецтва ми віднесли до інтермедіального простору. «Інтермедіальний» ми надалі будемо замінити поняттям «екфрастичний простір», який не тотожний інтермедіальному, але є альтернативним у контексті нашого дослідження, якщо взяти до уваги сучасне визначення екфрази (докладний опис) як «інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та інших

¹⁰ Див. Zander H. Intertextualität und Medienwechsel // Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35. – Tübingen: Niemeyer, 1985. – S. 178–196; Plett H.F. Intertextualities // Intertextuality. Research in Text Theory. – Berlin: de Gruyter, 1991. – P. 3–29; Wagner P. Introduction: Ekphrasis, Iconotext, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) // Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. European Cultures. Studies in Literature and the Arts 6. – Berlin: de Gruyter, 1996. – P.1–40.

мистецтв» [132, с. 325] або відтворення одного засобу за допомогою інших.

І в екфразі, і в інтертексті основу складає діалог автора зі своїм попередником, точніше з автором оригіналу, а також тлумачення прототексту.

2.1. Переклад як чинник інтертексту

Органічність інтертекстуальності в польській літературі В. Моренець пояснює тим, що корифеї польської літератури – М. Рей, Я. Кохановський, Ш. Шимонович та ін. – писали загальноновизнаною на той час у середньовічній Європі латиною, скеровуючи формування польського письменства в русло «загальноєвропейського *літературного канону*, поступово обростаючи «мандрівними» і власними літературними образами й мотивами, що ставали предметом реінтерпретації у подальшому [159, с. 55]. Л. Стафф продовжує цю традицію, вписуючи свою творчість в образ поета-європейця.

Неабиякий вплив на творчість Л. Стаффа мала його перекладацька діяльність (хоча однією з мотивацій перекладацтва був заробіток), що згодом позначилася на смаках та зацікавленнях письменника, віддзеркалилася у його поезії та драмах. Інтертекстуальне поле автора – це не прямі запозичення, а ремінісценції, алюзії, цитування з відомих пам'яток культури й літератури тощо, використані в потрібному ракурсі. Як зауважила Л. Поспехова, Л. Стафф «ніколи не копіює, лише перетворює, з обраного мотиву видобуває повністю нові змісти» [419, с. 26].

Активний діалог Л. Стаффа зі світовою культурою починається з його першої збірки «*Sny o potędze*» (1901), де ніцшеанство превалує над декадентськими настроями – впливом «Молодої Польщі», зокрема К. Тетмайєра. Написана у Львові збірка є відображенням світу юнака, реалізацією і втіленням усього, що непокоїло й презентувало його «я». Це презентація життєвого й творчого періоду Л. Стаффа, ще не збагаченого досвідом інших країн, враженнями від мандрівок світом.

Можна припустити, що, слухаючи лекції К. Твардовського, перекладача «Філософії Ніцше» Й. Вайхінгера, Л. Стафф знайомився з популярною на той час у всій Європі філософією німецького мислителя. Напевно, далася взнаки й дружба зі знавцями доробку Ф. Ніцше: В. Берентом, С. Бжозовським, В. Фельдманом, О. Ортвіним, які тією чи іншою мірою успадкували елементи ніцшенства.

Серед перших перекладачів творів Ф. Ніцше (М. Траска, М. Кампф, Є. Жулавський, С. Вижиковський) Л. Стафф – один із небагатьох, нарівні з В. Берентом, С. Пеньковським, К. Джевицьким, С. Фричем, хто перекладав майже всю творчість німецького філософа. Почавши з вірша «Z wysokich gór», що вийшов у 1902 році в додатку до «Słowa Polskiego», Л. Стафф під його впливом написав цикл «Burze», вірші «Bogowie zmarli», «Zwycięzca», більше того, ідеї мислителя позначилися насамперед на першій збірці Л. Стаффа «Sny o potędze».

Отже, Л. Стафф вступав у літературу під впливом ідей Ф. Ніцше та настроїв К. Тетмайера (у назві збірки «Sny o potędze» відлунює рядок із тетмайєрівського «*Kędy o sławie sny, sny o potędze, / Zwycięstwach dumy, odpłacaniu krzywdy, / O nieznośzeniu niesprawiedliwości, / Wobec snów o ukochanej?*» («Hymn do młodości»). Вірш «Melodie zmierzchów» Л. Стаффа, присвячений К. Тетмайєрові, майже повністю наслідує (персоніфікацією, задумом, стилем оповіді) першоджерело «*Melodii mgieł nocnych*» К. Тетмайєра. Згодом, не раз посилаючись у присвятах на К. Тетмайєра, Л. Стафф не пішов його шляхом, він не прийняв шопенгауєрівського песимізму із його переходом до буддійської нірвани. Натомість, за формулюванням Г. Панчик, «причини максималізму Стаффа полягають в антипесимістичному ствердженні життя, що міститься в покантівському ідеалізмі, а саме у творах Ф. Ніцше» [408, с. 11–12].

Настрійовість поезії К. Тетмайєра або її відповідник – сугестія/сугестивність, що є наслідком впливу П. Верлена на нього й тогочасну світову літературу, підкріплена меланхолійністю й песимізмом філософських доміант А. Шопенгауєра, експонується в назвах віршів першої збірки Л. Стаффа («*Przygnębienie*», «*Smutek*», «*Melancholia*», об'єднаних циклом «*Zmierzchem i jesienią*»), які песимістичним звучанням нагадують назви віршів з циклу «Меланхолія» П. Верлена: «Покірність», «Ніколи вівіки», «Утомленість», «Сум» тощо.

Наявність уже в першій збірці Л. Стаффа образу смерті – ще один з ефектів, привнесених А. Шопенгауєром, які прочитуються іноді як співідейний супровід німецького філософа, а інколи – як спротив моді того часу, заперечення життя на користь смерті, бо вона, на думку А. Шопенгауєра, звільняє людину від страждань її існування. Це протистояння Л. Стаффа смерті й віталізації на сторінках віршів «*Przez, z tego...*», «*Wajka o śmierci*» нагадує таку саму боротьбу поета зі слабкістю й проголошення могутності, які постають у зв'язку з написанням вірша «*Kowal*». Як не може він

побороти слабкість титанічними образами, так не може не піддатися депресивним думкам про смерть, прирівняну до кохання («Miłość»), епітет «śmiertelnej ciszy» тощо. Символічний образ смерті у віршах «Południe upalne» та «Martwa pogoda» Л. Стаффа замаскований у візії полудневого сонця, воно неодмінний елемент модерністського пейзажу, один з видів космічної візії часу-смерті (Я. Тучинський) [460, с. 170].

Верленівські відлуння у творчості Л. Стаффа вивчали польські дослідники, зокрема Ю. Крижановський, Є. Квятковський, І. Мачеєвська та ін. Наприклад, Ю. Крижановський констатує суголосність доробку французького митця з творчістю Л. Стаффа, що змінилася після «Snów o potędze»: «Її символом став уже не титан, який стриножує стихії, а «веселий пілігрим», вісник «веселого знання» середньовічних французьких пісенників у «Dniu duszy» (1903), насамперед у збірці «Ptakom niebieskim» (1905), де на образ старих ліриків накладено портрет їхнього пізнього спадкоємця, представника сучасної літературної богеми, «odkrywcy złotych światów», Поля Верлена» [365, с. 479–480]. До речі, особливу зацікавленість Л. Стаффа творчістю французьких митців, зокрема П. Верленом, відзначав Я. Парандовський: «Сум за Францією, яку пізнав ще в часи, коли міг засісти при столику з тими, хто пиячив з Верленом і слухав Аполлінера, керував Твоєю [стаффівською. – Е. Ц.] увагою до її поетів та прозаїків» [409, с. 328–329].

Захоплення поезією та особистістю П. Верлена почалося з перекладацької діяльності Л. Стаффа, коли він друкував вибрані поезії французького символіста протягом 1902 р. в низці літературних журналів (Verlaine P. Z poezyj. Dod. do Słowa Polskiego 1902, nr 251, 288, 301; Tyg.Sł.Polskiego, 1902, nr.1, Ilustracja Polska 1902, nr.42). Згодом, у 1924 році, ці поезії були включені до антології «Liryca francuscy. Wybór poezji od XII do XX w.» (Варшава, 1924), куди ввійшло 109 авторів у перекладах Л. Стаффа. Ще два його переклади найвідомішого вірша П. Верлена «Осінь пісня» уміщено у збірці «Ptakom niebieskim» (1905): вільний переклад під однойменною назвою «Pieśń jesienna» та приписом у дужках (z Verlaine'a) [441, с. 412] і під назвою «Piosnka jesienna» в антології «Liryca francuscy» (Варшава, 1924).

Цікаво, що Л. Стафф серед своєї лірики інколи розміщує переклади: у циклі «Piosenki» (збірка «Gałąź kwitnąca», 1908) трапляється вірш «Słowik zaufany» з приписом «(Walter von der Vogelweide)» [441, с. 626], що є перекладом вірша «Under der Linden» («Під липою») німецького поета-мінезінґера Вальтера фон дер Фогельвейде. Напевно, використання перекладу чужого тексту

зумовлене його жанровою приналежністю до пісенної поезії та любовної лірики, що органічно вписує його в канву Стаффового циклу, а музичність звучання підкреслена спільною образністю любовної мистецтва, присутністю солов'я, натхненої та тихої природи.

У вірші «*Odkrywca złotych światów*» (збірка «*Ptacom niebieskim*», 1905), присвяченому П. Верленові, Л. Стафф змальовує французького поета на пізньому етапі його життя. Це не розпусний напівтверезий розбишака, який стріляв у А. Рембо, а втомлена людина, урівноважена і звернена до Бога, мріє дістатися золотих світів («*w złote światy, w nieodkryte światy*» [441, с. 434]), тобто ідеального буття, що було прагненням французьких символістів:

*Z duszą dobrą jak zboże, dziecinną jak kwiaty,
Żył poeta, bezdomny ptak nieoswojony... <...>
Był czysty, choć nawiedzony złych trunków nałogiem,
Wiele przewinił... Spłacił losów nieprzyjaźni
Dług – latami szpitala i więwiennej kaźni,
Skąd wyszedł pojednany z złoczyńcą i z Bogiem* [441, с. 434].

Р. Патик вказує на подібність поезії вірша «*Odkrywca złotych światów*» Л. Стаффа до верленівської: «насичені звуком рими, ритм, перевернуті, делікатні ефекти звукової інструментарії, алітерації («*duszą dobrą*», «*ryłem rozłótki*»), повтори («*w złote światy*», «*w nieodkryte światy*»), спокійні повороти, обмежені поодинокими словами, що нерегулярно з'являються (як-от: «*złote światy*»), і меланхолійна лагідність – як у «Сатурнічних поемах» [410, с. 265]. Окремо варто акцентувати увагу на назві вірша «*Odkrywca złotych światów*», яку обрав Л. Стафф для найменування П. Верлена поряд з іншою – «*dziecinny odkrywca*» [441, с. 434]. У вірші «*O sprzyjanie nie znającym snoty*» цей епітет варіюється, замінюючись з «відкривача» на «творця» («*stwórczo złotych światów*» [441, с. 467]), і застосовується цього разу як звертання до Бога, у такий спосіб активізуючи зв'язок між відкривачем та творцем.

Позитивна рецепція П. Верлена підсилена біографічною довідкою, яку подає Л. Стафф у книжці «*Liryca francuska. Wybór poezji od XII do XX wieku*»: «Незважаючи на безладне життя, зберіг чистість і чуттєвість, передусім жаль, який він незрівнянно оспівав. Однаково чужий парнасистам, як і символістам, що оголосили його «князем поетів». Це поет самотній, один із найпростіших, найтонших, найгармонічніших майстрів слова; у всякому разі єдиний насправді католицький поет століття» [378, с. 647].

Подібну до «*Odkrywcy złotych światów*» рецепцію постатей митців з глибоким проникненням у психологію їхньої особистості спостерігаємо у вірші «*La Rouchefoucauld*», де нарація ведеться від

першої особи. Назва твору відсилає читача до французького мораліста Франсуа де Ларошфуко, якого Л. Стафф перекладав («Максіми». – Варшава, 1924):

*Ja nie nudzę się nigdy.
Ledwo tylko się zbudzę,
Głowę wciąż tam zajęta.
Kiedy jednak się nudzę,
Biorę książkę do ręki,
Siadam w oknie wygodnie
I patrzę na ulicę,
Jak się snują przechodnie [442, с. 718].*

М. Валліс у книжці «Różna twórczość wielkich artystów» пише, що перелом у творчості Л. Стаффа відбувся після Другої світової війни, коли на нього відчутно вплинули молодші поети, зокрема Т. Ружевиц¹¹, меншою мірою К. Галчинський, адже Л. Стафф як представник класичної школи був відкритий для нових напрямів. Більш того, він не приховував своєї залежності від впливів, про що оповідав Г. Карський, переказуючи розмову зі Л. Стаффом. На репліку Г. Карського «Чи може це вплив Ружевиц?» поет відповів: «Наче вгадав! Але я не соромлюся впливів (уже в самій цій репліці цитуючи Тувіма...) Що ж, учитися треба завжди, і хто знає, чи не найефективніше... у власних учнів! (...)» [422, с. 34]. Цей самий факт визнає й К. Вика, указуючи на ружевицивські відгомони в «Przebudzeniu» Л. Стаффа, галчинські – у «Balladzie» й «Matamorze», додаючи до своїх спостережень ще й присутність у вірші «Siostrzy Syjamskie» О. Вата, а у «Wykopalisku» – З. Герберта [475, с. 53–54].

Познайомившись у Кракові в 1947 р., коли Л. Стаффу було 69 років, а Т. Ружевицу – 26, поети творчо впливали один на одного. Не вдаючись до нюансів спільних мотивів та інтертекстуальності їх поезії, наведемо слова В. Вуйчика: поетів, між іншим, пов'язувала «впевненість, що література й мистецтво є безперервним пошуком нових літературних форм, суперечкою про справжні цінності життя» [473, с. 79–80].

На одну з головних рис поезії К. Галчинського – нонсенс¹², яку перейняв Л. Стафф, маємо чітку алюзію у його вірші «Gałczyński» зі збірки «Dziewięć muz»:

¹¹ Ч. Мілош у «Житті на островах» пише: «У Польщі після Другої війни наступив мало не цілковитий розрив з поетикою Скамандра, і навіть бездоганно традиційний Леопольд Стафф вибрав у старості нову поетику, як говорять, під впливом Тадеуша Ружевиц, нотабене бачучи в ній один з найкращих віршів свого плідного доробку» [397, с. 270].

¹² Нонсенс, якому З. Фройд дав визначення «своєрідний «відхід», відхилення від логічної лінії у бік абсурду й «звільнення від внутрішніх оков» [327], як літературний феномен розвинувся в

*Pokazałeś w wesolej herezji
Przez swe fraszki fiołkowe i gęsie,
Ile jest nonsensu w poezji
I ile poezji w nonsensie [442, с. 946].*

Дефініція «нонсенс» притаманна поетичній лексиці Л. Стаффа у вірші «Noc księżycowa»:

*Że miłość idzie nie narażona
Na drwiny i natrząsy
I trzeźwy dzień ją bóstwem uzna...
Ot – nonsens czarujący... [442, с. 700].*

В останніх поетичних збірках Л. Стафф особливо часто репрезентує нонсенс з неймовірними персонажами й ситуаціями, що викликають у свідомості читача різні комічні комбінації, як-от у вірші «Astrolog» зі збірки «Wiklina»:

*Astrolog zamknął na klucz wieżę:
Poobcinał kometom ogony,
Wyrzucił oknem klepsydrę i czaszkę
I poszedł na maskaradę [442, с. 841].*

Це відбувається через зміну орієнтаційних параметрів Л. Стаффа, наприклад, в останній збірці «Wiklina» (1954) і посмертній «Dziwięć muz» (1958). Вони демонструють цілковитий перелом у творчості митця, який «модернізує спосіб зображення, переламує класичні метричні системи, (...) використовує вірш, заснований на віддалених асоціаціях» [456, с. 285], а найголовніше – упроваджує нове сприймання світу, оперте на гротеск, іронію й парадокс.

Перший поетичний досвід Л. Стаффа формувався також за взірцями Е. Верхарна, Т. де Банвіля, А. Рембо. С. Бжозовський зауважує, що у Л. Стаффа можна «знайти стани душі, що стверджують спорідненість, безсумнівні контакти та поєднання між Ренаном та Метерлінком, Франсом та Ніцше, Бодлером або По» [310, с. 128], вірші яких можна впізнати в Стаффових «Citta dolente» («Місто серед моря» Е. По), «Zdarzenia cichych ludzi» та «Ślepiec srętanu» («Сліпі» М. Метерлінка) та ін. В. Студенцький пише: «на початковому етапі творчості Леопольд залежав від неореалізму Тетмайєра, візій Е. По, настроєвості Метерлінка й сецесійності Бекліна, еготизму Ніцше, символічної казковості автора «Dzwonu zatorionego»; овівала його поезію «anheliczna» меланхолія» [450, с. 19].

Англії наприкінці XIX ст. Шедеврами літературного нонсенсе в усьому світі визнані твори «Аліса в Країні Див» й «Аліса в Задзеркаллі» Л. Керролла.

Назва вірша «Vita nuova» Л. Стаффа (збірка «Sowim piórem», 1921), як і його зміст, є прямим посиланням на повість Данте Аліґ'єрі «La Vita Nuova», присвячену дамі серця – Беатріче. Явна аналогія з «Вороном» Е. По виникає після прочитання Стаффового «Nigdy»:

*Nigdy! To słowo na swojego domu
Wyryłem progu. Na drzwiach drugie: «Dość!»
Ostatni raz dziś bez wstydu i sromu
Serce wspomnieniu-m rzucił jak psu kość [441, с. 737].*

Серед інспірацій, породжених польськими співвітчизниками (Я. Кохановським, Ю. Словацьким, А. Міцкевичем, Т. Ружевичем та К. Галчинським), у збірці «Ścieżki polne» Л. Стаффа інкорпорована «філософія праці» С. Бжозовського [381, с. 200]. Жодного з російських поетів початку ХХ ст., на думку Н. Богомолової, не можна так вдало зіставити зі Л. Стаффом, як В. Брюсова, оскільки їм обом притаманний «дух гуманізму, замилювання життям, раціоналізм, віра в людину, у її необмежені можливості», а також у них превалює позиція мріяння над дійсністю, енергійна творча особистість [307, с. 175, 180].

Інтертекст відлунює у вірші «Noc księżycowa» Л. Стаффа («O, siostry-gwiazdy, nie dalsze / Niż człowiek jest człowiekowi» [442, с. 749]) рядками з поезії «Небо і зірки» М. Лермонтова через мірило людської близькості як відстані між зірками та людиною. Єсенінський натуралізм і деталізованість портрета тварин (див. вірш «Корова») помітні у віршах «Wół», «Koń», «Wierz» та інших зі збірки «Ścieżki polne». У вірші «Poeto!» Л. Стаффа фактично спостерігаємо переклад пушкінських дворянських віршів «Поету»:

*Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум... [193, с. 225]
Poeto! Gardć oklaskiem mas,
Miej za nic sławę! [442, с. 651].*

Зв'язки з українськими письменниками та ставлення до української літератури Л. Стаффа ми обумовили раніше, посилаючись на особисте знайомство польського митця з М. Коцюбинським. На спільних рисах тональності деяких віршів Л. Стаффа та М. Бажана акцентує Ю. Булаховська [38, с. 23]. Крім того, є свідчення М. Рудницького про візит Я. Каспровича та Л. Стаффа до його дядька («Ці дуже пильні та плодovitі письменники мали завжди безліч літературних задумів і ніколи не заперечували проти авансу на новозаплановану ними книжку» [206, с. 45]), під час якого відбулася розмова про І. Франка, з яким Я. Каспрович працював у польській газеті «Kurier Lwowski»:

– Це сором, – сказав він [Я. Каспрович. – *Е. Ц.*], – живу в найближчому сусідстві колишнього приятеля й досі не прийшло мені в голову відвідати його.

– А ще більший сором, – сказав Л. Стафф, – що я зовсім не знаю його книжок, хоч народився у Львові [206, с. 45].

Стаффові в М. Коцюбинському імпонувала його заглибленість у повсякденність звичайних людей, звучання прози письменника подібно поезії, визнання переваги теперішнього над іншими часами. За свідченням М. Рудницького, Л. Стафф задавався питанням: «Чи я взагалі вмю писати прозою? Коцюбинський був справжнім поетом. Сидячи в тіні сумовитих італійських дерев, ми не раз довго мовчали. [...] В нього було таке здорове зацікавлення реальними предметами, що я заздрив йому... Люди та їхні трагедії чи радощі притягали його увагу не тому, що це міг би бути так званий «літературний матеріал». Він умів терпляче прислухатися до розмов звичайних людей, до самого їхнього голосу. Він раз у раз висловлював жаль з приводу того, що не розуміє говірки капрійських селян і рибалок» [205, с. 131].

М. Коцюбинський був одною з ланок у «коннективній міжкультурній інтеграції» [121, с. 166] стаффовської біографії, тим часом як такі поети, як Ю. Тувім, К. Галчинський, Т. Ружевич були ланками «коннективної внутрікультурної інтеграції».

Однодумцями Л. Стаффа в Україні були так звані письменники «п'ятірного грона» неокласиків – М. Драй-Хмара, М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, О. Бургардт, про тексти яких Д. Наливайко писав, що «вони мають характер відсилань до інших текстів, у широкому семіотичному значенні – до тексту культури, і їх залучення до творення нових текстів» [163, с. 9]. До речі, М. Рудницький вважав, що найближчим до Л. Стаффа з українських митців був М. Рильський через закоханість у спадщину класиків: Данте Аліґ'єрі, В. Шекспіра, А. Міцкевича, О. Пушкіна [205, с. 130].

Джерелом натхнення для Л. Стаффа були «Думки» Б. Паскаля, зіставлення з якими може забезпечити герменевтичне прочитання віршів «Siostry syjamskie» та «Stojąc sam», якщо, за спостереженням М. Ящинської-Войтковської, звернутись до «думки» 72 та 258 [350, с. 407]. І. Мачеєвська віднаходить «сліди» паскалівської «прірви» у вірші «Mój Bóg to przeraść» [381, с. 231]. Їй вторить дослідниця М. Подраза-Квятковська, угледівши у вірші «паскалівський елемент жаху» [414, с. 7]. Справді при порівнянні рядків із вірша «Siostry syjamskie» Л. Стаффа та 72-ої думки Б. Паскаля стає зрозумілим виникнення образів «безкінечність» та «ніщо», зокрема стаффовське «*Nieskończoność i Nicość, / Dwie siostrz*

syjamskie, / Urodzily jednego boga» [442, с. 967] та паскалівське «Усе, що існує, починаючись із нікчемності, простягається до безкінечності» [178, с. 65].

Усі речі для Л. Стаффа мають дві сторони, як у Б. Паскаля, що зумовлено характером польського митця, про творчість якого І. Фік пише: «Легко поету переходити від епікурейства до стоїцизму, від мудрої меланхолії до ентузіазму, від почуття потужності до солодощів страждання, від радості, від короточасної хвилини до споглядання вічності» [324, с. 11].

«Генезійська» метафорика та образи могутності зіркового неба [383, с. 106] ідуть у Л. Стаффа від Ю. Словацького, про захоплення яким письменник зізнається в листі до О. Ортвіна від 25 березня 1900 р.: «...неодноразово в моєму житті Король-духує, проте завжди проймає до серця, що ані руш»; «<...> якщо хтось відчуває, що не може викинути з себе велетня, колоса, Короля духу, що не є Творцем настільки потужним, щоб кожне слово було водночас громом, блискавкою, гранітною скелею, брилею золота й сонцем, стрічкою райдужною й усім тим, що є потужним, великим, пихатим, молодецьки звучним..., то нехай зламає перо і плюне на свої помисли <...>» [445, с. 27]. Поема Ю. Словацького «Король-Дух» була взагалі знаменною для модерністів, як реферує Я. Тучинський: «Модерністи з Каспровичем на чолі прочитували в «Королі-Духу» найвище втілення давньої індійської поезії» [459, с. 17].

Захоплення Ю. Словацьким як кумиром продовжується в наступному листі до того самого О. Ортвіна від 9 квітня 1900 р.: «Зараз дуже хочеться ходити далекими полями й горами в позолочені, спекотливі, гарячі та золоті полудні й гудіти в далечину грудьми, і повторювати уривки з другої частини «Короля Духа» або вити на весь голос каспровичівське «Święty Boże, Święty moczny!» [445, с. 31]. У тому ж листі Л. Стафф згадує й інші свої читацькі захоплення: "Перетравлюю потроху Словацького, Метерлінка, гарну працю Рієля про Ніцше <...>. У запасі маю драму «Весілля Собеїди» Гофманстала й Гамерлінга «Агасфер у Римі»" [445, с. 30].

Лірика Б. Лесьмяна, Ю. Тувіма і, особливо, Л. Стаффа, на думку Т. Ружевица, привертає увагу своєю подібністю до простої мови творів Я. Кохановського, до його вміння відтворити любовні почуття, моменти радості/розчарування, зокрема чистість та прозорість віршів Л. Стаффа, а також показ того, як «утілювати в живе слово замилювання світом і людиною» [423, с. 38], Т. Ружевиц приписує впливові поезії Я. Кохановського [423, с. 37], твори якого в перекладах Л. Стаффа з латинської виходили протягом 1953–1956 рр. у Державному видавничому інституті: «Elegii ksiąg

czworo» (1955), «Lyrica. Wybór» (1956), «Foricoenia czyli fraszki łacińskie» (1956). «Поєднують обох поетів постійні вагання між вірою в Провидіння та браком довіри до ідентифікованого з поганською Фортуною Богом (Кохановський)», – пише М. Шчот [452, с. 197]. На думку Н. Богомолової, цикл «Radość i smutek szczęścia i chwili» Л. Стаффа асоціюється з «Піснями» Я. Кохановського, оскільки подібний до них своїм «споглядально-гедонічним тоном, глибоким ліризмом, тяжінням до завершеної форми», зокрема 13-складовою строфікою [28, с. 10]. Натомість Т. Ружевич свідчить, що «успадкував Стафф від Кохановського не тільки лютню, а й почуття гумору. Розмовляли ми часто зі Л. Стаффом про гумор Яна Кохановського, який виплакав безсмертні «Трену», явив світові незліченну кількість фрашок латинською й польською мовами» [422, с. 35].

Досліджуючи особливості Стаффових перекладів Я. Кохановського, Є. Зьомек вважав, що «після Бродзинського й Сирокомлі, після невдалих перекладацьких розробок Ейсмонда Стафф, як ніхто інший із сучасників, був покликаний спробувати сполонізувати елегії, фразки й оди» [484, с. 6]. Порівнював Л. Стаффа з Я. Кохановським і Ю. Крижановським, у листі до якого від 20 листопада 1952 р. поет дякує йому за подарований екземпляр «Dzieł polskich» Я. Кохановського, що вийшов у цьому ж році зі вступом і примітками самого Ю. Крижановського, де була присвята: «Достойному Пану Леопольдові Кохановському, віршики його протопласти ІМС Пана Яна Стаффа жертвує прихильник обох» [445, с. 570]. Л. Стафф відвідував Чорнолісся Я. Кохановського, про що писав у листі до О. Ортвіна [445, с. 150], а в листах до Ю. Крижановського Л. Стафф використовував неодноразово ім'я велета Ренесансу як присвійне: «bardzo potrzebowałem kochanowskiej pogody» [445, с. 570], «w morzu łacińskim Kochanowskiego nie zacząłem jeszcze pływać» [445, с. 571].

До полеміки з Я. Кохановським вдавався Л. Стафф і в поезії, зокрема у вірші «Liry», назва якого є ремінісценцією відомої фразки «Na lipę». Фразка побудована як розмова від першої особи однини у формі звертання персоніфікованих лип до перехожих, Л. Стафф їй протиставляє власне звертання до поета з Чорнолісся, використовуючи образний ряд з фразки «Na lipę», а це евоковані запах, охоронна функція лип, мед, солодкість:

*Od czterech wdzięcznych wieków i dla wiecznej chwały,
Złotej jak miód natchniony w twym pisanim dzbanie,
Wszystkie kwitnące słodko lipy w Polsce całej
Pachną imieniem twoim, Kochanowski Janie!* [442, с. 550]

Інспірації творчістю М. Метерлінка простежуються у віршах Л. Стаффа «Przewodniczka», «Otchłań kusząca», «Zmowa», «Zdarzenia cichych ludzi» та «Życie bez zdarzeń» у «метафізичній таємниці» [372, с. 29] його віршів, через рефлексії про людину, її внутрішнє життя й духовні потреби. Демонстрація саме цих особливостей вирізняє есе та драми М. Метерлінка. Атмосфера вірша «O radosnej ojczyźnie» з ключовими поняттями таємниці, знаків, мовчання та замовчування відтворює суто метерлінківську метафізику:

*Jest nas ogromna, cicha, przedziwna rodzina,
Gromada obłąkańców z mrocznymi oczami,
Co się porozumiewa tajnymi znakami,
W których się zamilczenia głębia dopomina* [441, с. 538].

М. Вика називає Л. Стаффа «поетом таємниці, метафізичного неспокою» [478, с. 24]. Літературознавець Є. Квятковський вважав польського поета «метафізиком» насамперед у звичному значенні цього слова: «менше цікавить його спосіб існування світу, більше цікавлять його наслідки цього існування для індивідуальної людської долі» [372, с. 113]. Таку метафізику якнайкраще репрезентує вірш «Rzęsa» («Wiklina», 1954), присвячений Янові Парандовському. Автобіографічний факт: перебуваючи в Плавовіцах, де всередині парку став поріс ряскою, Л. Стафф занепокоївся цим і щоразу придумував різні проекти для його очищення. За сюжетом вірша, коли мудрець застає героя в парку за очищенням ставу, то дає пораду зайнятися важливішими справами, хоча наступного дня сам заступає місце героя. Для розкриття філософського сенсу вірша досить однієї художньої деталі, обумовленої Л. Стаффом у портреті мудреця, який змінюється. Перша зустріч: «*Mędrzec spokojny / O czole myślą rozciętym <...>*» [441, с. 845], друга: «*Mędrca z czołem wygładzonym <...>*» [441, с. 846]. Теоретизування ні поетові, ні мудрецю не принесло користі. Л. Стафф виражає свої рефлексії: щоб покращити світ, не треба звертатися думками до великих надбань цивілізації, як це робить герой вірша, повертаючись до ставу після дня роздумів:

*O życiu i o śmierci,
O Sokratesie
I niesmiertelności duszy,
O piramidach i przenicy egipskiej,
O rzymskim Forum i księżycu.
O mamucie i wieży Eiffla...
Ale nic z tego nie wyszło* [442, с. 845–846].

Згідно з концепцією автора світ можна покращити, починаючи з очищення ставу. Ця теза має продовження у вірші «Flet» цієї ж

збірки «Wiklina», де знову наголошено на марності безплідних міркувань. Людина «*w modlitwie i czuwaniu / Całym wysiłkiem duszy / Myślał w zachwycie o Bogu / Pragnąc się z nim zjednoczyć / I wyraz dać swej tęsknocie*» [442, с. 850], однак після тривалих зусиль кинула цей процес і «*Doszedł do przekonania, / Że łatwiej to wygrać na flecie*» [442, с. 850].

Дослідниця М. Подраза-Квятковська говорить про «спокій і щоденний сценарій» вірша «*Wielka godzina*» Л. Стаффа, яким він зобов'язаний «Скарбу покірних» М. Метерлінка [416, с. 83]. Безперечні ремінісценції на «Усередині» М. Метерлінка спостерігаємо в сцені з вірша «*Straszna noc*» Л. Стаффа, а за класифікацією сфери транстекстуальності Г. Маркевича – це так зване «тематичне послання» [390, с. 234]. У Стаффовій поезії «*Straszna noc*» так само, як і в творі М. Метерлінка, розмежовано зовнішній і внутрішній простори, причому обстановка кімнати (годинник, підкреслена затишність оселі), члени родини та їх поведінка (мовчання, спостереження за годинником) майже повністю відтворюють концепцію безпечності всередині й небезпеки ззовні, образність драми бельгійського драматурга:

*Gdzieś w ciepłej izbie ludzie siedzą przy kominie:
Nikt nie waży się przerwać milczenia, jedynie
Matka oczy na ścianę obróci bezwiednie,
Spójrzy i szepnie: «Zegar stanął», i poblednie,
I wszyscy zimnym dreszczem wstrząsnęli się trwożnie,
A dziewczęta poczęły się żegnać pobożnie... [441, с. 23].*

Постать М. Метерлінка, судячи з листа до О. Ортвіна від 24 квітня 1900 р., впливала на Л. Стаффа й у повсякденних зайняттях: «<...> мені в голову приходять чорні думки, які повинні рости в проклятій теплиці цього нечистого декадента Метерлінка» [445, с. 39]. Між іншим з доробку бельгійської літератури творчість М. Метерлінка та Е. Верхарна були найбільш відомими в Україні [117, с. 190].

Варто зазначити, що Л. Стафф-драматург перейняв деякі особливості стилю М. Метерлінка, який у львівському літературному колі вважався разом з Г. Д'Анунціо, Г. Гавптманом, Г. Ібсенем, А. Стріндбергом одним із найпопулярніших світових драматургів. У драмах Л. Стаффа простежуються також драматичні елементи Г. Гавптмана, Гуго фон Гофманстала, Г. Ібсена, А. Стріндберга, Ю. Словацького та С. Виспянського [419, с. 25]. Можливо, це зумовлено перекладацьким досвідом Л. Стаффа, адже він перекладав багатьох із вищезазначених драматургів.

Перший сценічний твір Л. Стаффа «Skarb» (1903), жанр якого він визначив як трагедія (з цим не погоджувалися, до речі, критики), апелює до драматургії М. Метерлінка низкою аналогій. Критик Т. Сіверт бачить метерлінківські відгомони в драмі «Skarb»: «Інтерпретаційна широта символічного предмета, яким є Скарб, надає власне тому звучанню якоїсь недооціненої, повної великих цінностей глибини, вона обіймає сутність людини з боку її справжніх внутрішніх багатств. Це і є так звані метерлінківські «клопітливо нагромаджені скарби», що складають «внутрішню красу» [433, с. 218].

Передчуття й очікування чогось невідомого, але лячного (основні прийоми М. Метерлінка, на яких засновані його п'єси «Там, усередині», «Сліпці», «Незапрошена», «Смерть Тентажіля» та ін.) переймає Л. Стафф у «Skarbie», коли неспокійний натовп очікує вироку. Особливістю сюжетотворення в обох митців є те, що смерть приходить несподівано, власне кажучи, «незапрошена», усвідомлена найчастіше лише однією особою, яка не в змозі перешкодити її появі. Так, Воєначальник із «Skarbu» Л. Стаффа помирає саме тоді, коли лікарі пророкують йому полегшення, а наділена даром ясновидіння Дивна відчуває її наближення.

Таємниця, невідомість майбутнього й очікування його, що характеризують драматургію М. Метерлінка, відчутні й у «Skarbie» Л. Стаффа:

Tajemnicą owiane to wszystko... Nieznany

Skarb... Niewiadomy wróg, grożący w gniewie... [444, с. 37]

Wszystko to jakieś straszne, ciemne, niepojęte <...>

...nikt nie może zgadnąć, ni wiedzieć co będzie [444, с. 86–87]

Вісниками, тобто особами-екстрасенсами, у Л. Стаффа традиційно, за М. Метерлінком, стають люди певних категорій – старці, жінки, сліпі та діти. Саме вони мають передчуття, інтуїтивно переживають наближення небезпеки, наприклад у «Skarbie» очікування супроводжується дитячим плачем, подібно до «Сліпців» та «Незапрошеної» М. Метерлінка.

Поруч із метерлінківськими впливами треба згадати в Л. Стаффа інспірації творчістю Гюго фон Гофманстала, твори якого були широко відомі у львівському колі¹³. М. Метерлінк та Г. Гофмансталь посідають одну позицію, тому що, як пише А. Чабановська-Врубель, «в обох авторів простежується атмосфера сплетіння чудового та повсякденного» [314, с. 214]. Л. Стафф переклав вірш «Ich dwoje» («Die Beiden») Г. Гофманстала, а його

¹³ див. Obrączka P. Recepcja Hugona Hoffmannstala w okresie Młodej Polski. Szkice i materiały. – Opole, 1994.

драму «Wesele Sobeidy» («Die Hochzeit der Sobeide») у неопублікованому Стаффовому перекладі поставлено у Львові в 1904 р. Переклади творів Г. Гофмансталя німецькими поетами, надруковані в «Критиці» 1902 р¹⁴.

На думку Т. Більшевського [303, с. 248], часте маніпулювання темою дитинства у Л. Стаффа сприяє суголосності з творчістю Гуго фон Гофмансталя, хоча ми вважаємо, що ця тема у Л. Стаффа «подана» в помірних порціях і аж ніяк не дорівнює за кількістю, наприклад, А. Рембо з його циклами про дітей «Новорічні подарунки сиріт», «Зачаровані», «Семирічні поети» тощо.

Розглядаючи особливості драматургічного доробку Л. Стаффа, Л. Поспехова виявляє низку аналогій з Г. Гавптманом, один з романів якого «Єретик із Соани» (1918) поет переклав¹⁵. Сценічний твір «Godiwa» Л. Стаффа має багато спільного з «А Піппа танцює» Г. Гавптмана [419, с. 75]: дослідниця посилається на їхню спільну ідейно-тематичну основу, виявлену в прагненні знайти ідеал, у сумі за красою і добром.

Обігрування мотиву правди в умовах міщанського середовища зближує драму «То само» Л. Стаффа з «Дикою качкою» Г. Ібсена [419, с. 104], хоча кожен автор пропонує свої інтерпретації мотиву. У листі від 12 червня 1923 р. до О. Орвіна Л. Стафф наводить приклад із п'єси Г. Ібсена «Йун Габріель Боркман»: «У «Боркмані» Ібсена стукали страшно в двері. Пам'ятаєш, як уміли ми задумуватися в таку хвилину! І те, що коли постукала молодість (неправдоподібно! До нас!), не перелякалися <...>» [445, с. 165]. На жаль, перекладена Л. Стаффом п'єса «Претенденти на корону» Г. Ібсена не була надрукована, так само загубилася й перекладена драма «Північні багатирі». Відомо, що Л. Стафф приступав до перекладу віршів Г. Ібсена, про що зазначав у листі до Тадеуша Піні: «Проглядав і пробував перекладати вірші Ібсена, але, чесне слово, ця робота мені сильно не до серця. Бракує мені запалу й гарячого вникнення в ібсенівську поезію, яку – якщо б не Ібсен драматург – нікому не спало на думку перекласти і присвоїти польській літературі» [445, с. 462].

Остання драма Л. Стаффа «Południca» (якщо не враховувати загубленого твору «Król Kodrus»), за спостереженнями Л. Поспехової, ірраціональним початком має аналогії як із «Владою темряви» Л. Толстого, так і з «Донькою Йоріо» Г. Д'Аннунціо [419, с. 118].

¹⁴ Z poezji Młodych Niemiec [Hofmannsthal, Liliencron, George, Holz, Dehmel, Bierbaum]. – Krytyka. – 1902. – Nr VI, XI.

¹⁵ Hauptmann G. Kacierz z Soany / z niem. przeł. Leopold Staff. – Warszawa: Renaissance, 1927.

Варто зазначити, що Л. Стафф Г. Д'Аннунціо входив до списку перекладацького доробку, зокрема, з 1905 року вийшло кілька перекладів, серед яких «Діви скель», «Невинний», «Полум'я», «У пучині пристрасті», «Тріумф смерті». Самого італійського драматурга Л. Стафф мав нагоду бачити в театрі Ла Скала. Враження від цієї події він виклав у листі до М. Вольської: «На опері Франкетті «Донька Йоріо» бачив Д'Аннунціо. Кланявся публіці. Його надзвичайна безцеремонність мені сподобалася. Живий справляє більше враження, ніж на зображенні» [445, с. 274].

На думку критиків, Л. Стафф, відомий як майстер пера завдяки «*Spot o potędze*», не досяг значного успіху в драматургії, бо користувався в ній законами поетики, а не сценічної доцільності: «Зневага до фактів і вчинків, пристрасть до мотивації та внутрішніх переживань дали критикам підстави стверджувати несценічність драм автора «*Skarbu*» [419, с. 16]. Фактично драма була для Л. Стаффа «побічним продуктом» («*ubocznym produktem*»¹⁶), у ній він залишився ліриком, про що писали Я. Каспрович, Я. Лорентович, Г. Галле, Ю. Котарбінський та ін. Більшість драматичних творів («*Skarb*», «*Godiwa*», «*Igrzysko*», «*To samo*», «*Wawrzynu*», «*Południca*») Л. Стаффа базувалася на ідеологічно-аксіологічних чинниках, митець прагнув визначити вічні цінності, знайти ідеал, а тому вони автоматично ставали не пристосованими для сцени.

Починаючи 1905 р. як перекладач повістей Г. Д'Анунціо, Л. Стафф згодом витлумачив по-польськи твори Ф. Ніцше, поповнивши ряди таких визначних польських перекладачів початку ХХ ст., як Т. Бой, З. Міріам, Е. Порембович, Я. Каспрович. На думку З. Херовського, Л. Стафф «останній з великих» презентував школу видатних польських перекладачів [342, с. 292].

Л. Стафф перекладав переважно задля заробітку, про що не раз зазначав у листах і розмовах з приятелями, зокрема він розповідав М. Рудницькому: «Я сідаю за переклади, щоб заробити на якусь приємну подорож до Франції або Італії. А Франко і Каспрович нагадували Сізіфа, засудженого, не як у грецькій міфології – після смерті, а ще за життя, – підіймати раз у раз величезну брилу на вершину гори, звідки вона падала вниз <...>» [205, с. 130]. Хоча перший перекладач його віршів українською М. Рильський мав іншу мотивацію для перекладацької діяльності в 30-х роках ХХ ст. Припускаємо, що український митець не хотів писати на замовлення, а 1930-ті роки в українській літературі схарактеризовано як епоху Великого замовлення, а тому в 31-ому він видав том «Французька класика XVII століття», куди ввійшли

¹⁶ М. Piechal. Staff jako dramaturg // Nowiny Literackie. – 1948. – Nr 52.

переклади «Сіда» П. Корнеля, «Мізантропа» Ж.-Б. Мольєра, «Федри» Ж. Расіна, «Поетичного мистецтва» Н. Буало. Крім того, у 30-х роках була перекладена «Орлеанська дівка» Вольтєра, «Синій птах» М. Метерлінка, «Сірано де Бержерак» Е. Ростано. У 37-му році вийшов переклад пушкінського «Євгенія Онегіна».

Перекладацька діяльність Л. Стаффа була напрочуд продуктивна. Крім уже згаданих авторів, йому належать переклади творів Е. Верхарна, Г. Бенґа («Тіна», «Майкл», «Дивні шляхи певного кохання», «Трагедія бездомних»), Й. Бойєра («Великий голод», «Останні вікінги»), Й.-В. Ґете («Страждання юного Вертера», «Рейнеке-ліс», «Римські елегії»), К. Гольдоні («Мірандоліна»), П. Луї («Пісні Білітіс»), Е. Людвіґа («Наполеон»), І. Стоун («Муки і радість»), А. Стріндберґа (повісті «Шандала»), Г. Френссєна («Слуга божий»), Е. Якобсєна («Марія Груббе») та ін [406, с. 459–463].

Л. Стафф мало перекладав англійською мовою, зокрема це кілька віршів Ч. Алджернона Свінберна, В. Блейка. Про замовлення перекладу останнього він повідомляв у листі до О. Оркана від 21 вересня 1927 р.: «уже давно знаєш, ... які важкі ці містики» [445, с. 174]. Стаффівські переклади В. Блейка («Wstęp», «Śpiew wolności», «Odpowiedź ziemi») були надруковані в «Drodze» (1928. – Nr. 3. – S. 213–216), а вірш «O miłości» – у «Kulturze» (1932. – Nr. 4. – S. 1). Вірш у «Культурі» Л. Стафф прокоментував так: «...Блейк притягував мене ще в передвоєнні часи. <...> Шкода, що його так малову нас знають. У поезії Блейка є багато напрочуд сучасних моментів. <...> Ношуся з наміром зібрати мої переклади й видати їх окремою збіркою» [466, с. 1].

Л. Стаффа перекладав також багато творів лауреатів Нобелівської премії, серед яких, крім названого Генріха Гавптмана, ще й Кнут Гамсун («Остання радість»), Грація Деледда («Анналена Білзіні», «Ностальґія»), Сельма Лагерлеф («Анна Сверд», «Будинок Лільєкруни», «Перстень Левеншельдов»), Томас Манн («Смерть у Венеції», «Маріо і чародій», «Пан і пес», «Трістан» та багато інших оповідань), Г. Понтонпідан («Нічна варта»), Ромен Роллан («Ян Кристоф», «Зачарована душа»), Рабіндранат Таґор (вірші).

У списку перекладацької бібліографії Л. Стаффа є окремі позиції, присвячені творам геніальних італійських художників та скульпторів. Під його перекладацьке перо потрапили автобіографія Б. Челліні «Життя Бенвенуто, сина маєстро Джованні Челліні, флорентійця, написана ним самим у Флоренції», «Поезія» М. Буонарроті, а також «Казки», «Про живопис», «Вибрані праці», «Вибір і переклад», «Про небо, зірки і чотири стихії» Леонардо да Вінчі. Л. Стафф написав також книжку про життя й діяльність

італійського митця під назвою «Michał Anioł», у якій визначив головні стрижні поезії Мікеланджело Буонарроті: «Кохання і Смерть – це два береги, між якими безперервно кружить його душа, що не знає спокою» [439, с. 98–99]. У збірці «W cieniu mięcza» (1911) Л. Стаффа є вірш «Jeńcy Michała Anioła» з описом деяких творинь Мікеланджело, а в збірці «Łabędź i lira» (1914) – вірш «Benvenuto», присвячений Бенвенутто Челліні.

Поміж названих творів, які Л. Стафф переклав польською, є один переклад, віднайдений В. Василенком у Львові серед архівних матеріалів О. Ортвіна. Це вірш італійського поета на маргінесі XIII–XIV ст. Чекко Анджольєрі (Стафф назвав його «Życzenia»). На думку В. Василенка, творчість італійця цілком зрозуміло приваблювала Л. Стаффа, якщо врахувати ніцшеанський індивідуалізм та культ сили, проголошених в «Kowalu» Л. Стаффа, а тому цей переклад був спродукований сповіданням бунту, виклику, віри, що пронизували сонети Анджольєрі [468, с. 125]. Настроєм Л. Стаффа суголосний пафос його поезії, яка змальовує «дійсність як прояв повнокровної екзистенційної стихійності, людських пристрастей <...>, віри в силу й можливості людини» та демонструє «цінність земного людського життя аж до його натуралістичних рухів» [468, с. 125].

Часто в поетичному просторі Л. Стаффа натрапляємо на ремінісценції зі сфери музики, а точніше з творів композиторів та музикантів, першість серед яких належить, звичайно, співвітчизникові Ф. Шопену («Mieszczuch» [442, с. 720], «Scherzo» [442, с. 918], «Nonsens» [442, с. 883]); крім цього, є звертання до Ф. Ліста («Otium» [442, с. 721]), С. Баха («Ballada» [442, с. 931]), Б. Хессе-Буковської («Scherzo» [442, с. 918]), Н. Паганіні («Niebo jest słodkie jak skrzypiec ton» [442, с. 586], «Paganini» [442, с. 914]), Е. Гріга («Jesień» [442, с. 828]). Найбільш цитовані у Л. Стаффа персонажі В. Шекспіра, зокрема Гамлет («Nie takie głupie» [442, с. 956]), Ромео і Джульєтта («Czytelnicu» [442, с. 239]), король Лір («Przemianu» [442, с. 934]), Офелія.

На жаль, у Варшаві в 1944 році згоріло багато перекладів Л. Стаффа, зокрема й переклади з латинської середньовічної літератури, інакше його перекладацький доробок був би набагато масштабнішим.

Л. Стафф у перекладацькій діяльності приділяв значну увагу філософам-мислителям: Геракліту, Демокріту, Епікету, Епікуру, Д. Дідро, Б. Спінозі та ін. Цитати з «Розмірковувань» Марка Аврелія на тему значущості теперішньої хвилини, швидкоплинного моменту в житті людини експонує вірш Л. Стаффа «Marek Aureliusz mówi»:

*...Choćbyć żył lat trzy tysiące,
Wiedz: nikt życia nie traci innego, jako tę chwilę,
Którą żyje, a inną nie żyje, jeno tą właśnie,
Którą traci. Nie ginie przeszłość dla niego ni przyszłość:
Czego kto nie posiada, tego utracić nie może [441, с. 814].*

Щодо друку цього вірша, то поет дає деякі рекомендації в листі до Міхала Павліковського від 16 липня 1909 р.: «Прошу простежити, щоб те, що Марк Аврелій говорить, було в лапках, оскільки це істотні цезаричні мудрості імператора, який сам не написав їх гекзаметром тільки через те, що поетів вважав за великих негідників <...>» [445, с. 446].

Серед інших форм інтертекстуальності в поетичному доробку Л. Стаффа наявні біблійні цитати, наприклад у вірші «Bieguny» (збірка «W cieniu miecza», 1911): «*Nie z tego świata jest królestwo moje*» – це пряма цитата зі звернення Ісуса до Пілата: «Мое Царство не зі світу цього...» (Єванг. от Іоанна, гл. XVIII, ст.36). Вірш «Piękno zwycięskie» та цикл «Rosałunki» Л. Стаффа подібні еротичною символікою до книги «Пісня пісней» Соломона.

Отже, поняття «поетичний стан» П. Валері, на нашу думку, якнайкраще підходить для позначення джерела виникнення інтертекстуальних зв'язків, що є невід'ємною частиною творчості кожного митця, породженої під час «поетичного стану». Результати цього процесу спостерігаємо в ніцшеанських мотивах, верленівських настроях, інспіраціях творчістю М. Метерлінка, Е. По, Г. Гофмансталя та ін., що ввійшли в творчий доробок Л. Стаффа. Таким чином, «поетичний стан» треба розуміти як стан, у якому зароджуються інтертекстуальні контексти, так само, як і екфрази, згідно із сенсом, який у нього заклав П. Валері. Процеси, що відбуваються протягом поетичного стану, подібні до принципів рецептивної естетики, коли читач погоджується чи не погоджується з написаним, зіштовхуючись і відштовхуючись від написаного і ще ненаписаного.

2.2. Екфраза: колізія відчуженої сутності

Н. Бочкарьова виокремлює такі функції екфрази: опис, тлумачення, вплив на глядача [35, с. 89]. Л. Геллер характеризує екфразу насамперед як «запис послідовності руху очей і зорових вражень. Це іконічний (у тому сенсі, який надав цьому слову Ч. Пірс) образ не картини, а бачення, осягнення картини» [55, с. 10].

Серед видів екфрази (архітектурна, живописна, статуарна, урбаністична, міфологічна та персоналістська) дослідник А. Грішин

називає літературну [66, с. 32]. Як ілюстрацію наводить вірш «Дон Кіхот» Д. Мережковського з докладним описом ідальго, проте персонаж М. Сервантеса постає в тексті російського митця передусім як інтертекст, як алюзія чужого тексту й тільки після цього як екфрази, якщо зважити на суб'єктивне авторське бачення обладунків персонажа.

Поетичний простір Л. Стаффа реалізується в різноманітних видах екфрази завдяки його глибокій обізнаності з шедеврами світової культури та враженням від багатьох подорожей. Інспірація живописним екфразисом простежується у вірші «Ogród przedziwny» (збірка «Uśmiechy godzin», 1910) Л. Стаффа. Досить поширений у літературі вид екфрази, заснований на описі картин, помітний у «Кораблі дурнів» Грегори Нормінтона (навіяний однойменною картиною Ієроніма Босха), у «Wyspie umarłych» К. Прерви-Тетмайєра («Острів мертвих» Арнольда Бекліна), у вірші «Magnificat Ботічеллі» В. Іванова (композиція «Мадонна Маніфікат» С. Ботічеллі), у «Мадонні Рафаеля» О. Толстого («Мадонна на троні з Іоаном Хрестителем та Ніколаєм з Барі» Рафаеля) тощо.

Тема райського саду, не вперше порушена Л. Стаффом у «Ogródkie przedziwnym», має конкретний прототип – полотно «Дивний сад» (1903) його сучасника, польського художника Ю. Мехоффера, на що алюзивно вказує сама назва. Маючи два рівні фону, виокремлені за допомогою світла, зміст картини прочитується як гармонійне співіснування з природою, ідилічний простір щастя й спокою. Перший рівень фону картини презентує дитину і квіти, увиразнені сонячним світлом, на другому плані зображено в різних наближеннях дві жінки, а над усіма рівнями, у центрі, наче витає бабка, що надає картині фантастичності. У свій варіант саду Л. Стафф уміщує набагато більше образів, ніж полотно Ю. Мехоффера: замість однієї – багато дітей, змальовано фонтан, кущі олів, троянди, птахів, бджіл:

*W przedziwnym mieszkam ogrodzie,
Gdzie żyją kwiaty i dzieci
I gdzie po słońca zachodzie
Uśmiech nam oczu świeci [441, с. 705].*

Символіку драми «Godiwa» спонукала картина Вільяма Коллінза «Леді Годіва», що визнає сам Л. Стафф у листі до А. Черської: «Стимул для кристалізації моєї драми був знайдений у якомусь «Illustration», у репродукції картини Вільяма Коллінза «Леді Годіва». Що з того є моєю ідеєю, а що з ремінісценцій, не зміг би зараз відмежувати» [317, с. 221].

Одночасно кілька статуарних екфраз спостерігаємо у вірші «Portret» (збірка «Wiklina», 1954), де образ людини інспірований такими творами мистецтва, як «Дискобол» давньогрецького скульптора Мірона (V ст. до н.е.), «Святий Георгій» (1415–1416) флорентійця Донателло, незавершена робота «П'єта Ронданіні» (1555–1564) Мікеланджело Буонарроті. Як на картині Густава Клімта «Три віки жінки» (1905), в основі вірша помітна «трибічність» одного цілого. Судячи з перших рядків, за задумом автора, ідеться про ідеал людини в її трансформаціях:

*Był ten sam zawsze,
Chociaż o coraz innej twarzy,
O coraz innym imieniu.
I lat jego kolejność
Sprzeczała się z czasem* [442, с. 871].

І основний чинник образів, на нашу думку, – не ідейний, а насамперед фізичний, тілесний, як у Г. Клімта, картина якого, можна припустити, була відома Стаффові. Семіотизація тілесності представлених фігур зчитується з самого тексту:

*Przedstawił go mistrz antyczny
W silnym, nagim atlecie* [442, с. 871];
*Wyrzeźbił go potem Donatello <...>
Gdzie nie nagi, lecz zbroją okryty* [442, с. 871];
*Aż go utrafił Michał Anioł <...>
Marmurowy ochłap trupiego ciała* [442, с. 872].

Перший – персоніфікує античний культ краси тіла, особливо вагомий у спортивних змаганнях, другий – навпаки демонструє міцну постать середньовічного рицаря з щитом, у латах, а третій – стражденну фігуру Ісуса Христа з матір'ю Марією.

До претексту Мікеланджело Буонарроті звертається Л. Стафф у вірші «Jeńcy Michała Anioła» («W cieniu miecza», 1911), де змальовує чотири незакінчені камінні статуї його бранців у сталактитовому гроті, в садах Боболі у Флоренції. Л. Стафф, розповідаючи в монографії «Michał Anioł» про створення цих статуй, описує загальне трагічне враження від їхнього споглядання: «Нечіткий духовний вираз пробивається з-під покриття грубого каменю, наче в утоплеників, які споглядають через кригу, своєю таємною галюцинацією збуджуючи тривожну уяву глядача» [439, с. 60–61].

Це враження Л. Стафф продублював у вірші «Jeńcy Michała Anioła»: «*Patrzą jak w grób wkopane żywcem potępieńce, / Jakby dyszące jeszcze topielce spod lodu*» [441, с. 895]. Твір побудований у

формі діалогу статуй з їхнім творцем Мікеланджело. У грот зі статуями читача вводить третя особа – автор, який виконує роль арбітра. Статуї в тексті виступають під іменем «Каміння говорить», натомість Мікеланджело фігурує як «Голос духа»; суперечка Каміння й Голосу зводиться до звинувачень статуй у своєму кам'яному ув'язненні («*Kto-ć kazał nas z kamienia dobyć niewolnikiem*» [441, с. 898]), на що Голос відповідає:

*Tytanicznie cierpiący, żyję w was, jak wprzód
Żyłem w swym własnym ciełe o, moje kamienie,
Ja, twórca wasz, com stworzył z glazu całe ludy* [441, с. 898].

Персоніфікована «вистава» Л. Стаффа у межах тексту приводить до ефекту оживлення нерухомих мертвих пам'яток культури завдяки статуарній екфразі, реалізованій автором. О. Фрейденберг пише: «Починаючи з Гомера, антична екфраза прагне показати, що мертва річ, створена майстерним художником, виглядає як жива. Екфраза зображує одне, ілюзорне, як інше, реальне. Те, що вже відтворено на виробках гончарів і ліпників, ткаць і ковачів, вона описує, удруге відтворюючи, «немов» справжнє» [248, с. 250].

Приклади урбаністичної екфрази знаходимо у творі Л. Стаффа «Трыптык sztuki włoskiej», де йдеться про історичні пам'ятки трьох найголовніших італійських міст – Венеції, Флоренції та Риму. Прикметно, що до кожного з трьох віршів Л. Стафф залучає характерний йому оніризм: у Венеції («*Zród koronek pałacu skamieniałych doża / Kroczy, gdzie śni o Wschodzie Bucentaury barka*» [441, с. 877]), у Флоренції («*Patrząc – jak myśl o wieży – w nieb obłoki, Giotto / Śni o owocach i druhu*» [441, с. 878]), у Римі («*sykstyński sen*», «*Jak czoło mędrca, gdzie śpi owładnięta groza*», «*Lśni kopuła piotrowa, jak apoteoza / Snów Michała Anioła i myśli papieża*» [441, с. 879]). У цьому зануренні міста, зокрема його скульптурних ансамблів, у сон продовжується стаффівська візія персоніфікованого «каміння», одухотвореності істот, скутих у склепінні, як у наведеному вірші «Jeńcy Michała Anioła». Узагалі-то в поезії Л. Стаффа переважають екфрази, інспіровані італійськими витворами мистецтва, про пристрасть до яких пише І. Мачеєвська: «Була насамперед залюбленість в італійське мистецтво: архітектуру, живопис, скульптуру, зокрема мистецтво часів Відродження, яке Стафф знав, цінував, до якого впродовж тих багатьох подорожей постійно повертався як до найближчих знайомих, черпаючи з них творчі імпульси <...>» [383, с. 66].

Інтертекстуальний і екфрастичний простори кореспондують з дієгезисом (оповідь): існування чужого твору в просторі нового

тексту не може не засвітити ставлення самого автора до відібраного твору, він відбирав його на основі певних вражень позитивних або негативних реляцій. Ж. Женетт так відокремлює мімезис від дієгезису: «Ми повинні виразити опозицію уподібненого та дієтетичного через формулу на кшталт інформація + інформатор = С, із якої випливає, що кількість інформації та ступінь присутності інформатора перебувають у зворотній залежності, при цьому мімезис визначається максимумом інформації та мінімумом присутності інформатора, а дієгезис – зворотнім співвідношенням» [80, с. 185]. Інтертекстуальність і екфразу споріднює те, що це різновиди емоційної реакції письменника на попередні, тексти–донори.

Для знавця мистецтва Л. Стаффа екфразу, подібна своїми рисами до засобу довільного компонування – «украденого об'єкта» (зумовлює вставку у твори текстів афіш, рекламних оголошень, написів тощо) [36, с. 263] або до симулякра, є органічним елементом творчості.

2.3. Сугестія як мова несвідомого (Л. Стафф і П. Верлен)

Меланхолійні настрої як мотив, запозичений з філософії А. Шопенгауера, були часто темою віршів Л. Стаффа («Melancholia»), Б. Островської («Melancholia»), К. Тетмайєра («O melancholio», «Melancholia»). Прирівнюючись завжди до часу-смерті, меланхолія в шопенгауєрівському сприйманні визнавалась як емоційність таланту митця [460, с. 181].

Одним із найяскравіших представників покоління декадентів у польській літературі вважається К. Прерва-Тетмайєр, вірш якого «Копієс вієку ХІХ», написаний у дусі А. Шопенгауера (власне на його філософії базувався декаданс), часто фігурував як маніфест польських декадентів. Лірика К. Тетмайєра віддзеркалює початок фази «Молодої Польщі», а не її зрілий етап. Більше того, на думку Я. Блонського, поезія К. Тетмайєра репрезентує «взагалі не стільки всю Молоду Польщу, скільки її емоційний і настроєвий дебют <...>» [305, с. 279].

Песимізм, банкрутство традиційних цінностей та ідеалів, смуток, нез'ясована втрата чогось – ці розповсюджені в модернізмі явища сповна відображені в літературі як цілий напрям під назвою «ennui». Л. Андреев розкриває зміст цього поняття, ураховуючи його вплив на творчість П. Верлена: «Від його [Верлена] попередників, зокрема Бодлера, йому дістався в спадок обтяжливий настрій, що передавався словом «ennui», – тут і туга, і нудьга, і сукупність усіх

неприємностей. «Ennui» – поняття історичне, одне з найвиразніших утілень критичного узагальнення досвіду соціальної історії Франції середини ХІХ ст.» [1, с. 87–88]. Т. Славек вважає «ennui» функцією одразу двох вимірів: «Відміряє її час, але лише простір робить її болісною» [434, с. 110]. Іншими словами, з долученням культурологічної термінології, «ennui» вилилося в «стилістичну міжкультурну інтеграцію» [121, с. 165], яка характеризується естетичним «прагненням членів групи до автентичного вираження власного досвіду», формуючи «специфічний «стиль» епохи, часу, місця, народу, культури» [121, с. 165–166]. Г.-Р. Яус зазначив трансформацію поняття «ennui» в «spleen»: «традиційна тема переситу життям і світової скорботи, яку романтики культивували як *ennui*, поглибилася до страху перед світом, і за реїфікацію цього страху можна вважати нове визначальне слово, що піднеслося з патології в поезію – «сплін» [294, с. 601].

Проте напряму «ennui» передував упродовж кінця ХVІІІ і першої третини ХІХ ст. песимістичний погляд *Weltschmerz* (нім. «світова скорбота»), розповсюджений романтиками (Дж. Байроном, Дж. Леопарді, А. де Мюссе, Г. Гейне та ін.), у центрі якого була розчарована в реальності фізичного світу особистість з усвідомленням невідповідності світу своїм прагненням, що трансформувалося в скорботу, безсилля, тугу, деколи доведену до відчаю, сприймання життя як низки страждань. Проте реакція на страждання набула в романтиків не того класичного сенсу, який воно мало в буддистській філософії, а саме обов'язкової покірності людини будь-яким випробуванням, що припали на її долю. Натомість у романтиків усвідомлення життя як страждання породжувало спротив, тугу та песимізм. Як пише А. Байло, «шкодувати про людські біди стало необхідністю. Це було в тон часу. Меланхолія, таким чином, стала запорукою до успіху» [297, с. 4].

Такі умонастрої в символістів М. Нордау пояснював хворобливим станом їхньої нервової системи, оскільки «несвідоме переважає в них над свідомим, діяльність нервів різних органів – над діяльністю сірої мозкової речовини, емоція – над уявленням» [169, с. 90]. Портрет П. Верлена він подає також у руслі психічних відхилень: «...суб'єкт «з хворобливими імпульсами» [169, с. 92], а через постійну зміну психічних станів, де збудження чергується із занепадом сил, психіатричним терміном «*circulaire*» (круговий) [169, с. 93].

Такої самої рецепції П. Верлена дотримувався І. Франко, назвавши в праці «Із секретів поетичної творчості» французького

декадента «нікчемою», а його поезію – алкогольною маячною. Пізніше до І. Франка приєднався Є. Маланюк, висловивши в «Книзі спостережень» думку про отруйну дію французького символізму на російську літературу.

Настрої самотності, сумні роздуми над жорстокістю життєвих ідентифікаторів, передчуття наближення катастрофи змальовані в першій збірці Л. Стаффа «*Sny o potędze*», а згодом декадентські прояви періодично виринали в інших збірках. Про роль, яку відіграла поезія К. Тетмайєра, Л. Стафф пише в листі до О. Ортвіна від 9 квітня 1900 року: «Раніше хотілося ходити в тихій сірій пітьмі та вникати в ту глибоку, похмурну тужливість травневих вечорів, у ті неокреслені жалі та смутки природи, якими так сонно пульсує наш раніше такий обожнюваний, слабкий, розніжено-нірванічний Тетмайєр. <...> Але й у сутінках вечорів зараз знайдеться щось інше і щось більше, ніж жаль та сум» [445, с. 31].

Хоча Л. Стафф увійшов до свідомості післямодерністського покоління як «шанувальник принад життя, як поет утвердження та активної гармонії з життям» [384, с. 9], йому не вдалося повністю відособитися від впливу епохи, зокрема млодопольської депресивної настроєвості, про що свідчать самі назви поезій збірки. Переважна більшість цих назв належать до емоцій ліричного героя («*Przygniebień*», «*Smutek*», «*Melancholia*», «*Trwoga*»); інші – до проявів психічної діяльності з емотивною семантикою («*Zła chwila*», «*Straszna noc*», «*Samotna noc*», «*Zabite drzewo*»); фізичного стану («*Bez sił*», «*W nocie bezsenne*»); урешті-решт зображення холодних пір року, погодних умов і природних явищ («*Zima*», «*Jesień*», «*Słota*», «*Burza*», «*Szara, splekana ziemia*»).

Створюючи «тип вірша, єдиною метою якого є викликання настрою» [383, с. 81], за його потужністю, на думку І. Мачеевської, Л. Стаффа можна порівняти лише з П. Верленом. Н. Богомолова простежує взаємозв'язок атмосфери поезії 1890-х років, у якій виріс Л. Стафф, із його власними творами: «<...> у більшості своїх віршів, навіяних П. Верленом і К. Тетмайєром, не може відмовитися й від настроїв самотності, меланхолії, суму, коли «милішою за весну здається осінь». З поезією попередників поет пов'язаний і концепцією особистості, усамітненої від світу й людей, і атмосферою неспокою і таємничості, і символістською образністю, і кольоровою та музичною однотонністю, й імпресіоністськими, наскрізними конструкціями (безкінечними інтонаційними паузами, вираженими зовнішньо трьома крапками), рядами епітетів і інверсій, що стомлюють» [28, с. 6]. Стосовно цього Ю. Булаховська має іншу думку: «<...> сумні настрої Стаффа, навіть у ранніх його збірках, де

вплив «символістичної» філософської образності й прагнення до звуконаслідування відчувається щонайвиразніше, стоять, по суті, дуже далеко від сумної, індивідуалістичної лірики Поля Верлена з його мелодією нескінченних осінніх дощів і сірих сутінків («Осіння пісня»)» [37, с. 35]. Характерно й те, що сам поет іноді усвідомлено зрікається суголосності П. Верленові, як-от у вірші «Pean wiosenny»: «*Derstu liść suchy, wspomnienia i smutki*» [442, с. 411].

Ми акцентуємо на тому, що в усій творчості Л. Стаффа, власне, немає чистих образів і видів, підпорядкованих суто символізму або класицизму, францисканізму або ніцшеанству, наслідування М. Метерлінка або П. Верлена, – у нього все є синтезом, тому й впливи не можна ідентифікувати як далекі чи близькі до чогось/когось певного. Так само як лірика П. Верлена не обмежується лише нескінченністю дощів і сутінків.

У польському літературознавстві поезії П. Верлена перекладали, крім Л. Стаффа, С. Кораб-Бжозовський, Б. Островська та ін., а тлумачили найпопулярніший вірш П. Верлена «Chanson d'automne» Е. Порембович, Т. Мічинський, Ф. Мірандоля та ін. В українську літературу П. Верлен увійшов у 1897 р. завдяки перекладу П. Грабовським «Осінньої пісні», наступного року ще два вірші переклав І. Франко, а згодом кількість його перекладачів зростає (С. Гординський, І. Качуровський, Г. Кочур, М. Лукаш, Г. Мазуренко, М. Москаленко, М. Рудницький, І. Світличний, П. Стебницький, В. Стефанік, Б. Тен, М. Терещенко, В. Ткаченко, М. Якуб'як та ін.).

Переклавши «Осінню пісню» під назвою «Piosnka jesienna» в антології «Liryca francuscy» (Варшава, 1924), Л. Стафф у збірці «Ptakom niebieskim» умістив свій другий переклад «Осінньої пісні» під однойменною назвою «Pieśń jesienna» та приміткою в дужках (z Verlaine'a):

*Łkania bezsennej
Skrzypki jesiennej
Swym tchnieniem
Serce owiewa,
Truje, zalewa
Znużeniem* [441, с. 412].

Мотив осінньої пісні з усією атрибутикою П. Верлена настільки міцно увійшов у творчість Л. Стаффа, що в збірці «Sowim piórem» (1921) є переспів верленівської «Осінньої пісні», назва якого у версії Л. Стаффа зовсім не змінилася. Вірш «Piosnka jesienna» – стаффівська версія з характерними образами «серця», «вітру», «сліз», «поля», «очей», із мотивом скороминущості й нищівної дії часу, але без залучення головного Верленового образу – скрипки, з

монотонною пульсацією спогадів. Може, через вилучення традиційного образу, який повинен наповнювати вірш музикою, Стаффова версія позбавлена мелодійності першотвору:

*Sprzątnięto pola z zbóż,
Po niebie płyną chmury
I wzdycha wiatr ponury:*

– *Ach, już! Skończone już!* [442, с. 293]

Через таку зумисну негармонійність за рахунок введення в текст прямої мови в тексті, численні питальні речення та домінування теми минання, кінця, версія Л. Стаффа перегукується із соломонівим «Усе мине». При цьому, твір П. Верлена підтверджує слова зовнішнього напису на обручці: «Все мине», а переспів Л. Стаффа підсилює інший вираз: «І це мине». Залишаючись вірним власному стилю, наприкінці твору Л. Стафф використовує притаманний його поетиці образ душі. Завдяки тому, що попередній рядок стоїть у запитальній позиції і за семантикою ідентичний верленівському віршу, наступний близький як до П. Верлена, так і до Л. Стаффа, а також вживається присвійний займенник «моя», виникає відчуття діалогу французького поета з польським: «*Skończone? Co skończone? / Nie pytaj, moja duszo!*» [442, с. 293].

Символіка опалого листа та мінливість часових моментів у Л. Стаффа – найвиразніших образів поезії П. Верлена – це не тільки вплив французького митця, а й філософії «песимізму» А. Шопенгауера, про що зазначає Я. Тучинський у малюнку, присвяченому німецькому філософу: «Оригінальну мотивацію меланхолії презентує лірика Стаффа, у якій тема осені, що часто трапляється в автора, містить елементи нищівного часу через символіку опадання листа з дерев» [460, с. 182].

Варто зазначити, що осіння тематика посіла чільне місце в поезії Л. Стаффа, оскільки осінь згадується частіше за інші пори року, зокрема у віршах: «Pogoda jesienna», «Baśń parku jesiennego», «Jesienna mgła...», «Jesienną nocą», «Jesień nad wodą», «Jesień pamiętna», «Jesień i kobieta», «List z jesieni», «Jesień w lesie», «Łagodny smutek, słodki jak ogród w jesieni...», «Mnie jesień czeka», «Na jesieni», «O jesieni», «Pod jesień», «Pogoda jesienna» тощо. Ж. Зейд пише, що внутрішній пейзаж П. Верлена «роздвоюється в реальності на два різних, але тісно пов'язаних між собою пейзажі: осінній та місячний» [483, с. 371].

Переважна більшість віршів Л. Стаффа, де згадуються поняття «сутінки» та «спомин», майже завжди супроводжується станом загостреної туги за явищами, що минули. Цикл поезій П. Верлена «Сатурнічні поеми» побудований за такою ж схемою, що й у

Л. Стаффа: сутінки приносять із собою спогад, який викликає жаль, – і все це найчастіше відбувається восени, що як пора прощання, проминання років, ще більше підсилює настрій смутку через усвідомлення кінця. У вірші «Листопадовий вечір» поняття «осінь» та «захід» вживаються як рівнозначні одиниці, тотожні з поетичною сутністю П. Верлена: «Осінь, разом із сутінками й місячним сяйвом, набуває метафоричного значення в творчості поета і стає осінню душі, де сум за минулими днями стає домінуючою нотою» [54, с. 46]. Цю думку підтверджує В. Федотова: «Хворобливість поетичного мистецтва, його «предзахідність» стає домінуючою відчуття – адже не випадково найулюбленішим образом Верлена є захід – «Soleils couchants» [245, с. 75].

К. Чаховський акцентує увагу на такій властивості стаффовських спогадів, як здатність ставати теперішнім: «Рефлексійний характер поезії Стаффа підкреслюється ліричною хвилиною спогадів про минуле. То не епічний погляд на минуле, а виклик того минулого як теперішнього його існування» [316, с. 267]. Подібну картину спостерігаємо у П. Верлена. Так, В. Федотова зауважує, що в «Сумних пейзажах» «спогад стає важливим виміром буття» [245, с. 58], а в «Містичних сутінках» можна відзначити «сполучення в одному поетичному образі душевного процесу (спогад героя) та вражень від заходу, змішування в одній «величезній непритомності» спогадів і реальності» [245, с. 58]. Фактично у П. Верлена відбувається те, що дослідник В. Божович охарактеризував у поезії Ш. Бодлера: «спогади в Бодлера вириваються з його душі, змішані з миттєвими сприйняттями, почуттями, асоціаціями. Утворюється своєрідний сплав «раніше», «зараз», «невдовзі» і «завжди», який зіставляється з нерозчленованим психологічним часом» [31, с. 112].

І П. Верлен, і Л. Стафф уміють виокремити з минулого спогад і влучно передати його в теперішньому так, наче він належить площині сьогодення. Фактично, таке чітке унаочнення в Л. Стаффа і П. Верлена відбувається через властивості пам'яті, про яку писав А. Берґсон: «пам'ять полягає зовсім не в поверненні теперішнього до минулого, а навпаки, у пересуванні минулого в теперішнє» [23, с. 658].

Поети сприймали спогад не як набутий досвід, а як утрату другої половини, частини свого «я» тощо. Верленівські відгомони звучать у сумно-настроєвих назвах віршів, зокрема першої збірки Л. Стаффа «Sny o potędze»: «Przygnębienie», «Smutek», «Melancholia», об'єднані циклом «Zmierzchem i jesienią», вони є справжніми алюзіями до назв віршів із циклу П. Верлена

«Меланхолія»: «Покірність», «Ніколи вовіки», «Втомленість», «Сум». Інший цикл П. Верлена «Сумні пейзажі» має спільне ключове поняття – «сутінки», оформлене згідно з формулою «сутінки – спогад – жаль/сум», з якої часом зникає одна з ланок:

*Вогні мерехтливі
Лягли на поля,
В вечірньому тливі
Сумує земля... («В вечірньому тливі») [46, с. 45];*

Пер. М. Лукаша

*Спогади, і зблиски вечорові
Горять-тремтять на обрії палкім...
(«Містичні вечорові зблиски») [46, с. 47];*

Пер. М. Лукаша

*Захід дотлівав, багряніли хмари <...>
Я бродив один із жалем кривавим
Між похилих верб понад сонним ставом,
Де густий туман уставав з низів,
Де, мов велика, привид чийсь сизів...
(«Сентиментальна прогулянка») [46, с. 48].*

Пер. М. Лукаша

Прикметно, що з наведених прикладів у ліриці П. Верлена, «незважаючи на характерні для поезії символізму осінні й сутінкові тони, звучить... щира ніжність до природи, чистота якій різко протиставлена мерзенності сучасного великого міста» [260, с. 412].

Образ скрипки з поезії П. Верлена «Осіння пісня» на постійній основі належав до доробку «Молодої Польщі» і, за спостереженням дослідника І. Сікори, «скрипка, а власне ностальгійний її звук, використовується досить часто як головний мотив при створенні настроєвих осінніх пейзажів і в спробах символічної еквівалентизації метафізичного смутку, значно рідше натомість у функції аутотематичної <...>» [430, с. 78]. Узагалі скрипка не раз з'являється в Л. Стаффа як символ туги за минулим, а, отже, як асоціативна ретроспектива позитивного, більше того, щасливого періоду життя ліричного героя:

*Ale tam zwykłą
Skrzypkę, co nuci
O tym, co znikło,
Co już nie wróci... [441, с. 427].*

*A gdy mi myśli w smutku mgle
Rozprószą się w rozsypce,
Grać będą stare piosnki swe
Na swojej dobrej **skrzypce** [441, с. 338].*

*Szczęście-m swe zdeptał dla cię, **skrzypko!** Gram na grobie –
Przysypują mnie dźwięki twe jak piasek sypki... [441, с. 503].*

*Nad głową mą na **skrzypkach** gra mnich z trupią twarzą...
Lecz dźwięki ich tak słodkie są jak dzieci śpiące
I szczęśliwe jak płótna pod słońcem na łące... [...]
Palce mnicha na **skrzypkach** o przekwicie marzą,
Rwąc ze strun kwiaty śpiewu... [441, с. 563].*

Спогади безпосередньо впливають на життя героя поезії Л. Стаффа, підпорядковуючи його настрої і через внутрішній простір його «Я» ідентифікуючи зовнішній простір: «*Szara godzina wspomnień, pacierza i dzwonów / Wśród niebios na ostatni uśmiech się wysiła...*» [441, с. 272]. Як ми вже зазначали, Л. Стафф ставиться до спогадів не як до минулого, а як до невід'ємного атрибуту теперішнього, джерела його сьогоденних натхнень та емоцій. Такої ж думки дотримується С. К'єркеґор, який, визнаючи одночасну звабність та згубність спогадів, писав: «Жити спогадами... Не можна і уявити собі нічого вищого за це життя: жодна дійсність не може так задовольнити, наповнити людину, як спогад; у спогаді є така «дійсність», якої ніколи не має сама дійсність» [104, с. 32]. Спогади – це стаффівська територія сакрум, що обертається джерелом суму, як зізнається сам поет:

*W uścisk pamięci daje się tęsknota
Nieukożona, aby trwać w bezzmianach,
Bólowi każąc stróżować swe wrota.
Wieczność pamięci żyje tylko w ranach... [441, с. 453].*

Аналізуючи простір пам'яті, ми вважали за необхідне виокремити його як історичний або ретроспективний. Однак, на наш погляд, це не зовсім так, оскільки пам'ять може водночас належати кільком просторам. У книзі «Пам'ять, історія, забуття» П. Рікер наводить тезу Е. Кейсі: «Якщо уява немовби переносить нас за межі нас самих, то час як пам'ять звертає до того, що позаду нас, – місце підтримує та обіймає нас, перебуваючи під нами й довкола нас» [цит. за 198, с. 206]. Отже, на відміну від уяви, пам'ять можна віднести до внутрішнього простору.

Ретроспективний простір розглядається в авторській інтроспекції (самоспостереження) у межах художнього тексту через те, що він представлений у нас пам'яттю не історичною, а індивідуальною. Загальновідомо, що зображене в художньому тексті, – образи, речі, світ, – уже одним своїм «перенесенням» з реального простору в художній, стає актом творчого переосмислення. Художнє створення світу не переносить образи з одного місця на те саме, воно бере одні образи й конвертує їх в інші

матерії за допомогою авторського світобачення, світосприйняття. Таким чином, на нашу думку, вони подібні до омонімів – слів, однакових за звучанням чи написанням, але різних за значенням.

Образи, відображені в просторі тексту, автоматично після «перенесення» набувають статусу *quasi*, стають частиною *quasi*-дійсності. Як людина є подобою Бога, а тому стає *quasi*-Богом, так і відтворені в художньому творі моменти та образи автоматично стають *quasi*-моментами і *quasi*-образами реальних світів. Описаний принцип нагадує ідею платонівського космосу. Таким чином, речі, що населяють *quasi*-простір, стають бутафорією первинних речей. Будь-яке зображення у творі, подане автором, є новою реальністю, не схожою на ту, яка постала спочатку перед очима митця, так само, як пише Ж. Женетт: «Кожна книга народжується знову при кожному прочитанні, історія, література є такою ж мірою історією способів або причин читання, як способів письма або його об'єктів» [80, с. 149–150].

З'ясовано, що уява – це те, чого ще не було, а значить, у нас не було досвіду, всі речі й об'єкти з уяви залишилися за межами, тобто вони перебувають поза нами, не пройшли через нас, вони в зовнішньому світі, і в такому разі можуть передаватися за допомогою модальності «там». Натомість пам'ять – це те, що пройшло через нас, було в нашому досвіді, а, отже, залишилося в нас. Тому вона належить до внутрішнього простору й завдяки присутності у внутрішньому світі людини можуть презентуватися модальністю «тут». Проте пам'яті також притаманна реальність, на відміну від уяви. Простір пам'яті не може перебувати поза часом, бо те, що я про нього згадую, уже розташовує його в минулому. У ретроспекційній проекції часу («*regressus ad infinitum*») герой пригадує себе в конкретній ситуації, тут зміщено акценти з одного займенника на інший: герой постає не як «Я» в автобіографічному минулому, а як Інший стосовно свого сьогоденного «Я».

Архетип пам'яті тісно пов'язаний з душею в трактуванні філософії Платона. Давньогрецький мислитель поділяв погляд піфагорейців та орфіків на безсмертність душі, вважаючи, що до свого тілесного втілення душа перебуває в надчуттєвому світі, де споглядає ідеї, які потім упродовж земного буття поступово пригадує. Напевно, під впливом платонівської концепції Святий Августин вважав, що пам'ять – це продукт діяльності душі, хоч розташовував її фізіологічно – у мозку людини. На відміну від Платона, Дж. Локк та англійський філософ Д. Юм зазначають, що в душі містяться тільки враження, отримані протягом життя.

Концепт душі, презентований поезією Л. Стаффа, віддзеркалює саме таке платонівське забуття небесних ідей:

*I już o żadnym niebie nie pamięta
Ani się piekłem żadnym nie udręcza
Dusza, radością i bólem rozpięta
Na cichym niebie, jak krzyż i jak tęcza* [442, с. 665].

У «Піснях невинності» В. Блейк пропонує концепцію, подібну платонівській. На думку поета, душа, маючи тілесну оболонку, на період свого земного існування зберігає пам'ять про вічність (невинність) доти, поки її не затуманяють набуті знання. Проте в реальному земному житті є не тільки радість, а й скорбота, тому душа радіє, бо зберігає пам'ять про вічність, а плоть приречена страждати. Ця пам'ять душі про щастя у вічності не оминає й поезію Л. Стаффа: «*Szczęście śniło w mej duszy głęboko uśpione...*» [441, с. 334]. М. Семенко у вірші «Мій рейд у вічність – II» (1928) виступає проти ототожнення людини з ідеєю Платона про незмінність і вічність: «*А ви хочете зробити з людини якусь платонівську ідею, / коли кожна людина – повна вічності вщерть*» [6, с. 101]. Звертаючись до читача, поет вимагає «*Будьте вдячні вічності, що живе / в вас, / оживлюйте кожну / річ*» [6, с. 99]. Наголошуючи на смертності людини, над усе він ставить історичний час – «життя тисячоліть».

Прикметно, що «у греків було два слова – *meme* і *anamnesis* – для позначення, з одного боку, спогаду, що народжується врешті-решт пасивно, так що його появу в голові можна характеризувати як почуття – *rathos*; з іншого боку – спогаду як об'єкта пошуку, зазвичай названого спогадом, пригадуванням» [198, с. 22]. У трактаті «Про пам'ять і пригадування» Аристотель розрізняв пам'ять і пригадування. Стаффівській візії душі притаманні обидва процеси. Душа героя в процесі життя мимовільно згадує набуте в передостанньому світі; через проблиски спогадів поет намагається згадати цілісність: «*Szczęście śniło w mej duszy głęboko uśpione <...> / Nie było tu o sobie wiedzieć ni mnie o niem!*» [441, с. 334].

Л. Стафф перейняв з філософії Платона не тільки концепцію про пам'ять світової душі, а й саму теорію про пам'ять, відому як гіпотеза воскової дощечки. Згідно з цією теорією наші враження прописані в мозку так само, як на поверхні воскової дощечки: «*A z wosku lepiej bladą gromnicę, by świecznik / Rozjaśnił moich wspomnień bezpłodnych łzawicę <...>*» [441, с. 270]. Враження, на думку Платона, зберігаються на поверхні воску до тих пір, поки з часом не зітруться, залишивши по собі гладку поверхню.

Подібні міркування висловлював Дж. Локк, порівнюючи пам'ять не з восковою, а з мідною дощечкою, покритою літерами, які час непомітно згладжує, якщо іноді не наводити їх різцем. Власне гладка поверхня воску є іншою стороною пам'яті – забуттям. У грецькій міфології цим двом сторонам одного процесу відповідали дві персоніфікації – богиня пам'яті Мнемозіна й річка забуття Лета. Про цю властивість пам'яті ніколи не забував Л. Стафф, експонуючи забуття у своїй поезії.

Причиною болю для митця стає й протилежна часова категорія – майбутнє, сповнене мрій: «*Wspomnienie i marzenie, te dwa zadła bolu*» [442, с. 191]. Водночас пам'ять у Л. Стаффа стає і постійним джерелом щастя, бо тільки спогадами, на думку поета, він може бути щасливим, розтягуючи колишнє щастя на довший проміжок свого теперішнього буття:

...*Szczęście*
Nie stwarza nic prócz wspomnienia,
A jedna chwila radości wystarczy
Na długie lata cierpienia [442, с. 642].

Л. Стафф є представником не лише філософської, а й сугестивної лірики, яка спирається на емоційність, чуттєвість особистості, настроєві відгомони та психічні стани, що підтверджують вірші «*Smutek*», «*Słota*», «*Zachód*», «*Zmierzch*», «*Sen na skrzydłach zmierzchu*» тощо. У польській літературі подібні твори, навіяні настроєм, найчастіше визначають як «*poezju nastrojowu*» [386, с. 22]. Є. Квятковський ідентифікує цей вид поезії як «поетика настроєво-імпресіоністичного символізму» [372, с. 59], а самого Л. Стаффа називає «віртуозом» цієї поетики [372, с. 61].

У ліриці П. Верлена пейзаж, що викликає враження, найбільш яскраво втілений у таких творах, як «Заходи», «Містичні сутінки», «Сентиментальна прогулянка», «Осіння пісня», «Соловей» тощо. М. Нордау, розмірковуючи над поезією П. Верлена, теж зауважує в останнього талант створювати вірші, що викликають той чи інший настрій, враження, емоцію [169, с. 95].

Поняття «сугестія» з'явилося у XVIII ст. в англійських орієнталістів В. Джонса та Х. Вілсона. Його вживали Ш. Бодлер та С. Малларме, О. Фет, а в українській поезії приклади сугестивних віршів спостерігаємо в Б.-І. Антонича, М. Бажана, О. Ольжича, В. Свідзинського, В. Сосюри, П. Тичини, М. Вінграновського, І. Драча, Ліни Костенко та ін.

Поруч з терміном «сугестія» у літературознавстві використовується поняття «сугестивна лірика». Проблему сугестії та її навіювальної емоційної природи порушували такі вчені, як

О. Веселовський («Історична поетика»), В. Домбровський («Українська поетика»), С. Грузенберг – («Геній і творчість»). У розвідці «Із секретів поетичної творчості» І. Франко перераховував чинники, потрібні для творення поетом сугестії: «розворушити цілу свою духовну істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву. Одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичній творі, пережити якнайповніше – і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню <...>» [246, с. 45–46].

Про сугестивну лірику йдеться в «Поетичному словнику» О. Квятковського, де вона схарактеризована як «особливий вид лірики, заснований не стільки на логічних зв'язках, скільки на асоціативному поєднанні додаткових смислових та інтонаційних відтінків. Завдяки цьому сугестивна лірика здатна передати нечіткі, невловимі душевні стани, які важко виразити у вірші суто реалістичними засобами» [103, с. 290]. «Літературознавча енциклопедія» (2007) Ю. Коваліва акцентує, що сугестія базується на «додаткових смислових натяках, передчуваннях», а також зверненні не тільки до емоційної сфери, а й до підсвідомості [132, с. 443]. У «Літературознавчому словнику-довіднику» під редакцією Р. Гром'яка йдеться не про поняття «сугестії», а про сугестивну лірику, що разом з медитативною лірикою належить до одного – феноменологічного – метажанру [133, с. 648]. Е. Соловей пише, що поетиці В. Свідзинського притаманний «сугестивний ліризм», який тяжіє до філософської медитації [217, с. 159].

Сугестивний вплив вивчається в психології бібліотерапією – одним з «методів психо-терапевтичної комунікації, у якому для сугестивного впливу на пацієнта використовуються мовні засоби і властивості створених заздалегідь (різними авторами через інший привід і з іншими завданнями) художніх творів поетичного і прозаїчного порядку» [201, с. 4]. І. Черепанова вважає, що «до універсальних сугестивних текстів відносяться тексти заговорів, молитв, мантр, заклинань (автотексти МС), а також формули гіпнозу й автотренінгу (аллотексти МС)» [259, с. 83].

Парнасист, а згодом символіст С. Малларме виступає за навіювання як головну рису поезії, що протистоїть парнаському «*faire voir*» («показувати»), обґрунтовуючи свою позицію у відповіді на анкету Ж. Юрі: «Парнастці брали річ у цілому й показували її. Таким чином вони позбавляли її таємниці, відбираючи в розуму цю захопливу радість вважати, начебто він її створює. Назвати предмет – означає знищити три чверті насолоди від вірша, який

складається з поступового розгадування; навіювати – ось моя мрія» [цит. за 302, с. 278]. У П. Верлена таким навіюванням Ж.-К. Гюїсманс називає «шепіт», про що пише в романі «Au rebours», пояснюючи симпатію свого героя дез Ессента до П. Верлена: «Тільки у Верлена особлива, тривожна безмежність душі, тихий шепіт визнань і думок. Цей шепіт такий неясний і смутний, що його скоріше вгадуєш, ніж чуєш, і від цієї таємничості відчуваєш сильніше душевне томління» [69, с. 121].

Англійський поет-символіст А. Саймонз констатує, що «Верлен відкрив французькій поезії складний і таємничий світ підсвідомого» [цит. за: 8, с. 35]. Принагідно варто зазначити, що зацікавлення природою підсвідомого лежить у підвалинах сучасного світовідчуття. Зв'язок захоплення покоління кінця століття процесами підсвідомого і причину звернення поетів того часу до символу О. Вальцель пояснив так: «Почали досліджувати найтаємничіші одкровення власної душі. «Я» повинно було прислухатися до темних голосів свого внутрішнього світу... Тому що були впевнені [...]: остання таємниця душі не може бути виражена в ясних словах, а може бути тільки підказана натяками, то почали користуватися символікою» [42, с. 48].

Найбільш показовим щодо сугестії в Л. Стаффа видається вірш «Deszcz jesienny», у якому, як і в «Осінній пісні» П. Верлена, завдяки застосуванню спеціальних поетичних засобів досягається максимальна ілюзія співучасті в дії: у Л. Стаффа – це дощ, у П. Верлена – мелодії скрипки та осіннього листопаду, уподібненого до героя, захопленого вітром. У вірші Л. Стаффа це досягнуто через версифікаційно-евфонічну будову, неясність у вживанні займенників «ktoś», «coś», «gdzieś», перебування на межі яві-сну, у П. Верлена завдяки сполученню голосних, приголосних та носових звуків, а також версифікаційній будові вірша передається мелодійність і тяглість пісенного жанру.

Близькість творів Л. Стаффа до віршів П. Верлена спричинена верленівським постулатом зв'язку поезії з музикою (вірш «Поетичне мистецтво»), наприклад, у вірші «Deszcz jesienny». До речі, за панівним у вірші настроєм смутку, сірості та монотонності крапель дощу вірш нагадує «Сплін» іншого символіста Ш. Бодлера.

Про незаперечну мелодійність та звукописні засоби поезії П. Верлена як одну з найприкметніших його рис писали М. Зеров, Б. Пастернак, М. Горький, а Г. Кочур знаходив українську аналогію верленівської поезії в наспівній творчості П. Тичини. Причому дослідник зауважив емоційні підвалини поезії П. Верлена: «<...> добір звуків у віршах Верлена дивовижним способом

поєднаний з емоцією, яку прагне створити поет» [116, с. 15]. Трохи раніше Гі Мішо в праці «Поетичне повідомлення символізму» надав поезії П. Верлена епітет «affective», ідентифікуючи її як емоційну поезію [395]. Сам П. Верлен закликав у «Мистецтві поезії» до превалювання музики у вірші, а «омузичнення творів», на зазначення К. Баліної, стає одним із виявів уваги до внутрішнього світу героїв» [10, с. 121]. Крім усіх перерахованих позначень специфіки лірики П. Верлена, винесених у визначення музичності, емоційності, звукопису, навіювання, прикметним є вираз Є. Белавіної як «звертанні до аудіальної уяви читача» [19, с. 241].

Відомо, що й поети-молодополяки приділяли значну увагу звуковій, тобто музичній формі вірша. Експресія у вірші діє, на думку С. Оссовського, за тією ж схемою, що й музичний твір, тобто викликає в людини той чи інший настрій: «Подобаються нам речі, які «безкорисливо» вселяють емоційні стани в спосіб таємничий, без видимого приводу» [407, с. 220]. Досягається така музичність у поетичному творі за посередництва ритму, про роль якого пише Б. Лесьмян у критичних розвідках: «Ритм надає словам самотійну надмірність, крилату відвагу існування поза змістом» [376, с. 88]. Саме через ритм «розколихана ритмом думка набирає тих стихійних хвиль і тієї змінності, яка пов'язує її з самим життям, відбиваючись у ній, як у дзеркалі, що відчуває будь-який рух і блиск» [375, с. 67]. З трактування ритму польським поетом вирізняється очевидна сугестивна природа ритму: «Ритм дозволяє збирати у вірші щось, що розвивається та пропливає в словах та поза словами» [376, с. 86].

У період функціонування одразу кількох літературних течій, найважливішими з яких вважалися модернізм, символізм, декаданс та неоромантизм, саме поетична практика, сформована під впливом символістської теорії, оперувала «сугестією, настроєвістю, таємничістю, передчуттям, асоціаціями, семантичною неоднозначністю, певним розхитуванням образу, багатими почуттєвими ефектами, власне музичними та звуковими, а також синестезією, або поєднанням різних чуттєвих вражень. Впливала також на відчуття, виражаючи невловимі емоційні стани суб'єкта» [322, с. 292].

Епоха «Молодої Польщі», світогляд якої полягав в індивідуалізмі, суб'єктивізмі, превалюванні духовної сфери людини, розкритті метафізичних проблем, принесла відродження поетичних форм, на відміну від попереднього періоду позитивізму з його домінацією прози. Тому на першому плані в часи «Молодої Польщі» були безпосередність та емоційний характер ліричного висловлювання. Духовний та почуттєвий стан героя стають

наслідком зовнішньої дійсності, яка трансформується у внутрішній пейзаж, що й помітно в настроєвих віршах Л. Стаффа.

У багатьох розвідках, присвячених польській літературі, період модернізму означений як «неоромантизм», однією з важливих рис якого є настрій: «Настрій – не окреслений, монолітний емоційний тон, позбавлений виразних уявлень, – це сфера прихильності неоромантичного мистецтва як у ліриці, так і в театрі, і в повісті, новелі або нарисі. На зразок імпресіоністичного схоплення миттєвих зорових вражень твориться також імпресіоністичне окреслення коротких часових психічних коливань» [355, с. 407].

Основним у будові «настроєвої поезії» є символ. Як пише Є. Гвоздікова, «сугестія, навіювання – ще одна з прикмет символістської поетики» [54, с. 38], до якої, між іншим, зараховували П. Верлена, хоча навколо питання «Верлен-символіст» точилися постійні суперечки. А. Шмідт називає П. Верлена лише «попередником» [435, с. 64] символізму, незважаючи на те, що його ім'я згадується в усіх французьких монографіях, присвячених символізму¹⁷. А. Бенето вважає, що «бажання висловити невиразне – ось те, чим зобов'язаний символізм Верлену... це вже ціла формула символістської школи» [301, с. 166]. Г. Косіков має власну думку щодо символізму П. Верлена: «Проте, якщо символізмом вважати поезію, що неодмінно вдавалася до «символів», які у Верлена просто відсутні, то його – хоча він і створив своєрідний «трамплін» для символістського «покоління 1885 року» – точніше було б назвати поетом-«імпресіоністом» [113, с. 18]. Водночас представники декадентської течії, очоленої Анатолем Бажю, вважали П. Верлена своїм учителем¹⁸.

Поєднання декадансу та «психологічного символізму» декадентів¹⁹ в «Осінній пісні» П. Верлена робить її яскравим прикладом «настроєвої поезії»: струмисько декадентської меланхолії та скороминущості речей разом із засобами символізму залишають читача в стані відчуття плинності та легкого суму за цією плинністю.

Ю. Вайсенхофф у статті «Nowy fenomen literacki, Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny» (Biblioteka Warszawska, 1891. – Т. II. – S. 89) трактує символ як заміну словесного образу, що вселяє певний настрій: «Поет може згадати одним тільки словом про

¹⁷ Див.: «Символізм» А. Бара, «Символізм» Дж. Шарпантьє, «Поетичне повідомлення символізму» Г. Мішо, «Література символізму» А. Шмідта, «Парнас і символізм» П. Мартіно.

¹⁸ Близькість П. Верлена до декадентів підкреслювали такі дослідники, як Л. Маркез-Пуссі («Декадентський рух у Франції»), Н. Рішар («Розквіт символізму»), Г. Мішо («Поетичне повідомлення символізму»), А. Борер («Поетичне «correct»»), М. Горький («Поль Верлен і декаденти»).

¹⁹ Див. Zahorska A. O symbolizmie // Literatura i sztuka. – 1912. – Nr 7.

ніч і місяць, а натомість рядами речень, образів і аналогічних аксесуарів посилити враження й пробудити в слухача майже фізичний, нічний та місячний настрій» [цит. за 476, с. 331]. Погоджувалась з цією тезою і М. Познер-Гарфейн, визнаючи за символом засіб, який дає змогу викликати певний стан духу, почуттів за допомогою образу, забарвленого таким самим настроєм²⁰. І. Матушевський з цього приводу пише, що «це утаємничена алюзія, делікатна сугестія, заснована на природній асоціативній спорідненості певних відчуттів і вражень і близька до викликання в душі слухача за посередництва чуттєвого чинника не стільки окреслених понять, ідей та уявлень, скільки певного психічного «настрою», ідентичного тому, у якому перебував поет під час творення» [392, с. 98].

У А. Ланге імпресіонізм фактично є синонімом настроєвої поезії, так само як у Ю. Вайсенхоффа. Поняття «літературний імпресіонізм», яке запровадив Ф. Брюнетьєр у статті «Імпресіонізм в романі» («L'impressionisme dans le roman»), за спостереженням К. Вики, користувалося в критиків популярністю: «крім настроєвої поезії, ним позначали також суб'єктивне представлення дійсності, що протидіяло живопису у відтворенні її візуальних рис» [476, с. 333].

Відомий перекладач поезії П. Верлена російською В. Брюсов на початку ХХ ст. проголосив поета першим у всесвітній літературі поетом-імпресіоністом²¹. За спостереженням О. Луначарського, «Миттєвість бачення, яскравість окремих, часом найдрібніших деталей... ріднить Верлена з імпресіонізмом» [141, с. 176]. Притаманні в «Осінній пісні» П. Верлена колорит, рух і навіювання, які Л. Бернстайн називав фундаментальними в імпресіоністичному образі [25, с. 157–158], починають свій дешифрувальний відлік від назви. Образ «осені» має в собі стійкі асоціації з колористикою жовтого, зів'ялого в значенні проминання. Заявлений у назві жанр «пісня», що ґрунтується передусім на тяглоті, річковій плинності, у поєднанні з семантикою осені підсилює ефект руху, скороминущості, обраний автором для зображення хвилини. Без посилання на колористику осені, П. Верлен у своєму творі передає занепадницькі кольори осені через слова, що позначають рух: «довгі ридання», «печальна монотонність», «під час сну», «пригадаю», «я йду», «носити туди-сюди». Таким чином, передбачуваний колір осені виконує функцію, яку й повинен виконувати колір в імпресіоністичних

²⁰ Posner-Garfein M. Kilka słów o modernizmie // Krytyka. – 1899. – Z. IV. – S. 231.

²¹ Про наявність у поезії П. Верлена імпресіоністичних рис писали М.А. Адам, О. Надаль, Ж. Зейд, Л. Андреев та ін.

творах, а саме «він стає більш інтенціональним – навіює певні, найчастіше ліричні, почуття» [119, с. 43].

Образи у віршах П. Верлена начебто виражені, а не зображені, існують не в своїй цілісності, а в подачі цього образу через натяки, відтінки, напівтони, впливи та площини замість обсягів. Зокрема, образ вітру в «Осінній пісні» не самостійний, а прислуговується герою, наче відтіняючи того у вигідному світлі, однак і сам герой є відбитком вітру. Отже, образи існують у нероздільності з атмосферою, яка їх оточує, створюючи в такий спосіб настрої. У поезії П. Верлена, як зазначає А. Содомора, «<...> звукопис спрямовано не на зорові, а слухові враження, де автор не описує, щоб читач бачив, а пише, щоб він чув і відчував» [216, с. 241]. Мелодія скрипки у вірші не просто звучить, а сприймається через незначні деталі, що вказують на означення її звучання, – «довгі ридання», почуття слабкості, туги, суму в ліричного героя формує настроєве тло твору. Головну роль у вірші відіграють і одноманітні за семантикою почуття персонажа («ранять мені серце», «задушливий», «я плачу»), як і персоніфікація скрипки («довгі ридання скрипки»).

Вірш «Осіння пісня» є найбільш цитованим за критерієм присутності настрою у П. Верлена, натомість у Л. Стаффа аналогом стає «Deszcz jesienny», оскільки така поезія, за А. Гризуном, перебуває «на межі найтонших нюансів вражень чи навіть алогічних словесних структур, вона діє на емоції читача, збуджує інтуїції, впливає на підсвідомість» [65, с. 33].

«Осіння пісня» П. Верлена побудована за законами поетичної сугестії, базуючись на суцільному струмені навіювання без розриву на фрагменти (використанням анжамбеману), що відтворена не лише через зміст, а й через асонанс, звукопис, алітерацію та одноманітне звучання сонорних, які підсилюють настрої осінньої тужливості, безнадійної мінливості чогось невловимого. Використання дієслів першої особи однини транслює духовні стани героя, переплетення його вражень. Сугестивній ліриці також притаманне незрозуміле виникнення наявного в героя психічного стану, так само, як і гра на півтонах при відсутності сильних почуттів відчаю, зневіри, ненависті, що продемонстровано у вірші через почуття суму, заціпенілості, загрози, жалоби. Навіювання загального тла вірша відбувається за допомогою слів, що передають почуття однорідного плану в кожному рядку задля семантичного підсилення ефекту попереднього слова, тим самим викликаючи в читача потрібну автору емоцію.

Сугестивна лірика постала на основі синестезії. У П. Верлена принцип синестезії вгадується вже в першій збірці «Сатурнівські вірші» (1866)», стимулюючи створення сугестії. Він «об'єднує в межах тексту всі стихії, у яких проявляє себе світ; розширює сугестивне значення слова, додаючи власні художні засоби виразності: музичність, створення «пейзажів душі» та імпресіоністичну манеру зображення» [227, с. 71].

Найчастіше під час змалювання явищ природи (дощу, листопаду, снігопаду) та образів (сновидінь, ночі, сутінків) відбувається занурення або злиття героя з аналогічним станом природи, вияв асоціативних пар, спогадів, поданих через розпливчасті образи, ледь уловимі відтінки, а не кольори. Як проголосив П. Верлен у вірші «Поетичне мистецтво»:

*Люби відтінок і півтон,
Не барву – барви нам ворожі:
Відтінок лиш єднати може
Сурму і флейту, мрію й сон* [46, с. 122].

Пер. Г. Кочура

Героєві верленівської «Осінньої пісні» під звуки скрипки приходять спогади, тобто можна говорити про явище синестезії – переплетення слуху й почуттів/картинок з минулого. Л. Стаффу під шум дощу, крім спогадів, приходять рефлексії над життям інших людей. Через це, на наш погляд, вірш є прикладом сугестивно-медитативної лірики.

Притаманна сугестивній ліриці нез'ясованість ґенези почуттів героя, часом навіть його амнезія, що вдало висвітлюється й у П. Верлена в «Осінній пісні», і в Л. Стаффа в «Deszczu jesiennym», дає імпульс до пошуків підтекстів, контекстів та здогадів. Цікаво те, що французький та польський автори творять сугестію спогаду різними способами: якщо П. Верлен у своєму вірші тільки накреслює існування спогаду, внаслідок якого він сумує, то Л. Стафф вдається до чіткої позиції забуття: «*Ktoś dziś mnie opuścił w ten chmurny dzień słotny... / Kto? Nie wiem... Ktoś odszedł i jestem samotny... / Ktoś umarł... Kto?Próżno w pamięci swej grzebię...*» [441, с. 299–300]. Обидва прийоми передають недомовленість, що і є інструментом сугестивної лірики, як уже було з'ясовано. Функціонування «сугестивного начала» у поезії П. Верлена таким чином виявляється, на думку В. Наглія, у тому, що «поет не описує враження, не зображує точно й чітко свої почуття, а лише вкладає їх у нас, викликає їх у нашій свідомості, підказує, натякає» [162, с. 22].

Основні мотиви верленівського вірша «Осіння пісня» в різних пропорціях час від часу експлуатуються й у власній поезії

Л. Стаффа, ставши її невід'ємною частиною. Наприклад, у вірші «Trwoga miłości» спостерігаємо подібний настроєвий струмінь та семантичну наповненість образів: осінь, вітер («*miecie wiatr liście tułacze*» [441, с. 720]), пожовкле листя, сльози, скороминущість, короткотривалість кохання, літа, квітів і світу загалом. Мелодія продовжується у вірші «Gwiazdom umarłym», маркуючись у тій самій постійності образів.

Осінь-сумна гама настроєвості, яку спостерігаємо у П. Верлена та Л. Стаффа, хоч і не в ідентичній палітрі сезонних меланхолій, притаманна й іншим символістам, творчістю яких захоплювався Л. Стафф, зокрема М. Метерлінкові, з яким Л. Стаффа пов'язує безліч спільних тем. Може, тому є в нього вписаний в канву смутку образ душі з її глибинами, що так виразно характеризує поезію М. Метерлінка. Цей образ дещо відрізняється від так званого «пейзажу душі» П. Верлена²², скерованого на єдність душевного та природного станів. Л. Андреев визначає сутність цього поняття так: «...природа перестає бути об'єктом, відносно якого на відстані самовизначається і виражає себе ліричний герой. Вони раптом зливаються в єдиному образі, єдиній метафорі, в певній єдиній істоті, яка, залишаючись природою, стає людиною» [1, с. 84]. Наприклад, презентантами сугестивної лірики в М. Метерлінка є вірші «Оранжерея нудьги», «Запальне скло», «Рослини серця», «Від сліз мої губи зів'яли...», ключовими словами в яких є сум–спогад–душа–сон, чим зазвичай характеризується й поезія Л. Стаффа.

Якщо брати до уваги класифікацію Ю. Джугастрянської, за якою сугестивна лірика поділяється на ауто-, гетеросугестивну та змішаного типу [74, с. 14–15], то вірші Л. Стаффа належать до аутосугестивної групи, хоч і з наближенням до змішаного типу, зокрема більшість поетичних творів відображають самопізнання й самозаглиблення ліричного «Я», хоч і не завжди з акцентуацією на інтроспективній позиції цього «Я». Специфіка стаффівської аутосугестії полягає в зверненні до свого «Я» через постійні присвійні залучники, що обертаються навколо емоційно-духовних відповідників єства героя, а саме «серце», «душа», «глибина»: «*Serce moje, gdym nie mógł wznieść go własną siłą*» [441, с. 992]; «*Dusza moja, spokojnie niebu uśmiechnięta*» [441, с. 993]; «*Dzwoń, serce moje, na odjazd od brzegów!*» [441, с. 356]. Змішаний тип конститується тим, що «Я» ліричного героя попри внутрішні монологи й діалоги в тексті з присутнім чи уявним адресатом часто об'єднується в «ми» з реципієнтом, набуваючи аксіологічності

²² «Пейзаж душі» – специфічний термін, прийнятий у зарубіжному й вітчизняному дослідженні творчості П. Верлена. Цей термін визначають Ж. Зейд, Ж. Рішер, Л. Андреев, К. Григор'ян.

висловів, риторичності, зокрема під цим кутом зору треба розглядати вірші збірки «*Tęcza łez i krwi*», присвяченої авторським міркуванням про війну та її події, через що текст розвертається в узагальненнях, імперативах, зверненнях до нації (вірші «*Jesteśmy tam*», «1914–1917», «*Pokłosnice*» тощо).

Згідно з класифікацією текстів за психологічними ознаками, запропоновану В. Белявіним, настроєва поезія Л. Стаффа і П. Верлена за своїми основними показниками належить до «печального» тексту. Риси «печального» тексту проявляються в митців насамперед у превалюванні бачення теперішнього через призму минулого й суму за минулим, повернення героя до нереалізованого щастя, а «емоційне забарвлення й оцінка часу в «печальному» тексті змінюється від минулого, яке прекрасне, але в ньому зроблено багато помилок, через теперішнє, що несе страждання й почуття провини за минуле, до майбутнього, у якому очікують тільки самотність, холод, смерть» [22, с. 140]. Натяки на щось пам'ятне, що сталося в минулому, спостерігаємо як в текстах Л. Стаффа, так і П. Верлена («Осіньна пісня», «Соловей» та ін.).

Психологія депресивної особистості зумовлена чутливістю до всіляких неприємностей, таку людину переслідує невизначене відчуття тяжкості на серці, тривожне очікування нещастя, що характеризує й стан героїв у сугестивній ліриці. У структурі емоційно-сислової домінанти «печальних» текстів ключову роль відіграють такі семантичні комплекси, як радість/печаль, життя/смерть, жаль, німота, тяжкість, вдих, запах, і у віршах Л. Стаффа, і у П. Верлена. За твердженням В. Беляніна, «печальні» тексти завершуються найчастіше смертю героїв, що притаманно віршам Л. Стаффа: десь хтось умирає, загинув або бідує («*Zmarł nędzarcz, nim ludzie go wsparli jałmużną... / Gdzieś pożar spopielił zagrodę wieśniaczą... / Spaliły się dzieci*» [441, с. 300]), натомість поезія П. Верлена не багата такими ситуаціями. Самотність персонажів «печальних» віршів характерна для героїв Л. Стаффа, кожен з них прагне усамітнитися подалі від метушні, бути по той бік від інших, залежить від просторової опозиції «тут»–«там».

Зміна психічних станів у першій збірці Л. Стаффа «*Sny o potędze*» через чергування декадентських депресивних настроїв та ніцшеанських життєствердних мотивів характеризує героя на межі афективно-екзальтованої та афективно-лабільної особистості, за класифікацією німецького психіатра К. Леонгарда. Цей учений виокремлює такі типи акцентування особистостей: демонстративні, педантичні, із загостреним відчуттям, збуджувані, гіпертимічні, дістимічні, афективно-лабільні, афективно-екзальтовані, тривожні,

емотивні, екстравертовані, інтровертовані. Екзальтована особистість, за К. Леонгардом, найбільш розповсюджений тип героя в літературі, що «однаково легко відчуває захоплення від радісних подій і відчай від печальних. Від «пристрасного тріумфу до смертельного смутку», говорячи словами поета, у них один крок» [127, с. 189]. Персонажові першої збірки Л. Стаффа більш пасує афективно-лабільний темперамент, виражений у зміні гіпертимічних та дістимічних станів: «На перший план виступає то один, то інший із цих двох полюсів... радісні події викликають у таких людей не тільки радісні емоції, але також супроводжуються загальною картиною гіпертимії: спрагою діяльності, стрибком ідей. Печальні події викликають пригніченість, а також уповільненість реакцій і мислення» [127, с. 186].

Отже, зазнавши песимістично-тужливих інспірацій лірики молодополяка К. Тетмайера, Л. Стафф у створенні поезії настрою наслідує П. Верлена, вірші якого перекладав і якому присвятив твір «Odkrywca złotych światów». Це засвідчує і спільна семантика ключових понять «сутінки», «спогади», «сум» в обох поетів. Наявна в поезії Л. Стаффа й П. Верлена потужна хвилина сугестії, що дає підстави говорити про сугестивну лірику обох митців, співвідносна з поняттям «настроєвої лірики» в польському літературознавстві. Водночас, за психологічними ознаками, тексти Л. Стаффа «Deszcz jesienny» та «Осіння пісня» П. Верлена належать до «печальних текстів» (В. Белявін).

Оскільки поняття «сугестія», як і «печальні» тексти, узяті з площини психології, то й до ліричного героя лірики Л. Стаффа та П. Верлена застосовано класифікацію типів акцентування особистостей психіатра К. Леонгарда, за якою герой у обох митців належить до афективно-лабільного темпераменту.

Незаперечний вплив декадентсько-імпресіоністичної символіки поезії П. Верлена на творчість митців початку ХХ ст. помітний також у творчості Л. Стаффа, втілюючись у настроєвому тлі вірша, а також у часовій категорії «спогаду», пов'язаному з настроєм.

2.4. Тематичний комплекс природа–цивілізація

Прагматичний простір найчастіше фігурує в багатьох теоріях: його виокремлює разом із міфічним та абстрактним/теоретичним американський учений Й.-Ф. Туан у праці «Przestrzeń i miejsce» [458], про його специфіку пише дослідниця В. Ксьонжек-Брильова [367, с. 31], а Т. Міхаловська зазначає, що в старопольській ліриці прагматичний простір сприяв чи не сприяв людським діям і мав

структуру горизонтальну, охоплюючи «ізолювані від земного континууму просторові фрагменти: Іосі» [394, с. 97]. Принагідно варто зазначити, що традиційно прагматичний простір, на зазначення Т. Міхаловської, поділявся на «натуральні» та «штучні» місця [394, с. 97].

В аналізі простору велике значення має його поділ на внутрішній і зовнішній сегменти як перший людський просторовий досвід. Ідеться про перехід під час народження дитини від тісного замкненого материнського лона до великого необмеженого світу зовнішньої реальності, що й стає першою травмою особистості, як зазначає психоаналітик О. Ранк у праці «Травма народження» (1924), розглядаючи народження як величезне фізичне й психологічне потрясіння. Цю теорію підтримує В. Топоров у праці «Простір і текст», де народження як цілеспрямований рух запам'ятовується у «просторовому» коді через «опис структури двох різних просторів», а також як «операція переходу з одного в інше» [233, с. 247]. Через «пренатальну пам'ять» ембріона, за обґрунтуванням трансперсональної психології С. Грофа [192, с. 212–213], людина в подальшому житті відчуває себе в безпеці й затишку, перебуваючи насамперед у закритому будинку, де, між іншим, є всі потрібні їй речі.

Презентація закритого простору передусім місцями «штучними», тобто витворами культури [394, с. 97], поширена, натомість відкритий простір характеризується місцями «натуральними», до яких відносять лани, гори, моря – світ природи. Таким чином, очевидним стає такий поділ: протиставлення простору цивілізації («штучні» місця) просторові природи («натуральні» місця). Поділ відомий ще з античності й надзвичайно значущий для епохи романтизму.

Аналогію до «штучних» та «натуральних» місць знаходимо в праці П. Рікера «Пам'ять, історія, забуття», який для їхнього означення використовує поняття «конструйований» та «неконструйований» простір [198, с. 209–210].

На відміну від одвічного питання філософії про пріоритетність матерії або свідомості, в опозиції «природа-цивілізація» немає подібної дилеми. Починалося все від природи, зокрема, у середньовіччі популярним був так званий топос «книги натури», що виходив з уявлень про Бога як письменника цього світу, а сам світ був представлений у вигляді книжки, і така «філологічна» візія світу [437, с. 25] проіснувала до XVIII ст. Отож, пізнання світу спонукало до пізнання Бога, залучаючи до великого задуму.

Як протистояння швидким темпам розвитку технічно-індустріального прогресу XVIII ст. спостерігалось прагнення народжених у місті поетів до іншого простору, наділеного рисами чистоти, свободи, первозданності, притаманних природі. Місто в англійського романтика В. Блейка – зборище млинів диявола, де млинами є фабрики, місто як ув'язнення експонується у вірші «Лондон». С.-Т. Кольрідж у вірші «Опівнічний мороз» радіє, що його син, на відміну від нього, народженого в місті, буде жити на природі, пізнаючи в такий спосіб вічну мову Бога. Інший представник раннього романтизму, «лейкіст» В. Вордсворт обожнював природу, любляючи самотійні мандрівки, змальовував її «не як притулок людини від страждань і зобов'язань, а як джерело «найчистішої пристрасті й веселощів», неминучого натхнення й підтримки, що дарують, якщо тільки людина здатна по-справжньому бачити й чути, вічні й загальні цінності душі та серця...» [48, с. 320]. Ц. Норвід у вірші «Wspomnienie włoski» писав про антиурбаністичну пристрасть.

Для Л. Стаффа природа є не так естетичним феноменом, декораційним тлом для оздоблення його поезії, як джерелом органічності речей, виваженої взаємодії, своєрідним «органічним простором» (Е. Кассирер). К. Чаховський зауважує наявність у поезії Л. Стаффа маловиражених особистісних вкраплень на тлі глибокої зорієнтованості на існування інших людей та на зовнішній світ, а саме на природу, яка «поглинається всіма почуттями і яку [Л. Стафф. – Е. Ц.] проникливо помічає в її великих і малих явищах» [316, с. 267]. Притаманне польському поету античне сприйняття природи, згідно з яким усе, що реалізує ідею зовнішньої краси, є добрим зсередини, приводить до висновку про неможливість існування злої або небезпечної природи, оскільки вона красива.

Світ природи можна назвати «перспективою» [428, с. 5–6], на тлі якої Л. Стафф зосереджує людину, події, вивчає та розмірковує про сутність живих і неживих організмів. Адже фізик розкладає природу на елементи, біолог цікавиться її закономірностями й можливостями, скульптор відтворює природу, філософ через споглядання природи простежує причинно-наслідкові зв'язки, а для «примітивних» народів, за спостереженням М. Еліаде, «природа – це ієрофанія, і «закони природи» є одкровенням, що підтверджує існування божества» [275, с. 94]. Натомість письменник підсумовує й переосмислює досвід усіх наук у пошуках місця свого «я» як відрефлексованої частини Всесвіту. Герой поезії Л. Стаффа «любить натуру в її цілісності. Для нього – це *natura naturans* (природа, що творить. – Е. Ц.), а не деградована через поверхове

споглядання цивілізованої людини *natura naturata*» (природа, що створена. – *Е. Ц.*) [350, с. 376].

Через стійкі антиномічні опозиції (людина-природа, місто-природа, штучне-натуральне, культура-природа, цивілізація-природа та багато інших) природа має функції як естетичні (презентує красу) та практичні (навколишнього середовища), так і еволюційні (породила людину), метафізичні (перебіг її процесів відбувається паралельно стадіям людського існування), нарешті синергетичні (зумовлює цілісність усіх організмів в одному механізмі: смерть одного організму може спричинити розлад цілої системи).

Природа в Л. Стаффа, на наш погляд, «орфічна» (не прив'язуючись до раннього значення цього терміна), тому що виражає гармонію між поетом і природними явищами, залюбленість у світ та його створіння й очевидну залежність від погляду споглядача, утілену в постаті Орфея, який або заворожував природу своїм співом, або природа його надихала, а частіше це було взаємно.

Ландшафтний простір, належачи до прагматичного, у Л. Стаффа презентований усіма осередками: море, океан, ріка, степ, ліс, лани, поле тощо. Визначальним чинником поняття простору в Л. Стаффа є його «широта», «широчінь». Замість вузьких замкнених просторів митець віддає перевагу широким оглядовим площинам, представленим у його поезії синонімічним рядом: «*gówniny*», «*stepu*», «*rola*» тощо. Герой закликає дати йому просторову необмеженість, яким для нього стає поле у вірші «*Pean*»: «*Dajcie mi szerokie pole, trudno wciąż iść miedzą*» [442, с. 907].

Стаффівська візія простору перегукується з визначенням німецького філософа М. Гайдеґґера, який, пропонуючи вникнути в звучання слова «простір», акцентує на тому, що в ньому звучить «простирання». В. Топоров теж наголошує на асоціативній семантиці слова «простір», яке в давньоруській моделі світу пов'язувалося з волею, проте не зі свободою [233, с. 239]. Суголосним йому є визначення широчини Д. Ліхачовим, з поправкою, що «<...> воля вільна – це свобода, поєднана з нічим не обмеженим простором» [130, с. 472].

Не тільки російська душа прагне до відкритих просторів, переплетених семантикою волі, – це притаманно й американцям, зазначає географ Й.-Ф. Туан. Але він не погоджується з визначенням безмежного простору як волі для російського кріпака, яке дає М. Горький («Про російське селянство»). Для російського холопа простір пов'язувався, на думку Й.-Ф. Туана, з відкритою рівниною: «<...> імовірніше відчай, ніж шанс, імовірніше боязкість говорила про

непотрібність людини стосовно безмежної та чужої природи» [458, с. 77].

Л. Стафф не поділяв традиційного сприймання в українській літературі степу як волі, часом був відверто неприхильний до степу («*Nago i pusto, jak w stepie...*» [442, с. 589]), може, тому, що степ, на його думку, не виконує життєдайні функції, притаманні, наприклад, полю. Поле дає продукт, ліс теж, а степ майже не родючий. Для Л. Стаффа важлива функціональність тієї чи іншої речі. Звичайно, степ у синергетичному просторі світу виконує власну функцію, але він бере участь у житті людини, хоч для романтиків степовий пейзаж був ледь не основним, що характерно й для української літератури.

Інше поняття – ліс. Йому Л. Стафф віддає перевагу. Формуючи казковий світ (вірш «Вайка» [441, с. 401]), ліс належить до території сакруму, постаючи не протилежністю степу, поля або рівнини, а просто окремою категорією: з іншими функціями, з іншою матрицею у світоглядній системі. Ліс у контексті двох функцій (декораційної та символічної), виокремлених І. Сикорою, виконує в Л. Стаффа роль першої – декораційної, конституюваної малярськими категоріями барв, світла, відтінків. І в поезії Л. Стаффа та Б. Островської «ця манера малярського бачення простору лісу була представлена часто як свідомий поетичний засіб» [431, с. 140–141].

Ліс у поезії Л. Стаффа – це також і особиста антропоморфічна площина, явлена у віддзеркаленні почуттів героя, який, подібно до персонажа казок, пройшовши першу ініціацію лісом, потім часто повертається до місця свого одкровення, переживаючи при цьому цілу палітру психічних відчуттів: «*Ten czarny las – to ciemna dusza moja... / Zbrodnią się stała moja dusza głucha... / Ten las to zbrodnia i grzechu ostoja...*» [441, с. 318].

Ще одним репрезентантом ландшафтного простору є лани, поєднані з людською працею, за посередництва яких поет прославляє повсякденну працю людини на лоні природи. Це найкраще проілюстровано в збірці «*Ścieżki polne*», де Л. Стафф постає, за визначенням М. Ящинської-Войтковської, «поетичним теологом земної дійсності» [350, с. 378]. Лани, як і в традиційній українській літературі, символізують у польського поета багатство й добробут народу, містять у собі емотивність заспокоєності, задоволеності, упевненості в завтрашньому дні: «*Łan zboża złoty, równy, nieprzejrzany, / Zorzą zachodu ciepło całowany*» [441, с. 400].

Напрочуд популярний у Л. Стаффа образ саду з чітко закріпленою семантикою втраченого біблійного раю, що

конструював простір утраченої «околиці дитинства» (термін Єжи Чешліковського).

Отже, серед двох опозицій прагматичного простору – натурального та штучного – Л. Стафф свідомо прагне до натурального не-конструйованого простору, що відповідає головним його потребам у натхненні, широті/відкритості й слугує для нього перспективою-фоном для висвітлення художніх сюжетів. Тим часом штучні місця, сприяють усамітненню Л. Стаффа з тривожними думками, міркуваннями про доленосність людської екзистенції; місто викликає бажання втечі, якщо не брати до уваги італійські міста, що захоплюють поета своєю вирафінованою історичністю, красою архітектури й сакральністю перебування в них відомих талановитих постатей.

2.5. Руссоїзм/францисканізм й орієнталізм

Герой Л. Стаффа не бунтівник, а споглядач, який не ставить за мету змінити світ, а прагне відтворити його в рефлексійності і змінності, як це робить Святий Франциск у «Квітах...». Наслідуючи основні ідеї Ф. Ніцше, Л. Стафф обрав аполлонівське (споглядально-впорядковувальне) начало буття, обґрунтоване німецьким філософом, разом із протилежним йому діонісійським (життєво-орґіастичним) у «Народженні трагедії з духу музики». Л. Стафф як поет, за свідченням З. Старовейської-Морштинової, «...використовує завжди той матеріал, який має «під рукою», а точніше перед очима. Світ, який він споглядає, стає йому формою та знаряддям поетичної метафори» [448, с. 141].

До стаффівського героя можна застосувати класифікацію Новаліса, яку він подає в романі «Генріх фон Офтердінґен». Із двох типів людей йому найбільше відповідає тип поета, головна особливість якого – споглядання. Люди цього типу є спокійними глядачами: «тихе володіння задовольняє їх і неохопне видовище того, що відбувається поза ними, не викликає в них бажання брати безпосередню участь у всьому, а здається досить значним, досить дивовижним для того, щоб віддати все своє дозвілля спогляданню. Потреба пізнати сенс подій змушує їх триматись подалі, і це стає їхнім призначенням для таємничої ролі душі світу» [168, с. 71]. До речі, так само реалізовано ролі у творах К. Гамсуна, де, за визначенням Б. Сучкова, «<...> людина – не активне начало життя, яке змінюється й перетворюється. Ні, вона – просто мандрівник, що йде своїми шляхами, і єдине, за що вона має дякувати буттю, за самий факт свого існування <...>» [225, с. 30].

На відміну від грецької філософії, де визначальним чинником життя постає гераклітівська боротьба за гармонію й подолання розбрату, давньокитайська філософія, яку сповідує Л. Стафф, усе підпорядковує волі Неба. Якщо в людини є особиста сила («де»), то їй не потрібна боротьба, небо допомагає такій людині. Л. Стафф таким чином постає своєрідною «дао-людиною», яку дослідниця Т. Григор'єва в праці «Дао і логос» визначає як «таку, що, сповідуючи природність, живе в ритмі речей. Для чого їй сила, коли все в її силі, для чого боротися, коли немає проти чого боротися?» [64, с. 45]. Хоч і не варто забувати про наявність у стаффівському художньому світі феномену ніцшеанської надлюдини, сповненої кипучою енергією в прагненні осягнути світ. Тому надлюдина постає у своєрідному симбіозі з античною людиною, сила якої йде від самої природи. Стаффівський «світ народжується не з суперечностей, а з послідовності й минання... Через це поезія Стаффа є лекцією покори, а також «аркою між давніми й новими роками» [306, с. 1].

Основним компонентом поетики Л. Стаффа є індійська філософія, виражена староіндуїстським Шанкарою, в тезі «життя як сон», у тематиці всеєдності, перейманні концепцією суперечностей, що впливає з індуїстського поняття атману (вірш «Grób w sercu»), так само як мотив поєднання суперечностей теж взятий зі сфери індуїзму, на зауваження Є. Квятковського [372, с. 159–161].

Елементи ніцшеанського сприйняття природи в Л. Стаффа простежує В. Мацкевич: у своєму захопленні поет «трактує її [природу. – Е. Ц.] як джерело міці, потужності й гарантії тривання – поза всім і проти всього» [387, с. 124]. Тому в «Snach o potędze» «ідентифікація з монументальною, безмежною Природою настільки дослівна, що аж неправдива» [387, с. 126]. Найкраще герой як епіцентр стихій представлений у вірші «Poczucie pełni» (збірка «Sny o potędze»):

*Znalazłem siebie w wichrów rozuzdaniu ślepem,
W ryku gromu, co wstrząsa oceanów łozem,
W błyskawicy, co pomroc rozdziera północną!*

*Teraz jestem bezbrzeżnym, wolnym, dzikim stepem!
Teraz jestem huczącym, rozpętanym morzem*

I burzą gwiazdnych wirów potężny, wszechmocną! [441, с. 112].

Основними рушійними силами та стрижнями натурфілософської системи Л. Стаффа є стихії, які згідно з принципами даосизму виникли внаслідок взаємодії Інь (Земля) та Ян (Небо). П'ять східних першоелементів даосизму (земля, вогонь,

вода, дерево й метал) не аналогічні чотирьом західним²³, які були обрані давніми греками, хоч їхні назви здебільшого однакові – земля, вогонь, вода й повітря.

Семіотизація структури світобудови з чотирма першоелементами, хоч і з деякими відмінностями, збігається з уявленнями давніх індійців, ацтеків, майя і середньовічних мислителів Європи. На відміну від матеріальних стихій античних натурфілософів, елементи давньокитайської філософії не матеріальні й слабо співвідносяться з реальними предметами. На таку ж відсутність матеріальної основи орієнтується Г. Башляр, ідентифікуючи чотири стихії як «гормони уяви», які «запускають у хід» групи образів» [16, с. 29]. Тому в художніх текстах стихії не інакше як властивості й впливи тих стихій, від яких вони беруть початок. Наприклад, стихія вогню помітна в позначенні таких понять, як тепло, температура, сухість, збудження, пристрасть, енергія тощо. Взагалі-то речі, які мають властивість виділяти тепло, нагрівати, пов'язані з елементом вогню. Вода сконцентрувала в собі якості холоду, вологи, роси, течії тощо. Для металів часто характерний блиск, а тому інші предмети, наприклад, скло або полірована поверхня, асоціюються з ним, а земля – це засів і врожай. Однак при цьому кожен елемент переймає характеристики свого фізичного символу: елемент Дерева владарює навесні, позначений зеленим кольором, і тримає під контролем елемент Землі, бо корені дерева здатні глибоко проникати в землю. Отож саме «фізичні» назви допомагають зрозуміти суть елементів.

У трактуванні Г. Башляра чотири елементи набувають таких визначень: «Земна радість – це достаток і тяжкість; водна радість – це млявість і спокій; вогняна радість – любов і бажання; повітряна радість – свобода» [16, с. 184]. Прагнення до подорожі, настанова на мрії, здатність уявляти, відірватися від землі й піднятися до небес – усе це характеризує людину стихії, найяскравішим представником

²³ Учення про чотири начала походить від давньої традиції в історії античної думки, оскільки чотири елементи – твердий, рідкий, повітряний і вогняний – були відомі ще давнім космологам. Уже в VI ст. до н. е. орфіки знали це вчення. Знаходимо його у Ферекіда в середині VI ст. до н. е., а також у сицилійського поета Епіхарма. Досократики першоначалами світу назвали матеріальні стихії (або елементи): Фалес за архе (первісна стихія, першопочаток) взяв воду, Анаксимен – повітря, Геракліт – вогонь, а натурфілософ Емпедокл, відмовляючись від монізму елеатів, визначив воду, землю, вогонь і повітря.

Згодом до чотирьох елементів, або до «коренів усіх речей», як їх називав сам Емпедокл, Аристотель додав п'яту стихію – ефір, що протистав решті, чотирьом. На відміну від чотирьох стихій, із яких складається підмісячний світ і вони можуть перетворюватися один в одне, з ефіру створені небесні тіла космосу на рівні Місяця і вище – надмісячного світу, причому ефір не переходить в інші стихії. Ефір як п'ятий елемент присутній і в індійській аюрведичній теорії про п'ять елементів, де ефір набуває дещо іншого, ніж у античних натурфілософів, значення. Це простір, у якому перебувають усі сутності, це навіть субстанція простору, певний аналог такого поняття сучасної науки, як фізичний вакуум або фізичне поле матерії.

якої, на думку Г. Башляра, є Ф. Ніцше, «тип поета вертикалі, поета вершин, поета сходження» [16, с. 174]. Безумовно, подібні якості людини повітряної стихії притаманні й Л. Стаффу, субстанція повітря в нього виражена в образах птахів, вітру, хмар, зірок, неба, а ще – польотом уяви, мандрами в незримі світи, сновидіннями про безмежні можливості.

Щодо розмежування східного та західного способу мислення варто звернутися до міркувань К.-Г. Юнга про різну духовність західної та східної людини. Він, хоч і визнає правдивість обох, виокремлює важливість переконань східної людини в тому, що «цикл народження та смерті – це процес нескінченний, коло, що вічно рухається, обертаючись, не націлене на жодну мету» [321–322]. Натомість у людини Заходу сформована потреба «міфу про еволюцію»: світ не може бути обмеженим та статичним, він має початок і мету, задля якої відбуваються всі події. Отже, «коли перша [людина заходу. – Е. Ц.] хоче надати сенс світові, то друга [людина сходу. – Е. Ц.] сумує за здійсненням сенсу в людині, відкидаючи як світ, так і існування (Будда)» [353, с. 321–322].

Даоська філософія закликала прийняти думку про нездатність людини вплинути чи завадити природному плинові подій, покірному сприйманню законів Всесвіту через постійні неминучі зміни в світобудові, ставивши перед людиною питання про необхідність знань цих загальних принципів, які допомагають гармонійно існувати особистості. Відмінність між західною та східною концепцією людини полягає в тому, що східна людина існує в бутті, не намагаючись його перетворити, у злагоді з ним, а західна не задоволена буттям, позбавлена цієї гармонії, існує в постійному розладі зі своїм внутрішнім Я. Неабияку роль відіграє також ставлення людини до природи та суспільства, бо, як стверджують філософи, «якщо для західної людини її ставлення до природи є похідним від її ставлення до суспільства й ним опосередковане, то східна людина безпосередньо поєднана зі стихією природи й лише через неї входить у світ спілкування з людьми» [254, с. 13].

Найважливіша риса дійсності – її мінливість, відзначена в «Книзі змін» у Ведах, про неї писав Геракліт, її постійно пропагує лірика Л. Стаффа (вірш «Každy dzien»: «*Každy dzien wieczorem w noc przechodzi, / Obiecujac blaskiem wrócic jutro*» [442, с. 903]). Про циклічність явищ світу в рецепції поета яскраво свідчить один біографічний епізод. Футурист Бруно Ясенський у вірші «*But w butonierse*» з однойменної збірки (Варшава, 1921) проголосив розрив з літературною традицією, ілюструючи цей приклад іменами, що, на його думку, характеризують епоху, серед яких було й ім'я

Л. Стаффа: «*One jeszcze nie wiedzą, że gdy nastał Jasieński, / Bezpowrotnie umarli i Tetmajer, i Staff*» [382, с. 88]. Останній на це відповів у листі до О. Ортвіна від 12.06.1923 р.: "<...> однак існують «три дні смерті» і впевненість у воскресінні. <...> Проте сонце пояснює це: схід – захід і da capo" [з початку. – *Е. Ц.*] [382, с. 89].

Услід за Аристотелем, у «Занепаді Європи» О. Шпенглера виокремлює рослинну та тваринну природи душі. Культуролог пише про «залежність» рослинного світу від циклічності природи, рослини мимоволі беруть участь у «цілісному природному процесі», натомість тварини звільнені від зв'язаності з іншим світом, бо вони «самостійні малі світи в іншому, великому світі» [268, с. 5]. Отже, тварини – це «мікрокосм» стосовно макрокосму» [268, с. 6]. Л. Стафф переважно зображував у поезії рослинний світ і не зосереджувався на тваринному. Враховуючи висновок О. Шпенглера, на наш погляд, це може свідчити про циклічне сприйняття світу поетом, про цілісне світовідчуття. Узагалі-то вірші Л. Стаффа треба розглядати як хроніку природи – циклічний простір лірики польського митця містить зміну сезонів, оживання та вмирання фауни та флори.

Польський дослідник Я. Тучинський відзначав однаковість імперативів руссоїстської філософії та романтиків *Orienttraumi*, що «засуджували європейську цивілізацію, протиставляли їй натуральні вартості та права. Зверталися до людини природи, до суспільного ладу й життя на «лоні природи», яке почиталося в краях таємничого Сходу. <...> І в екзотизмі, і в орієнталізмі міститься те саме прагнення втечі від потворної дійсності в незаймані цивілізацією країни, території цнотливої природи гір, моря, які стають символом романтичного бунту й краси» [459, с. 34–35]. Р. Таґор у листі до Г. Мюрре від 16. 9. 1934 р. («*Civilisation*» 4, *Société des nations*. Paris. 1935) назвав руссоїстський *sentiment de la nature* «найістотнішим зближенням європейської цивілізації з індійською думкою» [цит. за 459, с. 148].

У східній філософії спостерігаємо й вмотивування інших тез руссоїстського вчення про природну людину: ідея природної рівності людей була панівною і лягла в основу класичного світосприйняття конфуціанської та даоської концепцій людини. Теза Ж.-Ж. Руссо про два види нерівності – природну (різниця у віці, фізичних якостях, здоров'ї) й умовну, або політичну [207, с. 45] – не далеко відійшла від поняття «рівності» в давньокитайській філософії, де перший аспект зумовлює «біологічну» рівність людей від природи через набуті навички та властивості, хоча й у різних пропорціях. А. Тюрін, розглядаючи цей аспект концепції людини в давньому Китаї, називає

його «дескриптивним» [237], натомість інший бік поняття рівності є, на думку дослідника, «оціним»: треба однаково ставитись до людей, у них мають бути рівні політичні та економічні привілеї, бо від природи люди однаково цінні.

Крім концепції «природної людини», у трактаті «Міркування про походження і підстави нерівності між людьми» Ж.-Ж. Руссо є положення про людську здатність самовдосконалюватися, що відрізняє людину від тварини. Цю рису цінував у людині Л. Стафф, запозичивши її з ніцшеанської філософії про надлюдину.

Ж.-Ж. Руссо вважав, що, «поглинувши численні скарби та знедоливши численних людей», його герой прийде до того, що «стане все винищувати, доки не залишиться єдиним володарем усього світу [207, с. 101]. Такою, на думку філософа, постає будь-яка цивілізована людина. Усвідомлюючи руйнівну натуру людини цивілізації, Л. Стафф у вірші «Człowiek» стисло, але вичерпно презентує архетип Людини крізь призму історичної еволюції, тим самим наближаючись до вчення Ж.-Ж. Руссо:

*Czytam historię
I widzę, coś robił
Przez tysiąclecia, Człowiecze!
Zabijałeś, mordowałeś
I wciąż przemyśliwasz,
Jak by to robić lepiej.
Zastanawiam się, czyś godzien,
Aby cię pisać przez wielkie C [442, с. 950].*

Як ми вже зазначали, послідовник філософії Св. Франціска Л. Стафф – мандрівник світом, він спостерігає за природними явищами, не намагаючись змінити їхню одвічну ходу, не переймається екзистенційними питаннями, бо усвідомлює причинний взаємозв'язок усіх явищ Всесвіту. На думку Ж.-Ж. Руссо, такі питання – продукт громадянського суспільства, і природна людина над ними не замислюється: «Я запитую: який із двох способів життя – у громадянському суспільстві чи в природному середовищі – швидше стане неприйнятним для того, хто живе в цих умовах? Ми бачимо навколо нас лише таких людей, які нарікають на своє життя, і багатьох, котрі позбавляють себе життя, коли це їм підвладно; божий і людський закони разом здатні зупинити це безладдя. А чи чули ви коли-небудь, я запитую, щоб дикун на волі нарікав на життя й покінчив із собою» [207, с. 63].

Постулат францисканізму – це любов до всіх божих створінь, натомість руссоїзм пропонує тезу формування людини, органічно злитої зі Всесвітом, який навчав любити Св. Франциск. У цьому контексті варто згадати акцентацію В. Вуйчика на специфічності

захоплення Л. Стаффа історичними постатями, які були свого роду «бунтівниками, що сміливо переступали окреслені межі й бар'єри» [473, с. 21]. Джотто наділяє свої образи рисами реальних людей, що не було прийнято в ті часи, Св. Франциск з Асизу сприймав Бога на свій лад, Данте відійшов від латини, почавши писати на рідній мові Італії, Мікеланджело часто черпав натхнення зі Старого Заповіту, що теж не було нормою, – на спостереження В. Вуйчика [473, с. 21].

З одного стаффівського твору в інші переходить тривога, подібна до нарікань Ж.-Ж. Руссо про невміння виразити явища природи її власною мовою, неспроможність зрозуміти, про що говорять істоти, породжені природою, мову яких він колись знав. Ж.-Ж. Руссо називає це першою мовою людини: «Перша мова людини, мова найзагальніша, найвиразніша та єдина, у якій вона відчувала потребу, перш ніж довелося їй переконувати в чомусь людей, котрі вже об'єдналися, – це волення самої природи» [207, с. 59].

Детермінований лабіринтною структурою світ в такий самий спосіб відбивається на людській комунікації, породжуючи метафору «лабіринт мови»²⁴. На думку Е. Кассирера, людина «настільки заглиблена в лінгвістичні форми, художні образи, міфічні символи або релігійні ритуали, що не може нічого бачити й знати без втручання цього штучного посередника» [99, с. 471]. Л. Стафф у своїй рецепції мови також вважає, що розуміння людиною лінгвістичних форм стає на заваді осягнення природи, – і це відображене в його вірші «Мова».

Не тільки духовне злиття лейтенанта Глана («Пан» К. Гамсуна) з природою, а передусім прагматичне розуміння її, уміння героя розпізнавати всілякі прикмети, а також орієнтуватися в просторі й часі без використання необхідних для цього здобутків цивілізації, ставить Томаса Глана по інший бік від цивілізації, мова якої йому незрозуміла. Мова природи доступна Глану й достатня для того, щоб він відчував себе щасливим, тоді як мова спілкування суспільства не тільки чужа героєві, а й інколи неприємна, зайва, так само, як зайвим видається Л. Стаффові знання людської мови взагалі. Її лицемірство у вірші «Мова» він протиставляє чарівним звукам природи:

*Nie trzeba rozumieć śpiewu słowika,
Aby się nim zachwycać.
Nie trzeba rozumieć kumkania żab,
Aby się nim upajać.
Rozumiem mowę ludzką,*

²⁴ Black M. «The labyrinth of language»; Bataille G. «Le labyrinth»; Głowiński M. «Labirynt, przestrzeń obcości».

*W której są słowa obłudne, co kłamią.
Gdybym jej nie rozumiał,
Byłbym największym poetą [442, с. 917].*

У контексті перекладацької діяльності Л. Стаффа, зокрема його перекладів китайської поетичної прози («Fletnia chińska»), події у цьому вірші можна зіставити з ностальгією за часом Втраченого Раю. Вірш «Rozkosze nosy letniej» з «Fletni chińskiej» подає картину першочасу, про втрату якого шкодує Л. Стафф. В основі лінгвістичної концепції Л. Стаффа очевидна його підтримка теорії Новаліса про прадавні часи, коли люди і звірі мали спільну мову, саме про неї відгукується Гейнріх – герой роману «Генрих фон Офтердінген»: «Я чув, що в прадавні часи звірі, дерева і скелі розмовляли з людьми. У мене тепер таке відчуття, ніби вони в кожному мить хочуть заговорити, і я неначе ясно бачу, що вони хочуть мені сказати. Є, імовірно, іще багато слів, яких я не знаю: знав би я їх більше, міг би краще їх осягнути» [168, с. 11]. Варто зауважити, що останні слова персонажа Новаліса за конструкцією та семантикою суголосні висновкові стаффівського героя з вірша «Mowa». А.-О. Барфілд теж говорив про існування особливого взаємозв'язку між людиною та природою на ранніх етапах еволюції суспільства, коли слова спиралися на безпосередні відчуття людиною зв'язків з явищами світу. Нині цей зв'язок розірваний і, як вважає англійський літературознавець, лише метафорична мова поетів може подолати цей бар'єр і відновити первісну силу слова.

Антропоморфний світ природи, який хоч і співіснує паралельно з людиною, але нерозривно пов'язаний з нею, зображений у творі «Księżyc idzie za nami»: «*Teraz idziemy ścieżką obrzeżoną bambusami, które muskają nas w przechodzie*» [326, с. 18]. Герой користується, «співає» мовою, якою разом з ним промовляють солов'ї, жаби та комахи: «*Śpiewam pieśń Wiatru w Sosnach. Słowiki, żaby i owady śpiewają także*» [326, с. 18]. Ці два речення діалогізують зі згаданим віршем «Mowa», який, якщо скласти два твори в один (переклад з китайської «Księżyc idzie za nami» і вірш «Mowa» Л. Стаффа), є своєрідним продовженням візії перекладного твору й презентує теперішній час, тоді як переклад – минулий. У вірші Л. Стаффа задіяні ті самі тварини, що й у перекладі з китайської – соловей, жаба. До речі, у післяслові до видання стаффівської «Fletni chińskiej» М.-Є. Кунштлер зауважує, що, «народжена із захоплення Китаєм, «Fletnia chińska» є твором самодостатнім, прихованим за видимістю перекладу <...>» [368, с. 202].

Міркування стосовно мови природи, яку людина втратила, спостерігаємо у вірші «Zapomniane słowa» збірки «Sny o potędze», де

фігурує визначення «<...> *mowy nadobłocznej, / Której mnie uczył wielki Bóg*» [441, с. 33].

Крім спільної мови людини й природи є у Л. Стаффа й інша – мова душі, він не розуміє її благань, про що зізнається у вірші «*Dziwaczny tum*» (збірка «*Sny o potędze*», 1901): «*Bo – twórca – mowy własnej duszy nie rozumiem!*» [441, с. 105]. Згодом у збірці «*Wysokie drzewa*» (1932) поет змінює свій погляд щодо проблеми розуміння й усвідомлення мови душі: тепер сприймання/несприймання залежить від позиції місяця як частини давньої, як світ, природи, лише йому відкрита таємниця цієї мови:

*Niebo jest słodkie jak skrzypiec ton
W księżycu gody lipcowe.
W duszę mi patrzy wirtuoz on,
Co zna tajemną jej mowę* [442, с. 586].

Німецькі романтики В. Вакенродер і К. Моріц розглядали природу та мистецтво, що наслідувало її, за аристотелівськими канонами як «вищі» мови, що перевершують будь-які людські висловлювання. У вірші «Невисловлювальне» (1819) В. Жуковського також культивується думка про значущість мовчання: «*Что наш язык земной пред дивною природой? <...> / Сие присутствие создателя в создание – / Какой для них язык?.. Горе душа летит, / Все необъятное в единый вздох теснится, / И лишь молчанье понятно говорит*» [84, с. 117,118]. Перевагу мовчання над мовленням визнає й Л. Стафф (вплив М. Метерлінка) у вірші «*Próżno, zaiste...*» («*Próżno, zaiste, mówię do was mową, / Co jest uboższa niż głazu milczenie*») разом з ідеєю божественної сутності в людині, що дає змогу їй серцем зрозуміти задум Бога: «*Bo serce moje jest Boga językiem, / Który nim we mnie sam siebie przemilcza*» [442, с. 506].

На думку Ж.-Ж. Руссо, мова виникла з необхідності однієї людини довести до відома іншої свої почуття й судження щодо якоїсь спільної дії, тобто через причину існування всередині суспільства. Однак існування первісної людини серед природи позбавляло її необхідності творити якусь мову, досить було звуків і жестів. Певною мірою вірш Л. Стаффа розвиває руссоїстське вчення про переваги нецивілізованої екзистенції людини. Залежно від мови країни проживання, людина є членом певного суспільства, мова сама по собі віддзеркалює соціальність.

Тому й Р. Барт у праці «Структуралізм як діяльність» розмірковує над словами Геґеля про те, що давні греки дивувалися з «природності ества; вони безперервно вслуховалися в нього, запитуючи джерела, гори, ліси, грози про їхній сенс; не розуміючи, про що саме їм говорять усі ці речі, вони відчували в рослинному й

космічному світі всепроникний трепет смислу, тому й передали цей смисл іменем одного зі своїх богів – Пан» [11, с. 259–260]. Для Л. Стаффа, як і для давнього грека, цікавим є смисл світу, механіка буття, і, хоча митець не розуміє природної мови, його зачаровує незрозуміла музика висловлювання.

Перекладені тексти «Fletni chińskiej» Л. Стаффа пов'язані з його оригінальними творами: впадає в око твір–заповіт з антології «Podróż ostatnia», з яким суголосний останній вірш збірки «Dziewięć muz», на що звернув увагу В. Вуйчик [473, с. 38–39]:

Chcę odbyć podróż i nie zabieram swych pędzli.

Idę szukać odpowiedzi, której nie ma w śpiewie słowika, w uśmiechu kobiety, w woni róży.

Zostawiam wam me poematy. Odczytujcie je, gdy milczenie wszechświata obiegać was będzie, gdy drzeć będziecie z niepokoju.

Sławilem woń róży, uśmiech kobiety, śpiew słowika i nie nakreśliłem nigdy znaku, który oznacza smutek.

Kiedyś wieczorem, gdy patrzeć będziecie na księżyc stojący na kwitnącym migdale, poświęćcie myśl poecie, którego smutek był tak wielki, że ruszył w podróż do kraju, z którego już się nie wraca [326, с. 191].

Стаффівська римована версія здається іншим варіантом уже цитованого тексту Шанг Вукена, письменника, який жив наприкінці XIX ст.:

*Ostatni z mego pokolenia,
Drogich przyjaciół pogrzebałem.
Widziałem, jak się życie zmienia,
I sam jak życie się zmieniałem.*

*Człowiekam kochał i przyrodę,
W przyszłość patrzyłem jasnym okiem,
Wielbiłem wolność i swobodę
Zbratany z wiatrem i obłokiem.*

*Nie wabił mnie spiżowy pomnik,
Rozgłośne trąby, huczne brawa.
Zostanie po mnie pusty pokój
I małomówna, cicha sława [442, с. 969].*

Варто зважити на невідповідність назв останніх збірок Л. Стаффа: у нього назва книжки виконує семіотичну функцію, репрезентована в контексті всієї творчості як цілісної системи, і в цій якості, вступаючи в нові контекстуальні зв'язки, семантично змінюється, забезпечуючи смислові трансформації текстів.

Годі знайти влучнішу назву для останньої збірки, ніж та, яку обрав Л. Стафф, – «Dziewięć muz» (1958). Як «Appolin polskiej

poezji» (K.-I. Gałczyński)²⁵, у збірці автор відкрито бере на себе роль поводиря дев'яти дочок громовержця Зевса й богині пам'яті Мнемосини, спів яких, згідно з давньогрецькими міфами, зачаровував богів і всю природу.

Його твори суголосні з перекладами. Наприклад, рядки з китайської поезії «Poeta wstaje różno» («Oto chwila rozkoszna, gdym niezdolny jest myśleć. Nie wiem już, czy jestem młody. Nie wiem nawet, po której stronie jest me łóżko» [326, с. 21]) нагадують вірш «Przebudzenie» за семантикою, стилістикою, але з тією лише різницею, що емоційний струмінь у творах протилежний – на відміну від спокою героя китайського першотвору стаффівський персонаж обертає цю байдужість на негатив:

*Jest świt,
Ale nie jest jasno.
Jestem na pół zbudzony,
A dokoła nieład.
Coś trzeba związać,
Coś trzeba złączyć,
Rozstrzygnąć coś.
Nic nie wiem.
Nie mogę znaleźć butów,
Nie mogę znaleźć siebie.
Boli mnie głowa [442, с. 920].*

Щасливу байдужість знову бачимо в перекладній поезії «Szczęście», у текстуальному просторі якої стоїть задивлений і захоплений природою індивід, людина похилого віку, задоволена буттям у природі: «Jestem stary. Nic mnie nie zajmuje. Zresztą nie jestem zbyt mądry...» [326, с. 36]. У стаффівському тексті-аналогові «Poeta subtilus» злиття героя з природою здійснено через образну алегорію поділу світу на чотири частини і визнання своєї неінформованості, як і в прототипі китайського твору:

*Nie wiem, jakim wyrazić to stylem,
Że tak zmyślny i subtelny jestem. <...>
Ja też jestem jak zbłąkana owca
I wciąż czekam, aż analfabeta... [442, с. 910].*

Парелель із запереченням, помітна в китайській поезії «Sentencja w trzynastu znakach» («Wiedzieć, że się wie to, co się wie, i wiedzieć, że się nie wie tego, czego się nie wie: oto prawdziwa wiedza» [326, с. 114]), є однією з особливостей його лірики, у якій можна знайти багато подібних прикладів: «*I szukam Bóg wie czego, bo nikt o tym nie wie*» [442, с. 753]; «*Czym wszystko jest i czym nie jest*» [442,

²⁵ Gałczyński K.-I. Leopold Staff // Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa. – Warszawa, 1949. – S. 26.

с. 666]; «*Serce daremnie chce zrozumieć, / Gdzie nie ma nic do zrozumienia*» [442, с. 791]; «*Nic się nie dzieje, bo to dzieje, / Których nie zapisuje nikt*» [442, с. 799].

Переклади з китайської інспірують джерело деяких поетичних імпульсів Л. Стаффа, через китайський пратекст вимальовується ідейно-психологічний портрет митця. Звідси задоволеність його героя життям, споглядання явищ природи (які саме споглядаються, а не вербально прославляються, як у францисканізмі): «*Jestem bardzo zadowolony z życia*» [326, с. 70]. Звідси ж і мінливість світу – зміна сезонів і діб, наскрізна образність – лютня, флейта, нескінчений шерег сутінків, тіней («*Małe święto*» [326, с. 45]), зображення природи як галереї картин.

Отже, стаффівський ліричний герой своїм споглядальним невтручанням у природний плін подій займає позицію дао-людини, яка, на відміну від західного індивіда, не протистоїть цьому світові, а співіснує з ним. Західна антропологічна концепція, представлена «натуральною» людиною Ж.-Ж. Руссо, на думку дослідників, у багатьох положеннях збігається з принципами орієнталізму та екзотизму, коли йдеться про повернення людини до природи, утечу від дійсності, а в зіставленні з конфуціанським та даоським світосприйняттям – з ідеєю природної рівності всіх. Окрім зазначеного вище, руссоїзм у творчості Л. Стаффа також простежується в поетизації руйнівної сутності цивілізованої людини, у лінгвістичній концепції втраченої спільної мови природи й людини тощо.

Прикметно, що критику засмічення мови та її нездатності розв'язати порушені перед нею завдання у свій час практикували польські романтики, трансформувши у «міф занепадницької мови» («*mit upadłego języka*») ²⁶.

Крім замилювання ніцшеанством та модерністськими настроями, що виявилися в першій збірці «*Sny o potędze*», Л. Стафф у пізнішій творчості порушує францисканську тематику, насамперед прагнення до гармонії зі світом через наближення до природи та одночасну відмову ідентифікувати себе з амбіціями міста, християнську покору й страждання, прославляння Бога як творця всього суцього, як-от у вірші «*Wino miłości*»:

*Raduje się dusza moja,
Raduje się wielką radością
I śpiewa głośno: Hosanna! Hosanna!
Niech pochwalone będą wody zdroja,
Co napoiły mnie taką słodkością!
Błogosławiona dobroczynna manna <...>
W powietrzu snują się niebiescy ptacy,*

²⁶ «*Wielka Improwizacja*» з III частини «*Dziadów*» А. Міцкевича.

*Którzy nie wiedzą o trosce i pracy,
A Pan je żywi i o nich pamięta.*

O, jasne niebo ty! O, ziemio święta! [442, с. 438–439]

Профранцисканським циклом у Л. Стаффа вважається «*Pył z szat pielgrzyma*» зі збірки «*Ptacom niebieskim*» (1905), де назви віршів побудовані за принципом казань і повчань, узятих із житій святих: «*Przypowieść o ptakach niebieskich*», «*O radosnej ojczyźnie*», «*O wielkiej radości*», «*O zbawczej ułudzie*», «*O krzywdzie darzącej*», «*O szczęściu bezdomnych*», «*O łasce przebaczenia*», «*O miłości wroga*», «*O życiu i śmierci*», «*O dobrej nocy*», «*O czystości serca*», «*O chlebie milczenia*», «*O przedziwnej wieży*», «*O samotności wybranych*», «*O świętej tajemnicy*», «*O słodyczy cierpienia*», «*O spokojnej śmierci*», «*O nauczaniu cnoty*», «*O wierzącej tęsknocie*».

Ці вірші Л. Стаффа є поетичною інсценізацією промов Св. Франциска на певні теми й найчастіше містять похвалу всьому існуванню, що може найкраще проілюструвати перша промова «*Zaczyna się pochwała stworzenia, którą wyśpiewał święty Franciszek złożony chorobą u świętego Damiana*»:

*Pochwalony bądź, Panie, z wszystkimi swymi twory,
Przede wszystkim z szlachetnym bratem naszym, słońcem,
Które dzień stwarza, a Ty świecisz przez nie...* [369, с. 19].

З усього зібрання чудес та благочестивих прикладів-переказів з життя Св. Франциска найбільш популярні варіації казань про небесних птахів під назвою «*Jak święty Franciszek otrzymał radę od świętej Klary i świętego Sylwestra, by każąc nawrócił wiele ludzi. I założył Zakon Trzeci, i kazał do ptaków, i zalecił spokój jaskółkom*». У циклі «*Pył z szat pielgrzyma*» стаффівський варіант звучить як «*Przypowieść o ptakach niebieskich*»; якщо поставити поряд казання Св. Франциска до птахів та вірш Л. Стаффа, то можна отримати своєрідний діалог-відповідь птахам:

*– «Nikt z nas nie przyniósł z sobą chleba ani wina,
Ni dla nakrycia stołów płócien lnianych, czystych...
Żyliśmy jeno pieśnią, w śmiechach i ucisze,
A nikt nie zapracował... Beztroska nie żywi...»* [441, с. 536].

У Св. Франциска звертання до птахів звучить так: «*Ptaszki, braciszki moje, bądźcie bardzo wdzięczne Bogu Stwórcy swemu. <...> Nadto, nie siejecie i nie żniecie, a Bóg was żywi i daje wam rzeki i źródła do picia; daje wam góry i doliny dla schrony i drzewa wysokie do budowania gniazd waszych*» [369, с. 48]. Відгомони францисканізму відчутні також у віршах «*Spokój serca*», «*Zdrowie*», «*Zdybiec*», «*Sonet szalony*», «*Przedśpiew*» «*Upojenie*», «*Wdzięczność*» та ін.

Співіснування людини з природою в Л. Стаффа розглядається через синтез стоїцизму й францисканізму. Бути чеснотливим у стоїків означало визнавати першість прав природи, вияву божої волі; життя в злагоді з природою робило людину вільною. На думку Л. Поспехової, поет «у францисканізмі, до речі, як і в філософії Ніцше й стоїцизмі, знаходив протиставлення безсенсовому існуванню, а також декадентському засудженню життя з його радощами» [419, с. 25].

Дослідник Р. Кожей зауважує, що францисканські елементи в поезії Л. Стаффа «читаються більше як творчий метод, стилізаційний елемент, ніж фрагмент філологічного та релігійного дискурсу поета» [362, с. 39]. Сам термін «францисканізм» ужито для означення як поглядів, так і постатей, які поділяли ідеї Франциска Ассізького та його послідовників-францисканців [357, с. 533]. Згідно з визначенням «Słownika terminów literackich», «моральним і естетичним ідеалом францисканізму була людина проста, близька до природи, вона апробує світ і тішиться ним, є релігійною, але їй чужа визнана ортодоксія <...> [331, с. 153].

Ю. Булаховська також відзначає притаманну поезії Л. Стаффа глибоку віру в людину, у красу природи та життєдайну силу творчості, на відміну від Б. Лесьмяна, який, «вболіваючи за долю людини, проникаючи якнайглибше в складний світ її психологічних уявлень, стоїть в розпачі перед «загадковим світом природи» і людських страждань» [37, с. 77]. Л. Стафф намагається розв'язати проблеми людини через цінності Св. Франциска, твір про якого «Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu» (Lwów, 1910) набув популярності завдяки перекладу Л. Стаффа й розвідці його вчителя Е. Порембовича²⁷. Поет визнає, що робота над цим перекладом надзвичайно захопила його: «Це одна з найчарівніших, найчистіших, найрадісніших книжок, які знає література. Вона є втіхою та надією. Навчає віри в любов і доброту людського серця. Уся ця книжка співає. Її другою назвою могла би бути: вольність» [446, с. 17].

Можливо, саме тому у вірші Л. Стаффа «Tołstoj» постать російського письменника інтерпретується в дусі францисканської релігії. Як для монахів-францисканців життя в бідності вважалося найвищим багатством, наближенням до Бога, то і заможний граф у своїй теорії «прощення» відмовився від усіляких багатств і шукав сенсу буття у фізичній праці та природі, що й описано у вірші:

*Tołstoj uciekł od smutku,
Miał wszystko, więc nie miał nic.
Idę radośnie w skwarze dróg,
Właściciel swego cienia [442, с. 915].*

²⁷ див. Porębowicz E. Św. Franciszek z Asyżu. – Warszawa, 1899.

Варто зазначити, що сам Л. Толстой захоплювався постаттю Св. Франциска, ставши через це ініціатором перекладу книги «Життя Франциска» (1894) П. Сабатьє російською. У листі до В. Черткова від 24 листопада 1893 р. він пише: «<...> получил прелестную книгу о Франциске Ассизском Paul Sabbatier. Только что вышедшая книга, большая, прекрасно написанная. Это будет прелестная книга для Посредника, только бы цензура не помешала. Я три дня ее читал и ужаснулся на свою слабость и мерзость, и хоть этим стал лучше» [230, с. 243]. Л. Толстого відкрито уподібнювали до Св. Франциска, так само як і відкрито виступали проти такого уподібнення²⁸.

Образ людини без матеріальних благ є в ранньому вірші Л. Стаффа «Stwórca żywiołów»: «*Sam w bezkresie, pustelnik świata, próżen stoję, / Urodzony w nagości, z bezimiennym licem / I nie mając niczego, co bym nazwał: moje <...>*» [441, с. 929]. Продубльований він і в «Południe włączęgi»:

*O, szczęśliwy po trzykroć, kto wszystko utracił...
My, włączęgi bezdomne, nie mamy nic swego,
A jakżeśmy cudownie, bajecznie bogaci!
Bo stokroć bardziej wino smakuje nie nasze,
A my złodzieje lata i słońca złotego!* [441, с. 383]

У цих рядках угадуємо як фігуру Л. Толстого (про ідеї Ж.-Ж. Руссо в доробку Л. Толстого писали не раз), так і францисканського бідняка-мандрівника, і сліди теорії Ж.-Ж. Руссо про пагубну приватну власність, що є причиною війни між людьми. І всі три постаті здаються органічно поєднаними.

«Стафф – поет русоїстично баченої, доброї і гарної природи» [381, с. 64], – зазначала І. Мачеєвська, акцентуючи на проявах руссоїзму в образі героя поеми «Mistrz Twardowski»: «<...> збурений герой цієї поеми, зазнавши всіх страждань і розпачів свого століття, знайшов спокій у тій своєрідній, повторній хвилі руссоїзму, що прокотилася Європою наприкінці століття» [383, с. 163]. Концепцію позасуспільної, «натуральної» людини спостерігаємо також у вірші Л. Стаффа, уміщеному в листі до О. Ортіна від 26 VIII 1899: «*Uciekłem z miasta, jak ze szkoły malec. / Więc niech z naturą mój duch się zespoli, / <...> Chcę rzucić smutne melancholie błaznów, / Żuć jak pierwotny antropitekus*».

У листі з Парижа до О. Ортіна від 15.11.1902 р. Л. Стафф ставить Л. Толстого в один ряд із найбільш авторитетними для нього постатями Ф. Ніцше та Г. Ібсена, обурено розповідаючи, що французи до смішного не розуміють особистості цих митців [445,

²⁸ див. запис-відгук Андре Жида від 10 вересня 1941 р. на книгу І. Буніна «Звільнення Толстого» (1917).

с. 59]. Він також пише, що не визнає в сучасній Франції великого мистецтва, крім сатири та карикатури [445, с. 85].

Відомо, що творчість Л. Толстого та його своєрідна філософія, зокрема переконання про потребу внутрішнього самовдосконалення особистості, її покірного ставлення до страждань, утвердження праці як головної цінності й чинника виховання вплинули на літературу періоду «Молодої Польщі» [343, с. 20–21]. Л. Стафф перейняв постулат толстовської філософії про поцінування окремої особистості, наближаючись тим самим до ніцшеанської тези про увагу до індивідууму. Покірне ставлення до страждання в житті людини пов'язане з традицією францисканізму, натомість у стаффівському прославленні важливості землеробської праці відлунюють «Георгіки» Вергілія та «Труди і дні» Гесіода. У поемі Гесіода, що є своєрідним оспівуванням роботи, стимулом до праці стає заздрість та суперництво між сусідами, які, прагнучи жити краще, працюють ще завзятіше (згодом побачимо це в концепції Ж.-Ж. Руссо про виникнення нерівності). Одна з головних тем твору присвячена порадам щодо графіка сільськогосподарських робіт, сприятливих та несприятливих днів для посіву, розподілу сезонних робіт, настановам селянину, що зустрічається і в окремих поезіях Л. Стаффа.

У період ренесансу землеробська праця та облаштування людини в селі вважалися головною можливістю бути щасливим, задоволеним життям, перебувати в злагоді із самим собою, що помітно в творчості Я. Кохановського, М. Рея, Ш. Шимоновича. Польський критик доби романтизму К. Бродзинський у розвідці «O klasyczności i romantyczności tygodnie o duchu poezji polskiej» (1818) взагалі виокремлював сільський, пов'язаний з природою, характер національного духу поляків (та й узагалі слов'ян) [322, с. 164].

Подібну філософську позицію мав і Г. Сковорода, який вивчав французьку мову та ідеї західноєвропейських просвітників, серед яких особливу увагу приділяв критиці суспільної нерівності та захопленню природою свого сучасника Ж.-Ж. Руссо. Про схожість творчих доробків обох філософів писав І. Франко, вважаючи, що Г. Сковорода, як і Ж.-Ж. Руссо, «всім своїм життям проповідує відречення від гідностей і почестей світу, від ученої чи урядової кар'єри і поворот до найпростішого, ніби природного життя» [247, с. 257]. Хоча, як зауважує П. Попов, «до подібних (не тотожних) думок Сковорода прийшов незалежно від Руссо. З ученням Руссо у

повному обсязі Сковорода познайомився пізніше, в 1770-х роках, коли його власна концепція була вже вироблена»²⁹ [186, с. 123].

Багато дослідників писали про подібність філософських поглядів Г. Сковороди та Л. Толстого («Григорій Саввіч Сковорода: Життя і вчення» В. Ерна; «Історична паралель: Г.С. Сковорода і Л. М. Толстой» Д. Багалія; «Tolstoi und Skovoroda, zwei nationane Turpen» І. Мірчук) у пошуках істини в мандрівках, усамітненості, у «безділлі» (Д. Багалій), що полягало у зануренні в роздуми. Обидва були «ідеалістами» (І. Мірчук), самопізнання визнавали основоположним для людини. Звичайно, на долю збігів припадало майже стільки й відмінностей між філософами, про що пише Н. Іщук-Пазунок [96, с. 414].

У світоглядній системі координат Л. Стаффа рівнозначним втіленням ідеалу «простої спокійної людини» [383, с. 162] є постаті Л. Толстого, Ж.-Ж. Руссо, а також К. Гамсуна. Цей тип «простака», як його нарік М. Кузанський, прирівнюючись до «вченого неведення», втілюється у низці творів від Г. Сковороди до Н. Федорова, ставши «головною з'єднувальною ланкою між Франциском і російською традицією» [95, с. 266]. «Велика різниця була в тому, – пише К. Ісупов, – що «Толстой хотів бути «простоцем», а Франциск був ним» [95, с. 268].

У творчості Л. Стаффа та його сучасника Я. Каспровича яскраво виражена францисканська ідея віталізму, гармонії людини та природи, глибокої релігійності, де помітний інший аспект цієї ідеології – культ праці та повсякденних зусиль. Символом цієї діяльності стає праця землероба, орача й жнивдаря.

Подібну ідейну семантику знаходимо в норвезького письменника К. Гамсуна, твори якого Л. Стафф перекладав [411, с. 208]. Зокрема, учасник зібрань Літературного кола В. Козицький писав: «<...> Любили ми Гамсуна («Голод» – *chapeau bas*, «Пан» – Ісус Марія!, «Містерія» – Мюллер шаленів від щастя)» [361, с. 120]. Треба зважати і на той факт, що К. Гамсун, як і Л. Стафф у розвідці «*Rekonwalescencja końca wieku. (Szkic z literatury ostatnich czasów)*», виголосив у статтях «Норвезька література», «Модерна література», «Психологічна література» своєю естетичною програмою розрив з попередньою реалістичною літературою, її дидактизмом, акцентом на суспільстві, побутових питаннях, а не на особистості.

²⁹ Лавров С. Г. Жан-Жак Руссо і діячі української культури // Всесвіт. – 1962. – № 6. – С. 37–42; Коваленко Л. А. Жан-Жак Руссо і Україна // Український історичний журнал. – 1967. – № 5. – С. 135–136; Борщавська М. В. Жан-Жак Руссо і Україна // Радянське літературознавство. – 1978. – № 7. – С. 46–50.

На межі ХІХ–ХХ століть доробок К. Гамсуна був популярний в Україні, зокрема надихав багатьох українських митців: поезію Б.-І. Антонича, Є. Маланюка, М. Рильського, М. Семенка, прозу В. Винниченка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаніка, а молодому П. Тичині належать навіть епістолярні звернення до норвезького письменника. На думку Ю. Ємець-Доброносолової, причина такої зацікавленості К. Гамсуном криється в «прочитаності текстів Гамсуна, оприсутненої у існуванні (у сенсовому плані – більшому за просту наявність) відлуння семантико-екзистенціального смислу <...>» [79, с. 14].

Яскравим прикладом впливу К. Гамсуна є рання творчість одного з київських неокласиків М. Рильського, у якій, як пише В. Панченко, ідеться про так званий «гамсунівський «комплекс» та про «гамсунівські відгомони» (ідилія «На узліссі») [177, с. 269–270].

У цілому можна стверджувати, що на початку ХХ ст. в українській літературі концепт «природа» в основному розвивався під впливом пантеїстичної теорії природи норвезького письменника К. Гамсуна. І хоча представники польської літератури теж були знайомі з творчістю К. Гамсуна, панівною тенденцією в погляді на природу був францисканізм. Л. Стафф теж був прихильником спадщини К. Гамсуна, однак у своїй творчості залишався відданим францисканським канонам, не раз наголошуючи це у віршах.

Сам К. Гамсун зізнавався приятелю про наявність руссоїзму в романі «Пан»: «я спробував за аналогією з Руссо представити щось на зразок культу природи, чутливості, точніше надчутливості душі» [125, с. 304]. У творчості Л. Стаффа й К. Гамсуна (особливо у творах «Пан», «Благословенство землі») простежується тісне переплетіння францисканізму та руссоїзму.

Найяскравіше в К. Гамсуна зображено людину як невіддільну частину Всесвіту та природи – те, що характеризує і творчість Л. Стаффа, – у романах «Пан» та «Благословенство землі» («Соки землі» й «Плоди землі» у різних перекладах). Варто, однак, розмежувати ці два твори: якщо «Пан» був написаний 1894 року і, за свідченням В. Козицького, його знали учасники Літературного кола (а тому можна говорити про безпосередній вплив цього роману на поетичне світосприйняття Л. Стаффа), то роман «Благословенство землі» (опублікований 1917 року) міг лише збільшити попередній вплив. До речі, представник шведської академії Г. Йерне порівнював «Благословенство землі» К. Гамсуна з дидактичними поемами Гесіода.

У романі К. Гамсуна «Остання радість» (1912), перекладеному Л. Стаффом, що вийшов у 1920 році у Варшаві,

протагоніст Август – міський мешканець, що тікає від цивілізації, технічного прогресу та суспільства на природу, у занедбану земляну хатину на кілька днів (аналогія з утечею на кононівське поле в «Intermezzo» М. Коцюбинського).

Герой К. Гамсуна – тридцятирічний лейтенант Томас Глан з роману «Пан» – майже рік перебуває на півночі Норвегії в Нурланні, усамітнюючись у лісовій сторожці з псом Езопом. «Милий самітник» Максим з ідилії «На узліссі» (1918) М. Рильського напрочуд схожий на гамсунівського Глана. Але події у творі М. Рильського перенесені на національний ґрунт, його герой мандрує не тільки лісом, але й полями, степом. Можна говорити таким чином про «націоналізацію» простору М. Рильським:

*В осінні дні по стомлених полях
Блукає він із довговухим Томом.
Найкращий друг – рушниця, що в руках,
А степ для його є найліпшим домом...* [199, с. 403].

Л. Стафф, як і гамсунівський герой, лейтенант Глан, за свідченням сучасників, теж не прагнув спілкуватися з суспільством: він є «великим самітником, мало контактує з людьми» [399, с. 319]. Харчуючись лише тим, що дістане сам (полюванням на дичину або ловлею риби), Томас Глан не схожий на Св. Франциска, який живе не завдяки полюванню й тим самим не втручається в колообіг природи. Однак коли Глан, вражений органічністю світу, вигукує: «Дякую Тобі, Боже, за кожну квіточку вереску, яку мені було дано побачити <...>» [51, с. 52], то в цій фразі звучить францисканське прославляння світу як творіння Бога.

Головний персонаж роману «Пан» К. Гамсуна, як і ліричний герой творів Л. Стаффа, живе біоритмами природи, звиряючи час із сонцем, приливами та відливами, співом птахів, квітами, листям та орієнтуючись у своїх порівняннях на явища природи. Проте, на відміну від Л. Стаффа, який не мав практичних знань, не відчував у них потреби, героєві-мисливцю К. Гамсуна такі знання необхідні: **він також живе у природі**, але природа постає для нього об'єктом естетичної насолоди тільки після того, коли він за її допомогою зможе вгамувати голод.

Генезу природи у світовідчутті людини, на нашу думку, можна класифікувати за трьома чинниками: 1) це людина, яка народилася в сільській місцевості, а вона найближча за сутністю до природи й прирівнюється їй; така людина, перебуваючи в місті, буде повертатися думками до природи, тягнутися до своїх витоків, тобто маємо справу з **природою як органічним середовищем індивіда**; 2) коли народжена найчастіше в місті, людина більшу частину

дитинства виховувалася в сільській місцевості, і тому природа для неї цінна насамперед як **Аркадія дитинства**; 3) коли людина міста відчуває **нездатність** урбаністичного життя задовольнити всі її потреби.

У М. Рильського, мешканця міста, любов до природи зумовлена передусім дитячим перебуванням у Романівці, природа – це й Аркадія, і органічне середовище. До усвідомлення важливості природи в житті людини він доходить через вивчення різноманітних філософсько-культурологічних течій, шукаючи відповіді на питання про правильність буття. Природа в К. Гамсуна – це прояв першого чинника, а саме: народження в сільській місцевості Норвегії (Гудбрандсдален).

У польського та норвезького митців сприйняття проблеми «людина–природа» подібне, але є й очевидна різниця між героєм К. Гамсуна, зображеним у дисгармонії зі своїм внутрішнім Я, та стаффівським, який вирізняється врівноваженістю, внутрішньою злагодою.

Прогулянки героя твору К. Гамсуна, як і мандрівки Св. Франциска, протягом яких вони спостерігають явища цього світу, теж приводять нас до паралелі «гамсунівський герой – францисканізм», бо лейтенант Глан підживлюється спогляданням природи, констатує поступову зміну її станів: «Я блукав околицями, спостерігаючи, як тане сніг і скресає крига» [51, с. 31]. Відчуваючи себе невіддільною частиною світу природи й водночас не ідентифікуючи себе як частину суспільства, він гостро усвідомлює божественну присутність у земних речах: «Благословляю темряву, і шепіт Бога у кронах дерев, і солодку знемогу тиші, неповторну музику, що бринить у моїх вухах, зелене листя і жовте листя! <...> Дякую за життя, за подих, що зривається з моїх уст, за милість жити у цю ніч, дякую від усього серця! <...> Настав вухо на схід і на захід, слухай, слухай! І почуєш предвічного Бога! Ота тиша, що бринить у моїх вухах, то кров кипить у жилах природи, то Бог, котрим повниться увесь світ і я!» [51, с. 98–99].

Гамсунівській похвалі життю співзвучне й весняне сп'яніння від життя героя ідилії «На узліссі» М. Рильського:

*Життя, життя! Ти скрізь благословенне:
І в клекоті камінних городів [...]
І тут, де стріли Божеські огненні
Розвіяли ворожий сон снігів,
Поля й гаї поривом запалили
І людським душам дарували крила! [199, с. 411]*

*Осанна в вишніх! Великодні дзвони, <...>
Благословенні божеські закони,
Безмежність неба і краса світів!
Синійте, вийте, чисті фіміама
Богам незнаним у незримім храмі!* [199, с. 412]

Твір М. Рильського поділений на чотири частини, три з яких відповідають порам року: «I. Осінній сад», «II. Ясні простори», «III. Зимові візерунки», «IV. Весняний стрій». Така організація твору не випадкова, оскільки Гамсунів Глан постійно спостерігає зміни сезонів, і в цьому полягає навмисна акцентація автора, бажання показати швидкоплинність речей у природі разом з міфом про вічне повернення їх на своє місце.

Завершення ідилії сезоном весни актуалізує прославляння світу як творення Бога та життя в цьому світі. Наче підсумовуючи моральний зміст твору на весняній ноті, а весна традиційно – це пора розквіту, надії, початку, М. Рильський ставить риторичне питання («*Як жить у світі й світу не радити?*» [199, с. 404]), водночас відповідаючи на одвічну тему – що таке людське щастя. А щастя, згідно з цим твором, полягає в умінні спостерігати явища світу, насолоджуючись тим, що вони можуть дати:

*Щасливий, хто, напившись з криниці
Земних утіх, – в хатині лісовій, <...>
Живе безжурно, як небесні птиці,
Повивши серце в паутину мрій!
Йому рідніше, ніж людські святині,
Поля широкі і простори сині* [199, с. 395].

Про присутність Бога в К. Гамсуна свідчить і образ вітерця, який у європейській романтичній поезії ототожнений з диханням Бога, а в «Пані» він асоціюється з духом: «<...> Здіймається вітер, чужий вітер налітає на мене і приносить дивний дух. Що це? Я озираюся, але нічого не бачу. Вітер кличе мене, і моя душа згідливо відгукується; наче якась сила піднімає мене і притискає до невидимих грудей; сльози виступають на очах, я тремчу. Десь поруч стоїть Бог і дивиться на мене» [51, с. 102]. Вітер наче є передвісником духу, його визначальною рисою, що простежуємо в багатьох релігіях. Вважалося, що людина, яка досягла поєднання з Духом, відчуває його на собі як прохолодний повіт.

Поетичний доробок М. Рильського в цілому споріднений із творчістю К. Гамсуна передусім висвітленням взаємозв'язків людини з природою, яскравим і різностороннім образом героя-самітника. Зокрема, це чітко простежується в ідилії «На узліссі», яка, безумовно, зазнала впливу «Пана» К. Гамсуна, що виразнюється в ідентичній образності, ідейності, задумі тощо. У творі М. Рильського

простір пристосований до української природи й у ньому применшено статус самотнього одинака, поглинутого в нещасливе кохання, яким постає лейтенант Глан.

Герой ідилії «На узліссі» Максим не запеклий одинак, як лейтенант Глан, він має друзів Дениса та Ігната, з якими рибалить і полює. Не цурається Максим і кохання, воно змальоване як епізод, без спогадів і жалю за його скороминущістю, бо герой М. Рильського, як і Глан, обирає природу, акцент автора зміщено на користь відлюдництва або кохання:

*То – приятель, що в захисті діброви
Жадає збутись непотрібних мук,
Що проміняв химерний сон любові,
І гру мистецтва, й хитрощі наук
На цю веселу лісову хатину... [199, с. 406–407]*

Інший герой К. Гамсуна Ісаак, як і Томас Глан, живе плодами землі. Роман так і називається – «Благословенство землі». На прикладі усамітненої людини автор показує ніби прискорену еволюцію людства: оселившись у безлюдному місці, чоловік на ім'я Ісаак закладає фундамент для великої родини й потроху освоює обрану цілину. Це своєрідна робінзонада. У творі йдеться про безперервну щоденну працю людей, які живуть на природі й природою. Вони повністю залежать від того, чи піде дощ, чи буде врожай.

Гамсунівські герої не лише підпадають під теоцентрично риторичну модель діалогу Левінаса (праця «Тотальність і безкінечне. Ессе на тему екстеріорності»), утілену водночас на двох рівнях комунікування: «людина–Бог» у вертикальному напрямі та «людина–людина» у горизонтальному, а належать також і до третього рівня – «людина–природа». Таким чином персонажі постають гармонійними істотами, кожна з ланок комунікування яких управно працює. Відчуття цієї гармонії автор доносить через слова Ісаака, який відповідає на висловлення ленсманна Гейслера: «Все це належить маркграфові! У тебе є будинок і худоба, і оброблена земля, тобі не загрожує голод! – Так, – відповідав Ісаак, – у нас є все, що створив Господь» [52, с. 210].

Тематика творів «Пан» та «Благословенство землі» К. Гамсуна збігається з темою, що розробляє у своїй творчості Л. Стафф, – людина та її праця на тлі природи. Людина живе повсякденними справами, щоб прогодувати себе, для неї цінність становлять не гроші (і це не раз зауважує Ісаак), а власне плоди землі, до того ж, самому поселенцеві потрібно стільки, щоб поїсти сьогодні й не померти від голоду завтра.

Максим з ідилії «На узліссі» щодня вирощує дари землі власною працею так само, як це роблять Гамсунові герої:

*Садочок свій він пестить, як дитину,
З ним ніжно розмовляє кожний день;
Обкопує, підв'язує малину,
Сухі гілки обрізує з вишень;
В вечірню і в ранішню годину, <...>
Грядки свої з коновки поливає... [199, с. 397].*

Ленсман Гейслер правильно розуміє характер мешканців маєтку Селланро: «<...> ви щодня бачите перед собою ланцюги гір <...>, що синіють на горизонті, для вас вони – близькі друзі. Ви живете разом із землею і небом, ви одне ціле з ними, одне ціле з цією широчінню і непорушністю буття. Вам не потрібний меч у руках, ви йдете по життю з порожніми руками і непокритою головою, оточені великим коханням. Дивись, ось вона – природа, вона належить тобі і твоїм близьким! Людина і природа не стріляють один в одного з гармат, вони віддають один одному належне, не змагаються, не змагаються ні в чому, вони тримаються один одного <...>» [52, с. 429–430]. Варто зазначити, що К. Гамсун у цих міркуваннях дотримується концепції Ж.-Ж. Руссо, схвалюючи близькість людей до природи й одночасну їхню віддаленість від суспільства, про що свідчать приклади мілітарної діяльності людей, які наводить герой роману Гейслер. Зв'язок людини та природи ототожнюється із союзом матері й дитини: «Ніхто не смикає вас і не керує вами, у вас є спокій і авторитет. Ви оточені великим коханням. Ось що дається вам навзаєм. Ви лежите біля жіночих грудей, граєте теплою материнською рукою і смокчете молоко» [52, с. 430].

По суті, висновок, що його озвучує К. Гамсун вустами Гейслера, такий самий, як і в Стаффовій передмові до перекладу «Квітів Святого Франциска Ассізького»: потрібно цінувати життя з усіма його радощами. Письменник через образ Ісаака подає архетип людини, якою вона була й повинна бути, оскільки саме від такої людини залежить майбутнє: «Душею і тілом він – сільський житель, один з перших на землі хліборобів; від народження йому дев'яност років, та все ж він син свого століття» [52, с. 436].

Проте герої К. Гамсуна живуть інстинктами не тільки позитивними, (злитість з природою), а й негативними для суспільства (самозбереження): зокрема, коли виникає загроза щастю головних героїв, перше, що спадає на думку Ісаакові, – убити Олину. Так само вчиняє й лейтенант Глан: він намагається вбити барона, який загрожує його особистому щастю. Інгер убиває

новонароджену доньку, бо через її юродивість передчуває нещасливу долю дівчинки.

Прописуючи лінію Бога як творця природи, Л. Стафф подібно до польського митця Ренесансу М.-К. Сарбевського проводить аналогію Бог–маляр–природа [428, с. 5–6] у вірші «Zły pejzaż» («Wiklina»):

*Jak gdyby stary malarz, Bóg,
Widząc barw całe ubóstwo i nędzę,
Znudzony,
Wytał o płótno nieba pędzel
I rzucił obraz nie skończony* [442, с. 847].

І сам поет хотів би мати божественні функції творця, жалкуючи про свою нездатність змінити щось у межах Всесвіту, про що пересвідчуємося у вірші «Miłość»: «*Czemu nie jestem stwórcą, tylko tworem... <...> / Czemu nie jestem Bogiem, co jest wszystkim*» [441, с. 65].

Споглядання зораної землі викликає в нього почуття, подібні до тих, про котрі йдеться в «Міфі про вічне повернення» М. Еліаде, а саме: усе земне має свій небесний прототип, крім некультивованих земель, невідомих морів і диких територій, уподібнених до Хаосу: «Тому, коли проникають на ці території, тобто коли починають освоювати, *здійснюють обряди, які символічно відтворюють акт Творення*, неосвоєний простір спочатку «космізується», потім заселяється» [275, с. 22]. Отже, зорана земля сприймається Л. Стаффом як облаштування на новій місцевості, дикій та незнайомій, прирівнюючись до акту творення. І в радості гамсунівського героя Ісаака з «Благословенства землі» також очевидне задоволення від усвідомлення своєї участі у творенні чогось насправді сакрального: «Так, оброблене поле – велика благодать, воно втілює для нього і право, і порядок, приносить насолоду» [52, с. 186].

Утопічна концепція Ж.-Ж. Руссо про «натуральний стан», декларуючи повернення особистості до природного середовища через відособлення від суспільства, яке, власне, і є причиною нерівності між людьми, характеризує природу як асоціальну. Основа філософії суспільства Ж.-Ж. Руссо, що полягала в опозиції «натура–культура», надавала naturі значення всього природного та інстинктивного для людини, натомість культурі належало все, що створено не особистістю, а спільнотою.

К. Леві-Строс зауважує, що люди перестали спілкуватися на тому рівні, який був раніше, через втрату в сучасному суспільстві критерію безпосередності, бо тепер спілкуються один з одним за

допомогою письмових засобів інформації та адміністративного апарату: «Наші взаємовідносини з іншими людьми мають тепер не більше, ніж випадковий і уривчастий характер, оскільки вони засновані на глобальному досвіді, а не на конкретному сприйманні одного суб'єкта іншим» [126, с. 425]. Подібна ситуація реалізується в руссоїстській концепції: тільки в комунікативній реляції ланку «людина–людина» треба замінити на «людина–природа». Сучасна людина, на думку французького філософа, відчужена/відмежована від безпосереднього спілкування з природою.

Але природа насправді не є асоціальною, як це подано в загальноприйнятій релятивній опозиції «природа–цивілізація». «Природа по-своєму «соціальна», вважає Д. Ліхачов [130, с. 484], тому, що в ній одне існує заради іншого. В «Історії майбутнього» А. Міцкевича причиною падіння моралі людини названо технізований простір, що має дещо спільне з утопією Ж.-Ж. Руссо: якщо французький митець бачить проблему в соціумі, то суть концепції польського письменника наближається до нього, саме соціум, складаючись із людей, які відійшли від природи й долучилися до інших у соціумі, є творцем прогресу. О. Герцен вбачав загрозливим розкол реляції «людина–природа»: «Розпад людини з природою, як клин, що вбивають, розриває мало-помалу все на протилежні частини, навіть саму душу людини – це *divide et impera* логіки-шлях, до істинного й вічного поєднання роздвоєного» [57, с. 134]. Антиномія природного й культурного (або морального) лежить в основі «філософії культури» (термін А. Мюллера, уведений на початку XIX ст.), проблематикою якої вперше зайнялися софісти, зокрема Гіппій. Він вважав, що суспільні інституції, закони та звичаї, виступають часто проти людської природи. Згодом кініки – Діоген Сінопський та Антисфен, критикуючи культуру, заговорили про необхідність повернення до природи, простоти первісного існування.

За концепцією Ж.-Ж. Руссо, людина від природи добра [207, с. 100] – і це, до речі, відрізняло руссоїстську візію від попередніх гіпотез «природного стану» Т. Гоббса та Б. Спінози, у яких людина лиха, більше схожа інстинктами на вовка. Томас Глан К. Гамсуна вважає, що товариство Едварди зробить його «доброю людиною», не усвідомлюючи того, що він від народження добрий. Проте з появою приватної власності людина відходить від природи, концентруючись на своєму світі. Її міфологічна свідомість, що й була основною ланкою між людиною та природою, переходить в інше річище світових релігій. Відхід людини від прометеївської епохи (К. Ясперс) до осьового часу характеризує втечу від природи, саме в «докультурному» періоді прометеївської епохи – першому з

чотирьох гетерогенних періодів, які виокремив К. Ясперс у світовій історії, – спостерігаємо «перше становлення людини», і цією ж епохою могло б закінчуватися природне рівноправ'я.

К. Гамсун у романі «Благословенство землі» констатує позитивність цивілізації, що не притаманна закликам Л. Стаффа. Ісаак завжди тішиться новітніми технологіями, які важливі не тим, що полегшують його працю, а тим, що прискорюють цю працю, збільшують обсяг роботи, до того ж у різних галузях. Дружина Ісаака Інгер, що перебувала деякий час у великому місті, іноді сумує за суспільством: «Колись давним-давно вона здійснила велику подорож і, мабуть, підхопила щось подібне до злої туги. Часом туга минає, але потім знову повертається» [52, с. 293].

Ще Ю. Лотман зауважував: в основі внутрішньої організації елементів тексту, як правило, лежить «принцип бінарної семантичної опозиції» за рахунок членування світу на протилежності [139, с. 227]. Так і в романі «Благословенство землі» К. Гамсуна дві долі синів Ісаака, різних від народження, розвиваються в протилежних напрямках: цивілізації та природи. Старший Єлисей прагне покинути дім, щоб учитися й досягти вершин у місті за допомогою свого інтелекту. Інший характер у наближеного до природи Сиверта, йому здається, що він розуміє малих мешканців цього світу: «він не міг сказати про барана: «Боже, та в нього ж зовсім римський ніс!» <...>. Але Сиверт міг сказати інше: він знав барана ще з тих пір, як той був ягням, він розумів його, утворюючи з ним одне ціле, був його рідним, рівним з ним. Одного дня він пережив незабутню хвилину, відчувши в душі первісне почуття: баран щипав траву, раптом підняв голову й перестав жувати, втупився кудись удалечінь. Сиверт мимоволі поглянув у тому ж напрямі – ні, нічого примітного. І тут він сам відчув у душі щось надзвичайне. «Немов в Едемський сад заглянув!» [52, с. 131].

Аналізуючи життєві шляхи і долі двох братів, можна дійти висновку, що К. Гамсун пристав на бік природної людини, яка живе плодами землі, не занадто переймаючись плодами суспільства. Сиверт залишається в злагоді із собою, натомість Єлисей, витративши всі батьківські гроші на марне життя в місті, вирушає світ за очі, не знайшовши свого місця ані з жінкою, яка йому подобалася, ані поруч з батьками, ані в обробці землі, ані в селі.

У Глана з Едвардою («Пан») різні виховання та звички, а ще до цього – веління душі. Життя людини зумовлює насамперед щоденну послідовність дій, те, що не виходить за межі звичного перебігу подій і не виводить людину з рівноваги. І для Глана такою повсякденністю є життя на лоні природи, зокрема полювання, ночівлі

в лісі, прогулянки насамоті з природою. Повсякденне середовище Едварди – це товариство інших людей, сенс її життя – черпання інформації з суспільства, нею керує людський чинник, Томасом Гланом – чинник природи.

Герой К. Гамсуна живе задля споглядання життя, не шукаючи в ньому того, чого воно йому не дає. Як і руссоїстська людина, він близький до природи, а сум за іншою людиною, гнітюче відчуття самотності є віддзеркаленням переломного моменту, яким Ж.-Ж. Руссо вважав перехід від природи до цивілізації за умови потреби однієї людини в іншій. За словами самого К. Гамсуна, у романі «Пан» він «намагався з'ясувати деякі особливості чуттєвої і надчуттєвої натури прихильника природи в душі Руссо» [213, с. 559].

Францисканське шанобливе ставлення до світу природи та руссоїстська концепція «природної людини» у багатьох постулатах подібні, що й змальоване через своєрідний синтез францисканських та руссоїстських мотивів у творчості Л. Стаффа й К. Гамсуна. Синтез, головну рису якого становить близькість людини до природи, виявляється в тому, що важко збагнути, де закінчується вплив Ж.-Ж. Руссо й починається вплив проповідей Франциска Ассізького в Л. Стаффа. Твори К. Гамсуна – доказ переваг життя в злагоді з природою й разом із нею. Водночас у норвезького митця це не означає утвердження правильності життя подалі від цивілізації. Цивілізація є, вона десь існує, як існують певні плюси й мінуси її впливу на людину, і саме такі впливи цивілізації акцентує К. Гамсун у творах «Пан» та «Благословенство землі». Ідеалізація природи, успадкована Л. Стаффом із класицизму й притаманна також київським неокласикам, злилася в письменника з концепцією «природної людини» та францисканським захопленням творіннями навколишнього світу.

Релігійна відданість Св. Франциска, доведена до крайнощів самопожертви в ім'я Всевишнього, не відображена Л. Стаффом у поетичному доробку в такому обсязі й первісному вигляді, а подана маленькими порціями, адаптованими під свідомість людини ХХ ст. З проповідей святого вибрано такі цінності, як любов і прославляння світу як творіння Бога, їх поет відтворює без релігійного фанатизму та деякої наївності середньовічних писань.

2.6. Семіотика інтерактивності (Л. Стафф – М. Метерлінк)

Відкритий–закритий простір, крім реляції природа–місто, може бути репрезентований вужчою антиномічною опозицією ландшафт–житло, де до ландшафтного простору належать поле, степ, річка,

натомість до житлового – будинок, хата тощо. Хоча місто і має якості замкненого простору, але людина відчуває себе захищеною саме в закритому просторі будинку, тоді як місто, зокрема мегаполіс, у літературній традиції передусім пов'язані з загубленням людини в натовпі, у ритмі, який особистість не в змозі підтримувати.

Й.-Ф. Туан розмежовує поняття «простір» і «місце». Місце, крім звичайної замкненості, є «олюдненим», «спокійним центром усталених цінностей» [458, с. 75]. На думку вченого, «простір, відчутий як добре знаний, стає для нас місцем» [458, с. 99]. Таким, між іншим, є дім (особливо родинний). П. Карджелайнен називає три іпостасі будинку: будинок («house») як матеріальний об'єкт, дім («home») як реляція, а також the place of dwelling – місце-пауза [354]. Усі моделі будинку поєднує те, що Г. Башляр назвав «початковим принципом мушлі» [17, с. 27]. Будинок насамперед є притулком, де можна сховатися, «феноменологія дієслова «мешкати» поширена і на дієслово «заховатися» [17, с. 24].

Л. Стафф визнає за будинком репутацію простору безпеки, як от у вірші «Wyją to dawno...», де герой у зимову ніч розмірковує про негоду, про небезпечний світ відкритого зовнішнього простору поза будинком, протиставляючи їм затишну атмосферу кімнати. Крім того, замкнувшись усередині будинку, автор відчуває свою відокремленість від світу, і це його тішить:

*Na dworze noc tak ciemna, mróz szczypie siarczysty,
Kurzawę śniegu miecie wietrzna zawierucha.
W komnacie mojej ciepło, jasny ogień bucha,
Nie dolatują do mnie wichury poświsty.
Jest mi zacisznie, dobrze między mymi sprzęty,
Siedzę samotny, jakby od świata odcięty.
Jest mi dobrze i ciepło, spokojnie i cicho: [...]
Jest mi dobrze... Tam wicher miota się jak licho,
A ja się grzeję patrząc w żar... [441, с. 40].*

Семіотизація відбувається одночасно на двох рівнях: семіотиці знаку (за Ч. Пірсом) і семіотиці мови як знакової системи, тобто концентрація уваги спрямована не тільки на відношення до знака, адресата, декодування їхнього значення, перетворення речей у знак, а й на мові як генераторі тексту й «мові як механізмі передачі змісту, що користується певним набором елементарних знаків» [241, с. 273].

Небезпека зовнішнього семіотизована не в одному вірші Л. Стаффа, вона декодована переважно через метерлінківські тексти, символіку загрози, зосередженої на межових просторах – дверей і вікон: «Wejmuta», «Gwiazdom umarłym», «Kiedyż będziemy» тощо.

Фактично таку саму ситуацію позиціонує персонаж Томас де Квінсі зі «Штучного раю» Ш. Бодлера, комфортно проживаючи в теплому уельському котеджі в той час, коли надворі лютує зима. Затишність місця і задоволеність героя теплом Ш. Бодлер передає словами, які Г. Башляр називає «фантазією спокою» [17, с. 52]. За аналогією можна вибудувати парадигму слів спокою у вірші Л. Стаффа «*Było to dawno...*»: «*jasny ogień*», «*nie dolatują*», «*zaczisnie*», «*samotny*» «*dobrze i ciepło*», «*spokojnie i cicho*», «*grzeję*», «*zamykam oczy*», «*ręce swe splatam u głowy*», «*nie myślę o niczym*» тощо. Її увиразнює антитеза із вказівкою на простори «там»-«тут».

У вірші «*Straszna noc*» Л. Стаффа зовнішній та внутрішній простори ідентифіковані як небезпечний і безпечний. Удавшись до ремінісценції з твору М. Метерлінка «Усередині», автор переконує, що зовнішній і внутрішній простори мають сенс безпечного та небезпечного, бо люди, які перебувають усередині, захищені від новин ззовні, перебувають в інформаційній блокаді; натомість зовнішній простір багатий на небезпечні події, що відбуваються в ньому:

*Czasem zapada straszna noc, głucha, upiorna...
Noc beznadziejna, sina i grozą potworna... <...>
A bladzi ludzie w taką noc o śmierci roją... <...>
Gdzieś w ciepłej izbie ludzie siedzą przy kominie...*

[441, с. 22–23].

Завдяки алюзіям та ремінісценціям Л. Стаффа на твори М. Метерлінка можемо говорити про наявність у письменників спільного фонду системи кодів, заснованих на паралінгвістиці – звукових кодах невербальної комунікації. Зображення Л. Стаффом людей, пригнічених життям, що було результатом екзистенційних настроїв епохи, спостерігається у його вірші «*Straszna noc*», де чітко вгадуються впливи А. Стріндберга, якого він, до слова, перекладав (повість «Чандала», 1889, переклад якої вийшов у Варшаві в 1920 р.). Зокрема, перегуки з романом «Самотній» очевидні в ситуації, коли герой співчуває банкрутству сусіда-торговця, плин його думок збігається з рефлексіями Л. Стаффа у згаданому вірші: «Часом я питав себе: що мені до цього? Але, можливо, так і треба, щоб над тобою нависло чуже нещастя, і воно незворотньо наздоганятиме тебе щоразу, коли, усамітнівшись, захочеш заховатися від нього» [222, с. 217]. У творчості Л. Стаффа відбувається процес, який А. Стріндберг характеризує у творі «Самотній» (1903): «<...> завдяки телепатії ти живеш життям інших людей» [222, с. 217]. І якщо б у роках появи стаффівського вірша «*Straszna noc*» (збірка «*Sny o potędze*», 1901) та роману

А. Стріндберга «Самотній» (1903) не було такої різниці у датах, то можна б упевнено стверджувати про вплив прозаїка на творчість Л. Стаффа.

Зведення зовнішнього простору до локусу будинку робить, на думку У. Холза, п'єсу «Усередині» М. Метерлінка «шедевром статичного театру» [338, с. 41]. Персонаж твору спостерігає через вікно за родиною загиблої дитини: «<...> Занадто багато в них довіри до життя <...> Відділяють їх від ворога якісь мізерні вікна... І вони думають, що нічого не може відбутися, тому що вони зачинили двері і не знають, що душа живе особливим життям і що світ не закінчується за дверима будинку <...>» [151, с. 184]. І якщо «відкрите вікно не тільки слугує джерелом світла, але й створює емоційно забарвлений контраст малого простору усередині стін – і зовнішнього простору великого світу» [70, с. 45], то його зачинення не перебиває цього контрасту, великий простір однаково підпорядковує собі малий, а тому одна з деталей інтер'єру – вікна – чи не найголовніший чинник у семіотиці простору.

Розмірковуючи про метафізику життя, Старий тим самим фактично поділяє місце драми на два світи. На цьому наголошував ще М. Бердяєв, вважаючи характерним для М. Метерлінка «протиставлення внутрішніх мешканців будинку тим, які спостерігають збоку за усім, що там відбувається. Внутрішність будинку – це символ усього людського життя» [24, с. 195]. Н. Фадєєву подібний розподіл наштовхує на означення цієї п'єси як «єсхілівської», тому що «роль героїв у ній парадоксальна: Метерлінк позбавляє їх навіть права голосу – трагедія буття безмовна. Проте натомість, що відіграє роль античного хору, стає виконавцем веління долі» [244, с. 60].

Композиція п'єси «Усередині», де герої розмежовані на дві групи (спостерігачів з зовнішнього простору та персонажів усередині будинку, за якими спостерігають), має таку саму структуру, як інша п'єса М. Метерлінка «Сім принцес». За класифікацією дослідниці О. Профе, цей твір, як і «Усередині», належить до другого етапу творчості бельгійського драматурга, так званого періоду написання п'єс для «театру маріонеток» 1884–1894 [190, с. 80].

Проте, крім безпечного простору будинку і небезпечного зовнішнього, перед нами відкривається й інший розподіл, який ураховує знання, володіння інформацією та її відсутність. Якщо для людей усередині будинку ці знання закриті (і на цьому власне побудований сюжет одноактної драми М. Метерлінка), то люди іззовні мають знання, а, точніше, їм відкрита таємниця, проте її немає в родині дівчини так само, як зачинені їхні двері, захищене

їхнє житло, що помічає спостережливий Старий: «Їм здається, що вони в безпеці <...>. Вони зачинили двері, а на вікна повісили залізні задвірки. Вони зміцнили стіни цього старого будинку, вони поставили засуви на троє дубових дверей <...>. Вони передбачили все, що тільки можна передбачити <...>» [151, с. 145]. І така закритість, захищеність, у якій живе ця родина, свідчить насамперед про свідому відокремленість від чужої інформації, але і це не робить мешканців будинку менш вразливими на вплив і проникнення іззовні.

В іншій п'єсі М. Метерлінка «Сліпі» задвірки так само символізують захищеність від зовнішнього світу, що несе небезпеку та невідомість, незнані для групи сліпих. Герой твору Другий, сліпонароджений, опинившись іззовні, мріє про притулок: «За стінами ми в безпеці. Вийти – неможливо, нема чого боятись, адже двері замкнені... Я їх завжди замикаю <...>» [154, с. 24].

Про поділ на плани, відкореговані залежно від наявності інформації, пропонує й С. Якубчик, розглядаючи драму М. Метерлінка «Усередині»: «I план займають особи, що знають відомість про смерть, II план – особи, що не знають цю відомість. Коли про неї дізнаються, реалізується це через відчинення дверей на III план, у якому зникають» [348, с. 188]. Так дійові особи I плану є інтерактивними співучасниками розіграної драми: вони впливають на події в площині, яку спостерігають; від них залежить наступність дій у ній, і саме Старий і Незнайомець можуть претендувати на роль найголовніших персонажів п'єси.

Алюзію на твір «Незвана», як і «Усередині» М. Метерлінка, містить вірш «Uciezka» Л. Стаффа, де герой, застерігаючи від небезпеки, закликає зачинити всі двері і вікна, що єднає його з персонажами М. Метерлінка через ілюзорну надію захисту:

*Drżałem obawą trwożną, czy kiedy za progiem
Śmierci stanę, o prawdzie pragnionej się dowiem...
A dziś mi błada mara niesie rozwiązanie!...
O, zamykajcie okna i drzwi na sto rygli!... [441, с. 291].*

Якщо застосувати до цих двох просторів мовознавчу термінологію, то можна говорити, на наш погляд, про доконаний і недоконаний вид площин, оскільки та дія і подія, що вже відбулися і відомі для представників зовнішнього простору, не відбулися для заселенців внутрішнього простору. Якщо Старий ідентифікує присутніх у кімнаті як «сестер померлої», тобто для нього дія відбулася, то для мешканців усередині світ існує у застиглому ході подій, у недоконаності, у своїй незавершеності, бо для них сестра продовжує існувати завдяки незнанню про її смерть.

Двобічність представленого в драмі простору ідентифікована через означення свій-чужий простори, причому свій розташований із зовнішнього боку – позиції спостерігача, натомість чужим стає простір по той бік (у цьому випадку внутрішній світ будинку) від свого, простір, люди в якому не обізнані з інформацією Спостерігача (Старого й Незнайомця). Однак за якусь хвилину ці два простори (свій в особі Спостерігача, що володіє інформацією, та чужий – родина загиблої усередині будинку, яка не володіє інформацією) поєднуються в один спільний для них інформаційний інтерактивний простір, оскільки представник свого простору, передавши представникам чужого звістку, таким чином впускає в свою інформативну нішу інший простір, а той, через втручання в нього, втрачає риси особистого, стає спільним для обох сторін.

Те саме помічаємо у вірші «Straszna noc» Л. Стаффа. Не зумовлюючи жодною деталлю своє перебування в будинку або зовнішньому просторі, поет розмірковує про небезпечний бік простору, який не зумовлений ані зовнішнім, ані внутрішнім становищем. Для автора небезпека міститься не так у просторі (він у вірші маркований за допомогою невизначеного «десь...»), як у часі (це заявлено у самій назві вірша). Проте очевидно, що суб'єкт у момент нарації перебуває в безпечному місці, і це «десь...» передає його міркування і співчуття до долі інших людей, автоматично розмежовуючи таким чином два простори – безпечний, у якому перебуває автор, та небезпечний – по той бік від нього, де розташовані всі інші. Змальована сцена очікування родиною чогось зловісного, чого вони самі ще не знають, – це пряме посилення на п'єсу «Усередині» М. Метерлінка:

*Gdzieś w ciepłej izbie ludzie siedzą przy kominie:
Nikt nie waży się przerwać milczenia, jedynie
Matka oczy na ścianę obróci bezwiednie,
Spójrzy i szepnie: «Zegar stanął», i poblednie,
I wszyscy zimnym dreszczem wstrząsnęli się trwożnie,
A dziewczęta poczęły się żegnać pobożnie... [441, с. 23].*

Взагалі очікування – основний прийом М. Метерлінка: він є майже в усіх його п'єсах, перекреслює важливість кульмінації, через що І. Шкунаєва назвала його драматургію «театром очікування» [264]. Герої п'єс живуть передчуттям того, що має статися. Ось як коментує це М. Метерлінк у «Скарбах покірних»: «Хто з нас не проводить більшу частину життя під тінню події, яка ще не відбулася?» [152, с. 27]. А Боньє роз'яснює закономірність п'єс М. Метерлінка так: «Між нашими душами і подіями, що випадають на їхню долю, існує якась нез'ясована спорідненість. Події проникають

у душу <...>. І душі готові до близького приходу подій; вони очікують їх» [32, с. 8].

І очікування тим значніше, що протікає в мовчанні, навіть у замовчуванні того, чим стривожені персонажі внутрішнього простору: авторський задум позбавив їх мовленнєвих функцій. За визначенням М. Гайдеґґера, як «спосіб буття мови, мовчання є певним модусом самовимовлення чогось для Іншого» [253, с. 281]. Це промовисте блукання в мовчанні зашифровує в собі цілі події та сюжети, що не можуть бути прочитані у спостережливих висловлюваннях персонажів зовнішнього простору. У М. Метерлінка внутрішній діалог важливіший за зовнішній опис, мовчання та тиша панують над висловлюванням. Драматург цінує в людині «сокровенне мовчання, споріднене зі світовою таємницею. І для того, щоб пізнати нарешті, що існує в підлеглий дійсності, треба, за рецептом М. Метерлінка, виховати в собі «дієве мовчання», бо в ньому розквітне, на мить, неочікувана і вічна таємниця, «тільки в мовчанні душі пізнають одна одну» [134, с. 8]. Принагідно слід зазначити, що так зване «дієве мовчання» наявне і в п'єсах А. Стріндберга, зокрема, у «Сонаті примар» персонаж Старий виголошує: «Я надаю перевагу мовчанню, тоді можна почути думки і побачити минуле; мовчання нічого не приховає <...> що ховається за словом» [223, с. 411].

Сенс і причина семіотизації мовчання в творчості М. Метерлінка дешифрується п'єсою-феєрією «Синій птах» (1905), яка дає ключ для таємниці мовчання в інших творах. Суть зводиться до того, що людина, занурена в примусове мовчання, втратила здатність розуміти речі. Проте, за задумом автора «Синього птаха», будь-яка річ має душу, а тому має якусь частку знань, недоступних для людей. Мовчання – таємниця, але це насамперед замовчування знань перед людиною: вона виступає у світі саме тією стороною, для якої існує таємниця, таємниця мовчання. І у п'єсі «Синій птах» Мовчання – це охоронець дверей багатьох таємниць Ночі. Стаффівське мовчання теж уособлює таємницю, замовчування невідомого: «*Z dali milczącej, modrosinej*» [441, с. 13], «*mary milczące*» [441, с. 306], «*serce me, zdane milczeniu w obronę*» [442, с. 348], «*milczał głusz ciszą*» [442, с. 526], «*Cisza namiętna. Orgia milczenia*» [442, с. 924], «*stojąc sam na milczenia progu*» [442, с. 948] тощо.

У тих віршах, де помітний вплив М. Метерлінка, бачимо авторський намір передати психологію очікування, жах прийдешнього, прагнення вибудувати логічну парадигму деталей, що, нанизуючись одна на одну, призводять до руйнації збудованої

вежі з чуттєвої напруги персонажів, як це відбувається у М. Метерлінка. Його персонажі приречені на передчуття недобрих новин: «Драми Метерлінка майже всі мають той самий зміст, зокрема жах смерті як уособлення невмолимого фатуму. Усі накреслені дійові особи з першого ж моменту переслідувані силою долі, уникнути її неможливо» [53, с. 57]. Захоплюючись героями М. Метерлінка, Л. Стафф трансплантує цей тип героя до свого вірша «Straszną noc», де використано метерлінківський принцип «зіставити віч на віч людину й Невідоме» [211, с. 18].

Час виконує важливу функцію в п'єсі «Усередині» М. Метерлінка, і Л. Стафф спирається на нього. За О. Фрейденберг, річ у літературі проходить трифункціональну еволюцію від атрибуту/аксесуару, ролі сценарію та обстановки до причини зав'язки сюжетної перипетії та інтриги [249, с. 179–180]. Власне таку основу в п'єсі «Усередині» відіграє годинник, на часовій символіці якого тримається напружена композиція, оскільки, крім візуалізації часу – годинника на стіні, наявна постійна акцентуація на незримому мінанні часу: Старий постійно нагадує про його перебіг, обмеженість і недостатність.

Постійна увага до годинника й очікування відповідного моменту для жахливої новини в сім'ї загиблої наближають неминучу розв'язку. Ж. Бодрійяр у «Системі речей» зауважив за годинником «роль найсильнішої психологічної підтримки. Вимірювання часу турбує, прив'язує нас до соціальних обов'язків, але й діє заспокійливо, бо перетворює час у субстанцію і розділяє його на порції, немов якийсь предмет споживання» [30, с. 28]. Не останнє місце в трактуванні займає вказівка Л. Стаффа на розташування годинника – на стіні («*Matka oczy na ścianę obróci bezwiednie, / Spojrzy i szepnie: «Zegar stanął»*» [441, с. 23]), що теж не випадкове, оскільки, як вважає М. Епштейн, «предмети, розвішані на стінах, опиняються по той бік життя і смерті, наче застигли в нескінченному очікуванні або нетутешньому служінні» [277, с. 281]. Годинник на стіні віщує загрозу існуванню речей, маркує межу просторів, ставить під питання саму екзистенцію.

Якщо персонажі М. Метерлінка всередині будинку позбавлені мовлення, а про зацікавлення батьком сімейства часом дізнаємося з коментарів спостерігачів зовнішнього простору, то персонаж матері у вірші Л. Стаффа вголос констатує, що «*Zegar stanął»*» [441, с. 23]. Таким чином, Л. Стафф, обмежений жанром лірики, а також інтертекстуальністю, а не перекладом/переказом твору М. Метерлінка, виходить за межі специфіки стилю бельгійського митця й одразу приводить читача до розв'язки; у п'єсі М. Метерлінка

посилання на час передає ефект очікування, а у Л. Стаффа час, що фактично з цього моменту відсутній, свідчить про згасання цього ефекту, тобто немає чого чекати, все закінчено, як і нікого чекати.

М. Полуніна, окреслюючи модель часу ранньої драматургії М. Метерлінка терміном «замкненої структури» Д. Ліхачова, через те, що час замкнений лише в межах сюжету п'єс, коментує «безчасовість» у творах бельгійського письменника: «Твори починаються начебто з небуття і ним же завершуються, супроводжені відчуттям безчасовості, «sense of timelessness» [358, с. 30, 32], що виникає при прочитанні, наче дія п'єс розгортається у вакуумі, де плин часу призупинився» [185, с. 74]. Проте, на нашу думку, у п'єсі «Усередині» М. Метерлінка час не просто присутній, він оформлює твір, нависає над учасниками, підганяє події і веде їх до завершеності.

М. Джус омовлює в п'єсі поділ на суб'єктивний час для всіх героїв, який у їхньому сприйманні призупинився, та невмолимий об'єктивний час [75, с. 24]. Пункт щодо призупинення часу для всіх героїв хотілося б оскаржити на основі того, що для спостерігачів – Старого й Незнайомця – час дійсно суб'єктивний у зв'язку зі зволіканням з повідомленням новини. Власне це відкладання моменту розповіді розтягує часовий проміжок на протигагу від об'єктивного часу в сприйманні мешканців будинку, що не може бути суб'єктивним, оскільки автор кілька разів підкреслює їх спокійну налаштованість: «Дві молоді дівчини в білому вишивають, мріють і посміхаються спокою кімнати» [151, с. 141]; «Вони спокійні <...>. Вони не очікували на це сьогодні» [151, с. 145]. Насправді родина не чекає на повернення доньки сьогодні, але вони однаково перебувають в очікуванні, навіть такого простого явища, як прихід ночі «вони просто чекають при світлі лампи приходу ночі» [151, с. 148].

Про об'єктивність протікання часу мешканців середини свідчить і постійна констатація їх слідкування за часом, – однак тут виникають нюанси: констатація відбувається від імені Старого, чим автоматично перетворює об'єктивний для мешканців час на суб'єктивний у сприйманні учасника інтеракції Старого, який спостерігає за ними, оскільки таким чином він стає володарем і їхнього часу, начебто підкоряючи собі їхні долі, виправдовуючи не тільки характеристику п'єс М. Метерлінка як «театру маріонеток», але і формуючи кілька рівнів залежності одних маріонеток від інших, де родина загиблої стає маріонеткою в руках Старого, а в свою чергу в цілому всі без винятку герої є маріонетками долі. Повертаючись до ролі Старого, приходимо до висновку, що не тільки

інформаційний простір знаходиться в залежності від нього, а й темпоральний. Але й тут Старий, як і всі герої М. Метерлінка, може лише віддаляти спусковий гачок новин, але не в змозі відмінити події.

У визначенні суб'єктивності й об'єктивності часу однак є й інший бік: привертання уваги Старим до перебігу часу всередині будинку зайвий раз засвідчує й посилює протікання суб'єктивного часу для нього, але об'єктивного для родини: «Дев'ята на годиннику, що висить в куті <...>» [151, с. 142]; «<...> і ось уже більше ніж дві години, як лихо все зростає» [151, с. 147]; «А батько слідкує очима за годинниковою стрілкою <...>» [151, с. 148]. Відтак ідентифікація типу часу для героїв п'єси «Усередині» має різні прямо протилежні конотації і повинна розглядатися з урахуванням усіх деталей.

Коли наприкінці п'єси батько зазирає на годинник, у двері стукають («Мабуть, він ще раз постукав... Батько дивиться на годинник» [151, с. 151]), то здавалося ця логічно виправдана деталь (він здивований пізнім візитом, перевіряючи правдивість власного відчуття часу) провокує й іншу інтерпретацію – вимірювання, скільки залишилося до кінця очікування. Утім, спостереження за часом у драмі М. Метерлінка свідчить про невблаганність і незалежне від смертних минання, а також відлік очікування, людську тимчасовість у цьому світі.

До речі, на відміну від темпорального простору драми М. Метерлінка «Усередині» у стаффівській версії «Straszna nos» мати констатує зупинку годинника, проголошуючи так безтерміновість, і як наслідок – потенційну суб'єктивізацію часу. Слід зазначити, що Л. Стафф зберіг у своєму прометерлінківському вірші присутність при події групи людей з огляду на те, що у М. Метерлінка в більшості розглянутих творів очікування відбувається і спіткає саме ціле угруповання людей, а не переживається одним усамітненим героєм («Усередині», «Сліпі», «Незвана»). Відповідь, мабуть, дає сам автор у п'єсі «Усередині»: «Краще не бути одному: нещастя, яке повідомляється не одним, не таке гірке і не таке важке <...>» [151, с. 142].

Є. Квятковський убачає у віршах «Zdarzenia cichych ludzi», «Straszna nos» та в інших творах схожу тематику, «начебто конспект ненаписаної драми Метерлінка, драми, де все розігрується в трансцендентній сфері, вона сигналізує про своє існування знаками ледь значущими, але для втаємничених – незвичним значенням» [372, с. 31]. У п'єсі «Усередині» М. Метерлінка обстановці приділено небагато уваги, акцент перенесено на внутрішні переживання героїв, автор не відволікає читача побутовими деталями, бо, як констатує

автор, «ми живемо тільки в нашому трансцендентальному існуванні, вчинки і думки якого проступають щомиті через завіси, які оточують нас <...>» [152, с. 52]. Такий само розподіл пропорцій притаманний і Л. Стаффу: «Елементи зовнішньої дійсності служать як вторинний матеріал або як символічні знаки до вираження рефлексійно-ліричних внутрішніх вражень» [408, с. 27].

Однак ці знаки «семантики житла» (С. Махліна) однаково існують в обох драматургів, і при їхній небагатослівності архісемантичні: декілька деталей інтер'єру в гостинній М. Метерлінка освітлюють сповна наближення трагедії, доводячи, що «кожна людина, іноді навіть не усвідомлюючи цього, включена в незримий діалог з речами, що оточують її в інтер'єрі і впливають і на неї, і на ближніх» [150, с. 68]. Семіотика виразу «Мати опирається на стіл і дивиться в порожнечу» [151, с. 141] розшифровується через символ столу як опори сімейних цінностей (саме за ним збирається за загальноприйнятими нормами родина). Цей жест інтерпретується як пріоритетність сім'ї, що в контексті порожнечі набуває значення руйнації цих самих цінностей, на які спирається жінка. Далі «батько сидить біля коминку» [151, с. 141] свідчить про маленький розмір комину, семіотизуючи таким чином жевріння слабкої надії. Фраза «Досить чітко видно родину, що зібралася при світлі лампи» тлумачиться в процесі твору самим героєм Старим: «Але я занадто довго дивився, як вони живуть при світлі лампи» [151, с. 146], тобто занадто довго ця родина існувала сподіваннями, які прийшов час припинити. До речі, образ лампи протягом твору не раз есплікується автором. Промовистість кожної речі в рівноправному суголоссі з персонажами драми «Усередині» поєднує живі й неживі істоти в поняття «актантів», якими й характеризується творчість М. Метерлінка.

Персонажі п'єси М. Метерлінка (а це група осіб з найбільш оголеними інстинктами – старі люди, жінки, діти, вразливі на наближення небезпеки) у своєму очікуванні й передбаченні того, що має статися, знаходяться на «відстані втечі» (термін Г. Гедігера). Цим терміном Е.-Т. Холл позначає відстань, якої дотримується тварина, і перетин якої побуджує її нервувати в пошуках порятунку [337, с. 38].

За словами Старого, одного з персонажів драми, на функції якого (повідомити новину) тримається весь твір, два простори поділені на два світи. Старий усвідомлює відмінність та чужинність просторів, у яких він перебуває зі своїм знанням того, що відбулося, та родина померлої у щасливому невіданні: «<...> мені здається, що я дивлюсь на них з висоти якогось іншого світу, бо я знаю маленьку істину, яка їм ще не відома» [151, с. 148]. Різність світів, у яких

перебувають володарі інформації – спостерігач і Незнайомець та реципієнт – родина загиблої, можна пояснити бахтінською реляцією «я-інший», за якою кожна інша сторона має свій обсяг проблем, що стосуються і володіння інформацією.

М. Бахтін називає першим моментом взаємодії «я» та «іншого» «перевтілення», що передбачає проникнення в ситуацію «іншого» через спостереження, бачення, пізнання і свого розміщення на його місці. Зокрема, спостерігач у творі «Усередині» застигає у ваганні повідомити лиху звістку і перевтілюється у світ іншого: приходить і оцінює ситуацію, а згодом починає розповідати Незнайомцю про спосіб життя цієї родини.

Посилання Л. Стаффа в поезії «Straszna noc» на метерлінківський твір тим більше підкреслює поділ на зовнішній та внутрішній простори небезпеки та безпеки. У п'єсі «Усередині» внутрішній простір кімнати постає чужим, але безпечним, а зовнішній простір споглядача – Старого – маркований як свій, але небезпечний.

У М. Метерлінка віднаходимо два приклади збільшення/примноження інформації у площині тексту, про що свого часу писав Ю. Лотман: у першому випадку Спостерігач володіє інформацією й вирішує, коли саме і в якому обсязі її надавати; він чекає на зручну хвилину для оприлюднення, тобто новина надходить «іззовні. У цьому випадку інформація виникає деінде і в константному обсязі передається реципієнту» [138, с. 18]. Другий випадок безпосередньо стосується отримання інформації зсередини, коли «іззовні надходить лише певна частка інформації, яка грає роль збудника, збільшуючи її всередині свідомості реципієнта» [138, с. 18–19]. У цьому випадку нарощуванню конфлікту сприяють предмети й жести (постійні погляди на годинник, проговорення молитви, реакція дітей на шум із зовнішнього простору), що примножують тривогу не через статус тривожності, а у зв'язку з приписаною їм семантикою. Іншими словами – повсякденне життя, нейтральні дії родини отримують новий, емоційно забарвлений зміст за рахунок рецепції Незнайомця і Старого.

М. Метерлінк наголошує, що родина не чекала сьогодні на доньку, тому всі досить веселі. Натомість Стаффова атмосфера всередині кімнати підготовча, така, що віщує наступні події через відчуття персонажів. Це відбувається на рівні несвідомого, до якого чутливі герої М. Метерлінка. Про це П. Коган пише, що М. Метерлінк «проголошує примат несвідомого, підіймає на щит людину, не стільки дієву в реальному житті, а таку, що дослухається до голосу «інших світів» [108, с. 236].

Зрештою суть сюжету драми «Усередині» може бути виголошена одним реченням: «Старий з Чужим в очікуванні зручної миті для повідомлення про смерть доньки спостерігають за родиною, яка скупчилася в головній кімнаті перед відходом до сну». Натомість прихований конфлікт, закладений авторським наміром, виголошується іншим реченням: «Родина перебуває в мовчанні як передчутті загрози того, що наближається, і відоме спостерігачам за лаштунками». З огляду на аналіз останнього висловлення через процес семіозису «те, що наближається» є знаковим засобом, або знаконосієм (sign vehicle) – це те, що виступає як знак, «мовчання» – інтерпретантою (interpretant) – вплив, через який певна річ стає для інтерпретатора знаком, а «як передчуття загрози» – десигнатом (designatum) – те, на що вказує знак [160, с. 39]. Більш того, всі семи драми мають свого інтерпретатора (interpretator) в особі Старого і Чужого.

Якщо «свій» простір персоніфікований в особі автора у вірші Л. Стаффа, а також в особі героя Старого у М. Метерлінка, то «чужий» простір в обох письменників заселяють люди, що не знають про існування когось Іншого стосовно них, тобто у випадку польського поета – це люди «десь там», що є предметом його розмірковувань, у випадку бельгійського драматурга – це родина загиблої дівчини з «Усередині». Отож і «свій», і «чужий» простори сприймаються через думки або знання про них (той, що пройшов через чиєсь сприймання) і можуть стати або не стати, залежно від представників, простором, який хтось сприймає і сприяє змінам у ньому, або не сприяє їм (вірш «Straszna noc» Л. Стаффа).

У творі «Усередині» М. Метерлінка представник простору «свій» сприймає інший простір, оскільки бачить родину загиблої, може вплинути на цей простір звісткою про смерть їхньої дитини. Натомість у творі Л. Стаффа змальовано дещо інші події: герой, розмірковуючи про події у житті інших людей, сприймає їх, але не може на них вплинути. Той факт, що Л. Стафф сприймає інших, є безумовним, бо, як пише М. Гловінський, воно здійснюється за допомогою називання предмета: «<...> кожна мова по-своєму обіймає простір, обіймає вже тим, що його називає» [334, с. 80].

За цією схемою простір нашого життя за умови додавання до простору чужого утворює адитивний простір: народжується людина, і вакуум, у який вона входить, стає її власним сприйманням. Так само і простір художнього тексту може розглядатися через спадщину поколінь, тобто через те, що написано одними вченими, і те, що вніс новий науковець: простір спадщини додається до нового простору автора. Тому, на думку О. Шпенґлера, «<...> існує стільки ж світів,

скільки людей і культур, і в існуванні кожної окремої особи цей уявний єдиний, самотійний і вічний світ – про нього кожен думає, що він існує у тому ж вигляді й для інших, – є вічно нове переживання, яке існує одного разу і ніколи не повторюється» [267, с. 325].

Л. Стафф, налаштований на зовнішній простір світу природи, яким він невтомно захоплювався, так само чутливо ставився до повсякденного життя людини, «хоча б бідної, незначної, недорозвиненої» [316, с. 267]. Ураховуючи цей чинник, К. Чаховський називає лірику Л. Стаффа «вселюдською» [316, с. 267], що підпадало під загальну тенденцію настанови особистості на натовп від другої половини XIX ст., як констатує Т. Славек: «Людина простору–порожнечі спостерігає, скерована назовні, турбує її не стільки орієнтація власної психіки, скільки психіка інших» [434, с. 119]. З безпечного простору, де панує сон, Л. Стафф переноситься думками у простір «десь...», небезпечний простір, де бідують інші люди (вірш «Przygnębienie»):

*Chcę spać bez marzeń i rojenia...
Gdzieś płacz sierocy się odzywa... <...>
Światłość dnia blada dogorywa,
Światłość omdlala i znużona...
Zraniona łania kędyś kona <...>
Zmierzch melancholią szarą splywa...
Senność powieki moje klei...
Znużony trudem, bez nadziei
Błądzi wędrowiec mroźną nocą [441, с. 19].*

Стаффівське переймання долею інших людей схоже з поясненням подібної ситуації А. Чеховим у п'єсі «Чайка», коли Дорн порівнює натовп на генуйській вулиці зі світовою душою: «Там чудова вулична юрба. Коли ввечері виходиш з готелю, то вся вулиця буває заповнена людьми. Рухаєшся потім у натовпі без будь-якої мети, туди-сюди, по ламаній лінії, живеш з нею разом, зливаєшся з нею психічно і починаєш вірити, що справді можлива одна світова душа» [261, с. 49].

Так само у Л. Стаффа: співчуваючи людям, думаючи про них, він поєднаний з ними одним ланцюгом, кожен з елементів якого є частиною світової душі. І таке визначення близьке до визначення романтиків. Наприклад, у Новаліса образ «світової душі» позиціонується як індивідуальний принцип, завдяки якому все стає єдиним. Ф. Шеллінг також убачає в цьому образі всезагальне начало, що об'єднує природу в єдиний організм; тому філософ і дає «світовій душі» назву «універсуму як історії» (праця «Філософія мистецтва»).

Усе «зовнішнє може стати внутрішнім», як стверджує Г. Гессе у новелі «Всередині та ззовні», оскільки «нема нічого ззовні, нема нічого в мені, тому що те, що ззовні, те і в мені» [58, с. 282]. Подібний процес відбувається, коли Старий, герой твору «Усередині» М. Метерлінка, у момент прийняття рішення перебуває іззовні, по інший бік від решти людей, які всередині. Під час міркувань героя про людей у внутрішньому просторі здійснюється їхнє сприймання ним, які через це в певному сенсі опиняються всередині, оскільки, сприймаючи річ, герой пропускає її всередину себе. До речі, таку думку проводить А. Стріндберг у романі «Самотній», знищуючи опозицію між зовнішнім і внутрішнім через взаємоперехідність цих двох станів. Міркування письменника спонукані клаптиками паперу, що розкидані на вулиці: їхній зміст, збігаючись з турботами героя, створює не випадковий зв'язок внутрішнього й зовнішнього: «<...> якби не було цього мисленнєвого зв'язку між моїм внутрішнім світом і цим предметом зі світу зовнішнього, взаємопроникнення цих двох світів було б неможливе» [222, с. 211]. Новина, яку несе з собою герой М. Метерлінка Старий, до моменту передачі її адресату, є предметом зовнішнім, але після цього, пройшовши через сприймання останнього, переходить до категорії внутрішнього.

Визначним акцентом у п'єсі постає семіотичний розгляд проблеми часу через позиції людей зовнішнього і внутрішнього простору. Згідно з концепцією Д.-В. Данна [цит. за 204, с. 30] персонажі можуть бути розподілені на спостерігача 1-го (родина померлої) та на спостерігача 2-го (Старий), часовопросторовий континуум яких не збігається, і де до часу 2-го додається вимір 1-го. Тому Старий, маючи свій індивідуальний часовий вимір і володіючи знаннями про часовий відрізок родини померлої, здатний рухатися впродовж нього, виокремлюючи таким чином минуле, теперішнє і майбутнє, тоді, як 1-ий спостерігач не в змозі маніпулювати знаннями про часопростір 2-го.

Отже, простір у літературних творах, якщо він представлений як зовнішньо небезпечний та внутрішньо безпечний, залежить від сприймання і втручання/невтручання ліричного суб'єкта («Я») на територію цього простору, може стати/не стати простором його інтерактивності. Усвідомлюючи існування іншого/чужого простору, суб'єкт «свого» простору може сприймати його активно, як спостерігаємо у п'єсі М. Метерлінка «Усередині», тобто втручаючись у хід подій, а також може сприймати інший простір пасивно, як у віршах Л. Стаффа, жодним чином не втручаючись в його перебіг. Причому, в другому випадку немає взаємодії двох просторів «свій–

чужий» через однобічне сприймання, натомість у першому випадку воно обопільне, бо один суб'єкт знає про існування іншого, а значить і сприймає його.

2.7. Ідеальний герой Л. Стаффа та української еміграційної поезії

Людина в контексті тогочасної їй епохи, бачення людиною сучасної їй епохи, реагування на ситуацію й час, у якому перебуває особистість вимушено й невивірковано, – усе це визначає сутність сучасного простору. Автоматичне реагування на сучасність є обов'язковим і неминучим для особистості, адже сприйняття або несприйняття сучасності, так само як і індиферентність до неї, у будь-якому разі помітні в творах митців.

Французький лексиколог Ж. Маторе проголосив існування так званого «сучасного простору» [391, с. 291], зумовленого єдністю його репрезентацій. Ж. Женетт у розвідці «Фігури» коментує «сучасний простір» Ж. Маторе за наявності чинників, потрібних для відтворення виникнення моделей ідеального героя, що спостерігаємо в поезії Л. Стаффа та Є. Маланюка. Тлумачення сучасного простору залежить від того, «як ми його розуміємо, як його розуміла людина вчорашнього дня або людина минулого» [80, с. 127]. І, чому б, на припущення Ж. Женетта, не ідентифікувати теперішній простір до простору бароко – як «притягальний і водночас небезпечний, благодотворний і злотворний» [80, с. 127–128]. Для сучасної людини та її епохи характерно те, що вона «відчуває свою тимчасову тяглість як «тривогу», свій внутрішній світ як нав'язливу турботу або нудоту; залежить від влади «абсурда» і гризот, вона заспокоюється, проектує свою думку на речі, конструюючи плани і фігури, черпаючи таким чином хоч небагато постійності й стабільності з геометричного простору» [80, с. 127].

В іспанського теоретика культури К. Боусоньо є категорія «світобачення», що відповідає «сучасному простору» Ж. Маторе. «Світобачення» як система основоположних якостей кожної епохи формується завдяки впливам людської «схильності до символізації» та «структури життя»: «Усі люди конкретної історичної епохи, <...> несвідомо пронизані відповідним «світобаченням», і воно виражене в усіх видах «культурної продукції» [173, с. 71].

Серед ідентифікованих П. Сантаркангелі бароко, романтизму і ХХ століття як «лабіринтних епох» [427, с. 40–41], ХХ століття, напевно, найбільш відповідає визначенню лабіринту, яке йому дав М. Гловінський, а саме: «образ лабіринту пов'язаний насамперед з

відчуженням, боязню, загубленістю, відчуттям облоги й безсилля перед власною долею» [332, с. 150]. Конфлікт між новим і старим, страх перед невідомим, інколи доведений до міzoneїзму (боязні змін) як обов'язкової умови кордонів епох, став головним віддзеркаленням сучасності модерністів. Зокрема, М. Євшан переймався сучасним становищем людини, загубленої у вирі питань, про що йдеться в його статті «Проблеми творчості»: «Як рятуватися серед сучасного життя? Перед його злобою, перед тим, що воно висмоктує з наших грудей все гарне, все дитяче, всю віру і свіжість душі, а кидає нас на поталу зневірі?» [78, с. 12]. М. Євшан вважав, що сучасну людину дійсність давить, занадто мучить і примушує страждати, а тому такий митець, як Л. Стафф, знаходив порятунок у ніцшеанстві з його тезою про самотійне творення життя людиною.

«Сучасний простір», виконуючи функцію компенсації неприйнятної дійсності в Л. Стаффа і Є. Маланюка, набуває різної семантики. Для Є. Маланюка сучасний простір є відправним моментом для екскурсу в історію, тому поет у пошуках моделі ідеального героя – удосконаленого типу українця – звертається до давнини. Для Л. Стаффа ніцшеанський міф надлюдини є засобом «різьблення» середовища, у якому живе, дзеркалом віань епохи, тому й ніцшеанство він прирівнює до сучасного простору. Переймаючись станом сучасного простору, який викликає в Є. Маланюка спротив, Л. Стафф, заперечуючи його, занурюється в досвід «попереднього міфічного простору», відтворюючи міф про золоте століття. Таким чином він запозичує матеріал для свого ідеалу із сучасності, а Є. Маланюк – з минулого. Водночас для обох створення ідеалу було виявом незгоди з реальністю сучасного простору, своєрідним ескапізмом.

На початку ХХ століття як польська, так і українська держави, не мали незалежності, і література засвідчує це також: у Польщі – домінуванням песимістичного світобачення в доробку «Молодої Польщі» 1890–1918 рр., появою завуальованої патріотичної літератури; розвиток українського літературного процесу 20-х рр. ХХ ст. відбувався як у самій Україні, так за її межами. Представники Празької поетичної школи емігрували після поразки УНР до Чехословаччини та Польщі, щоб уникнути кари радянської влади.

У таких умовах органічно виникали літературні міфи на зразок «Конрада Валленрода» А. Міцкевича, які, на думку польського дослідника І. Опацького, «<...> демонстрували свідому колективність поляків. Незважаючи на реальні умови життя народу, усупереч розколу між загарбницьким панством, еміграціям, засланням, поновленим спробам денаціоналізації, поляки зберігали

єдність, свідомість власної тотожності і відмінності» [404, с. 7]. Подібну думку висловив і український літературознавець В. Моренець, вважаючи, що українська література до середини ХХ ст. була позбавлена національного історіософського міфу, а тому «без колективно створеної «пражанами» художньої панорами національного минулого <...>» міф «лишається розмитим, розібраним, розпорошеним у ніщоті незримості» [158, с. 44]. У неокласицистичний «празько-варшавський» період, на думку дослідника, виник міф про національне минуле українського народу, без якого неможливе існування повноцінної культури.

Л. Стафф ще на початку ХХ ст. проголосив нового, не характерного для тогочасної польської літератури ідеального героя, у якому чітко простежувалися риси надлюдини Ф. Ніцше. А треба зазначити, що ніцшеанство в той період було вже настільки відоме, що згодом стало основою міжкультурної «тематичної, або конфігураційної інтеграції» [121, с. 165] західноєвропейських та слов'янських країн. Натомість український поет, представник Празької школи Є. Маланюк поширив модель ідеального героя до масштабів нації, створивши національну ідеальну модель.

Зміна періоду позитивізму (опора на розумове начало) філософією життя (родоначальник – Ф. Ніцше), епохою, орієнтованою на «інтро» людини, сприймання її як «діяльної істоти», головними інспіраторами якої стали А. Берґсон, В. Дільтей, К. Маркс та Ф. Ніцше, була спровокована дегуманізацією суспільства, процесами промислової цивілізації, затьмаренням природи культурою, науковим роз'ясненням явищ замість фокусування на індивідуальних відчуттях людини та внутрішньому світі особистості. «Тріумф індивідуалізму» на початку ХХ ст. відзначав також І. Франко у «Слові про критику» (1896). Доба модерну «утвердила індивідуалізм та культ чуттєвості, психологізм, інтуїтивізм, відкрила сильний вплив підсвідомого тощо. У конкретній людині модерн побачив трагічну істоту – самотню, стражденну, роздерту життєвими суперечностями» [184, с. 131].

У перші десятиліття ХХ ст. популярність Ф. Ніцше на теренах Європи зростала з шаленою швидкістю. Розглядаючи особливості асиміляції філософських учень Ф. Ніцше та К. Маркса в літературі періоду «Молодої Польщі», В. Мацкевіч наголошував на неабиякому ідейному впливові поглядів Ф. Ніцше на формування польської культури та літератури зламу ХІХ–ХХ ст. [387; 17]. Популярність Ф. Ніцше в Польщі на початку ХХ ст. вимірюється вже тим, що були перекладені польською всі його твори. Серед письменників Польщі цього періоду, найбільш відданих ніцшеанству, Г. Джильнер називає

С. Пшибишевського, Л. Стаффа, В. Берента та С. Бжозовського, які «або пропагували філософію Ніцше, або принаймні у своїй творчості зазнали його впливу» [329, с. 193–194].

Попри те, що філософські ідеї Ф. Ніцше розповсюдилися в європейській та польській літературі, де він вважався «одним з корифеїв символізму», стверджувалося, що він є одним із законодавців принципу «покращення життя» в літературній творчості, одним із тих, хто сформулював гасло відступу від реалізму» [469, с. 7]. Ніцшеанство характеризувалося культом індивідуалізму, переоцінкою всіх цінностей, переконаністю в корисності війни як породженні мужності, постулатом боротьби зі слабкістю, зайвості релігії, безсенсовності духовних цінностей людини, поділом суспільства на надлюдей та посередній натовп. Л. Стафф вибірково перейняв тільки такі концепції, як індивідуалізм, надлюдина, певною мірою – смерть Бога.

Аналіз спорідненості філософських учень Ф. Ніцше з концепціями Л. Толстого (див. «Добро в ученні гр. Толстого і Ніцше» Л. Шестова, «Nietzsche i Tolstoj. Dwa przeciwieństwa myśli współczesnej» В. Гостомського), А. Шопенгауера (див. «Трагічне і вакхічне у Шопенгауера і Ніцше» М. Федорова), послідовником якого був Ф. Ніцше, Р. Емерсона («The Romance of Individualism in Emerson and Nietzsche» Д. Мікікс), З. Фрейда («Ніцше, Фрейд, Маркс» М. Фуко) трапляється так само часто, як і реляція Ніцше–Маркс.

Дослідник С. Яковенко серед світоглядних основ раннього модернізму зазначає органічне входження Ф. Ніцше в український літературний ґрунт, також звертає увагу на його реляції з К. Марксом: «<...> метод аналізу суспільних формацій Карла Маркса та креаціоністський індивідуалізм Фридриха Ніцше в такому дивному тандемі дали філософське підґрунтя явищеві слов'янського, і зокрема польського й українського, літературно-критичного неоромантизму» [290, с. 43], а саме: «на українську критику зрілого модернізму, та на польську – донеоромантичного вплив мала філософія Ніцше-бунтівника, деконструктора моральних стереотипів та провісника нового творчого типу – «надлюдини» [291, с. 273]. Називаючи Ф. Ніцше «новим батьком» для ранніх українських модерністів [68, с. 151], Т. Гундорова зазначає, що його філософія «стала моделлю переоцінення ідеалів романтизованого минулого, звернувши увагу на ритми «сучасного, може, надміру вразливого серця», від «розумної, об'єктивної, загальної потрібної правди» повернувши увагу до «сучасних сумнівів» [68, с. 152].

В українській літературі ніцшеанство заявлене творчістю багатьох письменників і діяльністю угруповань (передусім «Молодою

музою», «Українською хатою»). Зокрема, концентрація особистісної волі у творчості Лесі Українки перегукувалася з постулатами Ф. Ніцше [86, с. 6, 10–11], хоча й побічно, а в драмах «Лісова пісня» та «Орґія» помітні відголоски діонісійства та міфу про вічне повернення. О. Кобилянська не раз цитувала у своїх творах Ф. Ніцше (див. «Царівна», гумореска «Балаканка про руську жінку з 1902 року»). Проте Н. Шумило зазначає, що «попри все вона запозичила з Ф. Ніцше лише ідею сходження особистості до свободи, і не просто особистості, а передусім жінки, що суперечило поглядам німецького філософа» [269, с. 135]. Романістика В. Винниченка в розв'язанні проблеми індивідуального буття асимілювала ніцшеанську формулу надлюдини і фрейдистське «ноу-хау» про визначальну роль підсвідомого, поставивши епіцентром «я» – надлюдське і «я» – підсвідоме [255, с. 221–222]. Розмірковуючи над образністю філософії Ф. Ніцше, М. Рильський у сонеті «Ніцше» (збірка «Синя далечінь», 1922) доходить висновку про негативність ідей «ніцшеанства» як філософії краху» [236, с. 522].

На сторінках київського журналу «Українська хата» (1909–1914) ім'я Ф. Ніцше згадується досить часто, що дає підстави стверджувати про популярність західного філософа в цьому виданні. С. Павличко відзначає зацікавленість ніцшеанством М. Євшана, для якого важливим підґрунтям стає «ідея індивідуалізму, сильної самодостатньої особи». Для нього, як і для інших «хатян, індивідуалізм лежить в основі націоналізму, а «тільки сильна особа може дати основу сильній нації» [175, с. 134]. Власне ця орієнтація на індивідуум викрастилізувалася в культ надлюдини.

У польській літературі ніцшеанські постулати проступають у творі «Wyzwolenie» С. Виспянського, де прагнення до самореалізації, активності, віра в потужність людської волі перенесена з особистості на націю. Про безпосередній вплив філософії Ф. Ніцше на поетичний доробок Л. Стаффа свідчить перша збірка польського митця «Sny o potędze» (1901), на що одним з перших вказав А. Сандауер [426, с. 25]. Зокрема, постать коваля з сонету «Kowal» безумовно підходить під головні ніцшеанські критерії культурно-етичного ідеалу надлюдини «Übermensch»: сильна й незалежна від інших, вона створює нові цінності взамін традиційних старих, формуючи таким чином власну індивідуальність. Вона прагне влади й володіти не тільки іншими, а насамперед собою. Образ античного напівбога-коваля уособлює ніцшеанську надлюдину як своєрідне втілення сучасного «вічного» героя, що часто спостерігаємо, на думку С. Бжозовської, у творчості Л. Стаффа [309, с. 19], і що є проявом префігурації (термінологія

С. Стабрилі [438, с. 8–9]), одної з чотирьох формул (ревокація, реінтерпретація, інкрустація та префігурація) інкорпорації античних мотивів у літературних текстах.

Ф. Ніцше окреслив життя людини як таке, що «не має інших цінностей, крім влади, якщо ми припустимо, що саме життя є воля до влади» [165, с. 64]. Таке ніцшеанське прагнення влади в образі стаффівського коваля суголосне архетипу самості К.-Г. Юнга. Регламентуючи самість як архетипний образ людського потенціалу й «апофеоз індивідуальності», К.-Г. Юнг визначав мету життя людини як реалізацію планів самості. Він наділяв самість демонічністю, порівнював із владою, що керує, не маючи сумління, а вирішення етичних питань у неї припадає на долю людини. Американський філософ і психолог В. Джеймс виокремлює три рівні самості, серед яких третій – духовна самість – відповідає за прагнення: «Це джерело зусиль і уваги, місце, звідки виникають рішення волі» [251, с. 210–211].

Зумовлена індивідуалізмом самість, як ми з'ясували, володіє прагненнями. Проте в Л. Стаффа це не просто прагнення, у нього самість генерує інтенціональність, якою вона представлена у феноменології Е. Гуссерля. Інтенціональність співвіднесена з предметами досвіду. У Л. Стаффа предметом досвіду стає ознайомлення з творчістю Ф. Ніцше, якого він перекладав, а також знання філософії античності, що вплинуло на формування образу коваля в однойменному вірші.

Ф. Ніцше припускає існування «історичної надлюдини» – окремих визначних особистостей в історії, що найповніше втілили в собі ідеал надлюдини, зокрема Сократ, Ісус Христос, Олександр Великий, Юлій Цезар, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Борджіа, Наполеон, І.-В. Гете та ін. У К. Попера подібний підхід називається «історицизмом». На його думку, соціальний філософ «виявляє, що по-справжньому важливими акторами на Кону історії є або Великі нації та їх Великі Вожді, або ж Великі класи чи Великі ідеї» [187, с. 21]. Л. Стафф також обирає на роль надлюдини провідні постаті, але, на відміну від історичних фігур Ф. Ніцше, вони належать до міфології та античної філософії: платонівський Деміург, Гефест, Прометей, ремісник Дедал та ін., які у Л. Стаффа зображені як ЛЮДИНА–ДЕМІУРГ, тобто ЛЮДИНА–ТВОРЕЦЬ.

Людину з Богом ріднить поняття ТВОРЧОГО АКТУ. Бог і природа – головні креаціоністи, і людина в процесі творення уподібнюється Богові й природі. У проніцшеанській збірці «*Sny o potędze*» через концепт надлюдини Л. Стафф пропонує парадигму людей, які творять цей світ. Таким чином, автор в інтерпретації

теорії Ф. Ніцше пішов далі думки німецького філософа з його майже недосяжним ідеалом надлюдини, наближаючись до платонівського поняття Деміург, якого визначає насамперед акт творення. Л. Стафф у «Kowalu» подає візію не християнського Бога-творця, який створив світ і людину з нічого, а античного Перебудовувача з його багатозначною етимологією та семантикою. Це доводять уже перші рядки поезії: коваль з «*całą bezkształtną masę*» кує собі серце, тобто придає форму тому, що її не мало, але тому, що вже було. Коваль виковує собі серце, діючи за принципами ніцшеанського ідеалу вільної творчості, створюючи таким чином власні умови життя.

Л. Стафф до кінця своєї творчості залишається вірним поняттю «*potęga*», з якого розпочиналась його діяльність, обігруючи його дещо по-іншому. Алегорична назва вірша «*Chciałem już zamknąć dzień...*» [442, с. 893] з передостанньої збірки поета знайомить з героєм, утомленим життям, який напередодні нового дня висловлює бажання «*zasnąć na potęgę*», немовби сховавши її, вимкнувши її дієвість. І хоча у вірші «*Pean*» (остання збірка «*Dziwięć muz*») мало що нагадує проницшеанського героя сонета «*Kowal*» зі збірки «*Sny o potędze*» (1901), однак натхнення, з яким *діють* обидва герої віршів, напрочуд схоже: «*I wybucham, odurzony dni pięknem i chwałą...*» [442, с. 907].

Як і у вірші «*Kowal*», автор прямо не називає жодного античного божества в «*Peanie*», але античний світ репрезентовано через метонімічність та алегоричність образів. Наприклад, навіть у назві вірша «*Pean*» зашифровано жанр давньогрецької поезії, бо в перекладі з грецької «*пеан*» означає «цілитель», «рятівник». Відомо, що це були гімни насамперед на честь Аполлона як Бога-цілителя, який і сам називався іноді пеаном. Їх виконували, коли звертались до Бога по допомогу або дякували Аполлону за перемогу в битві чи за порятунок від стихійного лиха. Цікаво й те, що вірний такому жанровому визначенню пеана, Л. Стафф синтезує в першій смисловій частині поезії певну силу прохання, що сигналізується нанизанням на початку вірша дієслів наказового способу: «*Nie ściszajcie mi tłumikiem wielkiego Peanu, / Błagam was: «Nie ostrugujcie ryby z oceanu!» / Dajcie mi szerokie pole...*» [442, с. 907]. Натомість у другій частині поет радіє з вічного колообігу життя («*Wszystko wznosi się i rośnie, choć leżało w gruzach*» [442, с. 907]), розвиваючи тему змінності й плинності цього світу у вірші «*List*»: «*Bo po słocie pogoda idzie wieczną zmianą...*» [442, с. 908].

Таким чином, якщо у «*Kowalu*» художні деталі доносять до нас образ Гефеста, то у «*Peanie*» – Аполлона, якщо коваль працює над

створенням своєї особистості, то герой «Peanu» зайнятий мистецтвом: «*Gdy zwycięski rytm wybijam na lirze pogańskiej, / Już nie jestem olimpijski ani franciszkański*» [442, с. 907]. Слово «zwycięski» продовжує смисловий ряд «*potęgi*», а дієслово «*wybijam*» не зовсім підходить до музики, більше до ремесла коваля.

Своєрідним символом завершення життєвого циклу стає образ серця у вірші «Czterdziestolecie» (збірка «Dziewięć muž»): «*Na progu domu, którego już nie ma, / Kładę ci serce, którego już nie ma, / Jako podkowę, której nie zgubiło / Szczęście*» [442, с. 929]. Повернемося до героя вірша «Kowal» першої збірки Л. Стаффа «Sny o potędze», який прагне викувати собі серце, демонструючи самовдосконалення й владу над власною індивідуальністю: «*Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę, / Serce hartowne, męzne, serce dumne, silne*» [441, с. 7]. Будучи свідками народження серця митця, спостерігаємо його смерть, оскільки автор сигналізує – серця «*już nie ma*», але рядки «*Kładę ci serce, którego już nie ma, / Jako podkowę, której nie zgubiło / Szczęście*» [442, с. 929] конотують шлях цього серця.

Для позначення космічних творчих актів Платон застосував термін зі сфери ремісництва, що для давньогрецького філософа було характерним явищем, як зазначає О. Лосев у «Історії античної естетики». До наукового обігу були введені такі побутові лексеми, як «ідея» («те, що видно»), «тип» («що вибито»), нарешті «деміург», що буквально означає «майстер», «робітник», «ремісник» і має відтінок суспільної корисності, оскільки *dēmios* – це «народний», «суспільний» [136, с. 554]. У цьому разі діяльність Деміурга, на думку вченого, влучно передає термін з грецької мови «техне», що означає «ремесло», мистецтво не тільки людське, а й божественне, космологічне» [135].

У могутньому героєві «Kowala», крім платонівської постави Деміурга, угадується давньогрецький бог вогню Гефест, на що вказують іменник «*wulkan*» (відомо, що Гефест жив у безодні вулкану Етна, більш того, у римлян Гефест так і називався – Вулкан), а також епітет «*суклоровут*» (за міфологією, циклопи були помічниками Гефеста). Образ Гефеста – напівбога-напівлюдини – найкраще підходить для віддзеркалення в поезії Л. Стаффа ніцшеанської надлюдини, символізуючи міст, перехід від людини до надлюдини. Подібно до ідеалу Ф. Ніцше, в якому філософ не бачить бога, а тільки бажає для нього сили Бога, Гефест живе за власним бажанням на землі, але нерозривно пов'язаний з небом. Коваль за діяльністю, він власноруч створює речі, створює «рієкно» (красу), а «рієкно» – постулат, який підпорядковує всю поезію Л. Стаффа.

Образ стаффівського коваля, втілення постаті напівбожественного Гефеста, уособлюється як самість, оскільки ідентифікація самості зумовлена наявністю в людині духу, центра свідомості, активності. До речі, засновник поняття самості К.-Г. Юнг у «Дослідженні феноменології самості» у якості символу самості розглядає постать Ісуса Христа. Проте образ Гефеста не вписується в ніцшеанську концепцію про надлюдину, оскільки в першій частині твору Ф. Ніцше «Так казав Заратустра. Книга для усіх і ні для кого» (1883–1885), де вперше і з'являється надлюдина, її поява супроводжується словами: «Померли всі боги; тепер ми хочемо, щоб жила надлюдина» [167, с. 57]. Така заява суперечить ролі Гефеста як ніцшеанської надлюдини, тому що Гефест передусім є Богом, хоча, за задумом Л. Стаффа, за його поетичною візією надлюдина стає втіленням кількох героїв і мотивів.

У міфі про Гефеста глибоко символічну роль відіграє Бог Діоніс (або Бахус, Вакх, Лібер), якому належить поважне місце в ієрархії ніцшеанських теорій. Саме йому вдалося помирити Гефеста з богами: Гефест приходить на Олімп сп'янілим, долаючи таким чином злопам'ятність. Ф. Ніцше пояснює магію Діоніса «дійсністю сп'яніння», яка «не звертає жодної уваги на окрему людину, а скоріше прагне знищити індивіда і звільнити його містичним відчуттям єдності» [166, с. 63].

У праці «Народження трагедії, або Еллінство і песимізм» німецький філософ розглядає аполлонівське й діонісійське начала як «художні сили, які виринають із самої природи» [166, с. 62], як два «різні прагнення, що діють поруч одне з одним, найчастіше відкрито конфліктуючі між собою і взаємно надихаючи одне одного на нові й потужні породження <...>» [166, с. 59]. До речі, у діонісійському началі, згідно з трактуванням Ф. Ніцше, можна вгледіти подібність до натуральної людини Ж.-Ж. Руссо, яка вміла пізнавати справжню радість, максимально наближаючись до природи. І діонісійський дух сп'яніння, у якому перебуває людина Ф. Ніцше, повертає особистість до такого самого досоціального природного стану гармонії, у якому перебуває натуральна людина Ж.-Ж. Руссо через поєднання з природою.

Бог сонця, покровитель мистецтв Аполлон стає в Ф. Ніцше символом раціональності, гармонії й упорядкованості, Богом «оманливої» реальності: Аполлон, надаючи людині оптимістичну візію світу, ілюзію блиску, краси, загального добробуту, приховує темряву, трагедію, боротьбу й страждання Всесвіту. Натомість Бог вина, плодючості та живої сили природи Діоніс ототожнюється з чуттєвістю, несвідомим, ірраціональним початком. Діоніс – бог

стражденний, умираючи й воскресаючи, він символізує «істинну» сутність життя. Ф. Ніцше порівнює діонісійську людину з Гамлетом, їм обом «<...> довелося одного разу дійсно побачити сутність речей, вони *пізнали* – тому їм стало огидно діяти; оскільки їх дія нічого не може змінити у вічній сутності речей <...>» [166, с. 82]. За Ф. Ніцше, пізнання вбиває дію, для якої потрібна ілюзія, чим і стає діонісійський екстаз–сп'яніння з його руйнацією звичних меж існування. Цей стан містить певний летаргічний елемент – безодню забуття між повсякденним життям і діонісійською дійсністю, у яку занурюється все особисто прожите в минулому [166, с. 82–83].

На відміну від діонісійського начала, під чарами якого не тільки знову оживає «союз людини з людиною: сама відчужена, ворожа або поневолена природа знову святкує примирення зі своїм блудним сином – людиною» [166, с. 62], а й ліквідується індивідуалізація особистості, аполлонівське в Ф. Ніцше постає як «обожнення *principii individuationis*, у якому тільки й реалізується вічне досягнення завдання Першоєдиного – його позбавлення через ілюзію: піднесеним жестом він вказує нам на необхідність усього цього світу страждань, щоб під його тиском кожна окрема особистість прагнула до створення рятувального марення й згодом, занурена в споглядання його, спокійно трималася б серед моря на своєму хисткому човні» [166, с. 69–70]. Це обожнювання індивідуалізації, на думку Ф. Ніцше, «знає лише *один* закон – індивіда, тобто збереження меж індивіда, *міру* в еллінському сенсі» [166, с. 70].

Порівнюючи вірш «Kowal» з деякими засадами філософії Ф. Ніцше, бачимо, що саме такий аполлонський індивідуалізм уособлює головний герой сонета Л. Стаффа. Слова дослідниці І. Мачеевської підтверджують, що Л. Стафф, «<...> шукаючи «зцілення» ... знаходив його в радикально індивідуалістичній концепції» [383, с. 259].

Перший катрен поезії Л. Стаффа демонструє саме ті ідеї давньогрецької філософії, які постулює Ф. Ніцше: індивідуальність коваля є мірою, що в еллінському сенсі зводилася до тези Протагора «Людина – міра всіх речей». Це веде до сократівського «Пізнай самого себе». Пізнання й самопізнання з часів Сократа стають одними з центральних тем філософії та водночас одними з найбільш істотних модусів індивідуального буття. Герой «Kowala» Л. Стаффа, усвідомлюючи цінність скарбів свого внутрішнього світу, вказує також на «бездонність» і «нерозгаданість» їх: «*Całą bezkształtną masę kruszców drogocennych, / Które zaległy piersi mej głąb nieodgadłą, / Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam*

bezdennych <...>» [441, с. 7]. Причому, образ металу, використаний автором, має глибоке символічне підґрунтя: з давніх-давен у металах визнавали космічну енергію, «метали, як і люди, вважалися породженими землею і мали божественні можливості» [234, с. 220].

Створення стаффівським ковалем собі серця з дорогоцінного металу має пояснення в античному космологізмі. Зокрема, майстер-деміург у «Тімеї» Платона, на думку О. Лосева, «формує космос з матерії за типом розумного... і живого, тобто людської істоти... Таким чином, космос, видимий, чутний, досяжний, матеріальний в уявленні давнього грека, є не що інше, як величезне тіло живої людської істоти, як у цілому, так і в усіх своїх частинах» [135].

В образі героя «Kowala» очевидний тісний взаємозв'язок аполлонівського й діонісійського начал: поруч з аполлонівською раціоналізацією діяльності коваля, усвідомленні ним доцільності своїх дій (це підсилює подвійне повторення часток «*bo*» в анафорній позиції та дієслова «*muszę*»: «***Bo** wykonać mi trzeba dzieło wielkie, pilne, / **Bo** z tych kruszców dla siebie serce wykuć *muszę*...» [441, с. 7]), тут простежується також бурхливо-піднесений діонісійський дух коваля.*

Ф. Ніцше вважав, що при «наближенні весни, яка могутньо, радісно проникає всю природу, прокидаються ті діонісійські відчуття, у піднесенні яких суб'єктивне зникає до повного самозабуття» [166, с. 61]. Так само героя вірша Л. Стаффа хвилює великий задум, сама ідея його діяльності.

Сутність образу коваля співвідноситься з ніцшеанським описом виявлення діонісійського начала в людині: «...звучить щось надприродне: він відчуває себе Богом, він сам прямує тепер захоплений і величний...», «художня міць цілої природи відкривається тут, у тремтінні сп'яніння...» [166, с. 62]. Близький до природного акту творення, герой, відчуваючи єдність з природою, заявляє: «*Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam bezdennych...*» [441, с. 7]. Стихійність і поривчастість природи передають слова з яскраво вираженою емоційною семантикою: «*ciskam*», «*grzmotem*», «*walę*», «*zmiażdżone*», «*ciosom*», «*pękiesz*», «*rozbija*».

Модель ідеального героя в творчості українського поета-емігранта Євгена Маланюка, на відміну від стаффівської, перенесена в більш масштабну площину: замість однієї окремої особистості постає народ, замість одного героя – нація, тобто національний генотип.

Представники Празької школи (Ю. Дараган, Юрій Клен/О. Бургардт, О. Лятуринська, Л. Мосендз, О. Ольжич, О. Стефанович, О. Теліга) на початку ХХ ст. створили своєрідну

історіософію як спробу вписання української нації в контекст європейської цивілізації. Суть цієї концепції зводилася до акцентуації героїчних сторінок української історії, зокрема княжої доби (це започаткував ще Дмитро Донцов, який вважав період Київської Русі та козацько-гетьманської держави ідеальними формами українського суспільства).

На відміну від «пражан», для Є. Маланюка джерелом його історіософської теорії була античність, з якої він постійно черпав сюжети, мотиви, образи, натхнення; поет доводив вплив античного матеріалу на українську культуру. Дослідниця Л. Таран стверджувала, що «античний» кут зору на життя – знак опозиції, протистояння «червоному хаосу», посіяному жовтневим переворотом 17-го року» [226, с. 112].

Концепція міфу про Україну розроблена в статтях Є. Маланюка із «Книги спостережень» («Нариси з історії нашої культури», «Буряне поліття»), а також у поетичних збірках міжвоєнного двадцятиліття («Стилет і стилос», 1924, «Земля й залізо», 1930, «Земна Мадонна», 1934, «Перстень Полікрата», 1939) за допомогою гіперболізації подій давньої та новітньої історії. На зв'язок України з античністю, окрім Є. Маланюка, ще раніше звернув увагу німецький історіограф і філософ Й.-Г. Гердер, якого І. Франко вважав «батьком слов'янофільства». У праці «Ідея до філософії історії людства» (1784–1791) він називав Україну наступницею Еллади, передбачивши її майбутнє, про що свідчить міф про походження українців. М. Костомаров також порівнював Україну з Грецією.

Ю. Лободовський, приятель і прихильник творчості Є. Маланюка, у статті «Poezja Jewhena Malaniuka» (1955) підкреслює особливу розробку еллінського міфу Л. Стаффом: «еллінський міф з'явився вперше в Зерова; міф київського варязького середньовіччя окрилив поезію Дарагана, а дещо пізніше – Стефановича й Лятуринської, але Маланюк ... здобув візію повністю самостійну й розробив її найбільш історіософічно» [379, с. 37]. Саме Є. Маланюк віднайшов слушний концепт «Степова Еллада»: «Степова Еллада – ідея власна, дійшов до неї інтуїтивно <...>» (див. варшавський лист Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського у Львів) [129, с. 114].

У «Книзі спостережень» Є. Маланюк за допомогою поняття «геокультура» пояснював залежність елементів української культури від географічного розташування земель держави, що належала до антично-грецького культурного кола Еллади, – «родовища пізнішої культури і Риму, і європейського Заходу»; звідси витворилася «вся західня культура, вся західня цивілізація сучасна і все те, що нині

називаємо європейською культурою» [143, с. 23]: «*О, моя Степова Елладо, / Ти й тепер антично-ясна*» [144, с. 137].

На думку Є. Маланюка, на території України синтезувалися культури різних народів, що перебували на її землях кілька століть. Митець як прихильник культурного плюралізму, вивчивши історичні умови, не назвав жодного народу, який був би українським прапращуром, а наголосив на значенні скіфів, сарматів, варягів, греків та інших для формування й розвитку української нації: «*Тільки ти – похотлива скитська гетеро – / Простягаєш сарматських вишень уста*» [144, с. 131]; «*Елладо Скитська, Елладо Степова / Сарматських Афродіт, кирпатих Аполлонів!*» [144, с. 158].

Два чинники (скитсько-еллінський і варяго-римський) формували світогляд українців, вважає Є. Маланюк [143, с. 211]. Для Є. Маланюка Еллада й Рим – антагоністи, оскільки уособлюють жіноче й чоловіче начала, пасивні й активні сили, тип елліна-митця та римлянина-воїна «як варіанти роздвоєного символу України» [107, с. 143]. Намагаючись визначити превалювання в менталітеті українця одного з чинників, Є. Маланюк підкреслює перевагу в ньому компонентів «елліністичної» психіки, що проявилось в таких рисах характеру, як миролюбність, гуманність, відчуття прекрасного, чутливість, постійний пошук сенсу буття. Митець фактично «розмірковує над питанням балансу між «чоловічим» і «жіночим» у національній етнопсихіці» [171, с. 54].

На початку ХХ ст., коли старі цінності вичерпали себе, а мрії та надії не виправдалися, у суспільстві цілком логічно назривала необхідність пошуку нових ідеалів. Так, Є. Маланюк прагнув з'ясувати причини поразки українців у здобутті волі. Д. Павличко стверджував, що «поетове серце тягнулось до України-Еллади, але його розум був на боці України-Риму» [174, с. 7]. «Еллінські» риси в менталітеті української людини, на думку Є. Маланюка, призводять до нездатності здобути самостійність і підтримати незалежність держави, проте це завдання міг би виконати Рим з його могутнім державотворчим чинником. Українському народові Є. Маланюк радить перейняти управлінську систему саме Римської імперії.

Представникам «Празької школи», що пов'язували розв'язання багатьох національних проблем зі зміною психології українців, відродженням лицарського й волелюбного духу, імпонували ідеї надлюдини Ф. Ніцше, за якими позитивним є все, що наділене силою, а негативним – те, що породжене слабкістю. Витоки нового типу вольової особистості в Є. Маланюка можна знайти в ніцшеанській філософії.

Греки, на відміну від римлян, започаткувавши теорію держави й державного устрою, були неспроможні відчутти свою етнічну єдність, створити тверду адміністрацію, дисциплінований спосіб життя. Проте елліністична культура українців з часом, зазнавши впливу варязтва й Візантії, яка «геокультурно зв'язана з Елладою, а геополітично з Римом» [143, с. 29–30], урівноважилась. Є. Маланюк писав, що Рим не зупинився, дійшовши до окраїн української землі. Тисячолітня феодальна, колоніальна та ідеологічна залежність від Литви, Польщі, Австро-Угорської та Російської імперій призвела до того, що в Україні був відсутній історичний досвід державотворення. Тільки в період Київської Русі, під впливом варягів, або норманів, Україна зазнала своєрідної державності.

Мужність та героїзм «духу варягів» у княжу добу української історії (IX–XIII ст.) відзначали представники «Празької школи». Зокрема, Є. Маланюк, будучи прихильником так званої «норманської теорії» («*І викував похмурий Рюрик / Рабам хрещатого меча*» [144, с. 164]), «абсолютизує значення норманського фактору в історії Київської Русі» [60, с. 75]. У середині IX ст. східні слов'яни покликали до себе варягів з метою запровадити порядок і лад, тобто «варяги не завоювали слов'ян, а були запрошені ними, руська держава організована норманами, та й сама назва «Русь» – варязького походження» [85, с. 13]. Історики-норманісти Г. Байер, Г. Міллер, А. Шлецер, пізніше – М. Карамзін, С. Соловйов, М. Погодін, А. Кунік, В. Томсен, відстоюючи основи цієї теорії, спирались на останню редакцію «Повісті временних літ» (1118).

Багато уваги Є. Маланюк у своїй творчості приділив темі варягів, назвавши своїх предків «*степовими варягами*» («Голоси землі»), а себе – «*тверезим варягом*» («Демон мистецтва»). Варяги як володарі Руської землі через те, що несли державність, сприймалися позитивно, але вони не змогли встановити конституційно-правовий лад, що й призвело до роздрібнення та занепаду Київської Русі. Закидаючи Україні брак державності, поет прагнув «стимулювати варязьке начало в українському менталітеті» [105, с. 84], яке у свій час було швидко «українізоване». У концепції митця своєрідним продовженням «варязтва» було козацтво, а Запорозька Січ – Степовою Спартою.

Є. Маланюк вважав типовим утілення варязьких рис характеру київського князя Святослава, якого М. Грушевський характеризував так: «<...> сміливий і чесний лицар-войовник, що у всім поступає одкрито і сміливо, не шукає здобичі ні багатства, цінить тільки славу воєнну і для неї одної живе» [67, с. 42]. Письменник присвятив йому вірша, де йдеться про те, як

войовничий дух прадідів варягів кличе на війну Святослава, який щиро зізнається: *«Не любо жить мені у Києві, / Не обновляючи меча»* [144, с. 109]. У підмурок України автор Є. Маланюк кладе (див. зачин «Варязької балади») «варязьку сталь і візантійську мідь», що є основними складниками давньої могутньої східноєвропейської держави, першої української держави – Київської Русі: *«Куди ж поділа, Степова Елладо, / Варязьку сталь і візантійську мідь?»* [144, с. 140].

Отже, Є. Маланюк, поєднуючи у своїй історіософії риси православної Візантії та католицького Риму з їх конфесійною суперечкою, доходить висновку, що ідеальна Україна можлива при еллінському змісті й варяго-римській формі створення держави. Крізь поезію українського митця (зокрема «Варязьку баладу») лейтмотивом проходять такі первні, як скитсько-еллінський, що уособлює жіноче пасивне начало, тип елліна-митця, і варяго-римський, який символізує чоловіче активне начало, тип римлянина-воїна. Для розбудови української державності найзначнішим і найпотрібнішим стає «чоловіче начало», яке, на думку Є. Маланюка, міг би дати Рим.

Принадно варто зазначити, що Маланюкову тезу про розмежування греків як носіїв культури й римлян як законодавців цивілізації, раніше висловив О. Шпенґлер, якому належить антиномія «грецька душа й римський інтелект», де перша уособлює культуру, а друга – цивілізацію [267, с. 164]. Крім того, О. Шпенґлер класифікує греків і римлян згідно з літературними персонажами М. Сервантеса, напевно, маючи на увазі під образом ідального прагнення, митецьку уяву та левітацію, на відміну від його слуги, якому імпонує виконавчість, здоровий глузд, заземленість: «У кожному грекові є щось від Дон-Кіхота, у кожному римлянинові щось від Санчо-Панси – чим вони були ще, крім цього, відходить перед сказаним на задній план» [267, с. 169]. За судженням Б. Рассела, Еллада трималася на «безладді і свободі» [195, с. 198], натомість Рим – соціальний простір, у якому все підпорядковане закону «повинен», оскільки в його основі «підлеглість і лад» [195, с. 193], ворожість до «вільної думки й допитливості» [195, с. 239].

У вірші «Kowal» Л. Стафф переконує, що кожен має в собі певний потенціал, який сприяє перетворенню людини в надлюдину. Так само й Є. Маланюк як прихильник норманської теорії, дотримувався думки про необхідність розвитку варязького компонента української душі. Власне в цьому для українського митця й полягала модель ідеального героя.

2.8. Концепт надлюдини: трансформації образу коваля

Наприкінці ХХ ст. сон від зовнішньо налаштованого простору набув внутрішньоскерованого значення, тобто, на зауваження Ю. Лотмана: «Сон-передбачення – вікно в таємниче майбутнє – змінюється уявленнями про сон як шлях усередину самого себе» [140, с. 125]. Проспективні (очікувальні) сни, утілені в стаффівському поетичному доробку, є саме таким шляхом усередину, бо давали «обіцянку обов'язкового здійснення прагнень, або, принаймні, бажань і задоволення потреб того, хто спить; це метаморфічні втілення його денної, свідомої екзистенції» [465, с. 117]. Саме проспективні сни дають нам стаффівського коваля, взірець ніцшеанської надлюдини.

Природа походження снів цікавила ще Фому Аквінського, який писав про взаємозалежність денних подій і думок особистості та образів нічних сновидінь. Цицерон, услід за стародавніми науками про людину, вказував на далеко не другорядну роль душі у функціонуванні оніричної парадигми, а саме: сонні марення є висловом душі та особистості людини, бо душа під час безсилля тіла не в змозі керувати ані членами, ані почуттями, через що вдається до мрій, які, на зауваження Аристотеля, є продуктом денної діяльності. Власне з цієї комбінації решток пам'яті й уяви постають сни. Цей погляд не такий уже й далекий від фрейдівського визнання снів як продукту діяльності мозку, тобто продукту свідомих думок і проблем, якими живе людина протягом денного циклу. Більше того, деякі сни видають нам інформацію, що набула у З. Фрейда назви «останків старовини», у ній містяться елементи первісних ритуалів і міфів, що зберігалися в людському розумі протягом століть. К.-Г. Юнг уточнює фрейдівське визначення «останків старовини», пропонуючи нині відомі в літературознавстві «архетипи», або «першообрази». Крім того, за твердженням швейцарського психолога, підсвідомість та свідомість можуть не тільки протистояти одна одній, а й взаємодоповнюватися, постаючи цілісністю, а це є самістю. Отже, сон, де перехрещуються рештки денних вражень, свідомість та архетипи минулого з прагненнями особи, що спить, (а це ідентифікує підсвідомість), служить площиною для їх поєднання і є середовищем існування самості.

Спираючись на юнгівську концепцію структури людської психіки, дослідник З.-В. Дудек виокремлює чотири важливі групи сновидінь: архетипні, профетичні, компенсаційні та кошмари [321, с. 19]. На думку К.-Г. Юнга, сновидіння містять у собі архетипи минулого, які компенсують брак цих речей у теперішньому,

наприклад втрату зв'язку з природою, брак містичного в житті людини тощо [258, с. 93]. Це пояснює появу античних Богів на сторінках поезії Л. Стаффа, а також часте уподібнення до них автора. Дефіцит сили в дійсності компенсується почуттям сили, отриманої посередництвом сновидінь. Отже, сні експонують реалізацію самості автора, її таємних прагнень і рухів. Найкраще це проявляється в поетичній парадигмі образу коваля. «Сон – це семіотичне дзеркало, – як пише Ю. Лотман, – і кожен бачить у ньому відображення своєї мови» [140, с. 124]. У Л. Стаффа – це його ідея про сильну людину, саме її відтворює дзеркало його снів.

Ключем до інтерпретації оніричної візії у творчості Л. Стаффа є картина доби, вона є своєрідним сонником, з яким треба читати його поезію, шукаючи потрібний образ-символ. І кожен літературний напрям – бароко, романтизм, реалізм тощо, потребує свого індивідуального сонника.

Долаючи свою «слабкість», письменник шукає компенсувальну силу, яку його підсвідомість, зосереджена на фрейдівських «останках старовини», знаходить у золотому столітті, тобто в античності, або, за К. Ясперсом, у періоді «великих історичних культур старовини». Саме етап апофеозу величності людства, коли особистість відчувала себе найбільш могутньою, і обрав Л. Стафф, утіливши через образ античного коваля і тим самим компенсувавши «слабкість» епохи, невлаштованість у цій «науково-технічній епосі» (К. Ясперс).

Перша збірка Л. Стаффа «*Sny o potędze*» (1901) не випадково вийшла друком на самому початку ХХ ст., знаменуючи разом з творами інших письменників зміну літературних епох. Якщо Є. Квятковський зауважував у своїх ранніх віршах «одержимість слабкістю»³⁰, то з виходом цієї збірки дослідник констатував факт мотиву «титанізму» в поезії [372, с. 108]. Варто зазначити, що Л. Стаффа відносять до тих митців, які реалізувалися на теренах позаперсональних, тобто в його поезії «постать не відіграє занадто великої ролі» [472, с. 11] так само, як у Б. Лесьмяна та В. Берента.

Як і Є. Квятковський, літературознавець М. Томчик вважає, що звернення поета до античних взірців мало глибоке підґрунтя, було спробою розв'язати проблеми своєї епохи і свого покоління, «пошуком терапії» [456, с. 282]. Таке явище характерне для давніх греків, про що пише Ф. Ніцше в «Народженні трагедії, або Еллінство і песимізм»: «Грек знав і відчував страхи й жахи існування: щоб мати взагалі можливість жити, він змушений був заслонитися від них блискучим породженням мрій – олімпійцями» [166, с. 66].

³⁰ Kwiatkowski J. Tajemnica Leopolda Staffa // Ruch Literacki. – 1962. – № 5.

Стаффівський образ коваля з програмового сонета «Kowal» (збірка «Sny o potędze»), створений під впливом філософії надлюдини Ф. Ніцше з її віталізмом, всеохопною волею, самокреацією, – це образ збірний, що ввібрав у себе потенціал багатьох наступних персонажів його поезії. Треба зазначити, що метафоричний стереотип коваля або ремісника, який власноруч майструє себе і свою долю, спостерігаємо в А. Шопенгауера, А. Рембо, у польського письменника К. Іжиковського та ін.

Простір вірша «Kowal», по суті, є простором сновидіння, і поет дає підказку до свого сну, пояснює мету, розміщуючи його на початку збірки й тим самим задаючи темп іншим віршованим творам книги. Назва збірки «Sny o potędze», куди входить поезія «Kowal», має подвійну семантичну ґенезу: вона не тільки вказує на задум автора подати сон як мрію про силу. Пояснення такого вибору треба шукати в тексті Ф. Ніцше «Народження трагедії, або Елліństwo і песимізм»: «У сновидіннях уперше з'явилися, на думку Лукреція, душам людей чудернацькі образи богів; уві сні великий скульптор побачив чарівну гармонію членів надлюдських істот; і еллінський поет, у якого запитують про таємницю поетичних зачатъ, також згадав би про сон і дав би повчання <...>» [166, с. 59]. Отже, Л. Стафф, за спостереженнями Ф. Ніцше, у сновидіннях бачить надлюдську сутність свого героя-коваля, у нього творчі задуми й сні взаємозалежні, як пізніше застерігав К.-Г. Юнг, бажання й дії самості можуть виявлятися у формі сновидінь, міфів, казок, персонажі яких (король, герой, пророк, спаситель тощо) є «надординарними особистостями» [287, с. 553–554]. Уві сні герой уявляє себе королем (вірш «Sen o morzu»), володарем (вірш «Sen o górach») і, звичайно, напівбогом-напівлюдиною (вірш «Kowal»). Отже, знову в образі коваля втілюється ніцшеанська філософія надлюдини та юнгівська психології самості.

Незважаючи на заявлену в назві збірки «Sny o potędze» претензію на могутність, переважно «сонний стан» героя в інших текстах збірки позбавлений ознак цієї могутності, супроводжується слабкістю, меланхолією та песимістичним настроєм: «*Lecz czar ościężałości sennej, zniewieściałej / Więzi ciebie znużeniem niemocy omdłalej*» [441, с. 87]. На думку М. Подрази-Квятковської, таке суто шопенгауерсько-буддійське сприйняття сну як брата смерті й нірвани, а, отже, визволителя від усіляких прагнень, було типовим для того часу [415, с. 149]. Безсоння, як і сонливість, означало загубленість героя, адже його тілесна оболонка не може жити без відпочинку, яким є сон, його внутрішній світ потребує сновидінь як

відпочинку від реалій буденності, від тих наявних світів, що вселяють лише жах:

*Znam noce te, gdy człowiek próżno snu przyzywa
Dla oczu, w przerażeniu wpatronych gdzieś w światy
Upiornej zmory, która z dali uporczywa
Nadchodzi wlokąc z sobą złe moce przeznaczeń* [441, с. 101].

Отже, засинання й безсоння є відособленими станами, площиною, що персоніфікує перехід до сну – стану на ієрархію вище, зі знаком позитивної кульмінації. Це улюблений прийом Л. Стаффа – застосування явища перехідності, як ми це бачимо на прикладі сутінок, а не тільки маніпулювання антиномічними парами, чим багата творчість інших письменників. Період засинання/сонливості як перехід від «несплячості» до сну – це власне тривалий психічний стан, а не процес, що найкраще визначає відмінність між дійсністю та сновидіннями, між сном і не-сном. І якщо сонливість як перехідний стан має знак «—», то сон і пробудження є тотожними за семантикою так само, як ява в нього уподібнена до сну, а сон до яви, тобто у автора «*Snów o potędze*» немає класичного переходу від старого до нового, а є сам перехід (і це є знаковим) і дві однакові за значенням площини між переходом.

Варто спочатку визначити витoki уподібнення сну та яви, в основі яких лежить індуїстське поняття майї, що постулює псевдореальність, проміжок між абсолютною реальністю та абсолютною нереальністю. Ця ілюзорність буття – майя – і є причиною функціонування принципу, за яким життя постає сном, оскільки, що може бути, крім життя, більш реальним, ніж сон. Тому Л. Стафф свідомо «одягає покривало ілюзії» на реальний світ, проводячи через постать Майї у вірші з визначальною назвою «*Szczęście*» ідею щастя саме в цій недійсності, через яку лежить шлях до щастя, що він і проголошує рефреном «*Niech żyje szczęście!*» [442, с. 278–279].

Поняття «глибокий сон», що є частиною філософії індуїзму, розкривається в упанішаді з шести питань «Прашни», четверте з яких «Про сон і глибокий сон» пояснює, що занурення в глибокий сон приносить просвітлення: «<...> Уві сні цей бог відчуває велич. Він знову бачить все, що було бачено; знову чує все, що було почуто: знову й знову переживає те, що було пережито у [всіх] місцях і країнах світу. І бачене, і небачене, і чує, і нечує, і пережите, і неперезите, і наявне, і ненаявне – усе він бачить; будучи всім, він бачить» [240, с. 633]. У цьому тексті можна углядіти й підвалини теорії З. Фрейда про «останки давнини», й архетипи К.-Г. Юнга, і думки про сутність снів давньогрецьких і

давньоримських мислителів, що дійшли висновку: сні є продуктом нашої денної екзистенції, нашого минулого й минулого наших предків. В індуїзмі це відбувається через постійну низку перевтілень людини, а тому залишків попередніх перевтілень у пам'яті, а тому глибокий сон сприяє переходу людини на вищий рівень буття.

У світлі цієї концепції філософія сну Л. Стаффа набагато глибша, ніж спочатку, коли просто ототожнювався сон та ява. Марення, що виникли внаслідок поринання в «глибокий сон», взяті з іншої реальності, на яку вийшов автор, заглиблюючись в інший вимір. І ці мрії є продуктом проблісків та спадкових решток поколінь, про які говориться в Упанішадах. Однак не треба забувати, що буддизм розрізняв поняття «сон зі сновидіннями» та «глибокий сон» без сновидінь. О. Шпенґлер свідчить про сновидний характер усієї індійської історії: оскільки нірвана передбачає відсутність обчислення часу, то «тисячоліття індійської культури від Вед до Будди справляє на нас враження рухів того, хто спить. Життя тут насправді було сновидінням» [267, с. 292].

На поняття «глибокого сну» часто натрапляємо у філософських роздумах А. Шопенгауера, де сон традиційно ототожнюється зі смертю: «Глибокий сон, поки він триває, нічим не відрізняється від смерті, у яку він часто, наприклад, у тих, хто замерзає, поступово й переходить; він відрізняється від смерті тільки своїм ставленням до майбутнього, тобто пробудженням. Смерть – це сон, у якому забувається індивідуальність, усе ж інше знову прокидається чи, радше, воно зовсім і не засинало» [266, с. 382].

Паралель, яку проводить Л. Стафф між глибоким сном та уявним світом, становить інтерес, оскільки розглядається не тільки під кутом індуїстської філософії, а й з урахуванням підсвідомості. Як сні людини свідчать про підсвідому індивідуальну самість кожної людини з її прагненнями, бажаннями й можливостями, так само й уявний світ для кожного індивідуальний з тими свідомими й підсвідомими рисами суб'єкта, що властиві й світові сну:

*O, duszo moja! Tam zawieść cię pragnę,
W ten ogród cudów i skarbów zaklętych,
W świat, kędy tylko przez mgłę patrzeć wolno,
Przez mgłę przejrzyś, zwiwną;
W świat, który kocha tylko ten,
Kto wie, czym sen jest głęboki [441, с. 86].*

До поняття «глибокого сну» Л. Стафф знову апелює у вірші «Ad astra», де йому імponує вже суто індуїстське прочитання, про що свідчить рядок-побажання «*Niech się snu głębokiego od siebie **nauczę***» [441, с. 847] замість багатозначного в трактуванні й

звичного «зануритися» у сон, тобто сон постає як категорія, що потребує знань, а тому є складовою частиною вчення. Насиченість словотвірними конструкціями з префіксами *bez-*, *nie-* («*niepamięści*», «*bezpamiętny*») так само, як словами із заперечною семантикою («*nicność*», «*zaropnień*»), на думку Я. Тучинського, який дослідив індійські мотиви в поезії Л. Стаффа і Б. Лесьмяна, «сигналізує буддійську *śūnyatā* (небуття й метафізичну порожнечу світу)...» [459, с. 168].

Герой прагне досягти певного стану, коли не буде тягаря минулих негативних відчуттів («*Zbyt mnie przesycił gorzki owoc tęsknot, kłam*» [441, с. 847]), прагне забуття, позбавлення бажань, сприйняття та думок, що й пропонує стан нірвани. В одній з десяти головних Упанішад «Мандук'є» трапляється визначення глибокого сну: «Коли той, хто спить, не має жодного бажання, не бачить жодного сну, – це глибокий сон. [Та, що перебуває у] стані глибокого сну, що стала єдиною, сповнена лише пізнання, що складається з блаженства, насолоджується блаженством, та, чиє обличчя – думка, *праджня* – [ось] третя стопа» [240, с. 637].

Будда говорив, що після смерті його не можна вважати таким, що не існує або існує, як не можна визначити, куди відходить після згорання палива вогонь. Л. Стафф називає цей стан по-своєму, і, напевно, зірки, до яких він повсякчас звертається у вірші, посідають місце посередників, яким все відкрито, свого роду просвітленими: «*Ku gwiazdom chcę! Ku oczom tym, którymi patrzy / Nicność cicha i dobra, bezpamiętny sen <...>*» [441, с. 847].

«*Bezpamiętny sen*» – це останній з чотирьох станів свідомості, описаних у «Мандук'є», причому найвищий, коли свідомість виходить за простір сну. І якщо три перші стани свідомості доступні для окремих індивідів, то четвертий може здобути тільки визволена особистість, що перейшла бар'єр космічної ілюзії, стану сну в космічних масштабах [425, с. 34]. У цій же «Мандук'є» той, хто досягає подібного стану глибокого сну, характеризується так: «Насправді, хто знає це, вимірює все, що існує, і поглинає [його в собі]» [240, с. 638]. У Л. Стаффа читаємо не менш піднесену версію: «*Ten dar nad wszechmoc królów i nad słońce rzadszy*» [441, с. 847].

Якщо заглибитися у відтворений Г. Башляром механізм оніричного простору як місця руху уяви, то можна побачити в його центрі, де містяться, на думку французького дослідника, витoki сновидінь «захищеності й спокою», чіткі обриси стаффівського коваля. На наш погляд, таким «сновидінням центру» (захищеності) у Л. Стаффа є постать коваля, захищеність якого автор бачить у прагненні сили, а не спокою, оскільки образ ідеалу надлюдини є

передусім зразком бунтівника, натхненної особистості, яку надихає мета її праці.

У наступній тезі Г. Башляра бачимо героя Л. Стаффа, що обростає тілом міцного коваля, повертаючись до архаїчного стану людини, яка виживала завдяки мускулам, досконалому володінню своїм тілом. Герой-коваль у Л. Стаффа володіє своїм тілом, відчуваючи його міць і можливості: «Звільнена від далеких світів, від практики, простертої в далечінь, повернена інтимом ночі до первинного існування, людина у фазі свого глибокого сну знаходить тілесний простір. Вона випробовує сновидіння навіть завдяки своїм тілесним органам: її тіло віднині живе в простоті самовідновлення, наділене волею до відтворення своїх фундаментальних форм» [18, с. 254–255].

Як після пробудження виникає «простір з домінантними напрямками, з векторами бажання, осями агресії» [18, с. 255], так і сон про коваля не стає одиничним, ідея надлюдини розвивається в подальшій поетичній творчості. За описом Г. Башляра, «оніричний простір при наближенні пробудження – жмуток тонких прямих ліній. А рука, що чекає на пробудження, – жмуток м'язів, готових напружитися, бажань, проектів» [18, с. 255]. Таким є і стаффівський герой-коваль з проектами, прагненнями, постать якого не туманно ідилічна на першій фазі засинання в людини, а чітко окреслена у фізичних і психічних характеристиках.

І остання, важлива для нашого зіставлення, фраза Г. Башляра навіть не потребує коментарів: «<...> образи сну тепер мають іншу спрямованість. Вони є сновидіннями волі, її схемами. Простір наповнюється предметами, що провокують більший обсяг активності, ніж реально з ним пов'язаний» [18, с. 255]. Надлюдиною, за філософією Ф. Ніцше, рухає воля. Простір поезії Л. Стаффа також наповнений героями як втіленням активності, чим компенсується слабкість автора, на якій ми вже не раз наголошували.

Тема ніцшеанської надлюдини, порушена в ранній творчості Л. Стаффа, помітна в пізнішому вірші поета з такою ж назвою «Kowal» (збірка «Ścieżki polne», 1919), а згодом у «Kowalu słonecznym» («Wysokie drzewa», 1932). Хоча, як зауважує дослідник М. Живов у «Літературній енциклопедії», у Л. Стаффа, крім збірника «Sny o potędze» (1901) і твору «Mistrz Twardowski» (1902), «якщо й були ніцшеанські мотиви, то вони скоро відлунали...» [81, с. 16].

Післявоєнна поезія Л. Стаффа дійсно демонструє зміни «від настроєвої символіки й утечі в країну марень до поетичного ствердження повсякденності, яке крокує шляхом реалізму, забарвленого ясним розмірковуванням» [388, с. 13]. Саме на

прикладі вірша «Kowal» можна простежити трансформацію ніцшеанської теорії про надлюдину в Л. Стаффа: якщо коваль раннього Л. Стаффа діє натхненно, створюючи серце, то в активності коваля з пізніших поезій митця помітний різкий спад настрою. Це вже не міфічна істота зі «Snów o potędze», а людська, хоч і не позбавлена регалій Бога: «*Jak grom spuszcza cios swój celny / Obdarzony ognia wldzą / Książę pan piekilny*» [442, с. 167].

Л. Стафф неначе відрікається від філософії ніцшеанської сили волі («*Człowiek nic nie zdoła*» [442, с. 169]), розчаровується в ковалі як надлюдині («*Chybiłbyś swojego celu, / Choć go nie znasz może*» [442, с. 168]. Він відсторонюється від особистості коваля, співучасті в його діяльності: якщо в першій поезії Л. Стафф в образі головного героя кує собі серце, то в другій – застерігає перехожого «*Aby serce nie uciekło...*», а також «*Dzierż się z dala / Od kowala, / Mój młynarzu biały, / Bo ci odzież twą poczerni / I twej mąki zapas cały / Najniemiłosierniej*» [442, с. 167]. Це можна розцінювати як застереження простим людям, героям післявоєнної поезії Л. Стаффа, захоплюватися хибними ідеями: «*Lecz do czarta! / Nic niewarta / Ta gra!*» [442, с. 168]. Коваль, порушуючи солодку сільську тишу, стає небезпечним для суспільства своїми ідеями: «*Już z daleka człowiek słyszy / Jak tam kowal młotem bluźni / Słodkiej, wiejskiej ciszy*» [442, с. 167]. У другому «Kowalu» очевидним є відхід від індивідуалізації, притаманної аполлонівському світосприйняттю, оскільки автор намагається вступити в діалог з іншою особою.

Автор бере на себе пасивну роль споглядача, що помітно в зміні нарації від першої особи однини в першому «Kowalu» на третю, а також у видозмінненні образу серця: вираз «створювати серце» поступається словосполученню «не загубити серце». І тут варто наголосити на символічному значенні, яке має образ серця: у «Народженні трагедії, або Еллінство і песимізм» Ф. Ніцше використовує вираз «з релігією в серці» (частина 3), у творі «Так мовив Заратустра...» зізнається: «До надлюдини схиляється серце моє, вона для мене перше і єдине, – а не людина <...>» [167, с. 207].

Таким чином, Ф. Ніцше відводить серцю роль обранця релігії, якої треба дотримуватися, оскільки, як зазначає в «Словнику символів» Д. Тресіддер, серце – це «символічне джерело переживань – кохання, співчуття, вразливості, радості або горя, але також джерело душевного просвітління, істини й інтелекту... Більшість давніх культур не помічали відмінностей між почуттями й думками» [234, с. 330]. На наш погляд, Л. Стафф, услід за Ф. Ніцше, репродукує аналогічну семантику «серця»: «створювати серце» в такому разі означає «приймати ідею, філософію, будуючи себе і

своє життя за її засадами», а застереження «не загубити серце» прирівнюється до поради «не приймати ту чи іншу позицію, ідею».

Проте Л. Стаффу не вдається повністю відійти від інспірації Ф. Ніцше, зокрема філософії надлюдини. Уже не так вочевидь пропагуючи його віталізм, польський митець в «Kowalu słonecznym» залишається вірний ідеї, що тліє в ньому: «*Potęźniejsza ognia moc! / Skradnęgo! Schowam na dno w serce/ I nie dam przepaść ni iskierce!*» [422, с. 610]. Варто зазначити, що, крім ідеї ніцшеанської надлюдини, дослідник В. Мадида бачить в образі коваля з «Kowala Słonecznego» героя давньогрецьких міфів Прометея, наголошуючи на його подвигу викрадення для людей вогню: «Новий зміст у стару міфологічну форму влив Стафф у творі «Kowal słoneczny», де метою викрадення вогню є спалах душі» [388, с. 21].

Якщо взяти до уваги давньогрецький міф про створення людини Прометеєм, за яким серце людини він зробив з вогню, то закінчення вірша «Kowal słoneczny» («*Bo płonąć muszę! Bo płonąć muszę!*»), як і першого сонета «Kowal», дієсловом зі значенням обов'язковості дії, можна розцінити як продовження ідеї надлюдини, оскільки силу вогню герой збирається сховати на дні свого серця, щоб він там міцнів. Отже, Л. Стафф не просто залишився вірним своїй ідеї, продовжуючи «виковувати» своє серце, а й зміцнив її, плекаючи реалізацію задуму для майбутнього.

Дослідник Є. Квятковський звертає увагу на те, що слово «сон» у Л. Стаффа найчастіше зіставляється зі словом «ява»: «<...> Стафф охочіше перебуває на пограниччі, звідки легко втекти з однієї сфери в іншу: зі сну – у дійсність, з дійсності – у сон, причому обидва ці слова можна взяти в лапки або замінити» [372, с. 117]. Цікава діархія «сон – реальність» у Ф. Ніцше представлена діархією «ілюзія – дійсність», специфіку якої німецький філософ пояснює в праці «Народження трагедії, або Еллінство і песимізм»: «Філософськи налаштована людина має навіть передчуття, що й під цією дійсністю, у якій ми живемо й існуємо, лежить прихована, друга дійсність, у всьому відмінна, і, таким чином, перша є також ілюзією <...>» [166, с. 60]. У наступній тезі Ф. Ніцше в образі «художньо сприйнятливої людини» немовби ілюструє самого Л. Стаффа з його «Kowalem»: «<...> як філософ ставиться до дійсності буття, так художньо сприйнятлива людина ставиться до дійсності снів; вона охоче й проникливо вдивляється в них, тому що за цими образами вона тлумачить собі життя <...>» [166, с. 60]. І. Мачеевська зауважує, що сон у модерністичній термінології, як його застосував К. Тетмайер в «Hymnie do miłości» і в якій його

перейняв Л. Стафф, використавши у своїй першій збірці, «<...> це те саме, що мріяння, уява, передбачувана дійсність» [386, с. 64].

На нашу думку, відповідно до цих ніцшеанських тез стаффівські вірші «Kowal» («Sny o potędze», 1901), «Kowal» («Ścieżki polne», 1919), а також «Kowal Słoneczny» («Wysokie drzewa», 1932), взірці його ранньої й післявоєнної творчості, варто розглядати теж як два діархійні простори – сну й реальності. У першому вірші Л. Стаффа спостерігаємо сон, ілюзію, у двох інших постає дійсність, реальність. Такий поділ на дві реальності – поверхову й глибинну – існував у буддизмі, причому, на думку Ф. Щербатського, «перша є ілюзорним аспектом реальності, друга – реальністю в кінцевому, абсолютному сенсі. Ці дві реальності, або «дві істини», посіли в новому буддизмі місце «чотирьох істин» раннього вчення» [270, с. 62].

Розташування віршів за зазначеною схемою, а також аналіз поезій «Kowal» зі збірки «Sny o potędze» (1901) й «Kowal» зі збірки «Ścieżki polne» (1919), а також «Kowal Słoneczny» («Wysokie drzewa», 1932) відповідно до ідей Ф. Ніцше свідчить про те, що Л. Стафф не поверхово звертався до філософії ніцшеанства, а свідомо інтерпретував цікаві йому постулати вчення німецького філософа, часто маловідомі. Це було спричинено докладною обізнаністю з текстами творів Ф. Ніцше, які він професійно перекладав. Парадигмою образу коваля-надлюдини продемонстровано дві площини – дійсності й ілюзорності, а також з'ясовано, що сама постать коваля – вияв проспективних снів як проекції самості письменника.

РОЗДІЛ III. СЕМАНТИЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР ТЕКСТУ

Сенс літературного твору складається з урахуванням сукупності всіх змістів і контекстів, і його семантичний простір включає такі текстові універсалиї, як «людина», «час» і «простір» – головні доміанти смислопородження на цій площині.

Семантичний простір тексту формується «віртуальним простором», зумовленим роллю автора (літературний текст, створений інтенцією автора, набором слів, сентенцій, значень) та «актуальним простором», зумовленим у свою чергу роллю читача (інтерпретація тексту сприйманням читача) [7, с. 51–52]. Фактично перший – це стадія формування змістових одиниць тексту, натомість другий – актуальний семантичний простір – реалізація сприймання тексту загалом.

3.1. Континуум жінки: збіг протилежностей

У більшості літературних творів діє самотній герой, який шукає Її (жінку як другу половину або жінку як довершеність) серед наявних і ненаявних просторів. Однак не завжди цей потяг однозначний, бо зумовлений різними причинами. У проблемі «*coincidentia oppositorum*» (лат. – «збіг протилежностей»), крім багатьох аспектів (релігійних, історичних, метафізичних), які виокремив М. Еліаде в праці «Мефістофель і андрогін», нас цікавить лише один напрям – чоловік і жінка як два в одному. Андрогінність розглядаємо не як двополярність кожної людини або відсутність поділу між жінкою та чоловіком, а як потяг до невідомої половини себе, несвідоме прагнення до завершеності.

На початку ХХ століття людина позиціонується своєю «нецілісністю», змальована у філософії та літературі в пошуках себе й прагненні досягти досконалості, зокрема, у Ф. Ніцше особистість тягнеться до статусу надлюдини; Є. Маланюк, розмірковуючи про національний тип, вважав, що українцю бракує римського стрижня; героя К. Гамсуна обтяжувало відчуття самотності. Про притаманне порубіжній свідомості відчуття самотності зазначав Ж. Кассу [101, с. 74]. Усвідомлення самотності, недосконалості культивувалося наближенням до ідеї андрогінності: «Проблема статі на початку ХХ ст., спричинена прагненням людини до цілісності, проходить стадії від суто фізіологічної, «примітивної» цілісності, що досягається в реальному земному житті статі; згодом через метафізичне обґрунтування чоловічого <...> і жіночого <...> начала в людині, <...> «розумне» поєднання духу й плоті, яке символізує «шлюб»

чоловічого й жіночого, до її розв'язання в андрогінізмі, що досягається розумом» [262, с. 97]. Є. Ільїн в «Диференційній психофізіології чоловіка і жінки» вважає творцем теорії андрогінності Сандру Бем [90, с. 378]. По суті андрогінізм – це ідеал, недосяжність якого породжує химеричність, а химера – це поєднання таких істот, які поєднані бути ніколи не зможуть (наприклад, симбіоз кількох жінок в уяві й бажанні закоханого) [278, с. 94].

Мотив андрогіна є одним з найбільш давніх і усталених в європейській культурі, і поступово андрогінність, як зазначає Е. Турутїна, «з принципу ідеальної любові стає принципом соціокультурного розвитку» [235, с. 105]. У добу романтизму в Ф. Шлегеля та Ф. Баадера андрогін стає образом ідеальної людини майбутнього. Філософські етюди Оноре де Бальзака «Сарразін» (1830), «Серафіта» (1835) порушили проблему містичного або метафізичного аспекту статі. В «Ідилії» Гі де Мопассана чоловіча й жіноча статі реалізуються як доповнення одна одної, а в «Замиській прогулянці» герої Анрі та Анрієтта несвідомо тяжіють один до одного, але в реальному житті їм не вдається досягти єдності.

Зв'язок жіночого й чоловічого втілюється в комбінації «брат–сестра» «Мертвого міста» Г. Д'Анунціо, де герої ремствують про втрачену цілісність, колишню єдиноутробність. Натомість у творі «Слово безумця на свій захист» А. Стріндберга чоловіче й жіноче подається як андрогінність, традиційно реалізована в шлюбі. Він і вона разом постають «істотою з чотирма ногами» [224, с. 89] або «грою в тварину з двома спинами» [224, с. 184]. Незважаючи на те, що автор надає коханцям форми чогось єдиного («Вона – його новий орган» [224, с. 194]), це не символізує єдності статі, а перероджується в страждання: «поєдналися разом – перетворили кохання на муку» [224, с. 167]. Зрештою А. Стріндберг підсумовує, що сучасний йому світ – це «епоха безстатевих істот» [224, с. 331].

У виокремлених К.-Г. Юнгом архетипах *аніми* (жінка) та *анімуса* (чоловік) постулюється андрогінна природа людини, а якщо визначати архетипи як «первинні моделі», то аніма й анімус, укорінені від самого народження в психіці особистості так само, як укорінені вони, на думку М. Епштейна, у *корпорі* й *корпорусі*, – це «психообраз коханого тіла, з яким я зливаюся в бажанні-насолоді, – певне чуттєво проєктоване іностатеве «*altra ego*», жіноче інше моєї плоті, друга половина мого андрогіна» [278, с. 94].

Заслуга З. Фрейда – в актуалізації зв'язку статі та творчості, висвітленій у працях «Три нариси з теорії сексуальності» і «Леонардо да Вінчі, етюд з теорії психосексуальності». Співвітчизник З. Фрейда філософ О. Вейнінгер постулював відновлення

андроґенного образу людини в еротичі: «Жінка, безсумнівно, є предметом, створеним руками статевого потягу чоловіка; він створив її, як власну мету, як галюцінаційний образ, за який жадібно хапається його мрія; жінка є об'єктивацією чоловічої сексуальності, оречевленою сексуальністю; вона – гріх чоловіка, перетворений у живу плотть. Кожен чоловік, утілюючись, створює собі жінку, оскільки він сексуальний» [44, с. 330]. Причому, хоча жінці відводиться роль спокусниці й лише додатку до чоловіка, О. Вейнінґер визнає той факт, що «чоловік і жінка тільки разом складають людину» [44, с. 327]. Більш того, дослідник переймається питанням: «Якщо будь-яка любов є спробою знайти себе в іншому, якщо все створене завдяки любові, чи не можна розглядати факт створення Богом людини як спробу Божества знайти себе в людині?» [43, с. 93].

На відміну від О. Вейнінґера, російські релігійні філософи в роздумах про андрогінність першолюдини переважно розглядають чоловіка й жінку як дві рівнозначні й гармонійні частини, зокрема в статті «Чоловіче і жіноче» С. Булгаков стверджує, що креація Адама стала народженням чоловіка й жінки як двох самостійних начал. У М. Бердяєва йдеться про реалізацію статі в коханні-еросі, або коханні-закоханості, де вона виявляє себе як дещо, що стосується людини в цілому. Отож сенс кохання М. Бердяєв бачить у злитті чоловічого начала з Вічною жіночістю, де дві частини поєднуються одна з одною, як зі своєю рідною полярною і водночас тотожною половиною.

Звертаючись до теми андрогінізму людської натури, В. Соловйов підкреслює прагнення до цілісності, що становить, на його думку, фундамент кохання: «Людина <...> може ставати всім, лише знімаючи у своїй свідомості й житті ту внутрішню межу, яка відокремлює її від іншої. «Цей» може бути «всім» тільки разом з іншими, *лише разом з іншими*, лише разом з іншими може він здійснити своє безумовне значення – стати неподільною й незамінною частиною всеєдиного цілого, самостійним живим і своєрідним органом абсолютного життя» [218, с. 17].

Роль андрогіна автором «Метафізики статевої любові» віддана дитині – плоду злиття двох закоханих, натхнених неусвідомленою, але прадавньою «волею до життя», як її називає А. Шопенгауер. Дитина, на думку А. Шопенгауера, є об'єктивізацією власної сутності двох людей у новому індивідуумі, реалізуючи в собі смисл кохання: «Цей новий індивідуум – до певної міри нова (Платонова) ідея; і як усі ідеї з найбільшою напруженістю прагнуть набути форму явища, жадібно накидаючись для цього на ту матерію, яку між ними всіма розподіляє закон причини, так і ця особлива ідея людської

індивідуальності з найбільшою жадібністю й напругою тяжіє до своєї реалізації в явищі. Ці жадоба й напруга і є взаємна пристрасть майбутніх батьків» [265, с. 427–428].

Доктрина андрогіна була й у християнській теології, її розробляли містики й теологи, зокрема Еріген, Яков Бем, Франц фон Баадер, посилаючись на збіги в сюжеті міфічного і біблійного писань, вони писали про «падіння» людини і відлучення від божественного, зводили союз Адама та Єви до платонівської андрогінності, убачаючи причину розділення статі в першородному гріху людини. Проте «це коло ідей не досить збігається з тим, про що йдеться в Платона; скоріше навпаки: звертання до християнства і біблійного міфа заважає побудові ефективної метафізики статі» [271, с. 320], – вважає італійський мислитель Ю. Евола.

У літературній традиції змалювання жінки в реляції з чоловіком можна звести до двох загальних підходів до неї, по-перше, як до об'єкта завершення, фактично як до формальної ланки, якої не вистачає для вкомплектованості структури «Я та Інший», по-друге, як до об'єкта ідеалізації, поклоніння. Умовно їх можна назвати **християнським** та **міфологічно-язичницьким** підходом. Спільною рисою особистості, приналежної до християнського й міфологічно-язичницького типу, є прагнення «зруйнування «загубленості» і пов'язаного з нею екзистенційного страху» [271, с. 88] через пошуки кохання.

Досить віддалено ці типажі схожі з двома полюсами жіночої краси – Євою та Марією, виокремленими Жаком Ле Гоффом в епосі Середньовіччя. Образ Марії «наділяли священною красою, на відміну від краси профанної» [140], причому «об'єктом поклоніння було не тіло Марії, а її обличчя» [63, с. 140]. Така сама ротація відбувається й у міфічному образі, згідно з нашою класифікацією, де краса позбавлена тілесності, увага сконцентрована лише на контурах фігури, нарисах образу жінки, а не на чітко вимальованій статурі, за допомогою чого передано недосяжність об'єкта прагнень.

Істота християнського типу є мешканкою профанного простору, уособленням повсякденної площини, тоді як ті, хто належать до міфологічного типу, населяють сакральні просторові континууми. Розпізнавання типу, відведеного тій чи іншій особі жіночої статі, найкраще відбувається за наявності так званих «ситуативних мотивів» – любовного трикутника, а також «ліричних мотивів» (самотності, прощання) та «драматичних» (ворожнеча, війна) [36, с. 140].

У Біблії корені християнського образу жінки походять від створення Богом Єви для Адама насамперед як супутниці, як

даності, щоб той не був самотнім: «І сказав Господь Бог: недобре бути людині одній» (Буття, гл.2. ст.18). Такий підхід, на нашу думку, можна назвати **«комплексом Адама»**. Герої таких творів знаходять свою пару, якій призначено замкнути коло Всесвіту, а частіше – коло звичного повсякденного буття; саме в такому разі світ постає для нього автаркічним.

До речі, так само відбувається в індійських Упанішадах, коли Брахман, відчуваючи свою самотність у прагненні Іншого, розділив себе на дві частини – чоловічу та жіночу. З цієї думки про необхідність людської дихотомії починається педагогічний трактат «Еміль, або про виховання» Ж.-Ж. Руссо: «Не слід людині бути самотньою. Еміль – людина; ми обіцяли дати йому подругу, – і варто свого слова дотримуватись. Ім'я подруги цієї – Софія» [208, с. 545].

Християнський підхід до реляції «чоловік–жінка» зумовлюється тим, що чоловіка пов'язує з жінкою почуття любові, повага до дружини як помічниці, нарешті – сестри. Ця жінка реальна, земна, доступна розумінню, полегшує побут, чоловік внутрішньо прив'язаний до неї, живе *спокійним* проявом почуттів до неї. Однак її портрет характеризується «прозаїчністю» стилю, а не «поетичністю». Відсутність такої жінки означає відсутність обов'язкової ланки, через що чоловік відчуває самотність, загубленість себе як одиниці, маркування його існування недосконалістю, так само, як, за Біблією, відчував себе самотнім Адам без Єви. Відсутність кохання в стосунках перших людей Раю фіксує Е. Фромм у «Мистецтві кохати»: щойно вони усвідомили свою статеву відмінність, «вони стали чужими один одному, тому що ще не навчилися любити один одного (що доволі зрозуміло хоча б з того, що Адам виправдовував себе, звинувачуючи Єву, замість того, щоб намагатися захищати її)» [250, с. 24]. Отже, відсутність жінки у першому, **християнському** варіанті, формує, на наш погляд, **«комплекс Адама»**.

Найчастіше такий тип жінок трапляється у творах, побудованих за правилами «робінзонади», з тією тільки поправкою, що в ролі П'ятниці виступала б жінка, яка наче послана провидінням, щоб полегшити його життя на острові. Подібна ситуація змальована в «Благословенстві землі» К. Гамсуна, де головний герой Ісаак, розуміючи, що самому важко впоратися з господарством, приймає Інґрід – жінку, яка приходить до нього, усвідомлюючи, що через свою фізичну ваду вона не влаштує своє життя в селі.

К. Гамсун у творах «Благословенство землі» та «Пан» дає зрозуміти, що людина зі своїми навичками й уміннями в принципі може прожити одна, але для повної злагоди їй потрібна пара. Персонаж Ісаак з «Благословенства землі» як ніколи відчуває свою

самотність, коли його дружину ув'язнили за вбивство їхньої дитини. Лейтенант Глан з «Пана», незважаючи на захоплення природою, відчуття насолоди від неї, теж є самотньою людиною, яка шукає іншу людину: «Минуло ще кілька днів, єдиними моїми товаришами були ліс і власна самотність. Всемогутній Боже, ще ніколи мені не було так тужно, як того першого дня <...>. Часом я виймав з кишені дві монетки і дзвенів ними, щоб розвіяти самотину» [51, с. 40].

Томасу Глану вистачає знайомства з героїнею Едвардою для того, щоб відчувати повноту буття: у цій ситуації природа й суспільство поєднуються, не вступаючи в конфлікт, як це відбувалося раніше. У такому Всесвіті є все, що потрібно людині, – інша людина, необхідність присутності якої при цьому не зумовлює необхідності в наявності суспільства, а також природа, що годує героя. Існуючи всередині замкненого на них кола, ані Інгер, ані Ісаак не прагнуть суспільства, більше того, воно, як і для Глана, стає для героїв обтяжливим, що відчувається вже в перший прихід рідні Інгер Олини.

Фактично в названих творах К. Гамсуна все зводиться до сутності Адамів і Єв (у їхній потребі знаходити себе в іншому). Саме через цю сутність Адама/Єви в кожній з людських істот одна людина прагне присутності іншої, щоб мати можливість вставити до ланцюга Я+Інший недостатню ланку. Через самотність герой знаходить не предмет своїх мрій, а будь-кого. Єва стає супутницею буденності. Тому Ісаак з «Благословенства землі» К. Гамсуна не через любов поєднується з жінкою, а для «супутності».

Другий, міфологічно-язичницький, підхід до жінки пов'язаний з платонівським міфом про андрогінів, утілений в образі жінки як другої половини цілого, жінки-коханки, жінки-незнайомки, головною умовою до якої є кохання, пристрась, стихійність почуттів. Це одвічна тема прагнення до досконалої істоти, якою в літературній традиції не раз ставав андрогін, відомий насамперед за діалогом «Бенкет» Платона, де відтворювався орфічний міф про андрогінів. Тому такий типаж, базований на першопочатковій андрогінності, можна назвати, на нашу думку, **«комплексом андрогіна»**. Він запроваджений на коханні як прагненні до первісної цілісності, «кожен-бо з нас є символом людини, розділеної на дві камбалоподібні частини – з однієї дві. Тому кожен вічно шукає своєї половини» [181, с. 41].

Найхарактерніша риса такого виду кохання – це сприймання об'єкта суб'єктом як вищої досконалості в процесі закоханості в нього, ідеалізація – головний принцип, покладений Стендалем в основу теорії «кристалізації», яка в трактаті «Про любов» пояснена аналогією з голою гілкою дерева, витягнутою із соляних копалень

Зальцурга й укритою багатьма блискучими кришталями. Серед чотирьох видів кохання (кохання-пристрасть; кохання-потяг, або галантність; кохання фізична; кохання-марнославство [221, с. 363–364], виокремлених Стендалем, перші два види відповідають основним рисам **міфологічно-язичницького** підходу.

Об'єкт пошуків або кохання суб'єкта з присутнім комплексом андрогіна є, якщо скористатися класифікацією Р. Барта, «атопічним» до закоханого в нього, що передбачає «дивність», «недоречність» і від початку було дано Сократу його співбесідниками. Саме за міфологічно-язичницького підходу кохана людина визнається закоханим як «атопос», а «атопос», за визначенням Р. Барта, це «інший, якого я кохаю і який мене зачаровує. Я не можу його класифікувати власне тому, що він єдиний, одиничний Образ, який дивом відповідає особливостям мого бажання» [12, с. 93]. Натомість, при християнському підході, неможливо визначити жінку як атопос, оскільки комплекс Адама зумовлюється наявністю не коханого об'єкта, а сурогату цього об'єкта. Так само жінку своєї мрії ідентифікує Томаш з роману М. Кундери «Нестерпна легкість буття»: «Він думав про те, що ця дівчина з сновидіння не схожа на жодну з жінок, яких він зустрічав у житті. Дівчина, яка здавалася йому найближчою *знайомою*, була як раз зовсім *незнайомою*» [122, с. 292].

Міфологічний типаж збігається з образом фатальної жінки, одним з об'єктів розмірковувань італійського літературознавця М. Праца в «Тіло, смерть і диявол у літературі романтизму» (1930). У фантастичному романі «Серафіта» О. Бальзака андрогін – досконала істота, що одночасно кохає двох різностатевих людей, маючи таким чином ознаки гермафродита. У «Діалогах про любов» Леоне Ебрео пов'язав міф про андрогіна з так званою дихотомією Першої Людини, тобто гріхопадінням людини. Наслідки існування людини поза андрогінністю М. Еліаде визначає за допомогою терміну Миколи Кузанського «*coincidentia oppositorum*» (збіг протилежностей), згідно з яким світ є безкінечною єдністю та цілісністю, що передує конкретним протилежностям. М. Еліаде характеризує цей стан так: "Людина відчуває себе роздертою на частини, відчуває біль розлуки. Не завжди їй буває легко добре розібратися в тому, що це, власне, за розлука: інколи вона відчуває, що розлучена з «чимось» могутнім <...>" [274, с. 193]. Не на останньому місці й біблійний контекст явища «*coincidentia oppositorum*», яке, на думку М. Еліаде, свідчить про ностальгію за втраченим раєм, за парадоксальним станом, де суперечності мирно співіснують, уживаються, а множинність постає аспектом таємничої Єдності [274, с. 193–194].

Поява такого типу – Невідомої – можлива найчастіше в сновидіннях, поза реальним життям. Це – неусвідомлене почуття прагнення краси, утілене в напівреальній або зовсім нереальній жінці. На відміну від християнського втілення жінки, зумовленого наявністю духовної краси в неї, внутрішнього стрижня вірності, благородства, міфічно-поганське втілення засноване на зовнішній привабливості, поетичній досконалості у формуванні образу жінки. Не останнім чинником стає її недосяжність. Такий образ жінки завжди існує осторонь, оманливо вважаючись чоловікові його другою половиною, з якою він перебуває у вимушеній розлуці. До цього підходу також можуть долучатися досить реальні жінки, але тільки на першому етапі знайомства, коли туман невідомості овійє її образ в очах чоловіка. Саме таким чином дружина Антона Марта з новели М. Коцюбинського «Сон» пригадує перші враження їхнього спільного життя. Фактично, другий тип жінки втілений у любовній ліриці.

Еротична символіка віршів «Piękno zwycięskie» та «Rosałunki» Л. Стаффа, що нагадують «Пісні пісень» книги Соломона, формує лейтмотив кохання Його та Її на тлі природи й через канву природи, що утворює синестетичне нашарування почуттів, відчуттів та запахів:

*O, przyjdź! Winnica jestem! Pójdź ku gronom moim!
Drogę stopom twym ściełę złotymi jagody
Winogradu, bo usta lepszymi napoim...
Mam słodyczenie tknięte: mych ust pierworody,
Wiosnę ciała! Po winnych gronach będzie stapać
Naga stopa... [441, с. 510].*

*Dziewczyno! Usta twoje słodkich czar krawędzie...
Szczęśliwy, kto na ustach swych wonne słodycze
Ust twoich ważyć będzie i rozważać będzie...*

Ustom twoim, dziewczyno, spragnionych ust życzę!.. [441, с. 360]

«Комплекс андрогіна» простежується в нещасному коханні, неможливості бути разом, а частіше всього навіть у нез'ясованому прагненні до невідомої особи, ідеальної жінки, що існує в неусвідомленому особистому просторі героя.

Проживання не свого життя або існування життям іншої людини – це одна з провідних ознак кохання, що здійснює одвічну мрію людини, – вихід із себе. І саме кохання в тому вигляді, у якому воно постає в міфологічно-язичницькому підході, здатне забезпечити людині її одвічне прагнення виходу з себе, яке, як зазначає Х. Ортеґа-і-Ґассет, може вилитися, крім кохання, у таких формах екстазу, як «сп'яніння, містицизм, закоханість» [172].

Певною мірою ґенезу та анамнез явища «комплексу андрогіна» ідеально роз'яснює сцена з феєрії М. Метерлінка «Синій птах», у

якій двоє закоханих дітей у Лазуровому палаці, де перебувають душі ще ненароджених дітей, очікують на свій час народження, усвідомлюючи наперед неможливість одночасного земного співіснування на Землі: за волею Життя час приходу на Землю іншого збігається з часом відходу першого. Таким чином, тільки тут, у вмістилищі, вони пізнали один одного і можуть бути разом. Сцена їхнього прощання фактично закладає підвалини сутності «комплексу андрогіна», розкриваючи причину прагнення людини до своєї «половини» протилежної статі, що не існує, тугу за чимось, чим людина, здається, колись володіла, намагання розшукати, розтлумачити знаки:

Перша дитина (благально). Пане Часе, я запізно туди прийду!..

Друга дитина. Коли вона зійде на Землю, мене там не буде!..

Перша дитина. Я його не побачу більше!..

Друга дитина. Ми будемо самі в цілому світі!..

Час. Все це мене не обходить... Жалійтеся на Життя... Я лише виконую накази – з'єдную, розлучаю – тільки й усього... (Вхопив Другу дитину). Ходи!.. <...>.

Перша дитина (в розпуці простягає рученята до Другої дитини). Знак!.. Подай мені знак!.. Скажи, як тебе знайти!..

Друга дитина. Моя любов – вічна!..

Перша дитина. Я буду найсмутніша!.. Ти мене впізнаєш... [153, с. 207–208].

Утаємничену героїню-жінку віднаходимо в поезії П. Верлена, зокрема у вірші «Мій звичний сон», де вона, невідома його життєвому досвіду, але знана його духовному світові, з'являється вві сні: «*Буває часто це в чуднім звабливім сні: / Неначе жінку я незнану зустрічаю, / І одне одному ми любі до одчаю, / І кожен раз вона немов та сама й ні*» (Пер. Г. Кочура) [46, с. 34]. У «Маренні» це незнайома жінка, нез'ясована спорідненістю з ним, насамперед з його внутрішнім «я», недоступним для інших:

*Давно мені якась незнана жінка сниться,
Що любить так мене, як я її люблю <...>
Відомо їй все те, що іншим таємниця,
Що в серці я таю, що серцем я терплю <...>
Яка вона на вид, не пригадаю я,
Ім'я не втямлю теж – якесь ясне ім'я... [46, с. 33].*

Пер. М. Лукаша

Концептуальним є те, що Антін з новели М. Коцюбинського «Сон» також не може назвати ім'я своєї Незнайомки. Дівчина його мрій зводиться до статусу безособової Іншої, констатуючи тим самим недосяжність, нереальність образу. Інша незнайомка без імені виринає в наступній новелі капрійського циклу М. Коцюбинського

«На острові». Не маючи можливості поговорити з нею, герой веде уявну бесіду, лише крокуючи за нею та споглядаючи здалеку.

Існування в оніричному просторі притаманне й образу жінки з поезії Л. Стаффа: у вірші «*Twa twarz w śnie-m ujrzał...*» бачимо романтичний образ жінки без якихось чітких рис, її обличчя викликає асоціацію з квітками, її очі – з туманом золотих світел, голос – з хмаринкою солодкого пилу [441, с. 1015], однак і її досяжність лише вві сні породжує смуток від спогадів про кохану. Він триває й у вірші «*Lamia*», де героя засмучує чи то можливість зустрічі з жінкою як об'єктом своїх прагнень лише вві сні, чи то залишки пам'яті про минулі події, які можуть існувати в сонному стані героя, крім того, повторюючись щоночі: «*Bo co nosy w śnie moim przechadzasz się bosa*» [441, с. 1010]. Парадигма «сон – кохана вві сні – розлука в дійсності» продовжена в циклі «*Tęsknota*» [441, с. 413–414], натомість у вірші «*Los*» без аналогії з платонівською єдністю андрогінів Л. Стафф провадить думку про призначення однієї людини іншій: «*Dla siebie los nas stworzył dwoje, / Lecz nas rozdzielił traf żywota*» [442, с. 267].

Не маючи можливості бути з жінкою, яку кохає, Юхан Нільсен Нагель з «Містерій» К. Гамсуна кидається в іншу крайність, намагаючись заспокоїтися з Мартою Гуде – жінкою, яка, на його думку, дасть йому затишок, домашню гармонію. І його мрії про цю жінку – фактичну заміну фрекен Х'єллан – це повсякденне облаштування оселі до деталей побуту. Таким чином, душевний зліт, мрійливий політ почуттів, тактика, пов'язана з коханням до Дагні Х'єллан, замінена в персонажа на заземлену стратегію існування разом з Мартою Гуде, сфокусованого на фізичність, задоволення адамівського комплексу не бути самотньому.

Одразу два типи жінок у протиставленні один одному презентовано у творі сучасного турецького автора О. Памука «Музей невинності»: Сібель – представниця стамбульського вищого світу – бездоганно підходить в якості дружини головному герою Кемаль-бею, і ця думка про влучність, вдалість вибору всіляко підкреслюється в романі, інший тип – чуттєва, малозабезпечена дівчина-дитина Фюсун посідає місце коханки, повністю влаштовуючи в такій якості Кемаль-бея. Прикметно: якщо спочатку обидві героїні однаково дорогі серцю головного персонажа, то після зникнення коханки він усвідомлює її важливість і притягальну силу, її роль трансформована в унікальну, найбільш бажану, ця героїня своєю недосяжністю набуває статусу «комплексу андрогіна», автоматично відсуваючи суперницю на позицію «комплексу Адама». Нарешті твір закінчується класичною ситуацією, яка часто трапляється з

жінками – представницями міфологічно-язичницького типу, – смертю героїні, що тим більше ставить її на п'єдестал оромантизованої недосяжності.

Якщо розглядати перипетії стосунків героїв у «Музеї невинності» через поняття психології, то виходить, що любовний сюжет можна змалювати переліком психологічних термінів, зокрема через різну «антиципацію» [215] в одній і тій самій ситуації у Фюсун і Кемалю виникає «смісловий бар'єр» [215], у результаті чого відбувається раптова зміна ролей: жертва (Фюсун) міняється місцями з господарем становища (Кемалем), починаючи самостійне «моделювання» [215] свого життя/ситуації, а через залучення Орханом Памуком до архітектури роману кіномистецтва можна говорити і про режисуру власного життя. Розлад планів Кемалю призводить останнього до «фрустрації» [215]: у нього змінюється система мотивів, що утворює психологічну базу індивідуальних переваг, тобто відбувається те, що в психології називається «мотивацією міжособистих виборів» [215]. І фактично завдяки такій зміні стану з цього моменту твор набуває рис саги романтизму: модернізована повість неочікувано плавно переходить в оромантизовану оповідь про життя безнадійно закоханого чоловіка, який лишень, щоб бути поруч з коханою, відмовляється від кар'єрного росту, від звичного способу життя, переставши брати участь у «масовидних явищах» [215]. Кожен з героїв трикутника виконує свою психологічну функцію: тим часом, як у Кемалю розвиваються нав'язливі стани, що виявляються передусім у «гіпермнезії» [215] – посиленні можливостей спогадів через пам'ятання малозначущих деталей, Фюсун маніпулює ним, залучаючи і нав'язуючи правила свого простору, а наречена героя Сібель навпаки долучається до його простору, обираючи своєю тактикою «емпатію» [215], тобто намагаючись розділити емоційний стан свого розгубленого коханого. Неможливість володіти предметом свого прагнення провокує в Кемалю те, що ми б умовно назвали **синекдохю стосунків**, – заміщення об'єкта пристрасті його речами, штучна ілюзія оволодіння коханою через предмети, які колись належали їй або до яких вона торкалася, зокрема пляшка від лимонаду, її помада, песики на телевізорі тощо.

У чеського автора М. Кундери герой «Нестерпної легкості буття» Томаш звертається до платонівських андрогінів, розмежовуючи дилему вибору жінок у своєму житті на «жінку з Платонова міфу» і на «жінку з кошику» – остання уособлена в традиційному образі його дружини Терези, перша ж – незнайома зі сновидіння, яку він назвав «Es muss sein!» його кохання». Томаш

припускає, що «у кожного з нас десь на світі є партнер, який колись складав з нами одне тіло. І другою половиною Томаша була якраз та дівчина, яка снилася йому. Проте людині не дано знайти другу половину самого себе. Замість цього Томашу посилають по воді в кошику Терезу. Але що станеться, якщо коли-небудь він і справді пізнає жінку, яка була йому призначена, пізнає другу половину самого себе? Кому віддасть перевагу? Жінці з кошика чи жінці з Платонова міфу?» [122, с. 292].

Щастя в сприйманні Л. Стаффа необтяжувально трансформоване в нещастя через крижкість і нетривалість усього земного, тому ліричний суб'єкт часто намагається уникнути пристрасті, керуючись постулатами стоїцизму [452, с. 123]: «*Kochać i tracić, pragnąć i żałować, / Padać boleśnie i znów się podnosić*» [441, с. 1065]; «*Ust pocałunki, ramion uściski / Chowam dla ciebie na dzień nasz bliski. / Po dniach rozłąki, po dniach w obłędzie, / Na dnię witania, których nie będzie*» [441, с. 410].

Дослідниця М. Шчот асоціює кохання до іншої людини в ліриці Л. Стаффа з «межовими ситуаціями» (термін Т. Ружевича) [452, с. 121], що передбачає пов'язаність кохання зі стражданням, очікуванням та почуттям нездійсненності, розповсюдженому в Середньовіччі, зокрема Б. Рассел констатує загальне визнання романтичної любові в епоху Середньовіччя, визначаючи її сутність у тому, що «закоханий розглядає предмет своєї пристрасті як безцінний та дорогий і водночас практично недосяжний. Потрібні величезні зусилля, щоб кохання стало взаємним» [194, с. 77]. З огляду на догмати церкви щодо будь-яких неплатонічних стосунків між чоловіком і жінкою як до нечистих, кохання до Прекрасної дами мало суто піднесений характер, без сподівання на взаємність: «<...> об'єктом цього почуття була жінка, відокремлена від закоханого непередбаченими бар'єрами суспільного становища й нормами моралі» [194, с. 77].

З огляду на всі вищезазначені чинники прикладом справжнього міфологічно-язичницького типуажу жінки може вважатися лицарський ідеал кохання. Проте Й. Гейзинґа акцентує на нюансі – вимушеній піднесеності ідеалу дами в Середньовіччі, сублимації через пригнічення сексуальних бажань: «Глибокі риси аскетичності, мужньої самопожертви, властиві лицарському ідеалу, найтісніше пов'язані з еротичною основою цього підходу до життя і, можливо, є всього-на-всього моральним заміщенням незадоволеного бажання» [256, с. 93–94]. Натомість в античності, за спостереженням Й. Гейзинґи, оспівування страждань через кохання не мало під

собою еротичної незадоволеності, а було пов'язане зі злощасною долею.

Еталоном міфологічно-язичницького типу любовного зв'язку можуть вважатися союзи з напрочуд обдарованими уявою та мрійливістю чоловіками, уособленими в постатях поетів. Прикладом такого легендарного позачасового кохання з першого погляду і власне майже вичерпаного цим одним поглядом і зустріччю є союз Петрарки й Лаури, Данте й Беатріче, ситуацію та сценарій стосунків яких назвемо «*фатум Лаури*», або «*фатум Беатріче*», суть яких у літературному сюжеті зведена до випадкової зустрічі, кохання на відстані без поривань оволодіння об'єктом цього кохання. Не варто забувати, що це й нерозділене кохання, кохання до образу-мрії, витворене в уяві поета й перенесене на найбільш вдалу та відповідну постать перехожого Іншого, віддаленість і невідомість якого не може загрожувати викриттю справжньої сутності предмета мріянь, його можливої невідповідності образу, що склався в уяві закоханого. Піднесене кохання, не підвладне розлуці, але культивоване нею, яке Х. Ортеґа-і-Ґассет у «Етюдах про кохання» називає: «перебуванням в істинно життєвому контакті», а саме: «істинне кохання, народжене в сокровених глибинах людини, <...> не може померти. <...> Доля може розвести її з коханою, змінивши її становище у фізичному або соціальному просторі. Що з того – кохання залишається в ній. Така вища, найвірніша ознака справжнього кохання: як би перебувати поряд із коханим, бути в тіснішому спілкуванні, близькості сокровеннішій, аніж просторовій» [172].

У культурологічній традиції духовну гідність жінки, крім гностиків та трубадурів Провансу, прославляли представники літературного руху *Fedeli d'Amore* (Франческо да Барберіно, Жак де Безьє), що проголошували сотеріологічну функцію кохання та жінки зокрема, сповідували культ «незрівнянної Дами», посвяту в таємницю кохання, користуючись певною секретною мовою [273, с. 97–98, Т.3].

Міфологічно-язичницький вид зв'язків презентується в літературі не тільки недієвими персонажами, які пасивно культивують свої ідеали, а й іншими героями, готовими на активний спротив заради співіснування з недосяжною/забороненою особою, як у новелі «Щастя» Гі де Мопассана, де представниця лотарінгського дворянства Сюзанна де Сирмон, покинувши будинок, сім'ю, світ, до кінця життя усамітнилася на острові Корсика з унтер-офіцером. Соціальна нерівність між нею та її обранцем одразу унеможлиблює їхній союз, а її дії проти волі сім'ї та суспільства

дають змогу говорити про їхній союз як типово міфологічно-язичницький, оскільки маємо справу із заборною, прагненням щастя, а не зручності, які характеризують християнський тип стосунків між героями.

Окреме місце належить кохання художника. Через відчуття прекрасного, яким обдарований від народження кожен митець, пориви художника майже завжди живляться неземною істотою з ідеальними опціями. Л. Стафф визначає специфіку кохання в Мікеланджело Буонарроті так: «Кохання в розумінні Буонарроті було – як його вчили флоренські симпосії – голодом краси, краса ж не тільки проголошувала Бога на землі, а й мусила мати в собі духовну досконалість, яка теж призводила до досконалості, оскільки закоханий мусить прагнути до того, щоб стати гідним предмета закоханості» [439, с. 90]. У віршах Буонарроті розкривається ця взаємозалежність кохання від краси, від неземних рис, що живуть лише в уяві митця. Безперечно, подібна характеристика відносить цей типаж жінки до міфологічно-язичницького:

*Ужель, моя синьора,
Ты так же можешь, как и мы, дышать,
Плоды земли вкушать
И одарят нас, смертных, лаской взора
Без всякого укора? [39]*

*Лишь к высшему стремленье,
Как Божье откровенье,
Сближает с красотой.
Вот и живу мечтой
О дивной донне. <...>
В избраннице своей
Обрел себе подругу
И идеал небесной чистоты.
Я – пленник красоты.
А коль она всех помыслов – венец,
Меня с ней властно породил Творец [39].*

Зазвичай у літературі не можуть існувати лише чітко виражені типи, простежується і синкретичний тип, яскравий приклад якого трапляється в поезії В. Вітмена, де жінка наділена подвійною функцією: і як істоти естетичної з неприхованим обожненням її тіла, і як продовжувачки людського роду. І хоча нас можуть увести в оману оди жінці-загадці, жінці-незнайомці, що притаманно міфологічно-язичницькому типу, проте, ураховуючи біблійну спрямованість творчості В. Вітмена, існування жінки зумовлюється передусім фізіологічною необхідністю, як-от у вірші «Про тіло електричне я співаю»: «С молотка продается женское тело! / И она не одна – в

ней плодовитая мать матерей; / Она породит сыновей, которые, вырастая, станут мужьями других матерей» (пер. М. Зенкевич) [239, с. 107].

Прославлення тіла жінки в поезії В. Вітмена не схоже ні на біблійну орієнтацію на цінність душі та гріховність тіла, ні на зромантизований образ жінки-незнайомки: це еротична похвала людському тілу як продукту, створеному Богом, а тому й похвала Богу за цю креацію, за синтез душі й тіла: «Не стыдитесь, женщины, – преимущество ваше включает других и начало других; / Вы ворота тела, и вы ворота души» (пер. М. Зенкевич) [239, с. 105]. Сою поетичну скерованість на поєднання соматичної й психічної митець проголошує в наступних рядках: «Я поэт Тела, и я поэт Души» [239, с. 65].

Фактично не ототожнюючи себе з Адамом, а тільки порівнюючи («Со мной, позади или впереди меня Ева идет, / И всегда я иду с нею вместе» (пер. Н. Булгаковой) [239, с. 101]), В. Вітмен наче намагається додати відсутній компонент біблійному Адаму, а саме насолоду тілом Єви:

*Когда я, как Адам,
Крепко выспавшись, выхожу на рассвете из лесного моего шалаша,
Посмотри на меня и послушай мой голос, подойди ко мне ближе,
Тронь меня, тронь мое тело рукою,
Не бойся тела моего [239, с. 115].*

Пер. К. Чуковського

Важко розгледіти в «Листях трави» В. Вітмена кохання до жінки як до об'єкта психологічних роздумів, прихованої еротичності, особистості. Опис жінки В. Вітмена кричить плоттю, вражає своєю фізіологією, нарешті біологічністю, викликає напівтваринні бажання, але й, як би комічно це не звучало, має відтінок патріотизму в оспівуванні жінки як носія та продовжувача національного генофонду. Ставлення до жінки В. Вітмен бере з закону тяжіння самого Всесвіту, а тому для митця це природно й гармонійно:

*Я – тот, кто жаждет исступленной любви;
Разве земля не тяготеет к солнцу! и не влечет ли взаимно вся материя, жаждущая, всю материю?
Так и тело мое влечется ко всему, что встречаю или знаю [239, с. 114].*

Пер. К. Чуковського

Залежно від статусу жінки як наслідку комплексу андрогіна чи комплексу Адама, вона розташовується в сприйманні чоловіка на різних ступенях просторової віддаленості від нього. Так, жінка як об'єкт андрогінної зацікавленості розташовується десь далеко,

частіше всього поза межами місць, що належать досвіду героя, у невідомих точках. Згідно з А. Вежбицькою, це наслідок існування в людській свідомості певної «моделі просторових людських стосунків»: «Уявляємо себе та інших людей як пункти, розташовані певним способом у цьому просторі – на різній відстані від себе, тобто стереометрично. Відстань та змінюється – одні люди стають до нас ближче, від інших віддаляємось» [470, с. 116]. Інша ситуація складається з жінкою, що сприймається як життєва необхідність, тобто адамової зацікавленості: така жінка поруч як фізично, так і ідейно, не становлячи загадки для суб'єкта і не допускаючи можливості розірвання з нею.

Варто зазначити, що вимірювання міжособистісної відстані між людьми не є специфікою студій А. Вежбицької: у межах науки проксеміки Е.-Т. Холл виокремлює чотири відстані між людьми (інтимна, індивідуальна, суспільна й публічна), з яких для аналізу реляцій чоловік–жінка, а точніше ліричний герой–жіночий образ нам стане в пригоді так звана «інтимна відстань» [337, с. 169], поділена американським антропологом на ближню й дальню фази. Інтимна відстань загалом передбачає присутність іншої особи, контакт з якою сигналізовано посередництвом п'ятьох відчуттів, у свою чергу «ближня фаза» у свідомості обох партнерів ґрунтується на фізичній близькості, натомість «подальша фаза» обмежена лише дотиками, відчуттям запаху й тепла партнера. Саме остання фаза – «подальша» представлена в стосунках, що репрезентують «фатум Лаури, або Беатриче», у стосунках, які спостерігаємо в лицарському культурі Прекрасної дами, коли найінтимнішою дією для чоловіка був дотик до руки предмета обожнювання, найбільшим привілеєм – поцілунок цієї руки. «Подальша фаза» продукується розлукою з коханою або її недосяжністю; «ближня фаза» прописується в картинах ілюстрації або спогадів про спільно проведений час інтимності (необов'язково з коханою).

Отже, якщо християнський типаж у літературній традиції вирізняє десакралізація, то міфологічно-язичницький – оромантизованість. Жінки обох типів можуть бути супутницями чоловіка, але якщо одна – у буденному житті як хранителька фізичного світу чоловіка, то інша – як супутниця снів, мрій, хранителька духовного світу. Якщо в першому випадку люди згруповуються за аргументацією розуму, то в другому завдяки посередництву серця і, найчастіше супроти всіх аргументів. У другому випадку це особлива ідеалізація коханого предмета, чого майже немає в християнському аспекті: в останньому таку засліпленість замінює розуміння й покірне ставлення до недоліків

другої половини. Через зумовленість другого типу саме коханням, а не любов'ю, і стає можливим злиття в андрогінності.

Християнський типаж припускає в більшості випадків «злиття заради...», тим часом як міфологічно-язичницький – це «злиття попри...»: перший орієнтований на полегшення життя, союз-поєднання задля спокійного плавання за течією, почуття задоволеності, рівноваги, але не захоплення, натомість другий покликаний ускладнити життя, але й дозволяє відчути всю його повноту, повноводдя, глибину, силу. Цей союз-дисонанс створений самими стихіями природи задля виклику долі, виклику течії, суспільству, зрештою є викликом особистості самій собі. Шукачі андрогінності відрізняються від людей «комплексу Адама» тим, що в перших ще жевріє пам'ять про попередній стан єдності, вони прагнуть поновитися в ньому. Це люди в пошуках, не задоволені тим, що їм дає буття. Натомість інші – це ті, що забули, а тому не обтяжені пам'яттю про досконалість, вони легше рухаються далі, через що тверезо дивляться на те, що їм доступно. Це люди поза пошуками, єдність для них є не злиттям, а підписаним і зваженим союзом.

3.2. Синестетичні синтаґми Л. Стаффа і французьких символістів

Синестетичні прийоми спостерігаються ще в літературних пам'ятках Єгипту («Тексти пірамід»), Індії («Рігведи»), Греції («Гомерівські гімни»), Риму (елегії Овідія, Тібулла), Китаю (Лао-цзи) тощо. Наприкінці XIX ст. явище синестезії ввійшло до літературної традиції з сонетами Ш. Бодлера («Співмірності»), А. Рембо («Голосні»), К. Бальмонта («Аромат Сонця»), простежуючись у поезії через тропи і стилістичні фігури, у яких наявні міжчуттєві (межсенсорні, інтермодальні) зіставлення. Синестезію як основу метафоричного переносу обґрунтував голландець Й. ван Гінекен (1912). Відтоді вона стала теоретичним поняттям, якому присвятили праці Ш. Бодлер, С. Малларме, Д. Овсянников-Куликовський, О. Потебня, Б. Ларін, І. Франко та інші. У XX ст. синестезія простежується в текстах П. Тичини, М. Бажана, М. Семенка, В. Свідзинського, Б.-І. Антонича та ін.

Виникнення синестезії в більшості випадків залежить від самої потреби людини у висловленні інтермодальних асоціацій, як вважає Г. Бенедетті, оскільки, по суті, синестезія – це спроба митця назвати те, що він бачить, відчуває. Так само виникло слово для позначення цілої низки асоціативних зв'язків: «...до цього моменту еволюції

фонаціонний апарат уже сформувався настільки, що він може виробляти звук, за допомогою якого асоціюється внутрішнє переживання злиття інформації, що надходить різними каналами» [цит. за 47, с. 123].

Феномен синестезії трактувався по-різному: «неадекватні відчуття» – у 1826 р. відізвався про неї І. Мюллер; як «кольорове слухання» визначив французький доктор Педроно у 1890 р.; «кольоровий слух» затвердив інтернаціональний психо-фізіологічний конгрес у 1890 р.; «помилкові вторинні відчуття» констатував у 1893 р. В. Івановський, дійсний член Психологічного суспільства при Імператорському Московському університеті; «синопсія» була задекларована женецьким психологом Т. Флурнуа у 1893 р. Нарешті в 1914 р. це явище дістало актуальну й для сучасності назву «синестезія» від асистента Психіатричної клініки І. Єрмакова з близьким до теперішнього визначенням цього процесу як здатності одночасного сприйняття якогось одного відчуття за допомогою двох почуттів, які зазвичай не поєднуються [118, с. 10–11]. Офіційного статусу, на думку Е. Кузнєцової, синестезія отримала у 1890 р. на міжнародному психофізіологічному конгресі, де було санкціоновано вираз «кольоровий слух» як загальне визначення зв'язків між відчуттями різних органів почуттів [120, с. 42].

Синестезія, поширена в поезії епохи ренесансу і бароко, популяризована поетами–романтиками, розквітла в другій половині XIX ст. у творчості французьких символістів. Л. Стафф часто використовував синестезію, вдаючись до опису природи та вираження краси явищ. Можливо, синестезія у Л. Стаффа була певною реакцією на його переклади лірики французьких митців, так само наслідком на творчість французьких символістів у Л. Стаффа, як вважає В. Студенцький, з'явилися такі мотиви: «гордовитий океан, вулкан, пурпур королівських мрій» [450, с. 20].

До речі, французьку поезію перекладали сучасники Л. Стаффа – київські неокласики, зокрема поети «груна п'ятірного». М. Рильський перекладав П. Верлена, М. Драй-Хмара у 1928 році – сонет Ш. Бодлера «Відповідності» разом з такими віршами, як «Падло», «Вечорова гармонія», «Сплін». З французької поезії М. Драй-Хмара ще інвертував тексти Жерара де Нерваля, Теофіля Готьє, Шарля Леконта де Ліля, Теодора де Банвіля, Леона Деркса, Армана Сюллі-Прюдома, Стефана Малларме, Трістана Корб'єра, Жоржа Роденбаха, Жюля Лафорга, Поля Клоделя, Жюля Ромена. Юрій Клен перекладав твори Шарля Леконта де Ліля, Стефана Малларме, Поля Верлена, Артюра Рембо, Еміль Верхарна, Жана Мореаса, Альбера Самена, Поля Клоделя, Поля Валері, Жоржа

Дюамеля. Ця проблема може стати предметом окремого дослідження.

Синестезія лежить в основі перцептуальної площини Л. Стаффа, вона творить її і підпорядковує своїм законам буття. Людське сприймання реальності найчіткіше ідентифікує насамперед перцепція, в процесі якої за допомогою органів чуття відображаються навколишні предмети та події. Е. Кассирер виділяє цілий перцептуальний простір, наголошуючи на його унікальності: «Це простір – не просто чуттєві дані; природа його дуже складна: у ньому містяться різноманітні елементи чуттєвого досвіду – зорові, тактильні, слухові й кінестетичні» [99, с. 491].

Треба зважати на те, що синестезія постає як колаборація/співіснування двох просторів: перцептуального і простору досвіду, оскільки перше відчуття в процесі синестезії виринає як імпульс, а те, що за ним іде, підкріплене досвідом. Учений Й.-Ф. Туан вважає «досвід» «всеосяжним серед різноманітних способів пізнання і конструювання дійсності особистістю. Вони різні: від найбезпосередніших відчуттів запаху, смаку і дотику до активної візуальної перцепції та непрямого способу символізації» [458, с. 19].

Проте природа виникнення синестезії не завжди усвідомлена автором, тому Е. фон Ерхардт Зібольд пише про передачу поетами відчуттів за допомогою синестезії як усвідомлено, так і несвідомо [323, с. 37]. Н. Яницька взагалі закріплює за поезією оказіональну синестезію [292, с. 38], для розуміння якої потрібно врахувати стилістичний контекст.

На нашу думку, усвідомлену синестезію можна найчастіше розпізнати через очевидні порівняння, а, переважно, через логічні уподібнення. Наприклад, у рядках Л. Стаффа «*Gdyby fiołki i konwalie / Zamiast pachnąć grać umiały, / Byłaby to muzyka Szopena*» [442, с. 883] очевидне бажання автора довести шедевральність запаху, що він і робить через уподібнення з генієм Ф. Шопена. Так само читається синестетичне враження в рядках, де кольористика накладається на одористичні відчуття героя: «**Zapach wody, zielony w cieniu, złoty w słońcu...**» [442, с. 549]. Під час аналізу рядків «*Szalał dziewczęcy zakrzyk żniwiarskiej piosenki / I roztopił się złotem w wieczornej godzinie*» [442, с. 596] одразу зрозуміло, звідки звук забарвився в золоте: характерний жовтий колір жнив у поетичному мисленні перетворився в золотий.

Несвідома синестезія характеризується насамперед нелогічністю зведених воєдино образів, неможливістю пояснення однієї якості іншою. У цілому в Л. Стаффа свідомо синестезія

переважає над несвідомою, оскільки вишиковується митцем у логічній послідовності, наближаючись таким чином до усвідомленої метафоризації, на відміну від французьких символістів, у яких уподібнення літер з кольорами приходить невідомо звідки, позбавлене взаємозв'язку між явищами. Саме тому Б. Галєєв назвав творчість символістів «межовим синестетичним експериментом», зазначаючи, що «інтенсивне і неприборкане культивування синестетичних тропів у поезії символізму і декадансу пов'язане з асоціалізацією творчого мислення, прагненням до рафінованості й витонченої алогічності, протиставленій «раціоналізму», проповіддю елітарності зрештою» [50, с. 14].

Поезія французьких символістів мала ефект синестетичного вибуху, зокрема знаменним став написаний у 1857 р. сонет попередника і вчителя символістів Ш. Бодлера «Відповідності», де сутність природи демонструється синестезією:

*Всі барви й кольори, всі аромати й тони
Зливаються в можуть єдиного єства.
І зрівноважують їх вимір і права
Взаємного зв'язку невидимі закони.*

*Є свіжі запахи, немов дітей тіла,
Є ніжні, як гобой, звитяжні, молодечі,
Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола [29, с. 40].*

Пер. Д. Павличка

У цитованому вірші очевидна зосередженість поета на ольфакторному аспекті предметів і явищ, що культивувалося протягом усієї його творчості і згодом відобразилося на поезії послідовників Ш. Бодлера. Пронизаність різнорідними есенціями, струменями пахоців характеризує світ його лірики, стаючи квінтесенцією природи, як-от у вірші «Вечорова гармонія»:

*Надходить час, коли стебло співає росне,
Немов кадило, цвіт димує в тишині;
Мелодій повіви зринають запашні... [29, с. 95]*

Пер. Д. Павличка

Найчастіше аромат генерує жіноче тіло: пов'язаний із запахом її волосся, її шкіри, як у віршах «Кішка», «Аромат» та інших:

*Я очі уявляв ласкаві і сумні,
Волосся, що тече косою запашною.
Забутий запах плив, як вітерець весною...*

«Коли я в ліжку був з єврейкою...» [29, с. 75]

Пер. Д. Павличка

*Її дихання співом лине,
А голос – пахне, наче світ!*

«Вся цілком» [29, с. 88]

Пер. Д. Павличка

Запах викликає асоціації, наштовхує на пошуки порівнянь, проектуючи нові поетичні площини фантазії митця. Асоціативна візуалізація через запах приходиться до ліричного суб'єкта у віршах «Шевелюра» та «Екзотичний аромат»:

*Коли, склепивши зір, в осінні вечори
Грудей твоїх палких я пахощі вдихаю,
Щасливі береги незвіданого краю
З'являються мені, як сонце з-за гори*

«Екзотичний аромат» [29, с. 62]

Пер. Д. Павличка

Г. Башляр номінує порівняння Ш. Бодлера «хімією» на відміну з «алхімією» А. Рембо: «бодлерівська співмірність виникає з глибинної згоди матеріальних субстанцій; у ньому реалізується одна з найбільших хімії відчуттів, у багатьох відношеннях однакова, ніж алхімія Рембо» [16, с. 76].

Віршем «Голосні» А. Рембо у 1871 р. конкретизував синестезію виголошенням «кольорового слуху», який зафіксовано в багатьох митців: К. Бальмонта, В. Борисова-Мусатова, В. Кандинського, М. Римського-Корсакова, А. Шлегеля та ін. У російській літературі цей принцип позначення літер як асоціацій наслідує К. Бальмонт у статті «Поезія як чари»; В. Хлебніков – у «Звукопису».

Синопсію Х. Кронассер зараховує до групи «істинної синестезії», посилаючись на класифікацію, що залучає в себе *прасинестезії* – тактильно-одористичні відчуття, поява яких, на думку вченого, зумовлена нездатністю мов світу позначити одористичні відчуття, через що використовують слова з іншої сфери («гострий», «їдкий», «різкий»); *власне синестезії* або *істинні синестезії* – кольорові асоціації зі звуком, тобто синопсія (кольоровий слух); *емоційні синестезії* засновані на паралелізмі відчуттів та емоцій [364, с. 147–150].

«Несамовитий колорист, – констатує О. Мамаєв про А. Рембо, – він намацував хиткий зв'язок між слуховими і зоровими відчуттями, за допомогою кольору будував комплексні конструкції» [146, с. 133]. Такий зв'язок полягав у візуалізації, а частіше колоризації аудіального; це демонструється у цілій низці віршів А. Рембо:

*Рожево плакала зірниця в серці вух,
Брунатно розцвіла на персах хлань бездонна,
І біло прокотивсь по спині виднокруг,
І чорно Чоловік припав тобі до лона [197, с. 98].*

Пер. В. Ткаченка

*Вони здригаються, почувши золотий
Світанковий мотив...*

«Новорічні подарунки сиріт» [197, с. 5]

Пер. В. Ткаченка

Закріпивши за синестетичною сферою своєї поезії зосередженість на її розгалуженні – синопсії завдяки маніфесту «Голосних», А. Рембо, крім того, надавав неабияку перевагу ольфакторній синестезії (зосередження на запаху/ароматі). Цю специфіку підтверджує Г. Башляр, на прикладі Ш. Бодлера роз'яснюючи приналежність певних особистостей до земної стихії, особливістю яких стають мрії та думки про запахи: «У таких випадках аромати наділені незліченними відлуннями; вони пов'язують спогади з бажаннями, безмірне минуле з настільки ж безмірним і неясним майбутнім» [16, с. 185].

Першорядність запахів природи та її явищ проголошує А. Рембо у вірші «В зеленому кабаре», де в чотирьох рядках постає палітра ароматів та фарб; у «Сплячому в улоговині» одним з ідентифікаторів того, чого позбавлений мертвий солдат, називається невідчуття запаху; знову незначна, але зупинка на ароматі у «Шельмі»: *«фруктів аромат / І лаку запахи в повітрі густо висли»* [197, с. 49] (**Пер. В. Ткаченка**). Світ природи відкликається до людини запахами, він виділяє аромат і представляється через нього, демонструючи свою сутність. Злиття речей за допомогою їхнього запаху як візитної карточки фіксується у вірші «Шафа»: *«Тут медальйон, портрет ви можете зустріти. / І пасмо світлих чи білявих кіс, і квіти / Засушені, чий запах фруктовий дух просяк»* [197, с. 51] (**Пер. В. Ткаченка**).

Через уміння А. Рембо бачити внутрішню злитість речей І. Толасова називає цей талант наближенням до «ясновидіння», що проявлялося на різних рівнях: «зближення-асоціації між чуттєвим інтелектуальним осягненням світу», «розуміння ідеї співмірностей як стирання відмінностей між протилежностями етичного ряду», а також здогад щодо «універсальної спорідненості речей і явищ у вільній грі образами» [229, с. 202].

Проголосивши напівтони і музикальність вірша в «Мистецтві поезії», П. Верлен, на думку Є. Гвоздікової, прислуговувався синестезією з метою «символізації образу і заміни прямого його показу навіюванням, сугестією» [54, с. 38]. Задля передачі власного бачення предметів навколишнього середовища в поєднанні різних сфер почуттів митець і використовує синестетичні образи, що, за термінологією Ж.-І. Тадьє, є наслідком пошуків «горизонтальних» співмірностей [454, с. 111].

Як і Ш. Бодлер, П. Верлен вдається до ольфакторного охоплення тілесності (вірш «Обітниця»), користується візуалізацією почутого (вірш «Ранковий благовіст»), запахи навіюють героєві спогади, зокрема у вірші «Містичні вечорові зблиски»:

*Із ароматом м'яким і важким;
В повітрі розливаються паркім
Ті пахощі отруйні, нездорові;
І серце, й ум немов у сні тремкім –
Мішаються у захваті п'янкім
І спогади, і зблиски вечорові [46, с. 47].*

Пер. М. Лукаш

Звичайно, П. Верлен інкорпорував і синопсію: А. Картер зазначав, що П. Верлен попереджував «нове, не знаю, яке мистецтво, що було б не певним віршованим, живописним або музичним, – ні мальовничим, ні віршованим, – а чимось на зразок концерту з фарб, картини з нот, навмисне змішання родів» [313, с. 228].

Синестезія, заснована на тактильній сфері, не раз вживається в ліриці П. Верлена: у вірші «Забуті арієтти» – аудіально-тактильна, емотивно-тактильна – у «Іезуїтстві». Проте більшість синестетичних парадигм у П. Верлена мають емотивну забарвленість, зосереджені на почуттях і супроводжуються емоційністю: це антропоморфічна емотивність звуків у вірші «Initium», аудіалізація почуттів у вірші «Нишком», аудіалізація почуття й емотивність візуального в «Сентиментальній прогулянці» («Тільки над ставком, між очеретів, / Вітерець сумний стиха шарудів» [46, с. 48].
Пер. М. Лукаш).

Наступний з сонму «проклятих поетів», С. Малларме, як і П. Верлен, реалізує синестетичну сферу своєї творчості теж через емотивність, зокрема у вірші «Явище» розгортається ольфакторно-емотивна синестезія:

*А марення мої болючі – ради вправ
Од запахів журби сп'яніли досконало... [145, с. 25].*

Пер. О. Зусьвського

Нарація через есенцію запаху в С. Малларме майже пропорційна частоті використання ольфакторної синестезії А. Рембо:

*Аби блювотина нестерпної глупоти
Мій віддих стримала при небі голубім.*

«Вікна» [145, с. 35]

Пер. О. Зусьвського

*Там, переможений міцним дурманом віт,
Припавши до землі, я в ній чолом довбаю
Могилу для надій, де буз розкинув світ.*

«Відновлення» [145, с. 39]

Пер. О. Зуєвського

*Бліді троянди на дозвіллі й
Для згоди цвіту переб'ють
Твій подих чашами що, ждуть <...>
Не тратячи бодай помалу
Марії запахів п'янкх.*

«Віяло» [145, с. 107].

Пер. О. Зуєвського

Узагалі творчість французьких символістів ігнорує межі між явищами довколишнього світу; під цим кутом зору термін «трансгресивність», яким І. Белавіна позначила верленівське розчинення меж між суб'єктивним та об'єктивним світом [19, с. 240], можна застосувати до всіх імпресіоністів та до синестетичних явищ у французьких символістів – П. Верлена, А. Рембо, Ш. Бодлера, С. Малларме.

Синестетичні асоціації у творах митців свідчать про глибину поетичної думки, налаштовану на внутрішній лад предмета, про прагнення побудувати художній світ творів через образну репродукцію сукупності почуттів. Спостерігаючи будь-яке явище, письменники отримують замість звичайних барв суголосну до предмета інформацію, тільки їм відомі асоціації. Автор, описуючи явища не в їхніх звичних функціях, а наділяючи їх функціями та якостями, що їм не притаманні, цим демонструє свої таємні побажання, поетичну уяву, своє Я, викладає свій внутрішній світ/потенціал, багатий на образи і враження. Отож прояву синестезії у створенні образів поет зобов'язаний насамперед тому, що співпереживає образ, віддається йому повністю, оскільки зауважував Г. Башляр: «Нам уже не здається парадоксом твердження, що суб'єкт мовлення повністю входить до поетичного образу, тому що, не віддаючись йому повністю, він залишається поза поетичним простором образу. Поетичний образ явно залучає нас до найпростішого досвіду переживання мови» [17, с. 17].

У синестетично виражених рядках вірша Л. Стаффа «Nonsens» (збірка «Wiklina») виокремлюється те, що Дж. Колоннезе називає комічним, визначивши у статті «Нонсенс як форма комізму» дві форми комізму, відомі у філософії останніх двох століть: перша пов'язана «з поведінкою суб'єктів, ситуаціями і діями людини, що сприймаються як суперечливі щодо загальноприйнятого, а друга – створена мовою, що виражається за допомогою лінгвістично

незвичних конструкцій щодо логіки або семантики» [110, с. 254]. У свою чергу З. Фройд поділяє техніку створення сміхового ефекту на дві групи: гру слів і гру думки [327].

На наш погляд, вірш Л. Стаффа «Nonsens» (збірка «Wiklina») підходить під друге визначення Дж. Колоннезе і З. Фрейда. Маємо справу з двома семантично різними уривками, поєднаними органами чуттів – звуком. Взагалі поділ твору на дві частини, поєднані сюжетом, але роз'єднані часовими характеристиками, притаманний творчості поета. Висловлена думка («*Gdyby fiołki i konwalie / Zamiast pachnąć grać umiały, / Byłaby to muzyka Szopena*» [442, с. 883]) суперечить фізичним законам світу, тут наявна невідповідність змісту діям, що породжує комізм двох уявлень: того, що очікується у нормальній ситуації, та того, що насправді видає комічний об'єкт.

Однак цей поетичний нонсенс, алогізм автора має й іншу специфіку: явище, змальоване у вірші, є синестетичним: через запах квітів передані музичні імпульси, тобто запах, подає звук і так створюється співвідчуття. Такий самий образ сприйняття запаху квітів у музиці спостерігаємо у К. Прерви-Тетмайєра: «*płynęła kwiatów woń, jak lutni dźwięk*» («Narodziny Afrodyty»).

Про суперечливість образів у Л. Стаффа, якими власне й твориться синестезія, влучно пише Є. Квятковський, аналізуючи останні збірки митця («Wiklina» і «Dziewięć muz», де очевидний пошук нових засобів вираження: «Захоплення поета тим, що само з собою суперечне, тим, що неможливе, – стає очевидним та посиленням. <...> Посиленням тим більше, що поет переказує його у манері великої метафори: фабуляризованого символу» [372, с. 162].

У синестезії, де головним є відчуття, а другорядне взаємозалежить від першого, ми б запропонували називати основне відчуття *антецедентом* (лат. «передуюче»), що мовою філософів-логіків І. Канта і його послідовників означає логічний підмет щодо присудка, причину щодо наслідку, яке постає другорядним відчуттям і отримує назву *консеквента*. Отже, у вірші «Nonsens» маємо справу з ольфакторно-аудіалізованою синестезією, де запах постає антецедентом, а звук – консеквентом. Свого часу М. Сабанадзе, виходячи з етимології самого слова «синестезія», пропонувала виокремлювати в синестетичних словосполученнях синестезуючі («sound» в «warm sound») та синестезовані («warm» в «warm sound») [209, с. 210]. Більшість учених, визнаючи метафоричну концепцію синестезії³¹, визначають її двочленність, де співіснують «джерело» та «адресат».

Ця стаффівська аналогія має багато спільного з уривком з

³¹ О. Веселовський, С. Воронін, Х. Кронассер, Г. Пауль, С.Ульман, Б. Уорф та ін.

твору М. Горького «Казки про Італію»: «На соковитому фоні зелені горять яскраві сперечення світло-лілових гліциній з кривавою геранню і трояндами, рудувато-жовта парча квітів молочаю змішана з темним бархатом ірисів і левкоїв – усе таке яскраве і світле, що здається, наче квіти співають, як скрипки, флейти і пристрасні віолончелі» [62, с. 151.]. Горьківські прозові і стаффовські поетичні рядки репрезентують «аудіалізацію баченого», що в поезії Л. Стаффа наявне як норма. До речі, письменник не раз приділяв увагу темі музики, зокрема в останніх поетичних збірках це експонують заголовки віршів, серед яких – назви музичних інструментів («Flet»), жанрів («Pean», «Scherzo», «Piosenka»), композиторів («Paganini») тощо.

Порівняння з музикою спостерігаємо і в Т. Шевченка, який у повісті «Близнюки» сприймає пейзаж слухом, порівнявши лінії й тони пейзажу з акордами Гайдна на ганку лаврської друкарні. За схемою міжчуттєвих асоціацій, запропонованою Жаном д'Удінї, слух перебуває на вершині піраміди разом із зором і дотиком, а нижче – смаком і нюхом [цит. за: 56, 30].

Виникненню синестезії ми зобов'язані насамперед нашій активній уяві. Французький феноменолог Г. Башляр, виокремлюючи два види уяви – формальну і матеріальну, характеризує сили формальної уяви, «<...> націлені вгору, спостерігаючи дещо нове, вони бавляться мальовничістю, різноманітністю, раптовими подіями. Уява, одухотворена ними, завжди знаходить весну, щоб описати її. На лоні природи, подалі від нас, уже живі, вони народжують квіти» [15, с. 16]. Така формальна уява, де превалює прагнення перетворити звичайні речі та явища навколишнього світу, надати їм яскравості, підкреслити їхні фарби через опоетизування, часто спостерігається в поетичних творах Л. Стаффа:

*Aż tu za oknem wściekła zorza,
Budząca radość i przestach,
Rozbłysła niczym pożar,
Wybuchła jak orkiestra* [442, с. 893].

Не позбавлені ці твори і матеріальної уяви, сили якої, на думку Г. Башляра, «прагнуть проникнути в глибину буття; у ньому вони шукають водночас і первісне, і вічне. Вони володарюють над порами року і над історією. У природі, в нас і поза нами, вони утворюють зародки, які занурені в субстанцію і мають внутрішню форму» [15, с. 16]. У поезії Л. Стаффа плоди матеріальної уяви представлені такими рядками, як-от: «*Gdyby fiołki i konwalie / Zamiast pachnąć grać umiały, / Byłaby to muzyka Szopena*» [442, с. 883].

Очевидно, що для застосування синестезії, зокрема синестетичних метафор, які виникли під впливом матеріальної уяви, поет насамперед мусить бути феноменологом, на чому акцентує Й.-Х. Ван ден Берґ: «Поети і митці – природжені феноменологи» [17, с. 17]. Він вважає, що «предмети «розмовляють» з нами і тому, якщо ми сприймаємо серйозно цю мову, ми контактуємо з предметами» [17, с. 17]. Л. Стафф у своїх творах постає феноменологом, який розмовляє з предметами, бачить їх сутність і буття. Митець підпорядковується лозунгу феноменології «Назад до речей!» [94, с. 1130], змальовуючи предмети, які виникли під впливом матеріальної уяви, і акцентуючи на їхніх основних якостях або рисах, часто уявних, зрозумілих своєю ґенезою тільки самому автору.

Образи, з якими працює митець, характеризуються співвідчуттями у сприйманні кожного з них. Те, як постає сприймання під час споглядання, Г. Башляр називає феноменологічною парою «відгомін та відгук»: «Відгомони дають змогу нам почути, зрозуміти твір; у відгуку він стає нашим висловлюванням, нашим власним твором» [17, с. 13]. Отже, під час споглядання предметів у нас виникає відгомін, а вже коли осягаємо його суть і те, як поет його описує, якою палітрою відображає це явище на сторінках твору, у якому контексті, – це і відгук.

Л. Стафф не наголошує на статичних явищах, захоплюючись змалюванням змін навколишнього середовища: йому цікаво показати світ природи в чудернацьких перевтіленнях і антиноміях, швидкоплинний, рухливий Всесвіт у його миттєвостях і вібраціях. Подібно до іншого представника «Молодої Польщі» К. Прерви-Тетмайєра [322, с. 321] Л. Стафф послуговується імпресіоністичною технікою, ставлячи акцент на дотику, світлі, кольоровій палітрі, зокрема на пропорції світла і кольору; оспівує красу природи у її натуральному освітленні – будь то світанок, яскравий полудень або вечірні сутінки. Як і у польського митця К. Прерви-Тетмайєра, поезія якого відзначається «прагненням до миттєвого захоплення предмета <...>, а водночас у повноті враження, у проявах зорових, слухових, запахових» [322, с. 321], так і у Л. Стаффа світ постає крізь призму п'яти відчуттів, сприймаючись через слух, дотик, зір, смак, нюх. Ще Платон у трактаті «Тімей» звертав увагу на роль п'яти відчуттів у житті людини, заглиблювався у механізми і причини дії зору, мовленнєвого апарату, смакових властивостей, витоків відчуття запаху, функції слуху.

Синестетичну реляцію до середовища Л. Стафф подає через прагнення злити емоції «в одне колосся», що, власне, і передає явище синестезії – кілька різновидів перцепції в одній сукупності:

«*W jeden kolos zlać chciałem nadludzkim mozołem / Kształty, barwy i dźwięki mych bezsennych nosy*» [441, с. 105]. Мотив швидкоплинності речей акумульовано через синтез п'яти відчуттів у вірші Л. Стаффа «*Co wieczór, gdy kołyszą...*»: квіти все одно змарніють, як розповідається у вірші, так навіщо ними милуватися; шум дерев затихне – для чого в такому разі його чути. Герой пробує відмовитися від користування п'ятьма відчуттями, як йому радить «смуток»: «*Oducz oczy swoje od patrzenia!*», «*Od słuchania oducz swoje uszy!*», «*Oducz usta od śpiewu tęsknot i miłości!*» [442, с. 496]. Проте герою це вдається ненадовго: зранку він повертається до відчуттів і радіє птахам, розуміючи, що ніколи їх не зрозуміє; радіє квітам, хоча вони невдовзі зів'януть. У цьому очевидний вплив францисканського аспекту особистості поета – замилювання природою, такою, яка вона є, уміння бачити в усьому лише прекрасні грані.

У вірші «*Wysokie drzewa*» при спогляданні річки та навколишньої флори й фауни, Л. Стафф водночас сприймає їх як тактильно, так і через акустику й кольоровий запах, залучаючи предмет до подвійності, а то й потрійності співвідчуття й отримуючи не однобічну, а вичерпну інформацію:

*Nad wodą, co się pawich barw blaskiem rozlewa,
Pogłębiona odbitych konarów sklepieniem.
Zapach wody, zielony w cieniu, złoty w słońcu,
W bezwietrzu sennym ledwo miesza się, kołysze,
Gdy z łąk koniki polne w sierpniowym gorącu
Tysiącem srebrnych nożyc szybko strzygą ciszę* [442, с. 549].

За допомогою синестетичного сприймання світу внутрішнє «я» поета торкається зовнішнього. Чуттєвий досвід (зовнішні об'єкти, одористичні та смакові відчуття, будь-які звуки) формує людину, стаючи її часткою, тобто людина є метаболічним результатом свого чуттєвого досвіду. Синестетичні асоціації, що спостерігаються у всій творчості Л. Стаффа, посідають особливе місце, зокрема у двох останніх збірках поета.

Однак найбільш інтенсивно культивується Л. Стаффом звукова, або фонічна синестезія, як-от у вірші «*Nonsens*»: «*Gdyby można napisać Westchnienie / Do zmierzchu i zachodnich łun / I zagrać je na skrzypcach bez strun*» [442, с. 914]. Слід зазначити, що поет не вперше звертається до вираження емоцій, почуттів, прагнень через їхню аудіалізацію: у вірші «*Flet*» (збірка «*Wiklina*»), де людина після марних прагнень поєднатися з Богом «*I wyraz dać swej tęsknocie*» за допомогою молитви і депривації (позбавлення себе сну) переконалася, що «*łatwiej to wygrać na flecie*» [442, с. 850], тобто висловити аудіально.

Л. Стафф пропагує не стільки окремі звуки, скільки їхній цілеспрямований упорядкований набір, що утворює ноти мелодії, пісню, іноді музичний твір: «*I deszczu srebrna brzmi kapela*» [442, с. 852]. Звук у поезії Л. Стаффа пахне («*I wiatr poniósł dalej woń nowiny*» [442, с. 863], «*Za którą prowadzi pachnącą muzykę / Wiecznie niepodziwiany Fryderyk*» [442, с. 918]), постає у гостроті кінестетики («*Jaskółki, szyjąc przestrzeń / Igłami świergotu*» [442, с. 864]), а частіше візуалізується («*Postuchaj ze mną tego szumu, / Wpiszę go tobie do albumu*» [442, с. 884], «*Aż tu za oknem wściekła zorza, / Budząca radość i przestach, / Rozbłysła niczym pożar, / Wybuchła jak orkiestra*» [442, с. 893], «*Ale ty blaskiem swych pieśni / Czynisz ją gwiazdą*» [442, с. 890], «*Ognia nieme języki / Wybuchają w barw krzyki*» [442, с. 928]).

Однак і антонім звука – «тиша», або «мовчання», теж має ці якості, що спостерігаємо у вірші «*Woń zmierzchu*» (сама назва якого синестетична): «*Woń niewymowna jest milczeniem kwiatów*» [442, с. 878]. Представник Казанської школи І. Блінов у статті «Синестезія у поезії російських символістів» відзначає, що у поетів тиша має різні відтінки: «Тут ми маємо справу теж із синестезією, тому що тиша не є безмовністю, а тим, що в музикантів називається паузою, яка звучить: «блакитна тиша» (О. Блок), «срібні думки тиші» (К. Бальмонт) тощо [26]. У Л. Стаффа це набуває епітету «твердого мовчання»: «*Jakieś milczenie twarde, wielkopostne*» [442, с. 149].

Поет працює з образом квітів як із найкращою виражальною призмою природи, що поєднує кілька якостей (гарний вигляд і запах), до яких автор долучає ще одну – звучання: «*Gdyby fiołki i konwalie / Zamiast pachnąć grać umiały, / Byłaby to muzyka Szopena*» [442, с. 883]. І якщо невимовний запах стає мовчанням квітів, як у вірші «*Woń zmierzchu*», то їхні барви автор порівнює з візуальним запахом, наче бачене (антецедент) оголює запах (консеквент): «*Rozkoszne barwy kwiatów, jak widzialne wonie*» [442, с. 879].

Синестетичним метафорам Л. Стаффа властиві також розгортання образів через смакові асоціації, як у поезії «*Fale*», де межування синестетичних піднесених метафор зі словами, насиченими катастрофічною семантикою, свідчить про нещодавно втрачену ідилію: «*I złote pszczoły w nieme wglądając otwory / Próżno w głębi szukają miodu pieśni głuchej*» [442, с. 849]. Антиномічне значення яскраво передає словосполучення «*miodu pieśni głuchej*», де пісня, тобто аудіалізоване, має смак меду, але, попри це, не означене дзвінкстю, таким чином акцентуючи на негоціації змальованих картин. В іншому вірші «*Wieczór*» метафора зі значенням солодкої якості меду характеризує вже не звук, а смак, є

ключем до розкриття запаху: «*Woń łąk ku nosy chwale / Kadzielny wzbija miód*» [442, с. 848].

Узагалі для Л. Стаффа синестетичні метафори потрібні не тільки як декораційний поетичний засіб, а й для передачі органічного синтезу природи, синергетичної взаємопов'язаності всіх компонентів у внутрішній складовій. Це знаходимо у вірші «*Wieczór*», де кожен компонент природи працює, безпосередньо впливає на інший та інкрустується в нього. Ця взаємодія створена з синергетичних пар, представлених підметом та присудком, між якими існує зв'язок, де один компонент головний, а другий залежний: «*Zmierzch zlewa rzeźwy chłód*», «*W szum strugi wplata głosy / Klon, lipa, wiaz i grab*», «*Jutrzejšie sianokosy / Witaja chóry żab*», «*Rosa przed snem nasycy / Trawę i bujny chwast*», «*Wiatr ostrzy sierp księżycyca...*» [441, с. 848].

Вірш «*Ślepiec spętany*» Л. Стаффа схожий за змістом з повістю «Сліпий музикант» російського письменника В. Короленка. Цей твір дослідник Б. Галєєв назвав «підручником синестезії» [49]. Спостерігаємо типологічні збіги у біографічних даних героїв – від народження сліпих:

*Wszakże w dniu moich urodzin
Bezłitośnie wyłupiono mi oczy
I odtąd tłoczy wieczna noc moje źrenice
Ołowianymi palcami ślepoty!* [441, с. 76]

Акцентація Л. Стаффом унікальності часового відрізка вечірньої доби, коли до героя приходять марення, теж нагадує нам персонажа твору В. Короленка: уперше почувши ввечері гру селянина Іохіма на сопілці, малий Петрусь почав щодня приходити, щоб послухати музиканта, – весь день він очікував на вечірню пору.

Якщо В. Короленко пише: «З тих пір щовечора хлопчик приходив до Іохим у стайню. Йому не спадало й на думку просити Іохіма зіграти що-небудь удень. Здавалося, денна метушня і рух виключали в його уявленні можливість цих тихих мелодій. Але як тільки на землю опускався вечір, Петрусь відчував гарячкову нетерплячість» [112, с. 82], то у Л. Стаффа спостерігаємо:

*Mam jeszcze złotych marzeń niespętane ptaki,
Które o cichej godzinie zmierzchów wieczornych
Lecą w dal siną żurawianym kluczem...* [441, с. 76].

У «*Ślepcu spętanem*» увага сконцентована на весні – тій же порі року, що і в «Сліпому музиканті» В. Короленка. Саме навесні сліпий хлопчик уперше виходить із внутрішнього простору будинку у відкритий світ природи звуків, запахів і суцільних вражень, що спричинили бурю емоцій у його душі.

Обидва митці оперують у своїх творах однаковою синестетичною метафорою, надаючи ночі епітета «глуха»: «*O różnocy głuchej...*» [441, с. 75], «Дитина народилася в багатій родині Південно-західного краю, у глуху північ» [112, с. 62] – так починається твір В. Короленка. Це спостерігаємо й у Я. Полонського («Ф.І. Тютчеву»), М. Некрасова («Мати»), Р. Бернса («Її відповідь»), Л. Керрола («Моріс і тесляр»), Е. По («Серце-розвінчувач») та у багатьох інших письменників.

Звичайно, Л. Стафф, як і В. Короленко, організовує передачу світа сліпого через перцептивні дієслова, вдаючись до сприймання звукового та одористичного, і не наголошує на візуальному спогляданні:

*Chociaż nie widzę ciebie, czuję cię zawsze przy sobie...
Dziwny kwiat lśniący uśmiechami słońca...
Słyszę twój szept,
Cichy jak szelest miesięcznych promieni,
Dzwoniących srebrnym pyłem swego blasku
W szklane, świetliste perły mieniającej się rosy...
I na złotych strunach włosów
Wygrywa mdlejącą melodię,
Wonną melodię słodkich pocałunków [441, с. 75].*

Для героїні твору Г.-Г. Маркеса «Сто років самотності» Урсулі головними орієнтирами в сліпоті стають пам'ять і запахи: передчуваючи втрату зору, вона починає вивчати дистанцію між предметами і голоси людей, щоб потім «бачити» за допомогою пам'яті. Згодом вона, як і герой В. Короленка, апелює у своїй сліпоті до запахів: «Вона виявила, що їй раптом на допомогу приходять запахи, які в п'ятні розрізняються набагато різкіше, ніж кольори та обсяги» [149, с. 321].

Стаффівській синестетичній метафорі притаманна кольоровість, що не стосується забарвленого слуху, хоча синестезія поета і не позбавлена його, як у творі «Echo»: «*I tchnął z swej piersi szczęścią szaleństwo ucieszne / W fletnię, a dźwięk wylata szklaną barwną kulą...*» [441, с. 51]. Звернемося до організації синестетичних явищ, а разом із тим до виникнення забарвленості явищ і предметів. Як ми вже згадували, поява синестетичних образів пов'язана і залежна від уяви. Проте Ж. Женетт, посилаючись на працю Р. Якобсона «Два аспекти мови і два типи афазії», зазначає, що «літературна уява, як і будь-яке мовлення, користується двома основними й взаємодоповнювальними функціями: селекцією подібних та комбінацією суміжних одиниць». Причому, «перша операція перебуває на тому полюсі мови, яку риторика називає метафорою (перенос смислу за аналогією), друга – на полюсі

метонімії (перенос смислу за суміжністю)» [80, с. 115]. Р. Якобсон у праці «Два види афатичних порушень і два полюси мови» стверджує: «Частини, здатні об'єднуватися у контекст, створюють відношення *суміжності*, натомість у субститутивній конфігурації знаки зіставляються залежно від ступеня подібності між ними, що охоплює еквівалентність синонімів і загального ядра антонімів» [289, с. 33].

Дослідник синестезії Б. Галєєв у статті «Природа синестезії» застосовує до неї схожий принцип типології, розрізняючи асоціації за суміжністю та за схожістю (асоціації за схожістю форми – структури, будови й за схожістю змісту – емоційно-сислового впливу). Як приклад асоціації за схожістю змісту автор статті наводить метафору «срібне щебетання» (Г. Лорки). Відомо, що порівняння звука зі сріблом розповсюджене не тільки в літературі, а й у повсякденній мові. Разом із метафорою «холодний блиск» «сріблость» звука стало кліше, витоки якого синестетичні.

Отже можна тлумачити синестезію не тільки як асоціацію, а як здатність митця дивитися на речі з перспективи їх вивчення та з ретроспективою на людське минуле, у якому вони набували сенсу. Не дивно, що синестезія отримує повну силу на початку ХХ ст. у творчості символістів, у яких кожен предмет набуває багатозначного особливого змісту, причому майже в кожному прочитується першообраз. Слушним у цьому контексті є зауваження Г. Башляра: «<...> у спалаху образу давнє минуле резонує множинністю відгомонів, і незрозуміло, на якій глибині відображаються і стихають ці відзвуки» [17, с. 8].

У більшості випадків співвідчуття, що закладаються до основи поетичного образу, мають у письменників не свідоме підґрунтя, а підсвідоме, згідно з К.-Г. Юнґом, є «вмістилищем усіх утрачених спогадів і всіх змістів, які ще занадто слабкі, щоб проникати у свідомість» [284, с. 62]. І найчастіше асоціації, витворені образами поезії Л. Стаффа, несуть у собі досвід минулих століть, виявляючи їхнє колективне підсвідоме, яке складається з інстинктів і архетипів [284, с. 63] та зобов'язане існуванням виключно спадковості [286, с. 69–70]. Власне, колективному підсвідомому, на нашу думку, ми завдячуємо численними «поетичними кліше».

Отже, образи у синестетичних метафорах можна розцінювати як юнґівські архетипи, що є засобом зв'язку образів, які переходять із покоління в покоління. У такому разі образи в синестетичних метафорах – це також і прояв самості людини, оскільки, як ми з'ясували, природа синестезії є як свідомою, так і підсвідомою, а самість «обіймає не тільки свідому, а й несвідому психіку, і тому є, скажімо так, особистістю, якою ми також є» [285, с. 137].

У рядках з поезії «Noc letnia» Л. Стаффа маємо справу одразу з обома кліше, що постають аудіо-кольоровою і зорово-тактильною синестезією «*Noc ma jakąś nutę nieuchwytną / Jak namiętny flet, ale milczący, / Nutę razem srebrną i błękitną, / I blask razem chłodny i gorący*» [442, с. 922]. Якщо зіставити візуальне з почутим у творі «*Zimowy, biały sen*», то дієслово «*srebrzą się*» вказує не тільки на візуальну рису, а насамперед передає чистоту звука: «*A ludzie rano okiem zadziwionem / Spojrzą na szyby, gdzie w kwiaty zakłęte / Srebrzą się szczęścia mego słowa święte <...>*» [441, с. 9].

Існують у Л. Стаффа і «поетичні кліше», які полягають у тому, що роса срібляста, а зірки відсвічують сріблом: «*Miód pszczoła pije z kwiatów, / Które osrebrza rosa*» [442, с. 282]; «*W górze niebiosa drżą srebrnie gwiazdami*» [441, с. 93]. Синестетична забарвленість срібла часто має у поезії Л. Стаффа колористичний антиномічний відповідник – золото: «*Szalał dziewczęcy zakrzyk żniwiarskiej piosenki / I roztopił się złotem w wieczornej godzinie*» [442, с. 596].

Про алергічну реакцію на епітет «срібний», зокрема словосполучення «срібний місяць», і про наслідки зловживання цим епітетом відзивається Т. Ружевич, розказуючи про «дитячу «дискусію» у Варшаві на зібранні письменників та критиків, які дійшли до того, що стверджували: якщо поет напише «срібний місяць», то «одразу перестає бути поетом і замінюється на графомана» [423, с. 36]. Курйозність цієї ситуації, на думку Т. Ружевича, полягає у використанні саме цього словосполучення одним зі світил польської літератури Л. Стаффом, що не завадило гармонійності його поезії, наприклад, у вірші «Pełnia», де «срібний місяць» є стилістичною фігурою епіфорою з триразовим повторенням:

*Dachy zalane srebrem księżycą,
Dachy zalane srebrem księżycą,
Dachy zalane srebrem księżycą,
I więcej nic* [442, с. 925].

Культивування метафори «срібний місяць» є і у вірші «U kresu...»:

*Legnę na ziemi i oprę, znużony,
Na dłoni głowę małą, jak księżyc srebrną* [442, с. 754].

У нарисі «Twarz Tołstoja» Т. Ружевич продовжує експлуатувати тему наділення предметів епітетом «срібний», на цей раз залучаючи міркування «Великого Старця» Л. Толстого, обурення якого було спрямоване на використання фальшивих епітетів, а саме на зворот «срібна конвалія», притаманний, на думку російського митця, саме поетам, які не спромоглися спостерегти в саду справжній колір квітки [423, с. 116].

Узагалі колористичні синестетичні асоціації у Л. Стаффа насамперед створюються на основі суміжності, коли поет, уникаючи просторових пояснень, замінює їх одним словом-символом, яке своїм значенням передає задум автора, який влучно використовує в синестетичних асоціаціях символіку кольору, що склалася упродовж віків і усім зрозуміла в основних постулатах: «зелень душі» замінює смислове словосполучення «молодість і недосвідченість душі», «біла думка» – «чистоту, невинність думок»:

Chroń, Panie, wątłą mojej duszy zieleń <...>
Abym wśród życia Ostatniej Wieczerzy
Czuł jej aromat balsamiczny, świeży [441, с. 39]

Pogodna dusza moja dziś się stała
Jak jakieś wielkie uroczyste święto,
A każda myśl ma jest wonna i biała... [441, с. 554]

Часто колір постає у його традиційній функції, обирається Л. Стаффом для підкреслення якоїсь деталі природи, нерідко для її антропоморфізації, як у вірші «Pogoda jesienna»: «*Śłońce bladego, spóźnionego wschodu / Rozwłócza śpiący i oślepy promień*» [441, с. 297], або в синестетичному порівнянні у вірші «W dali»: «*Z mórz zmiersch* *kojący płynię, / Liliowy jak woń fiołków*» [441, с. 655].

Колір може характеризувати емоційний стан героя за схожістю змісту (емоційно-смислового впливу): «*O, jakże ciemna pożegnania łza!*» [441, с. 297]. Зазвичай емоційні метафори стосуються смаково-ольфакторних якостей, що виражається у притаманних Л. Стаффу антиноміях «гіркий»-«солодкий»: «*Jakże jest gorzki / Zapach przeszłości i jesieni*» [442, с. 930], «*Gorzkie są zmierschchy i dzień niewesoły*» [441, с. 468], «*Niebo jest słodkie jak skrzypiec ton / W księżycu gody lipcowe*» [442, с. 586], «*...Śniło się szczęście słodkie, złote jak pszczoł praca...*» [441, с. 415].

Те, що митець ХХ ст. сприймає природу в символах, свідчить, насамперед, про звернення до античної людини, яка вирізнялася щільною пов'язаністю зі світом природи, а тому охоплювала її в сукупності різноманітних відчуттів, у спільності розмаїття її функцій: промені сонця постають у звуках, ті нагадують кольори, навіть рух стає мовою.

У творчості Л. Стаффа переважає зорова та аудіалізована синестезія, яка є одним із найяскравіших прийомів відображення чудернацької краси природи. За допомогою синестетичних зв'язків автор відходить від дійсності і змальовує природу аморфною, мінливою, живою, одухотвореною, у взаємодії зі всіма іншими живими й неживими організмами.

Не можна залишати поза увагою важливу роль, яку відіграє пам'ять у синестезії, адже, за словами Х.-Л. Борхеса, «значною мірою ми сформовані нашою пам'яттю» [308, с. 38]. У більшості випадків синестезія стає продуктом нашої пам'яті, наших призабутих мемоматриць. Процес функціонування пам'яті влучно передають рядки з трактату Аристотеля «Про пам'ять і пригадування»: «...чому часом, коли стан (πρόσ) наявний, а річ – ні, згадується те, чого немає? Адже ясно, що те, що виникає в душі завдяки відчуттю і володіє цим відчуттям частини тіла, потрібно мислити, як якийсь зображення, властивістю якого, говоримо ми, і є пам'ять. Справа в тому, що рух, який виникає, закарбовується, немов відбиток предмета, який відчувається, точно так само, як вкарбовуються відбитки перснів» [3, с. 162].

У процесі відчуття запаху та споглядання якоїсь матеріальної речі задіюється індивідуальна пам'ять. Пригадуються апостеріорні асоціації з минулого особистості, що йдуть незмінно з певним запахом, з певною формою предмета, з певним звуком, як у вірші Л. Стаффа «*Wspomnienie*»: «*Czerwone poziomki / Dzieciństwem wonieją...*» [442, с. 639]. Причому такі образи з минулого відзначаються автором ейдетично, відтворюючись напрочуд чітко й детально, наче він не просто згадує їх, а продовжує бачити після припинення їхньої дії на органи почуттів. К.-Г. Юнг у праці «Архетип і символ» наводить схожий випадок на прикладі одного професора, який прогулювався за містом зі своїм учнем і був захоплений серйозною розмовою. Раптом він пригадав дитинство. З'ясувалося, що вони проходили повз ферму, а оскільки професор у молоді роки жив на фермі, де тримали гусей, то відчуття запаху цих птахів мимоволі викликало у нього міцне, хоча й забуте враження.

Такі підсвідомі враження і несвідомі сприймання або, за визначенням К.-Г. Юнга, «така дія «натяку», чи «спускового гачка», може пояснити розвиток не лише позитивних спогадів, але і цілковито невротичних симптомів, коли вигляд, запах або звук викликають спогади минулого» [283, с. 37]. У героїні роману Г.-Г. Маркеса «Сто років самотності» Фернанди такою річчю, що йде в парі з індивідуальною асоціацією, стає одяг королеви, який вона часто носила вдома: «Якби бачили, як вона ламається перед дзеркалом, надихаючи себе величними позами і жестами, подумали б, що вона зійшла з розуму. Але вона не була божевільною. Просто-напросто королівське вбрання привело в рух механізм її пам'яті» [149, с. 462]. Протилежну картину спостерігаємо в іншому образі цього твору Ауреліано Буендіа, який після затворницького способу життя вдома за прочитанням книжок, уперше виходить у місто. Речі

для нього не є носіями інформації, а зовнішній світ міста позбавлений синестетичних асоціацій: «Його ніщо не цікавило з баченого впродовж шляху, можливо, тому, що згадувати – для порівняння – було ні про що, а безлюдні вулиці та порожні будинки виглядали так, як він їх собі уявляв в ту пору, коли віддав би душу, аби на них подивитися» [149, с. 465].

Виникнення спогадів через запах отримало назву «феномен Пруста» [40, с. 7] завдяки багатьом ситуаціям, де взаємопов'язуються запахи та спогади в циклі «У пошуках втраченого часу» М. Пруста. Зокрема, у романі «У напрямку до Свана» під час пиття чаю з матір'ю запах мокрого бісквіту викликає в героя спогади з дитинства в Комбре: «Весь Комбре і його околиці – все, що має форму і володіє щільністю, – місто і сади, – впливло з чашки чаю» [191, с. 44]. Асоціації з дією прустівського бісквіту як поштовху до спогадів минулого виникають у І. Мачеевської після прочитання вірша «Pszczola» Л. Стаффа, у якому, на думку дослідниці, очевидне зацікавлення механізмом пам'яті [383, с. 317].

У процесі згадування Аристотель зауважує співіснування двох речей – впливу, який здійснюється на пам'ять, і того, хто впливає, іншими словами, вражень від суб'єкта і самого суб'єкта. Учений ставить питання про першочерговість у цій реляції і про можливість існування нарізно пам'яті від суб'єкта і пам'яті про враження від суб'єкта: «Але якщо сказане про пам'ять вірне, то чи згадує [душа] саме цей вплив або те, що його викликало? Якщо саме вплив, то ми не пам'ятали б про відсутнє. Якщо ж те, що його викликало, то яким чином, відчуваючи вплив, ми будемо пам'ятати те, чого не відчуваємо, – відсутнє?» [3, с. 162]. Таку закономірність речей спостерігаємо у вірші Л. Стаффа «Strofa», де автор звертається до зворотної сторони процесу запам'ятання – забуття. В одному рядку концентрується увага на візуальній деталі людини – її очей; епітет із семантикою фізичної характеристики – розміру очей («величезні») стоїть поряд із іншим епітетом («солодкі»), що демонструє враження від зображуваного. Отже, об'єкт запам'ятання йде у парі з аристотелівською пам'ятю про існування речі і враження від неї: «*A że zapomnieć ciebie muszę, / Twe oczy słodkie i ogromne <...>*» [441, с. 426].

«Західноєвропейська модель світу аудіовізуальна, – вважає Є. Жирицька. – Для сформованої нею людини характерна відносна «нюхова глухота»: вона не звертає уваги навіть на ті запахи, які фізіологічно розрізняє і несвідомо запам'ятовує» [82, с. 170]. Саме тому будь-який раптово почутий запах пов'язується одразу ж з певною подією наших спогадів.

Таким чином, синестезія організовує «перцептуальний простір» (Е. Кассирер) поезії Л. Стаффа та французьких митців – Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, творчість яких – «межовий синестетичний експеримент» (Б. Галєєв) – підпала під перекладацькі зацікавлення польського письменника. Розчинення меж між суб'єктивним та об'єктивним світами, тобто «трансгресивність» (Є. Белавіна) творчості французьких символістів призвели до «хімії» (Г. Башляр) співмірностей у Ш. Бодлера та «алхімії» (Г. Башляр) у А. Рембо. Очевидна зосередженість Ш. Бодлера на ольфакторній квінтесенції природних речей і явищ культивувалося у межах усієї лірики і згодом відобразилося на поезії його послідовників: П. Верлен вдається до ольфакторного охоплення тілесності, користується візуалізацією почутого, запахи навіюють героєві спогади; віршем-маніфестом «Голосні» А. Рембо у 1871 р. конкретизував синестезію виголошенням передусім «кольорового слуху», представляючи, за класифікацією Х. Кронассера, не тільки «істинну синестезію» (синопсія), але й «прасинестезію» – тактильно-одористичні відчуття з певною часткою «емоційних» синестезій. «Емоційні» синестезії притаманні ліриці П. Верлена, у якого синопсія межує з антропоморфічною емотивністю звуків, так само, як і у С. Малларме, що реалізує синестетичну сферу своєї творчості через емотивність. У свою чергу творчість Л. Стаффа характеризує переважно зорової та аудіалізованої синестезії, що не підпадає під жодний з виокремлених видів. На відміну від несвідомої синестезії французьких символістів, у Л. Стаффа превалює свідомо синестезія.

Поєднання митцем речей в синестетичні діархії відбувається через феноменологічні пари «відгомін та відгук» (Г. Башляр); за такою самою схемою, за якою спрацьовує впровадження певного вчитаного моменту у власний текст письменника: кожна річ, залучена в синестетичну пару, передає свою сутність через імпульс, має свій власний відгомін, що в поєднаному процесом синестезії співзвуччі породжує один спільний контекстуальний відгук.

Образи у синестетичних метафорах можна розцінювати як юнгівські архетипи, що виступають засобом зв'язку тих образів, які переходять із покоління в покоління. У такому разі образи в синестетичних метафорах – це також і прояв самості людини, оскільки з'ясовано, що природа синестезії є як свідомою, так і переважно підсвідомою, а самість обіймає обидві сторони.

3.3. Рецентивізм: діалог з українською поезією ХХ ст.

Поряд із численними особистими ретроспективами і розчиненням майбутнього у теперішньому часі, яке замість чітко визначеного майбутнього замінюється у поета площиною мрій, поезія Л. Стаффа проголошує насамперед превалювання теперішнього часу, що виступає у митця у вигляді хвилини. Майбутнє у Л. Стаффа сповнене надії, але йому відведено небагато місця у віршах; воно постає як наслідок минулого і теперішнього, що відповідає китайській філософії. В. Мадида зазначає, що ідеалістична філософія Л. Стаффа полягала в похвалі гораціанського «*carpe diem*»: «Те епікурейське ехо зближає Стаффа і з давніми поетами, і з поетами ренесансу як незрівнянних співців швидкоплинної хвилини» [388, с. 11].

Через інтертекстуальність вірша «*Marek Aureliusz mówi*» зі збірки «*Uśmiechy godzin*» (1910) Л. Стафф у дослівному перекладі транслює погляди представника пізнього стоїцизму Марка Аврелія, приймаючи його ідеї:

*...Choćbyć żył lat trzy tysiące,
Wiedz: nikt życia nie traci innego, jako tę chwilę,
Którą żyje, a inną nie żyje, jeno tą właśnie,
Którą traci. Nie ginie przeszłość dla niego ni przyszłość:
Czego kto nie posiada, tego utracić nie może* [441, с. 814].

Римський імператор визнає за однією хвилиною теперішнього головну роль у житті людини, зараховуючи натомість минуле і майбутнє до категорії «небуття»: «Чи не все одно, якщо твоє життя буде продовжуватися триста чи навіть три тисячі років? Адже живеш тільки в цій миті і, хто б ти не був, втрачаєш тільки теперішню мить. Не можна відняти ні нашого минулого, тому що його вже немає, ні майбутнього, тому що ми його ще не маємо» [45, с. 255].

Визнання існування тільки теперішнього часу знаходимо у філософії Аврелія Августіна, тоді як минулого і майбутнього, на його думку, взагалі не існувало: минулого, тому що його вже немає, а майбутнього, тому що його ще немає. У такому разі минуле постає як «буття, представлене як минуле», а майбутнє – як «буття, представлене як майбутнє» [346, с. 158–159].

Власне кажучи, митці ХХ ст. найчастіше виокремлюють теперішню мить і наголошують на превалюванні «зараз» над минулим. Наприклад, в «Утопії втомленої людини» Х.-Л. Борхес представляє світ майбутнього, яким би він був без культурного доробку поколінь і який існує за рахунок часових категорій «тут» і «тепер», позбавлений категорії «там». У людини майбутнього майже

немає книжок – якщо неможливо прочитати всі 2.000 книжок, як визнає це сам персонаж есе – Хтось, то для чого вони взагалі потрібні. І в цьому проглядається інша ідея – людина повинна дорожити часом свого життя, оскільки немає досвіду поколінь, то вона сама повинна досягти певного рівня в якомусь занятті, але звідси – безсенсовність існування такої людини та її світу. Виникає закономірне питання – для чого тоді вона живе?

Цінність хвилини визнається у вірші «Chwila» Л. Стаффа, так само, як його американським сучасником В. Фолкнером – існування єдиного часу «тепер» без існування часу «було»:

*A jednak wszystko równoważy chwila,
Co samą siebie wieczyście wspomina,
I choć się co dzień odrodzić wysiła,
Jest w całym życiu jedna i jedyna* [442, с. 681].

З українських письменників істинність щастя у хвилині цінує М. Вороний у вірші «Краса!» (1912):

*Мій друже! Я Красу люблю,
І з кожної хвилини
Собі ілюзію роблю,
Бо в тій хвилиності ловлю
Я щастя одробини.
Що є життя? Коротка мить.
Яке його надбання? Красою душу напоїть
І, не вагаючись, прожить
Хвилину раювання* [6, с. 30].

Таку ж саму візію спостерігаємо й у вірші «Чари ночі» (1904) О. Олесья, де митець залишає за миттю головну роль у життєвому процесі, закликаючи натомість не заглядати у майбутнє:

*Ти не дивись, що буде там,
Чи забуття, чи зрада <...>
Лови летючу мить життя!
Чаруйсь, хмілій, впивайся* [6, с. 35].

Розвивають цю тему й київські неокласики, зокрема, М. Рильський зосереджується на аксіологічних аспектах життя кожної миті теперішнього; потім у спогадах залишиться саме ця мить: «І щастя наше в тім, що ми в серцях лишили / Одну солодку мить – та незабутню мить!» [199, с. 95].

Ліриці М. Рильського не притаманне синхронне використання часових модальностей у реляції минулого–теперішнього–майбутнього. Найчастіше він оперує минулим та теперішнім часом, причому це насамперед минуле щодо цінності сьогочасної миті: «Хто за дальнім, за минулим хто жаліє, / Коли щастя наше – кожному

мить? [199, с. 90]. І вже зовсім по-стаффівськи звучать рядки, суголосні з його віршем: «Що з того, що осіннім чарам / Прийде кінець? Але в цю мить <...>» [199, с. 124].

Класична гераклітівська ідея змінності у формулі *panta rei*, або шевченківське «*Минають дні, минають ночі*», що проводиться в одному з віршів М. Рильського, дійсним існуванням ставиться в приклад неіснуючому, на думку автора, безсмертю, що зводиться ним до однієї-єдиної хвилини: «*Безсмертя тут – воно в мені – сьогодні!*» [199, с. 204]. Постулат «*Все минає, / Все міниться*» [199, с. 204] знаходить продовження у вірші «Гуси» («*Минає все*»), доходячи до заперечення потреби в минулому в його основних ідентифікаторах – спогадах («*Навіщо спогади?*» [199, с. 212]).

Сучасна польська філософія пропонує докладне висловлення ідеї теперішньої хвилини, що апелює до філософії рецентивізму, або віртуальної дійсності Ю. Баньки, згідно з якою немає ні минулого, ні майбутнього, є тільки *resens* (зараз) – «тремтливе існування актуальної хвилини, що перебігає від нічого до буття, від буття до нічого» [300, с. 21].

Відсутність минулого і майбутнього характеризує хвилину, на яку чекає Л. Стафф у вірші «List» останньої збірки. Поет пише про очікування певного часового відрізка – «єдиної хвилини», коли годинник покаже водночас усі години:

*I jestem zawsze ufny i pełen pewności,
Czekając niezachwianie tej chwili jedynie,
Gdy ujrzę, że na świecie są same radości,
I zegar naraz wszystkie wskazuje godziny* [442, с. 908].

По суті, здавалося б, спостерігаємо тут стаффівський ідеальний час. Можна було б припустити: якщо стрілки показують одразу всі години, то це більше нагадує «ніщо» і водночас «все», але не «теперішнє». Однак ця стаффівська прив'язаність у тексті до «*tej chwili jedynie*», де перебуває «я» героя, презентує теперішнє. Власне, автор чекає такої наповненості хвилини, яку обирає він сам – ліричний герой для своєї ідеальної хвилини – наповнення радістю.

Проте такий образ у Л. Стаффа містить набагато більше, ніж здавалося б спочатку. Час, яким марить поет, ідеальний не тільки для нього, він класичний у своєму визначенні як «вічність», або, за словами Августина, як *punc stans* («те, що стоїть тепер»), «поза продовженням, течією і виміром, поза минулим і майбутнім. Вічність – це єдиномиттєва зібраність істинно суцього, чистої енергії в єдиному, простому і неподільному моменті – «зараз» [93, с. 200].

Л. Стафф мріє про вічність, як її, на думку К. Вілбера, розуміє містик: «<...> вічність є не усвідомленням часу, який триває вічно, але усвідомлення, яке само собою повністю безчасове. Вічна мить – це передчасна мить, яка не знає ні минулого, ні майбутнього, ні «до», ні «після», ні «вчора», ні «завтра», ні народження, ні смерті» [238, с. 72]. Така безчасовість, за твердженням К. Вілбера, може бути прирівняна до стану застигання від краси заходу сонця, місячного сяйва у дзеркалі озера тощо, коли час наче б призупиняється через наше повне поглинання теперішнім моментом [238, с. 72]. У трактаті «Про здійснення часів» німецький теолог і філософ Мейстер Екхарт «здійснення часів» визначає власне як коцентрацію минулого і майбутнього в єдиній теперішній хвилині часу, коли настає «справжня мить вічності: коли душа пізнає всі речі в Бога такими новими, свіжими і в тій же радості, якими ми їх відчуваємо зараз. <...> Душа, в якій належить народитися Богу, має відійти від часу, як і час від неї, вона повинна піднятися і застигнути в цьому багатстві Господа. <...> Там пізнає душа всі речі в їх досконалості» [272, с. 4–5].

На відміну від вічності, що може належати як до об'єктивного, так і суб'єктивного часу, в сонячного годинника в однойменному вірші «Zegar słoneczny», як зауважує Л. Стафф, є привілей показувати тільки «щасливі години» гарної погоди:

*...chwalisz się, zegarze
Słoneczny, że ze wszystkich na świecie jedyny
Liczysz tylko pogodne, szczęśliwe godziny* [442, с. 613].

У такому разі сонячний годинник постає носієм суб'єктивного часу, що у свою чергу характеризується як «прожитий час, який може «спішити» або «тривати» і повністю залежати від відчуттів особистості, її індивідуального життєвого досвіду, який народжується з перебігом подій <...>» [400, с. 24]. Крім того, сонячний годинник постає своєрідною опозицією вічному часові.

У більшості віршів Л. Стаффа категорія часу стає предметом рефлексії, функціонуючи через модальності, зокрема, у стаффівській поезії спостерігаємо взаємодію часових планів теперішнього і минулого, а також минулого, теперішнього й майбутнього:

*Ja wczoraj? Już nie pomnę. Przedwczoraj? Nie baczę.
Znam tylko dziś i jutra złotego nadzieję.
Skonałem tysiąc razy, jak skonały knieje,
I skonałm tysiąc razy, jak liście tułacze* [441, с. 682].

Прикметно, що момент, у якому поєднуються всі три часи, Х.-Л. Борхес на зразок теологів окреслює вічністю: «Вічністю є усі наші минулі дні, всі минулі дні всіх мислячих істот. Ціле минуле, яке не відомо, коли почалося. А згодом ціле теперішнє. Та хвилина, що

обіймає всі міста, всі світи, міжпланетарний простір. А потім майбутнє. Майбутнє, яке ще не створене, але також існує» [308, с. 38]. З вічністю пов'язане, на думку Х.-Л. Борхеса, і відчуття майбутнього: «<...> маємо майбутнє, форму якого насправді не знаємо, але вже передчуваємо або боїмося» [308, с. 39].

Л. Стафф практикує одночасне поєднання в теперішньому усіх трьох часів, однак вони існують не як фізичні площини, а як спроба цілісно осягнути пам'яттю часові площини і синтезувати їх у наративи. Дослідниця О. Мілюгіна виявила в образах «Книги Тель» В. Блейка співвіднесеність з тривимірними параметрами світобудови – підземною, земною і надземною сферами, героїня зіставляє їх натомість з минулим, теперішнім і майбутнім світами [156, с. 300]. Можна доповнити цю схему репрезентацією минулого в образах могил предків, теперішнє – власною долею героїні, а майбутнє – становленням «світової» душі.

На відміну від подій у просторі епічного твору, де рух відбувається у фізичному плані, рух у ліриці розгортається насамперед через почуття, набуваючи переносного значення, герой переміщається з одного простору в інший за допомогою духовного, психологічного стану, чим є спогад, сон або просто роздум.

Визначаючи у вірші «O, jakże bezgranicznie...» відхід часу в «bezkres», поет підкреслює семантику слова «безкінечність» його синонімом у формі прислівника «bezgranicznie»:

*O, jakże bezgranicznie znużon jestem smutkiem <...>
Godzina za godziną w bezkres się przewleka,
Z oddali wspomnień przeszłość przeraża jak zmora,
A grozą myśl przejmuję, że mnie przyszłość czeka [442, с. 334].*

Таким чином, автор доводить, що минуле є частиною безкінечності. Ця теза повторюється у вірші «Zmierzch winy», де «безкінечність» трансформується у «ніщо». У цьому випадку увесь задум тримається на особливому трактуванні автором поняття «сутінок». На думку героя, Бог не може покарати його за гріхи після смерті, яку він фактично ототожнює із сутінками, оскільки вони стирають все зроблене за день, а новий день з приходом сутінок відходить у небуття. Отож минуле у Л. Стаффа регламентується словом «ніщо», або «ніде»:

*Każdy dzień w głąb nicości pada,
Każdy dzień to zatrała niema... <...>
Nie stanie grzech mój pod twym biczem,
Bo nie ma już dnia grzechu mego.
Przewina moja jest dziś niczem...
Grzech to dzień życia minionego... [441, с. 324–325]*

Явище, змальоване Л. Стаффом у цьому вірші, називається «звершенням часів», який М. Екхарт пояснює як той момент, «...коли нема більше часу, це і є звершенням часів. Коли дня більше немає, тоді він звершився. Воістину, де повинно здійснитись це народження, там має зникнути будь-який час; оскільки немає нічого, щоб так перешкоджало цьому, як час і творення» [272, с. 4].

Про щось подібне свого часу писав і М. Еліаде в дослідженні «Міф про вічне повернення»: в архаїчні часи за космологічними віруваннями вважалося, що час оновлюється з кожним новим роком, «утилізуючи» старий. Вірили, що мертві повертаються в свої сім'ї перед Новим роком упродовж дванадцяти днів від Різдва та Богоявлення і, на думку М. Еліаде, це «свідчить про надію на відміну часу на тому відтинку міфічного існування, коли зруйнований світ створюється знову. Тоді мерці *можуть* повернутись, тому що всі перешкоди між мертвими і живими зруйновані <...>, і вони *повернуться*, тому що – і в цьому полягає весь парадокс – час зупиниться, а, таким чином, мерці знову зможуть перебувати серед живих. А оскільки в цей момент очікується нове Творіння, то вони сподіваються повернутись до довгого життя, яке цілком можна відчувати» [275, с. 99].

Таким чином, творчість митців ХХ ст. культивувала міркування античності, а саме стоїків та епікурейців, у їх шануванні окремої хвилини, представленої «філософією рецентивізму» Ю. Банькі. Зосередженість на темпоральності «теперішнього» у Л. Стаффа часто виражається у явищі «звершення часів», що є вищим етапом реалізації миттєвості в екзистенції світу.

3.4. Сутінки: парадокс аксіологічного часу

Експресіоністи дали своїй знаменитій антології поезії назву «Сутінки людства». Сутінки, за Л. Стаффом, – це наче експресіоністський застарілий світ, що здатен оновлюватися за принципом «*panta rei*» (все змінюється). Вони фігурують синонімом межовості, як проголошує Дон Хуан, персонаж К. Кастанеди «Вчення дона Хуана»: «Сутінки – щілина між світами» [102, с. 118]. У будь-якому разі за сутінками у низці літературних творів різних епох закріпилася репутація періоду чогось значущого, важливого, маргінального.

Сутінки як виключний аксіологічний час возвеличує поет-романтик Новаліс у романі «Генрих фон Офтердінген»: «Будь-кому відродно бродити в сутінках, коли ніч, зустрічаючись зі світлом, і світло, зустрічаючись з нічним мороком, розпадаються на більш

тонкі тіні й кольори» [168, с. 19]; «Проте коли наступали сутінки, коли він входив до кімнати доньки і дивився на сукні, що висіли там, і на всі її предмети, що залишалися стояти по своїх місцях так, наче вона щойно вийшла з кімнати, він забував свої наміри, ясно виявляв свою печаль і волав про жалість до нікчемніших зі своїх слуг» [168, с. 35–36], «Вечір був ясний, сонце спускалося до заходу, і Гейнріха тягнуло до самотності і в золотисту далечінь, що виднілася з похмурої зали через вузькі глибокі склепінчасті вікна <...>» [168, с. 44].

Пророчим часом постають сутінки у вірші В. Вітмана «Пісня на заході сонця»:

*Величаво кончається день, затопляя мене,
Час пророческий, час, подводящий итоги,
Ты за горло берешь, и, пока еще светит твой луч,
Я пою тебя, жизнь, и тебя я пою, земля* [239, с. 417].

Пер. М. Алігер

У французьких символістів сутінки є формотворчим елементом як картин природи, так і мегаполісу, ілюстрацією людської повсякденності, що згодом відобразилося в аналогічних ситуативних сценах на тему людини та її праця на тлі наближення сутінок, як-от у «Вечоровому смерку» Ш. Бодлера:

*Ось вечір чарівний, злочинця вірний друг,
Іде по-вовчому, як змовник; виднокруг,
Замкнувшись, мов альков, темніє тлом великим,
І чоловік стає в нестямі звіром диким.
О милий вечоре, для тих жаданий ти,
Хто мовить з почуттям своєї правоти:
«Сьогодні скільки сил мої трудилися руки».
Цей вечір – зболених умів гамує муки:
Ученого, котрий чоло схилив бліде,
Й робітника, який до ліжка знову йде* [29, с. 176].

Пер. М. Москаленко

Бодлерівські сутінки нагадують стаффівський вірш «Zmierzch» (збірка «Martwa pogoda»). Напрошуються аналогії з оповіданням С. Жеромського «Zmierzch», у якому імпресіоністський опис наближення сутінок розтягнутий упродовж усього тексту в різних стадіях одного явища – змінного й складного – у барвах, відтінках та звуках.

Залучаючи зазвичай сутінки для творення осінніх картин суму, меланхолії, скороминущості, П. Верлен застосовує метафору сутінків і як вмирання («Розсудливість»). Окреслюючи смерть Офелії у вірші «Офелія», А. Рембо залучає сутінки:

*Тому, що вчула ти Природи владний голос
У скаргах дерева, в зітханнях вечорів [197, с. 25].*

Пер. В. Ткаченка

А. Хутнікевич називає сутінки одним з найулюбленіших мотивів поезії Л. Стаффа, вбачаючи в них, як і в ранку, божественну причетність: «Наскільки образ світанку, блиску, раннього ранку має символізувати радість життя і постійну присутність Бога в красі світу, настільки сутінки, вечір є годиною заспокоєння, втіхи, безпечного відпочинку в обіймах Бога» [345, с. 482].

У поетичному просторі Л. Стаффа ритм повсякденного життя людини визначається не тільки природними, а й надприродними силами. Удень герої поезії Л. Стаффа працюють, виготовляють необхідні для життя речі, уночі – відпочивають, але при наближенні сутінок звичний фенологічний світ трансформується у світ надприродних сил, який Л. Стафф виокремлює як сакральний перехід з однієї площини в іншу. Замість опису однієї доби або її проміжку зосереджує головну увагу на перехідній порі – змалюванні сутінок – періоді, коли природа переходить з ритму дня на ніч.

О. Астаф'єв вважає існування у модерністській літературі проміжного стану світу як знаку часу (це сутінки, туман, візуальні нечіткості окреслень тощо) зоною, що «дозволяє доторкнутися до вічності» [2, с. 87]. Нерідко цей момент супроводжується в героя Л. Стаффа сильним емоційним станом, переважно тугою за тим, що минає: «*Serce przeżywa z tobą tragedię wspomnienia / I codziennie na nowo, z żalości bezsiłą, / Żegna wszystko, co w całym życiu się straciło <...>*» [442, с. 257]. Мотив уподібнення заходу сонця до фактичної «смерті» кожного дня, на тлі якого людське життя вражає своєю короткотривалістю, продовжується у вірші «Zachód» зі збірки «Barwa miodu»:

*O, zachodzie, codzienny zachodzie,
Jak świat stary, a wieczność nowy!
Jakże krótkim, w twoim nagłym chłodzie,
Zda się ludzki żywot jednodniowy [442, с. 697].*

Рецепція образу сутінків у Л. Стаффа перегукується з одним із визначень Дж. Тресіддера: «У Північній Європі міфи про сутінки богів – германський Готтердаммерунг і скандинавський Рагнарек – символізують сумне загасання сонячного тепла і світла в потужному образі кінця світу і прелюдію до нового циклу буття» [234, с. 362–363]. Набувши у Л. Стаффа семантики швидкоплинності й сигналізуючи мінливість самого життя, його кінець, сутінки проявляються у внутрішньому світі поета так, як про це пише М. Хеллер: «<...> кожна людина, яка піднеслася над рівнем

повсякденної вегетації, більш або менш одержима філософією часу. Свідомість мінливості не тому страшна, що є свідченням неповторюваності минулого, а тому, що говорить про наближення до смерті» [340, с. 73].

Подібна рецепція сутінків ідентифікує Л. Стаффа як прихильника давньогрецької філософії, за якою у Геракліта одна стихія живе смертю іншої, і саме тому письменник переймається сутінками, що наближаються або приходять як смерть дня. Натомість у китайській традиції Ін-Ніч та Ян-День не протилежні, а наявні один в одному, що теж часто бачимо в поезії Л. Стаффа: «*Każdy dzień wieczorem w noc przechodzi, / Obiecując blaskiem wrócić jutro*» [442, с. 903].

Як зазначалося, Ян та Ін унікальні тим, що ці поняття охоплюють як простір, так і час. Отже, у рядках з вірша Л. Стаффа «*Ziemia i niebo jednocześnie się zmierzchem*» [442, с. 580] можна виокремити подвійну семантику, розшифровуючи землю і небо через Ін та Ян. Згідно з тим, що Ін – це земля і ніч водночас, а Ян – небо і день, отримуємо образ сутінків власне в його головній функції – переходу від дня до ночі, у «пороговому» стані.

Більшість віршів про сутінки у Л. Стаффа мають однойменну назву «*Zmierzch*», починаються з цього слова або просто називають цей період доби. Вірш «*Zmierzch*» (збірка «*Sowim piórem*») визначає смисл сутінків вже першими рядками: «*Oto najgłębsza chwila dnia, gdy wszystko ginie / W niepoczczonym zmierzchu...*» [442, с. 257], згодом порівнюючи їх зі смертю світла «*O, zgonie ostatniego światłości promienia!*». Вірш передає хроніку явища сутінків, відзначаючи циклічність цього природного процесу. Кожні сутінки у рецепції Л. Стаффа асоціюються зі смертю, розлукою, прощанням, які, зважаючи на циклічну сутність явища, автор переживає щодоби: «*Serce przeżywa z tobą tragedię wspomnienia / I codziennie na nowo, z żalości bezsiłą, / Żegna wszystko, co w całym życiu się straciło <...>*» [442, с. 257]. За цим самим принципом кожен схід сонця для Л. Стаффа є провісником не тільки нового дня, а повторним знаходженням речей, їхнє нове народження: «*Ziemia zda się nie znana nikomu, / Jakby jeszcze nie była odkryta*» [441, с. 873]. За аналогією вечір стає початком загибелі речей, як-от у вірші «*Zmierzch w sadzie*» сутінки несуть з собою сумні почуття:

*W kwitnącym, cichym sadzie,
O sennym dnia zmierzchaniu,
Jest smutno jak w balladzie
Po dwojga serc rozstaniu* [442, с. 269].

У свою чергу вірш «*Jak wiersze czytać*» закликає читача разом з ліричним суб'єктом до послідовних дій, які зводяться до того, що поки сонце буде закінчувати денний хід, треба пригадати свій «*najstodszy ranek szczęścia*», а як тільки надійде вечір, герою відкриється сенс парадигми «*zmierzch, żal, smutki*» [441, с. 822]. Серед численних міркувань Х.-Л. Борхеса є цікаве судження, що може стати ілюстрацією роздумів Л. Стаффа: «<...> наше життя є постійною агонією. Слова Св. Павла «Кожного дня помираю» не є патетичним зворотом. Правдою є, що кожного дня вмираємо і кожного дня народжуємося» [308, с. 44].

Іноді Л. Стафф заміняє слово «сутінки» на синонімічні йому, наприклад, у вірші «*Ostatnie blaski*» – це останні блиски променів сонця, які спонукають ліричного героя до аналізу подій цього дня: «*Ach, znów nie było dzisiaj ani jednej chwili / Z tych, co serce choć bladym wspomnieniem bogacą <...>*» [442, с. 256], або «вечір»: «*Wieczór kona otruty, jak od wieków wieczory*» [442, с. 740]. Однак це не абсолютні синоніми слова «сутінки».

Метафоричний образ сутінок спостерігаємо в поезії українських митців: в О. Ольжича – «*Все нижче сонце потойбіч дороги...*» («Шякунтала») [6, с. 287], у Ю. Дарагана – «*Вечір вдарив червінню по крилах...*» («Як луна загубленого раю...», 1922) [6, с. 260], у О. Пятуринської – «*А день відтрублював сурмою / і золотив щити. <...> / День догоряє так світозарно!*» («Хилились стязі, пнулись вгору») [6, с. 291], у Л. Первомайського – «*Сонце на заході впало*» («В райдугу чайка летіла», 1936) [6, с. 233], у Б. Кравціва – «*Цілюють серце промені останні...*» [6, с. 300]. Використовуючи замість слова «сутінки» його синонімічний заміник «вечір», український поет Д. Загул у вірші «Порозпліталися гірлянди...» не так, як Л. Стафф, але наділяє цей період часу деяким ореолом містичності:

*Там, де втомно в темінть тоне
Кучерявий вечір,
Хтось невтомним дзвоном дзвонить
Про чарівні речі. <...>
Вечір хмарами гітарить –
Марить безумовку.
Простягнулась ген з діброви
Тінь нічного духа.
Вечір сном примружив брови
І напружив вуха.
Вечір чаром зачервонив
Монотонне плесо.
Хтось в чарівнім царстві тонів
Відправляє месу [6, с. 68].*

Так само і у М. Рильського у вірші «Дружині», у якому вечір має риси живого організму, з'являється відчуття надзвичайного злиття з цим явищем природи:

*Тихий час надвечірній,
Як ти землю непомітно,
Як ти серце облягаєш!
Як ти млою повиваєш
Те, що грало пишноцвітно
В кольоровості незмірній! <...>
Розкажу дружині вірній <...>
Як зріднився я з тобою,
Як ти горнешся до мене,
Тихий часе надвечірній! [199, с. 90].*

Проте у вечорі М. Рильського немає нічого надприродного: він, як і інші години доби, іде, як завжди, надаючи поету естетичне задоволення від докладного споглядання навколишньої дійсності. Автор у сприйнятті природних явищ покладається на особисті емоції, передбачення. У циклі «Золоті ворота» фіксується зацікавленість насамперед красою пейзажу:

*Не раз хотілося мені
Намалювати по-новому
Вечірні трепетні вогні,
Жіночих лиць рожеву втому,
І голубині блискавки,
Що креслять ранок злото литий,
І на нічних будинках віти –
Узор примхливої руки,
І шум барвистий на базарі,
І тінь людей, що йдуть у парі,
І все, що бачили ми всі
У невіддаваній красі [199, с. 87].*

Цікавий варіант зображення перехідної пори знаходимо в поезії М. Драй-Хмари – не вечір і не сутінки, а щось, для чого застосовуються два визначення, два непоширені речення: «На смерканні. Гасне вечір...» [6, с. 151]. З багатьох українських поетів, чия творчість припадає на початок ХХ століття, найбільш суголосним до Л. Стаффа у структурному зображенні часопростору є лірика М. Драй-Хмари. Подібно стаффівським поезіям, переважна більшість його творів починається з самоідентифікації часопростору (див. поезії «Я полюбив тебе на п'яту, голодну весну...», «Лебеді», «І ось лежу я на землі...», «Victoria regia» тощо). Тільки в одному циклі «Шехерезада» М. Драй-Хмари усі чотири частини або починаються, або містять рядки, що свідчать про час і простір, у яких відбуваються події:

I

*Я п'ю прив'ялу тишу саду,
як стигне пізній холодок... <...>
А на блакитній оболоні
зринає срібний молодик [6, с. 152].*

II

*Стогнала ніч... <...>
ти, вся любов і вічна зрада,
летіла охляп на коні [6, с. 152].*

III

*Помережав вечір кучерявий
Льодяними ґратами вікно [6, с. 153].*

IV

Я побачив тебе з трамвою... [6, с. 153].

Однак, на відміну від Л. Стаффа, М. Драй-Хмарі не притаманне чітке окреслення номінації простору. Якщо польський митець дотримується назв ландшафтних місць простору, у якому відбуваються події, то в українського поета простір простежується часто через метонімію, що помітно у процитованій другій частині циклу «Шехерезада», де вираз «*летіла охляп на коні*» вказує не на конкретний простір, а на його властивість. Це свідчить про присутність простору твердого і не речовинного, по якому зазвичай може швидко пересуватися кінь.

Відомо, що в цілому «сутінки асоціюються із заходом, у символічній традиції – місцеположенням смерті» [200, с. 420], як це розкриває Л. Стафф у своїх поезіях. Згідно з повір'ями стародавніх слов'ян, сутінки як період виходу нечистої сили характеризувалися негативно. Наприклад, у вірші «*Zmierzch*» (збірка «*Martwa pogoda*») звичайні події, коли люди увечері закінчують працювати і йдуть додому, супроводжуються зловісним наближенням сутінок:

*Ludzie wracają z pola, psy szczekają w dali,
Wśród chałup jak opryszki skradają się cienie.
Rzeka jak nóż szeroki błyszczący barwą stali
I ze zmierzchem na ziemię kładzie się zwątpienie.*

*Woły kroczą cierpliwe, ciężkie jak ich praca,
Owce tłoczą się tłumnie, jak wcielona trwoga.
Tylko drzewa, choć zachód od dołu je skraca,
Ognistymi szczytami mocno wierzą w Boga [442, с. 742].*

Загальну ідею негативного сприйняття сутінок передає не тільки семантика і емоційне нагнітання у вірші настроїв за допомогою перелічення підметів і присудків («*ludzie wracają*», «*woły kroczą*», «*owce tłoczą się*»), а й величезний смисловий відтінок

порівняння «rzeka jak nóż», що в одному рядку подає подвійну семантику іншого світу. Насамперед сама річка здавна ототожнюється з рікою мертвих, оскільки виходить з-під землі (давньогрецька Лета); на це вказує образ ножа, причому автором підкреслено, що ніж зі «stali» («*nóż szeroki błyszczący barwą stali*»), а метали вважалися в давнину носієм космічної енергії [234, с. 220].

У Л. Стаффа мінливе ставлення до кожного явища природи. Якщо сутінки в більшості віршів зображуються негативно, то це не залишається їх постійним індикатором. Значення не фіксується назавжди за цим словом, оскільки поет існував у гармонії з природою, яка постійно змінюється. В останній збірці «*Dziewięć muz*» у вірші «*Wiek*» митець зізнавався, що його настрої залежить від погоди, характеризуючи себе як людину, близьку природі:

*Dlaczego – pytasz mnie –
Śmiałeś się wczoraj,
A dziś masz chmurę na czole?
Przecież wczoraj deszcz padał,
A dziś jest tak piękna pogoda* [442, с. 916].

Л. Стафф описував природу переважно натуралістично, причому не завжди споглядав її через міфологізовані уявлення, забобони, якими сутінки поставали у сприйманні народу. Тому вони у вірші «*Wysokie drzewa*» не класично негативні, а легкі, навіть добрі. І. Мачеевська зауважує, що наближення вечора підкреслюється особливою лексикою вірша – «*głusza*», «*widmo*», що «*<...>* у результаті частого вживання в символічно-молодopolьських текстах отримала своєрідну цінність таємничості і настрою» [386, с. 71]:

*O, cóż jest piękniejszego niż wysokie drzewa,
W brązie zachodu kute wieczornym promieniem... <...>
Z wolna wszystko umilka, zapada w krąg głusza
I zmierzch ciemnością smukłe korony odziewa,
Z których widmami rośnie wyzwolona dusza... [442, с. 549].*

Не занадто оригінальний у титулах своєї поезії, Л. Стафф назвав вірш, у якому зустрічаємо добрий образ сутінків, теж «*Zmierzch*» (збірка «*Ptakom niebieskim*»), як і попередній твір зі зловісним образом сутінків: «*W dalekich oknach miasta zachód sto słońc rodzi... / W ogród nasz zmierzch się zlewa coraz słodziej, słodziej <...>*» [441, с. 405]. Образ сутінків, наповнений релігійною піднесеністю, експонується віршем «*Niebo zachodnie*»: «*Ze zmierzchem spokój zstępuje najświętszy, / Panuje cisza i Bóg w górach mieszka*» [442, с. 698].

Отже, концепт сутінок безперечно є одним з найбільш розповсюджених образів поезії Л. Стаффа, аксіологія якого полягає

в демонстрації мінливого характеру сил природи, в перехідності площин. Сутінки сприймаються як особливий відрізок часу, як тимчасова прірва з семантикою кінцевості, загрози, наближення зловісних подій. Подібна увага характеризує Л. Стаффа як тип спостерігача-оповідника природних явищ, хід яких традиційно незмінний і не проходить безслідно для людської екзистенції, відображаючись і віддзеркалюючись на настроях, відчуттях і більш того – світобаченні особистості.

3.5. Оніричні візії як творення дійсності

Мотив сну в польській літературі став популярним у період романтизму, наприкінці XVIII ст., досягнувши рівня самостійної теми. Оніризм на початку ХХ ст. був напрочуд розповсюдженим явищем у молодопольків, більше того, існувала мода на слово «сон» [415, с. 147], що привело до виникнення художніх неологізмів, пов'язаних зі сном: «trójsen» Т. Мічинського, «usennić» К. Тетмайера, «wyspónni» Б. Лесьмяна. Пізніше епітет «senpu» супроводжуватиме протягом усієї творчості скамандрита Я. Лехоня («Bzu w Pensylwanii», «Karmazynowy roemat» тощо).

Нірванічним підвалинам сприймання молодопольки завдячували А. Шопенгауеру, як зазначає Я. Тучинський: «<...> переміщення реальності світу в напрямку ілюзії майї, свідомості до підсвідомості, уже в романтизмі впроваджує мотив сну-смерті, який під впливом Шопенгауера порівнювали модерністи з нірванічними візіями пейзажу, підкреслюючи їхню статичність і неокресленість поширеним уживанням епітетів: безсильний, сонний» [460, с. 172–173].

Сон виконує кілька різних функцій: він інспірує, будучи літературним мотивом; використовується як спекулятивне знання; має ірраціональний характер, коли передбачає насилання видінь богами; крім того, психоаналітична функція робить сні продуктом підсвідомості. Для «професії» поета категорія сну найбільш зручна, її можна застосувати як інкрустацію, розвернути призмою або ввести в поезію. І це буде звучати природно, бо сон промовляє символами, а що може бути більш символічним і знаковим, ніж поезія?! І тому сон стає органічним і поширеним явищем на сторінках поетичних творів усіх часів.

Сон у літературному творі розглядається у зв'язку із сучасністю, тобто проблемами та актуальними наголосами епохи, а нерідко служить кодом для розуміння твору. У Л. Стаффа онірична візія віддзеркалює декадентські настрої «Молодої Польщі», згодом

ніцшеанства, а також не позбавлена впливу одного з важливих напрямів ХХ ст. – експресіонізму, помітного у творах Я. Каспровича, С. Пшибишевського, Т. Мічинського. Деформуючи зовнішню дійсність, експресіонізм трактував її як «ілюзію, створення суб'єкта, тому часто звертався до поетики сну, візії» [322, с. 294], що спостерігається в поезії Л. Стаффа, де поряд із реальним світом існує світ нереальності або просто дійсність замінюється сном. Подібна діалектика яви й сну, реального й уявного була вираженням барокового мислення. Прикметно, що Ж. Женетт бачить у цій епосі усвідомлення своєї «інаковості», яка «для бароко складає принцип поетики: відмінність – раптовий ефект схожості. Інше – парадоксальний стан того ж самого; у цілому, як то кажуть, Інше – це Те ж Саме» [80, с. 66].

Одним з основних компонентів поезії «Молодої Польщі» є сон як входження в нірвану (зокрема, у К. Прерви-Тетмайєра «*zasnąć już, skłonić na nirwanę łono / głowę płonąca, bez miary zmęczona...*» («Zasnąć już!»)), а також як порятунок «*przed złem życia*» («Do snu»). Працюючи спочатку з модерністами «Молодої Польщі», Л. Стафф трансформує шопенгауєрівське розуміння сну у фрейдівське прочитання: при тому, що сон, за Л. Стаффом, це теж відхід від життя, але насамперед це відхід від його буденності й уходження в країну мрій як відкриття необмежених можливостей.

На формування філософських поглядів Л. Стаффа вплинули концепції лекторів на курсах, які він відвідував протягом навчання в Львівському університеті. Зокрема, не залишилася поза увагою поета доповідь В. Вітвицького на тему «*Co to jest sen*» у філософському колі, слухачем якого був Л. Стафф у 1898–1899 навчальному році. Того ж самого року Т. Мянєвський (згодом приятель Л. Стаффа харківського періоду) виголосив реферат на тему «Сон та сновидіння», де простежував взаємозалежність сутності сну й тотожної його візії у творчості Л. Стаффа, а сон тлумачив як постачальник мрій, ілюзій, краси, яких не дає життя. Ідея реферату Т. Мянєвського стала маніфестом покоління: «...має він [сон. – Е. Ц.] для нас ще іншу цінність, оскільки є певною мірою другим життям, у якому забуваємо про клопоти дня, щоб віддатися мріям, не зв'язаним навіть межами фізичних можливостей <...>. І хоч це все обман, хоч зникає наяву, однак часто полегшує біль, дає щастя <...>. Причиною цього дивного стану є наша уява» [393, с. 136].

Згодом онірична концепція Л. Стаффа, підкріплена шопенгауєрівським питанням «чи не є сном усе наше життя?» і ніцшеанським сприйняттям сну як відпочинку від жорстокої

реальності, набула такого вигляду в його творах: дійсність заступається сном, створюючи картину художнього світу, де, на погляд Є. Квятковського, «ява є сном і сон є явою» [372, с. 95]. Тим самим втілюється філософська теорія Геракліта про тотожність протилежностей, згідно з якою такі антиномії, як день–ніч, життя–смерть, молодість–старість та ява–сон, по суті, є зміною станів. Е. Кассирер помітив тонку межу між об'єктивним світом і світом марень у міфологічній свідомості, згідно з якою «<...> певним переживанням уві сні надається та сама сила й значимість, тобто опосередковано приписується та сама «істинність», що й пережитому наяву» [100, с. 51]. Герой поезії Л. Стаффа, як колись архаїчна людина, опиняється, за Ю. Лотманом, «перед простором, подібним до реального й водночас який не є реальністю» [140, с. 124].

Заступаючи реальне життя поета, онірична візія в Л. Стаффа нагадує концепцію романтиків, згідно з якою сон є джерелом і натхненням художньої творчості. «Сон недійсності» бажаний власне своєю несхожістю на дійсність, відсутністю в сні пам'яті минулого й скерованістю на існування людини теперішнім, і водночас він цінний тим, що це «нереальна реальність» (Ю. Лотман), або «інша дійсність» [140, с. 59], або як розмірковує герой роману Новаліса «Генрих фон Офтердінген»: «Мені сні здаються прихистком проти правильності й повсякденності життя, відпочинком для скутої фантазії; вона перемішує вві сні всі життєві уявлення й перериває радісною дитячою грою постійну серйозність дорослої людини» [168, с. 14].

Аксіологічну антитезу цих площин у візії Л. Стаффа спостерігаємо в рядках із вірша «Jesienną porą»:

*Czy przerażone surowym tchnieniem
Przyszły mi ciszę kłócić
Mary przeszłości, żywe wspomnieniem
Dni, którym już nie wrocić?
Czemuż mi każą z **snu** oprzytomnieć
I dumać w łzach, w żałobie
O dawnym szczęściu, gdy ja zapomnieć
Chciałbym o samym sobie?* [442, с. 309].

Л. Стафф у вірші «Gdy wiatru wiew...» прямо визнає функцію сну як перетворення світу митця на диво: «*Uleci sen, / Co w cud mi zmieniał świat*» [442, с. 268]. Так само, як не раз у віршах зі збірки «Sny o potędze», він виражає головну функцію сну як марення або через введення прикметника, або іменників: «*Sni się marzącym wonom śpiących ziół*» [441, с. 14], «*I patrzmy, jak noc idzie siać ziarna gwiazd złociste, / Z których dla marzycieli wzrosną snów kwiaty czyste*»

[441, с. 15]. У вірші «Sen o morzu» поет чередує дієслова «сниться» і «мріється», використовуючи їх з рівнозначною семантикою: «*Śnię się królem – powtarzam swe królewskie imię. / Wtedy marzę ocean bezbrzeżny i ciemny... <...> / Wtedy śnię morze dumne, ogromne, szalone...*» [441, с. 106].

Ураховуючи підсвідоме походження сну, Л. Стафф у наступній поезії звертається до нього як своєрідної перевірки почуттів жінки. Автор навіть назвав вірш «Moc marzeń», провадячи думку про те, що поведінка людини наяву, тобто в реальному житті, необов'язково є площиною для демонстрації її справжніх емоцій і почуттів. Натомість уві сні розкриваються справжні підсвідомі прихильності та прагнення суб'єкта, звільнені від контролю свідомості. Однак, якщо навіть уві сні людина не виказує себе («*Lecz jeśli nawet we śnie nic nie wzrusza...*» [442, с. 214]), то саме це і є реальним, невдаваним і природним.

Ще романтизм запропонував замість просвітницької візії дійсності як статичного механізму, позбавленого глибинного сенсу, нову концепцію пізнання, згідно з якою відчуття, уява, інтуїція та сон стають пріоритетними шляхами до пізнання [322, с. 161]. Для покоління митців, до якого належав Л. Стафф, як наголошує І. Мачеевська, сон не був «принципом творення, лише тільки імпульсом, показником, що мрії можна творити наяву, у поезії» [383, с. 212–213].

Однак цю втечу в марення у Л. Стаффа не можна замінити на лінгвістично-семантичний заміник – утечу від реальності, хоча поет і заперечує існування дійсності: «*<...> Niezwalczoną niewiarę moją w rzeczywistość*» [442, с. 634]. Сам він визначає свою функцію так: вигнанець з яви та невільник снів: «*Niewolnik snów wygnany w szlak gwiazd z krain jawy / Cichy spowiednik swego świętego marzenia <...>*» [441, с. 336]. Для митця такий прийом стає творенням реальності, аксіологічною одиницею з позиції ступеневої вічності, відпочинком у бутті між днями й ночами, дає змогу перенести страждання життя. У цій філософії Л. Стафф недалекокий від розмірковувань Х.-Л. Борхеса: «Коли б не було сну, життя, позбавлене всілякої радості, виявилось б нестерпним. Повнота побуту є для нас недосяжною. Так ось дано нам усе, але завжди по черзі» [308, с. 39]. З ним суголосні рядки з вірша Мікеланджело Буонарроті, про якого, до речі, Л. Стафф написав монографію: «*Полет мечты лелеяет в полусне, / Чтоб с явью не был высший смысл утрачен*» [39].

Це є стаффівське оволодіння буттям та всім тим, що існує, своєрідна організація й упорядкування власного способу життя на ґрунті сучасної картини світу. Проте сонні марення не заміщують

життя, а впорядковують його: реальність і марення мають свій відокремлений час подібно до того, як існує день і ніч, час на працю й час на сон. Як людина має біологічну потребу уві сні відпочити і набратися сил перед новим днем, так світ людини має потребу вві сні-маренні для відпочинку від реальності, осмисленні ідей своєї самості. Дефіцит сили в дійсності/реальному світі компенсується почуттям сили, отриманим за посередництвом сну як марення. Таким чином, сні в Л. Стаффа експонують реалізацію самості автора, її таємних прагнень і рухів.

У позиціонуванні свідомості Л. Стаффа сні перебувають на межі дійсності та її відсутності, після сновидіння він розмірковує: відбувалося це насправді або в сонному маренні («*Było to we śnie – / Może nie we śnie...*» [441, с. 36]), так само, як спостерігаємо в останніх рядках «Трена XIX – albo sen» Я. Кохановського: «*Tu zniknęła. – Jam się też ocknął. – Aczciem prawie / Niepewien, jeslim przez sen słuchał czy na jawie?*» [359, с. 56].

У Б. Лесьмяна, на думку Ц. Ровінського [421, с. 204], часто виникає ситуація, коли «людині сниться світ, але також вона сама сниться світу або Богу» [318, с. 94], що йде від притчі давньокитайського мислителя Чуанг-Тсу про те, що Чуанг-Чоу наснився він у образі метелика, який не знав, що є Чуанг-Чоу. Цей приклад напрочуд популярний у дослідників (напр., у Е. Фромма «Забута мова»). Л. Стаффу була відома ця притча, бо зустрічаємо її тлумачення в збірці перекладів «Fletnia chińska» під назвою «*Łódź nasza tknie...*», де герой (оповідь ведеться від першої особи) з приятелькою пливе в човні річкою, і раптом на його приятельку сідає метелик, згодом відлітає, залишивши героя в роздумах: «*Byłże to motyl czy sen, którzy śniła właśnie przyjaciółka moja?*» [326, с. 33]. Суголосний мотив формулюється у вірші Л. Стаффа «Zatarg z ptakami»: «*Każdy z nas sobie śpiewa, śni, z wiatrem się niesie. / Żegnam! Kłaniajcie mi się, gdy wam śnić się będę!*» [442, с. 771].

Дещо іншу ситуацію маємо у власному оніризмі Л. Стаффа, де те, що сниться герою, теж спить, але безвідносно до інших. Автор не задається егоцентричним питанням, чи не сниться він тому, хто зараз перебуває в стані сну, натомість він цікавиться змістом того, що зараз сниться тому, хто спить у його сні: «*Hey! o czym ty śnić musisz, nieskończone morze!*» [441, с. 106], «*Na dnach przepaści tajnia śpi spowita w mroki...*», «*Spokój śpi niezmacony u głaznego szczytu...*» [441, с. 107].

Накладання однієї сфери на іншу – сну та дійсності – і неможливість відрізнити їх спостерігаємо ще в романі «Метаморфози, або Золотий осел» Апулея: як герої твору не можуть

визначити, чи спали вони, чи ні, так і читач не в змозі вирішити, чи був сон Аристомена насправді сном. Така модель витворення снів, де є взаємопроникненість яви й сну, одночасна яскравість відтворення двох цих сфер, що стирає між ними межу, згодом, після Апулея, була покладена в основу творів таких митців епічного жанру XIX і XX століття, як Б. Прус («Навернений»), Е. Т. А. Гоффман («Золотий горщик»), Г.-Х. Андерсен («Дівчинка із сірниками») та ін. Л. Стафф відтворює атмосферу нереальності за такими самими законами, як у «Метаморфозах...» Апулея: конструює фабулу так, що відбувається симуляція сну як простору, у якому герою притаманне відчуття реального простору й подальшого пробудження. Це ставить під сумнів, здавалося б, непорушну для героя реальність.

Не залишається поза увагою і пророча функція снів у Апулея, що, на думку М. Бахтіна, має інше значення, ніж у грецькому романі, де сні й передбачення передавали людям волю богів, щоб «<...> вони з більшою легкістю переносили свої страждання» (Ахілл Татій). Натомість у Апулея сні спонукають до дій, містячи вказівки героям про зміну їхньої долі [14, с. 44–45].

Профетичні сні, спрямовані на пророкування майбутнього, разом з ієрофаніями й сонниками беруть початок з античності. Відійшовши від міфу, сні в давньоримській літературі набувають самостійного, а не спорадично інкрустаційного характеру, впливаючи на перебіг подій та стаючи чинником у характеристиці постатей («Героїди» та «Метаморфози» Овідія, «Метаморфози, або Золотий осел» Апулея). Християнство зміцнило позицію профетичної функції снів, чому сприяла численність біблійних ієрофаній уві сні й віщих снів зі Святого письма, які витворили окремий вид апокаліптичних снів. Віра в пророчу роль снів зберігалася до XX ст.

Таким чином, сон є носієм повідомлення від невідомого Іншого, ототожнюючись у розвинених міфологічних сферах «із чужим пророчим голосом, тобто представляє звертання *Його до мене*» [140, с. 124]. Як один із видів ієрофанії, сон нерідко стає простором, у якому маємо справу з багатьма епіфаніями (від греч. *Επιφάνια* – поява). Це йде від античних концепцій таємничого характеру оніричних візій. Якщо згідно з першою концепцією «душа під час сну відлітає до небес, контактуючи з так званою дійсністю», то інша говорила про «насилання снів на землю самими богами» [480, с. 69]. У Л. Стаффа спостерігаємо втілення другої концепції, коли герой чекає вві сні на епіфанію:

*Czekałem myśli życia, co przyjsć do mnie miała... <...>
...Wiedziałem, że we śnie
Zwykła się zjawiać ludziom, kiedy nieprzytomni
Nie baczą, strażowania czujnego niepomni... <...>
Długo, niezłomnie stałem wytrwale na straży...
Aż znużonego zmorzył dziś nocą sen wraży...
Była... Przez sen słyszałem... Szumiała skrzydłami... [441, с. 103]*

Епіфанія як зримий або відчутний прояв певної божественної, надприродної сили з'являється в поетичних рядках Л. Стаффа, проте не посідає центральної позиції, як це було в ранній естетичній теорії Джеймса Джойса [73].

Часто в поетичних снах Л. Стаффа з'являється Провідник, а «присутність провідника вві сні свідчить про можливість ґрунтовної перебудови середини (відродження)», – зазначав З.-В. Дудек [321, с. 172]. У вірші «Wyło to we śnie» бліда тінь веде героя залами замку, і останній покірно крокує за ним. Власне К.-Г. Юнг провідника вві сні вважає архетипом Старого мудреця – Провідника Душі, знак самоідентифікації: те, ким відчуває себе той, що спить, – жертвою або головним героєм подій, – свідчить про внутрішню самооцінку.

Мотив сну в поетичному доробку Л. Стаффа конструює сюжетні лінії в драматургії митця, зокрема персонажі трагедії «Skarb» бачать уві сні те, що допомагає декодувати їм таємні сенси дійсності: Недовірливому Старому з'являється те, що відбувається в глибинах його підсвідомого; Стражник, згадуючи, що Дивна передбачила смерть Воєначальника Непереможного, говорить: «sny tam do twoich białych skrzydeł przywiązane» [444, с. 54], а ясновидиця Дивна бачить скарб, таємну книгу вві сні, тобто все, що дає їй міць та віру, вона черпає в сновидіннях. Ідеться про ототожнення «я» ліричного і «я» оніричного, що є «прихованим суб'єктом мрій уві сні» [436, с. 20], в одному «я».

Л. Стафф часто застосовує до природи епітет «сонна», значення якого зумовлює багато різних інтерпретацій: можливо, сонний стан природи свідчить про її зачарованість, адже вся природа є втіленням нірвани. Для природи характерна насамперед відсутність рис цивілізації, саме поняття природи є складником антиномічної опозиції природа–цивілізація. І, напевне, саме в природі, утікши від цивілізації з її надбаннями й поділами на різні групи, легко віднайти риси руссоїстської природної людини, позбавленої претензій власності й законів суспільства, досягти стану нірвани. Епітет «сонний» щодо природи Л. Стафф застосовує тому, що власне природа вже досягла цього стану і є носієм нірвани, і хто, як не поет, повинен помітити це. Майже кожен рядок його поезії просякнутий спогляданням природи, що позбавлена бажань,

спокійно переживає свій споконвічний плін, світопорядок, вона – і це головне – підкорена законам Всесвіту, натомість людині притаманні пошуки, вічна невдоволеність і прагнення більшого. Саме цього за законами нирвани людина мусить позбутися, щоб бути щасливою. Хоча треба визнати й суто настроєву функцію сну природи в поезії Л. Стаффа, яка отримала в Є. Квятковського визначення «сонний» спосіб існування [372, с. 135].

Отже, головні засади оніричної візії Л. Стаффа були закладені впродовж його навчання в Львівському університеті, хоч варто зазначити, що зміст доповідей В. Вітвицького, згодом Т. Мянновського на цю тему не був повністю самобутнім, відповідаючи насамперед духу епохи, у якій на той час царювали шопенгауерівсько-ніцшеанські ідеї, замилювання індійською філософією з її напрямками індуїзму та буддизму. Вони в підсумку зводилися до одного – сприймання життя як сну, сну як продовження дійсності, хоча й іншої. Крім цієї ідейної спільності кожна теорія знайшла свій окремий образ. Так, поняття «глибокий сон» мало індуїстсько-буддистське підґрунтя занурення в нирвану, сон природи найчастіше виконував настроєву функцію. Стаффівська філософія не позбавлена й епіфаній як наслідку діалогу «я» та «іншого», хоча й не так часто, як перспективні сни, однак і не так рідко, як профетичні.

3.6. Язичницькі й християнські символи

Інтеграція символічних категорій у фізичну площину є надбанням культурної системи, де духовна культура з такими складниками, як філософія, релігія, наука, мистецтво, превалює над соціальною та вітальною культурами [76, с. 23]. Протиставляючи фізичному світу символічний універсум, що характеризується **мовою, міфом, мистецтвом і релігією**, Е. Кассирер визнає наявність у людини, крім притаманних усім тваринам рецепторів і ефекторів, «третьої ланки», яку філософ назвав «символічною системою». Завдяки цій ланці людина живе «не тільки у фізичному, а й у символічному універсумі» [99, с. 470–471] і визначається не як «animal rationale», а «animal symbolicum» [99, с. 472].

На основі названих Е. Кассирером характеристик виділимо в символічному просторі поезії Л. Стаффа площини міфу й релігії, які ми вважаємо окремим простором, що, на нашу думку, логічно ідентифікувати як **культурний простір**, оскільки в «розвитку людської культури неможливо точно вказати, де саме закінчується міф і розпочинається релігія» [99, с. 542]. До речі, міф та релігія можуть формувати також священний простір М. Еліаде,

протилежний мирському, оскільки як для давнього грека міфи становили невід'ємну частину його реального життя, так і для християнина існував релігійний устрій життя.

З першої збірки і першого вірша Л. Стаффа ці два напрями – міф і релігія, а власне античність і християнство, тісно переплетені. Це зазначає і дослідниця І. Мачеєвська: «Християнство, подібно до античності, поет трактує як живе джерело сучасності. І свідомо прагне до їх поєднання у власній творчості» [383, с. 270].

Окрім Л. Стаффа, синкретизм поганського та християнського начал був притаманний також іншим митцям «Молодої Польщі», про що пише Ю. Крижановський: «<...> програмові песимісти, як Тетмайєр, Мічинський та Каспрович, раніше чи пізніше, послідовно або випадково доходили до апофеозу життя, майже до релігії життя, що по-різному розумілась і виражалася від поганського гедонізму до францискансько-сонячного евдемонізму» [366, с. 121]. Точки дотику виявляються і в зацікавленні постаттю Св. Франциска, якому Я. Каспрович присвятив один зі своїх «Humnów», а Т. Мічинський – твір «Stygmaty św. Franciszka».

«Якщо не маєш жодної релігії, визнай «релігію культури», – писав Л. Стафф в «Rekonwalescencji końca wieku. (Szkic z literatury ostatnich czasów)» [443, с. 63]. Стаффівська релігія, органічно поєднуючи в собі постаті міфічного Діоніса й християнського Христа, фактично й була «релігією культури», у якій превалював принцип «калокагатії», що синтезував у собі «поганську закоханість у життя, красу та християнську культуру» [443, с. 61].

Формування героя як людини *kalos kagathos* було деякою мірою наслідком класицизму, визначним представником якого в поезії ХХ ст. вважався Л. Стафф з огляду на розуміння класицизму як поетики, «філософії ладу і згоди з життям, як прагнення до інтеграції різних течій європейської, античної та християнської культури» [385, с. 393].

Античність, покладена в основу творчості Л. Стаффа, сформувала своєрідний міфологічний простір поезії польського митця, або міфопоетичний, якщо зважати на концепцію В. Топорова, що передбачає таку назву моделі світу, в основі якої лежить міф [232, с. 163]. Це період відносно єдиної та стабільної моделі світу з притаманною їй тісною онтологічною взаємспорідненістю макрокосму й мікрокосму, тобто природи й людини. Таку тотожність споглядаємо у вірші Л. Стаффа «Śnieg» (збірник «Sny o potędze»), де за допомогою прийому художнього паралелізму демонструється віддзеркалення будь-якого впливу на природу через душевний стан поета. Автор зображує природу як полотно, на яке перенесено сліди

внутрішнього переживання. Площина зимової рівнини в цьому випадку й усе, що відбувається на ній, дублює площину затаврованої душі поета, який виявляє себе дієсловами від першої особи однини. Зокрема, авторові здається, що брудні сліди жебрака, відбиті на чистій поверхні снігової рівнини, залишають болісні сліди в сніжному просторі його власної душі:

*Idzie wśród pustki sennej, bładej
I w nieskalaność śniegu białą
Wtacza stóp swoich brudne ślady.
I zda mi się, że widmo bolu
Idąc zostawia ślad bolesny
Na mojej duszy śnieżnym polu...
I trwożnie patrzę w step bezkresny [441, с. 13].*

Можна припустити, що у своїй творчості Л. Стафф не відійшов від міфологічного мислення, оскільки в нього не відбувається деміфологізації природи, характерної для філософського світобачення. Натомість у нього переважає представлення окремих аспектів природи в образі богів. Однак у деяких стаффівських поезіях помітна дієвість і філософського мислення, зокрема у «визнанні людини за обсерватора, що не має впливу на поведінку світу» [451, с. 26].

Міфологія у Л. Стаффа проявляється зображенням на сторінках усіх його поетичних збірок міфологічних мотивів, сюжетів, богів, героїв та взагалі античних персонажів. Міфологія віддзеркалюється й у відповідному світобаченні поета, зокрема у визнанні існування Долі: «*Ciemna matka nasza, Dola, / Co przędzie życia nazbyt długą nić*».

Л. Стафф звертається й до більш раннього періоду – змалювання космогонії в вірші «*Dyskopol ziemi*», де існує Хаос як втілення не-простору:

*W ślepej ćmie stojącego się głucho chaosu,
Przed narodzeniem godzin, na praczasów brzegu,
Duch nowy, przed obliczem zakrytego losu
Stałem... [441, с. 922].*

У вірші поет чітко вказує на основні чинники створення світу, серед яких важливе місце належить нерозривності простору з часом, тобто хронотопу подій. Просторово-часовий континуум античності пов'язаний не тільки з міфічним часом або «прачасом» (нім. *Ur-Zeit*), який попереджає емпіричний (історичний, або профанний) і перебуває з ним у відношеннях взаємовпливу та взаємовизначення. Він, на думку В. Топорова, пов'язаний також з «речовим наповненням (першотворець, боги, люди, тварини, рослини,

елементи сакральної топографії, сакралізовані й міфологізовані об'єкти зі сфери культури тощо), тобто всім тим, що так чи інакше «організує» простір, збирає його, об'єднує, укорінює в єдиному центрі (мова простору, стиснутого до крапки...)» [233, с. 234].

Опозицією до не-простору Хаосу постає простір Космосу, яким в античності вважали Всесвіт. На думку В. Топорова, міфопоетична модель світу завжди орієнтована на «граничну космологізованість того, що існує: усе має відношення до космосу, пов'язане з ним, виводиться з нього і перевіряється й підтверджується через співвіднесення з ним» [232, с. 162]. Космос був абсолютним божеством, яке можна бачити, чути, відчувати цілісним організмом, що стверджується завдяки самому собі. Відповідно античні боги, згідно з О. Лосєвим, – «це ті ідеї, які втілюються в космосі, це закони природи, які ним керують» [135]. Отже боги були не чим іншим, як частиною самої ж природи, що ми бачимо у вірші Л. Стаффа «Peap» в розкритті пантеїстичного світобачення польського поета: «*Drzewa, chmury, rzeki, góry, toż to wszystko bogi*» [442, с. 907]. Твір закінчується варіацією зазначеної семантичної лінії: «*Wszystkie bogi są prawdziwe i jest ich za mało*» [442, с. 907].

Трапляється у Л. Стаффа і явище антропоморфізму:

*Mróz, biały ojciec zimy, starzec siwy,
Skrada się w sioła przez śniegowe niwy,
Podchodzi milczkiem pod uśpione chaty
I w przecudowne, fantastyczne kwiaty
Maluje okien szyby srebrnym szronem...* [441, с. 9].

У міфологічній вертикалі трирівневого простору давніх греків «підземелля–земля–небо» останнє вважалось найбільш сакральним простором, так званим кінцем «світової осі». Вертикальний шлях був доступний тільки людській душі, тоді як «проходження» світу по горизонталі, як правило, пов'язане з приналежністю до класу героїв, подвижників або до особливого стану (наприклад, участь у ритуалі, у паломництві тощо)» [233, с. 256].

Міфічні постаті в поезії Л. Стаффа репрезентують усі три сфери простору: безсмертні боги й божества піднебесся представлені особами Зевса, Кибели, Діоніса, Аполлона з дев'ятьма музами, Марса, Афродіти, Персефони та багатьох інших, земні герої – Одисеєм, напівземним Прометеєм, Гектором та ін., підземелля – образами річки Лети й Харону, Еребу тощо.

Звертається Л. Стафф і до підземного світу, зокрема в драмі «Skarb» невідомий скарб лежить усередині підземелля. У вірші «Sarkofagi» автор вдається до алегоричного зображення внутрішнього світу ліричного суб'єкта як підземелля, хоч атрибутика

підземелля більш нагадує християнський середньовічний склеп, а не античний підземний світ:

*Jest w głębiach moich czarne, posępne podziemie,
Krypta pełna śmiertelnej, ogłuchłej powagi,
Kędy w zakrzepłej ciszy, co snem mroków drzemie,
Ciągną się marmurowe, ciężkie sarkofagi* [441, с. 48].

Одним із основних визначників просторової організації поетичних текстів Л. Стаффа є бінарна опозиція «небо–земля», що конститує як міфічний, так і християнський культурний простір польського митця. На символіку неба й землі, за Є. Квятковським, Л. Стафф натрапив ще через захоплення творчістю Мікеланджело Буонарроті, зокрема це стосувалося проекту алегоричних фігур, які мали б стати фрагментом незавершеного гроба Юлія II [372, с. 255]. Проте Є. Квятковський вважає проблему поєднання неба й землі у Л. Стаффа висхідною щодо більш ширшого явища поезії Л. Стаффа – «мотиву поєднання суперечностей» [372, с. 260], зокрема мотиву одночасності добра і зла.

Особливістю ідіостилю Л. Стаффа є те, що концептосфери неба й землі в його віршах постають у вербально-семантичній злитості. Просторова пара – небо і земля – дві площини-універсуми, які вміщують в себе, або породжують інші об'єкти й предмети, які складають основу поетичної світобудови Л. Стаффа. Як типовий досократик сприймає речі у системі парних протилежностей, так і Л. Стафф частіше вдається до бінарної опозиції небо-земля, намагаючись в одному вірші через змалювання неба описати у наступній строфі землю і навпаки:

*...Patrzę na niemą ziemi samotność dokoła
I na milczących stropów sieroce bezmiary <...>
Choć **niebo** się bezradnie gwiazdami tłumaczy
I Drogą Mleczną ludzi się, że dokądś wiedzie* [442, с. 747].

Іноді земля або небо заміщуються складовою частиною цього простору, як у вірші Л. Стаффа «Zły pejzaż»:

*Brązowe świeżą orką pole
Równno i płasko jak po stole
Ucieka w przestrzeń nieruchomo.
Ponad nim martwo się rozpina
Powietrzna pustka szarosina...* [442, с. 847].

Згідно з міфом про втрачений рай, на що не раз посилається у своїх дослідженнях М. Еліаде, в праісторичну епоху Небо було ближче до Землі, а між богами й людьми існував постійний зв'язок, однак у результаті якоїсь помилки шлях на небо для людей закрився і тільки деякі герої, правителі й чарівники могли потрапити туди.

Лоли, таї та китайці вірили, що після смерті людина знаходить шлях на Небо [276, с. 325].

У багатьох міфопоетичних моделях світу (північно- та середньоазійській, релігії Майя, слов'янській тощо) своєрідною космічною віссю є Світове Дерево, що проходить через три світи: гілками проростає у верхній («небесний») світ, корінням – у нижній («підземний»), а стовбур є центром, через який проходить середній («земний») світ. Архетипний образ Світового дерева символізує ідею простору й часу. У грецькій міфології немає поняття Світового дерева, але в середньовічних грецьких народних традиціях згадується про існування Дерева, що тримає Землю. Дублюється подібна міфологічна концепція і в поезії Л. Стаффа. У вірші «Zmierzch» верхівки дерев тягнуться до метонімічного образу небес, уособленням яких стає Бог: «*Tylko drzewa, choć zachód od dołu je skraca, / Ognistymi szczytami mocno wierzą w Boga*» [442, с. 742].

Можна припустити, що епітет «*ognistymi*», який характеризує верхівки дерев, очевидно, за задумом автора, має вказувати ще на одну цікаву деталь міфу про Світове Дерево, згідно з яким частинам дерева відповідають чотири елементи Космосу: низу – Вода й Земля, верхівці – Повітря й Вогонь.

У вірші з циклу «Nokturny» Л. Стафф знову експонує аналог Світового Дерева, наголошуючи на небесній приналежності його верхівок:

*Pod srebrnym snem błękitów,
Pod gwiazd zakłębciem,
Drzewa smukleją szczytów
Swych wniebowzięciem* [442, с. 305].

Варіантами Світового Дерева, за допомогою яких сполучаються небо й земля, стають у міфах і обрядах образи мосту, гори, веселки, мотузки, ліани, храму тощо. Сходження на Небо по канату, а також магічний політ проповідувались і в традиціях Тибету. Не менш виразною варіацією сполучення між небом і землею у Л. Стаффа постає образ вежі. Зокрема, у вірші «Pean» використанням образу вежі автор підкреслив вертикальну будову світу, а образом дороги – горизонтальну, наділивши обидва образи дієсловами руху «*biegną*», «*pędzą*»: «*Wieże biegną w niebo, w jutro pędzą wszystkie drogi*» [442, с. 907].

В іншому творі Л. Стаффа «Zdjęty dzwon» зі збірки «Tęcza łez i kwii» звуки дзвону з вежі разносить стогін землі в повітряну далечінь. Отож цей прийом безпосередньо вказує на посередництво образу вежі між двома просторами – небом і землею:

*Zdejmują z wieży
Spiżowy dzwon,
Którego ton,
Głęboki dźwięk,
Od wieków bieży,
Wciąż szerzej, szerzej
Roznosząc ziemi jęk
W powietrznych dal bezbrzeży,
W dal czterech świata stron [442, c. 22].*

Народна космологія представляє небесний світ ізоморфним земному, який віддзеркалює речі і явища нижнього світу. Згідно з віруванням месопотамців прототипи рік Тигру і Євфрату розташовані на окремих зірках, у алтайських народів гори мали прототипи на небесах, природний рельєф Єгипту отримав назви від назв небесних «полів», а в іранській космології впродовж зерванізму кожне земне поняття має свій «трансцендентний невидимий аналог на небесах, свого роду «ідею» в її платонівському розумінні... Кожна річ і кожне поняття має дві сутності: сутність менок і сутність гетик». Дослідник припускає, якщо існує видиме небо, то є і невидиме небо менок (Bundahishn) [275, с. 17–18].

Космологія Джордано Бруно також спростовує протилежність між землею і небом, стверджуючи, що ті самі закони діють у всьому Всесвіті. Ізоморфність/подібність нематеріального, скажімо, навіть духовного світу неба, матеріальному світу землі йде ще від ідеалістичного вирішення Платоном основного питання філософії. Згідно з ідеалізмом Платона матеріальний світ, який ми пізнаємо почуттями, є лише «тінню» і походить від світу ідей, а значить вторинний. Ще один факт, що говорить на користь первинності неба: ідеї незмінні, нерухомі й вічні, і за цими якостями Платон визнає їх справжнім і дійсним буттям тим часом, як явища й предмети матеріального світу скороминущі, змінні, виникають і гинуть, через що не можуть бути істинно сутніми.

Найчастіше Л. Стафф застосовує мотив дублювання неба і його метонімічних образів у дзеркальному відображенні води, власне стоячої води ставу, озера тощо. У такому зіставленні небо–вода маємо експлікацію верхнього й нижнього світів, оскільки в міфологічній традиції вода вважалася жилами землі, зокрема належала до світу мертвих, беручи свій початок з підземного царства мертвих:

*Zielona woda złotym ogniem płonie
Odbitych w głębi jej pożółkłych drzew.
Baśń w niej jesienną powtarzają tonie
Odwrotnym dziwem: brąz, bursztyn i krew.*

*Zwierciadła stawu jedwabny gobelin
Wplata w osnowę liści wątek fal,
Modrymi skrawki międzydrzewnych szczelin
Wprawiając w pożar chłodną nieba stal [442, с. 638].*

У вірші «Dziewicze brzozy» Л. Стаффа спостерігаємо інший варіант поєднання двох просторів – небо не відбивається у воді, а плавно прилягає до ставу, майже переходить у нього: «*Przez sieć gałęzi modrą morą / Prześwieca nieba skłon i staw*» [441, с. 628].

Велике значення в житті людей мали небесні явища, які сприймалися як знамення, що спричинило віру в ізоморфізм неба до землі. Наприклад, вважалося, що з народженням дитини на небі з'являється її двійник в образі нової зірки, а зі смертю людини зірка падає. Подібну картину спостерігаємо в ліриці Л. Стаффа, коли поет бачить на небі певну кількість зірок, що, за його твердженням, є аналогами тих міст, у яких він перебував:

*Trzydzieści widzę w niebie gwiazd,
Reszta mnie nie obchodzi...
Bom widział właśnie tyle miast
W mych lat szczęśliwych młodzi.
Dziś, kiedy nazbyt drogie są
Podróże, kolej, jazdy,
Rad jestem, że w niebiosach lśnią
Te same co tam gwiazdy.
Jedna jest najpiękniejsza, ach!
Wielka jak złota pestka.
Lśniła mi w pewnym mieście w dniach,
Gdy biła mi trzydziestka [442, с. 628].*

На нашу думку, взаємодія площин неба й землі в поезії Л. Стаффа краще за все передається за допомогою понять Ян та Інь, популярних у давньокитайській філософській школі даосизму. Згідно з концепцією цієї філософії Ян та Інь є небом і землею, оскільки в результаті «згущення» Ці (енергія) виник поділ на світлі й легкі ЯН-Ці, що піднялися вгору й сформували небо та мутні й важкі ІНЬ-Ці, що спустилися донизу й створили землю.

Першоелементи Ян та Інь, крім того, що з'ясовують принцип взаємодії неба й землі, виконують багато інших функцій. Регламентуючись у діархії як світла й темна сторони одного цілого, Ян, що уособлює активний творчий чоловічий принцип, та Інь, який є пасивним руйнівним жіночим принципом, чередуючись, задають циклічність усім опозиційним процесам у природі: ночі та дню, ранку й вечору, зими й літу, холоду й теплу тощо. Отже, Ян та Інь постають універсальними знаками/контекстами, вони є своєрідним

топосом, який водночас вказує на простір і час і якнайкраще передає характер ліричного героя творчості Л. Стаффа.

Одночасно протилежні й взаємопов'язані Ян та Інь протистоять і доповнюють одне одного; не в змозі існувати ізольовано, вони за певних обставин трансформуються одне в одне. Стаючи своєрідною інтерпретацією матеріалістичного принципу єдності й боротьби протилежностей, який лежить в основі всіх проявів навколишнього світу, теорія Інь-Ян доводить, що все в природі має два начала. Подібно Яну та Іню, простори неба й землі в поезії Л. Стаффа теж перебувають у постійній взаємодії та взаємозалежності: «*Ziemia znów z niebem się jednoczy <...>*» [442, с. 741].

У вірші «*Szczęście*» Л. Стафф прямо називає зв'язок землі й неба шлюбом, не застосовуючи метонімії, символів поєднання, якими є Світове Дерево, сходи, вежа тощо:

*Widzisz ten lasu pas na widnokręgu,
Śniący w marzeniu mgły złotoblękitnej,
W takim cudownym dla rąk niedosięgu
I jeno oczom tęskniącym uchwytny?*

*Tam dal kojarzy ślub ziemi i nieba,
Któremu czarem nic nie może sprostać...* [442, с. 331, II].

Саме в контексті ієрогамії неба й землі у вірші «*Natchnienie*» можна, на наш погляд, розглянути образ блискавки, що б'є в землю, не як просте явище природи, зображене Л. Стаффом у творі, з огляду на символічну традицію насамперед як священний союз небесного бога, що запліднює, і матері-землі, що сприймає: «*I śmieję się jak dziewczyna, kiedy o trzy kroki / Piorun się w ziemię zaryje*» [442, с. 921].

Визнаний Є. Квятковським у взаємодії землі й неба «мотив поєднання протиріч» [372, с. 260] у поезії Л. Стаффа підтверджується рядками з поезії («*W tajne przeciwieństw swych powinowactwo / Ziemia i niebo jednoczą się zmierzchem*»), а продовження цього вірша демонструє очевидне тісне переплетення й розчинення одного простору в іншому («*I gdy brud nizin ginie w nosy kirze, / Wysoko w górze gwiazdami srebrnemi / Rozkwita w niebios najświętszym lazurze / Wieczny, przeczysty sen zhańbionej ziemi!*» [442, с. 580]).

У своєму поетичному доробку Л. Стафф представляє прихід сутінок через різні алегорії: то як сітку павука («*co jak sieć pająka / Rozsnuwa się powoli...*» [442, с. 257], то як крила («*zierzch nad wsią senne swe roztacza skrzydła*» [442, с. 173]). Останній приклад є важливим для нас зображенням образу крил, оскільки, на зауваження французького феноменолога Г. Башляра, «крила, які

нагадують розпростерті руки, символізують благополуччя землі. Цей образ протилежний рукам, які стають крилами й забирають нас на небо» [15, с. 69]. Відомо, що крила, розпростерті над землею, – символ Гермеса-Меркурія, а також пізньоєгипетського Фенікса. Таке формулювання нагадує уявлення слов'ян про небо, яке постає випуклою кришкою, ковпаком, стелею або дахом, що накриває землю. Це відтворює поезія Л. Стаффа: «*Pod niebem brudnosiwym jak uliczne bruki / Mgła przesrebrza pożółkłe miejskich klonów czola...*» [442, с. 344]. Саме таку кришку бачимо у вірші «Rób coś»: «*Trudno rozszerzać horyzont, / Więc zaokrąglam horyzont! / Zaokrąglam!!*» [442, с. 965].

Однак витоки такої акцентації на розташуванні неба над землею у творчості Л. Стаффа не тільки в уявленні неба як кришки. Річ у тому, що основу більшості віршів Л. Стаффа складає не рівноправно збалансоване протиставлення неба й землі, як це пропагує філософія Інь та Ян, а звеличення неба, за яким Л. Стафф закріплює першість, визнаючи ієрархічний характер відносин між об'єктами універсума, як це зазначали конфуціанці, що відносили небо до сфери «благородного». А за уявленнями давніх китайців «безособове, але всевидяче Небо керувало всім перебігом подій у Всесвіті» [92, с. 25].

Починаючи вірші рядками «*Pod niebem brudnosiwym...*» [442, с. 344], «*Pod szarym nieba ołowem...*», Л. Стафф відразу акцентує увагу читача на вертикальну модель світу прийменником «під» або навпаки «над», який вказує на відштовхування від простору землі: «*Nad Ziemią nos...*» [442, с. 828]. У вірші «*Nad morzem*» протиставлення опозиційних прийменників «над»-«під» починається із самої назви: «*Pod niebem, które błękit rozpina pogodny...*» [442, с. 773].

Метафізичний аспект середньовічної картини світу фіксував двосвіття Граду небесного та Граду земного, де перший реалізовувався як вічний світ, а другий – минущий. Земля створює опозицію небу як земне життя загробному, оскільки, на думку Ю. Лотмана, «земний світ – «тлінний» і швидкоплинний, а загробний – нетлінний і вічний, то й «матеріальність» його «реальніша» [140, с. 297]. У польського письменника доби бароко В. Потоцького простір теж часто сприймається в антиноміях сталості й змінності: небо – місце тривалості й вічності, натомість земля – тимчасовість [367, с. 29].

Опозиційне розділення просторів у Ю. Лотмана приводить до так званого **географічного простору** (праця «Семіосфера»), концепція якого пов'язана з тим, що в середньовічному мисленні

людини будь-яке переміщення відбувалося з урахуванням релігійно-моральних характеристик: одні локалі світу сприймалися як праведні, інші – як грішні, тобто «моральним поняттям притаманна локальна ознака, а локальним – моральна» [140, с. 298]. Ю. Лотман, враховуючи значення географічної віддаленості, пояснював обов'язковість входження локальної ознаки дальності до середньовічної утопії. Крім того, він наголошував: «Прекрасна земля – земля, шлях до якої довгий» [140, с. 303]. З огляду на те, що будь-який рух людини в просторі вважався благом, вираз Л. Стаффа «*człowiek w wiecznej podróży*» [442, с. 888] окреслює постать людини-паломника.

Згадуючи зміст чарівних казок, ми знаходимо такий аналог далекого місця в тридесятому царстві, шлях до якого за непрохідним лісом, морем, вогненною рікою з мостом, де причаївся змій, і до якого потрапляє герой у пошуках украденої красуні, диковинок, яблук молодості або живої та мертвої води. Можливо, такого міста прагне досягти ліричний герой вірша Л. Стаффа «*Wędrówka wesołego pielgrzyma*»: «*Dalekie miasto gdzieś o tysiąc staj / Leży... Już długo wędruję ku niemu...*» [441, с. 354]. Як і тридесяте царство, місто Л. Стаффа казкове, що зазначає сам поет («*Każdy sam siebie ciągle jeno śni, / Przeżywa swoją własną baśń o sobie...*» [441, с. 355]), відразу пояснюючи свою мрію про цей світ.

Мрією героя твору є дійти до таємного міста, розташованого «*<...> skryte w mgle, / W wieńcu ogrodów wiecznej, złotej wiosny <...>*» [441, с. 353]. Набір його супроводжується кількома символічними мотивами з проблематики просторів Неба – Землі. Крім уже згадуваної конотації зіштовхнення двох просторів у воді («*Niebo roztopia szary smutek swój / W kałużach...*»), простежується відомий образ верхівки дерева разом з образом човна, який символізує переправу з одного світу в інший:

*Choć droga żmudna, uciążliwy szlak,
Żądze wędrówki ku niemu nie zginą,
Póki choć jeden szczyty kocha ptak,
Póki choć jedna łódź płynie głębiną* [441, с. 353].

Опис шляху стаффівського героя до цього міста дуже нагадує перехід мосту в однойменному вірші «*Most*», де емоційний стан героя теж передається через ходу:

*I przeto idę w miasto skryte w mgle,
Pośród ogrodów wiecznej złotej wiosny...
Idę ku niemu przez mroki i dżdże,
A krok mój lekki i śpiew mój radosny...* [441, с. 355].

*Szedłem lekko jak motyl
I ciężko jak słoń,
Szedłem pewnie jak tancerz
I chwiejny jak śliepiec [442, с. 856].*

На нашу думку, такий авторський збіг не випадковий: як міст, що символізує важливий життєвий перехід з одного простору в інший, зокрема й перехід від мирського життя до небесного, так і шлях до тридесятого царства в казках теж проходить через міст: «Через річку веде міст. Річка ця має свою назву: вона називається річка Смородинка, міст завжди калиновий. Герой чекає змія під мостом <...>. Ця річка – кордон. Через міст перейти неможливо. Змій охороняє цей міст. Перейти через нього можна, тільки вбивши змія» [189, с. 186].

Подібно до переходу через міст, шлях до далекого міста стає переходом в інший стан. У міфопоетичній і релігійній моделях світу до вищої сакральної цінності, що знаходиться у центрі, героя веде довгий і важкий шлях, причому, як зазначає В. Топоров, «досягнення мети суб'єктом шляху завжди зумовлює підвищення рангу в соціально-міфологічному або сакральному статусі» [233, с. 258].

Герой вірша «*Wędrówka wesołego pielgrzyma*» визнає, що «*! to miasto nie jest moim celem!*» [441, с. 355]: для нього головне не досягнення мети, а сам шлях до неї – «мотив мандрівника, який мандрує для мандрування» (Є. Квятковський), а досягнення її – це ще одна сходінка до іншого рангу, перехід до іншого простору. В. Топоров пише: «Рух по дорозі в міфопоетичному просторі перетворює потенційність шляху в актуальну реальність і підтверджує дійсність-істинність самого простору, що «пробігає» цим шляхом, і, головне, доступність для кожного пізнання простору, його освоєння, досягнення його таємничих цінностей» [233, с. 258]. Мандрівка заради самої мандрівки перегукується з паскалівською тезою: «У боротьбі нас приваблює сама боротьба, а не її звитяжний кінець <...>» [178, с. 312].

Серед двох видів міфічного простору, виділених Й.-Ф. Туаном, перший вид простору має географічну скерованість і, на твердження дослідника, трапляється повсякчас, «коли замислимося над тим, що розташоване по інший бік ланцюга гір або океану, то уява творить міфічну географію, яка може мати небагато спільного з дійсністю» [458, с. 114]. Саме такий світ бачимо в поезіях Л. Стаффа: у топосі таємничого невідомого міста («*Wędrówki wesołego pielgrzyma*»), у топосі острова (з однойменного вірша «*Wyspa*»), що презентують місця уяви поета, ідентифікуючись вказівником-прислівником – «десь», і можуть перебувати як на землі, так і на небі. І

найважливішим є те, що, подібно до географічного простору Ю. Лотмана, ці міста прекрасні насамперед тим, що далекі.

Крім того, це таємниче місце необов'язково розташоване в горизонтальній площині, воно може належати й верхівці *axis mundi* – небу, що традиційно й у християнстві, і в первісній свідомості посідало простір невідомого, було вмістилищем вищої сили – Бога, формуючи, за І. Кантом, трансцендентний простір (94; 1116), а в К. Яспера підлягаючи під поняття «простір змісту віри». Звісно, найбільш сакральним і недосяжним простором згідно з такою концепцією поділу географічного простору, заданого Ю. Лотманом, було небо.

Хоч у Л. Стаффа відчутний трисферний поділ на простори неба, землі й підземелля, проте небо в його зображенні все одно замкнене, обмежене горизонтальною смугою, що підкреслено автором, наче межа між небом і землею. Це бачимо у вірші «Zły rejsaż» (збірка «Wiklina»):

*Brażowe świeżą orką pole
Równo i płasko jak po stole
Ucieka w przestrzeń nieruchomo.
Ponad nim martwo się rozpina
Powietrzna pustka szarosina,
Którą z rozmachem przekreśla poziomo
Kilka ciemniejszych, grubych smug.
Jak gdyby stary malarz, Bóg,
Widząc barw całe ubóstwo i nędzę,
Znudzony,
Wytań o płótno nieba pędzel
I rzucił obraz nieskończony [442, с. 847].*

Проте навіть у найсміливіших фантазмагоричних мріях поет не припускає осягнення небес, про що свідчить використання у вірші словосполучення «*porod niebo*». Чітко розмежовуючи простори неба, піднебесся й землі, Л. Стафф навіть не намагається зазирнути в простір самого неба, оскільки, вміщуючи Вищу силу, а саме Бога, як цю силу без вагань визначає Л. Стафф, небо стає сакрумом для письменника. Це, власне, і було прописано в Біблії: «Небо – небо Господу, а землю Він віддав синам людським» (Пс 113.24). Отож Л. Стафф залишається вірним такому розміщенню, переважно вказуючи у віршах розташування предмета відносно неба за допомогою прийменника «під»:

*Mam jeszcze złotych marzeń niespętane ptaki,
Które o cichej godzinie zmierzchów wieczornych
Lecą w dal siną żurawianym kluczem
I, zawisnąwszy pod **niebem**,
Patrzą w dal ona, o której mi prawisz... [441, с. 76]*

Своєрідним аналогом сполучення між землею й небесами, подібно до Світового дерева у міфопоетичній моделі світу, у біблійній символіці стають сходи, праобразом яких є сходи Якова, названі за іменем людини, яка вперше побачила їх уві сні: «<...> ось, сходи стоять на землі, а верх їх торкається неба; і ось, Ангели Божі піднімаються й сходять по ній» (Буття 28:12). Саме перед такими сходами, що символізують онтологічний перехід від одного рівня буття до іншого, а також сходження людини й божества, постав ліричний герой вірша Л. Стаффа «*Chciałem już zamknąć dzień...*»:

*Oto dzień nowy i świat nowy
Tysiącem dziwów gra mi.
Zerwałem się na równe nogi,
Przed wysokimi stanąłem schodami* [442, с. 893].

Не вдаючись до символізму й інакомовності, Л. Стафф у вірші «*zachwyt*» уводить драбину Якова в головну сюжетну лінію твору:

*Modlitwą w niebo wznoszę ramiona
Niby drabinę szczytną jakuba,
Po której schodzi moc nieskończona...* [442, с. 606].

Іншого значення поняттю «драбина» надає Т. Ружевич у вірші «*Dos moi pou sto*» («*Szara strefa*»), написаному у відповідь на вірші Л. Стаффа. Цей твір уміщений разом з іншими ружевичівськими варіантами на вірші Л. Стаффа в частині «*Appendix*» під титулами стаффівських першоджерел. На відміну від Л. Стаффа, який, усвідомлюючи марність свого грандіозного прагнення, чітко надає драбині роль посередника між землею та небом, для чого завершує вірш переходом на менші масштаби («*Ach, byle dotrzeć do chmur!*» [442, с. 960]), Т. Ружевич перефразовує митця: «*Ach! Byle dotrzeć do siebie!*» [424, с. 103]. Він презентує драбину як спосіб осягання не небес, а насамперед свого внутрішнього «я», наче драбину до світу людини з його самістю й численними архетипами, які виникають при згадуванні Т. Ружевичем К.-Г. Юнга: «*Pożyczę drabinę od Junga!*». Проте і Т. Ружевич приходить до висновку марності своїх зусиль: його вигук «*O boże! Też jest za krótka!*» суголосний стаффівському «*lecz tam za krótka drabinę*».

Осмишуючи землю як загальне джерело життя («*błogostawiona niechaj będzie siła, / tajemna płodnej twórczości mistrzyni*» [442, с. 227]), герой поезії «*Złota elegia*» насолоджується її красою («*Krasą cię darzy miłość, co w swą pieczę, / O, ziemię, wzięła toce twego łona*» [442, с. 228]). Це спостерігалось ще за часів первісної людини, що бачила перед собою небо і землю, з яких земля поставала як «жива, одухотворена, така, що все із себе виробляє і все собою живить, включаючи й небо, яке вона теж із

себе тут народжує, що й складало основу «міфології епохи матриархату», яка називалася «хтонічною» [2, с. 16].

Піднесений і урочистий дух поезії нагадує жанр лірики «гімн». Слов'янські уявлення про землю як символ роду й родини спричинили у християнському православ'ї ототожнення образу матері-землі з образом богородиці, а це призвело до формування культу богородиці-землі. Таке ототожнення землі з православною традицією культу Богородиці спостерігаємо у вірші «Matko jagodna» Л. Стаффа:

*Matka Jagodna, panienska Maryja,
Która owocnym, rodzimym drzewom sprzyja,
Chodzi po sadzie kwitnącym i śpiewa,
Pocałunkami budząc w wiosnę drzewa* [441, с. 398].

В українській народній традиції функція землі як годувальниці людського роду повсякчас підсилено акцентується як у фольклорі, так і в літературі, зокрема рядки вірша П. Филиповича підсумовують цю роль:

*Так завжди було – і нині
Голубить дітей земля
І знов віддає людині
Свої широкі поля* [6, с. 158].

Як людина, Л. Стафф прив'язаний до Землі, оскільки це його дім, але його також вабить невідоме небо як обитель незнаного Бога, і тоді небо сприймається ним як сакрум:

*A w górze milczy letniej, bezgwiazdzistej nocy
Spokojne niebo,
Którego się nie widzi, lecz które się czuje,
Jak rękę bożą* [442, с. 583].

Визначаючи у вірші «Niedawno» рівнозначну важливість для себе просторів землі й неба, Л. Стафф тримається лівою рукою землі, правою – неба, підкреслюючи тим самим гріховний характер земного світу і святість простору неба:

*Trzymam się lewą ręką ziemi,
Trzymam się prawą nieba.
Kurczę obie ręce ku piersi:
Bo mi na sercu złączyć je potrzeba* [442, с. 604].

Аналогічна матриця лівого-правого, неба-землі проілюстрована й у вірші Л. Стаффа «Odbicie w wodzie»:

*Dłoń prawą w górę wznoszę i w zadumie łowią
Spadające spod nieba złociste listowie...
A lewa dłoń zanurza mi się w toń bezwiedna
Po tamte drugie liście wstające ode dna...* [441, с. 715].

Не тільки в космологічному просторі права сторона представляла вищий світ і небо, а ліва – пов'язувалася зі світом нижчим і землею [341, с. 100–101], але й Христос на останньому суді вказує правою рукою на небо, а ліва опущена до темного пекла.

У Л. Стаффа увага пропорційно розподілена між двома просторами: його поезія передає переважно хроніку земних подій, де небо має звичні фізичні характеристики і служить для відтінення або підкреслення картин земного життя. Часто земля стає призмою, крізь яку Л. Стафф спостерігає небо: «*W tle nieba, gdzie jest więcej srebra niż błękitu, / Puch pierwszych liści dymem zielonym się pieni <...>*» [442, с. 685].

Уявляючи бога як «*Cóś nie niższy miłością niż słońce na niebie: / Świeci wszystkim, nikogo gniewnie nie przeklina*» [441, с. 757], Л. Стафф очікує знаки божої волі з неба:

*Tak często dusza w smutku pogrąża się cienie,
Żeśmy próżno tak długo czekali w boleści
Na jakiś piorun z nieba, złote objawienie...
A może nic nie przyjdzie? Wszak przyjdzie nie wieści
Żadne proroctwo, żaden głos w puszczy... [441, с. 78].*

Мотив утоми героя від очікування відповіді з небес і як наслідок цього – нарікання на Бога – часто спостерігається в поезії митця, який сам визнає це за слабкість:

*Straszne są chwile, kiedy przekleństwo się rodzi!
Potwornie cierpią usta, które bluźnią w niebo!
Ach, obłądne są oczy, które rozpacz wodzi
Po gwiazdach i ich ciszą północe przeraża,
Szukając w niebie czarnym boga i zbrodniarza! [441, с. 482]*

Постать Христа, на відміну від далекого Бога, завжди залишалася більш близькою і зрозумілою Л. Стаффу, – риса, що характеризує згодом і творчість скамандритів, зокрема Ю. Тувіма. Сфокусованість на постаті Христа дає привід А. Хутнікевичу говорити про лірику Л. Стаффа як про «найсильніше христоцентрично зорієнтовану» [345, с. 475] у період міжвоєнного двадцятиліття. Можна стверджувати, що Христос для Л. Стаффа – християнський аналог античного Гефеста, який, хоч і мав божественну сутність, однак наполовину належав до світу людей.

Узагалі сприймання Л. Стаффом Бога перегукується з основними рисами біблійної релігії К. Ясперса в праці «Філософська віра». Згідно з третім пунктом, який має назву «Зустріч людини з Богом», «трансцендентний Бог, – на думку німецького філософа, – має особистісний аспект. Він – особистість, до якої звертається людина. Існує прагнення до Бога, прагнення почути Бога. З цього

виникає пристрасне бажання людини шукати особистого Бога. Біблійна релігія – релігія молитви. Молитва в її чистій формі – вільна від мирських бажань – стає похвалою та дякою і завершується довірою: «Да буде воля Твоя» [293, с. 42].

Так само й у Л. Стаффа: Бог постає як співбесідник, але, на відміну від поета, має вищий ранг і владу. Митець прагне бути ближче до Бога, до всього божественного, його вірші волають до Бога, щоб він почув. Бог Л. Стаффа, хоч і далекий, але в сприйманні поета «олюднений», – така постать, що набула особистих рис самого поета. І, як підкреслює К. Ясперс, віра немислима без молитви як безпосереднього акту звертання до Бога. Власне ця близькість демонструє звернення Л. Стаффа до Бога в молитві «*Tu wiesz, o, Panie!*», а вже в іншому куплеті спостерігаємо пошану до вищої сили:

*Wszystko się śmieje ze mnie, że Twą chwałę
Pragnąc poniżyć, rozwiać w ulud dymie,
Pisałem z głupią pychą przez b małe
Wielkie, potężne Twoje, Boga, imię* [442, с. 466].

Релігійна лірика Л. Стаффа – це оксюморонний синтез ніцшеанства («*Nie mamy Boga! Brak nam Boga!*» [442, с. 490]) та францисканізму, що парадоксально уживаються один з одним, це зустріч Діоніса й Христа (вірш «*Pod krzyżem*»), згідно з авторським задумом змушених приятелювати, причому досить природно й гармонійно.

Досліджуючи вияв сакруму в поезії Л. Стаффа, М. Ящинська-Войтковська виражає це явище поняттям «теоцентричного гуманізму» [350, с. 420], у якому кожен з елементів словосполучення може існувати самостійно. Інший критик С. Ліханський релігійність у поезії Л. Стаффа називає «релігійним естетизмом», а також «скептичним прагматизмом», оскільки для нього «релігія правильна тому, що потрібна» [377, с. 1], і така думка чітко простежується від «*Snów o potędze*» до «*Łabędzia i liść*», натомість від збірки «*Ptaki niebieskie*» до «*Ucha igielnego*» – це вже релігійність поза естетизмом. Сам Л. Стафф визнає цю релігійну потребу душевного організму людини у вступі до «Квіток святого Франциска з Ассізи»: «Релігійне почуття <...> властиве кожному людському серцю. Цей сум за єдністю й відчуття єдності з буттям, відчуття себе однією з ланок у величезному ланцюгу явищ» [446, с. 14].

Постійна божественна присутність у поезії Л. Стаффа через «згадування» її як однієї з ланок Трійці перебуває в такій самій постійній діалектиці: у різні періоди творчості акценти зміщуються з Бога-Батька (Бога, Отче) на Бога-Сина (Христа), чередуючись з

Духом Святим (переважно францисканські збірки, головна ідея яких зводиться до сприймання природи та всього живого як творіння Бога: «*A słońce nad nim jabłek rozpada owoce, / Niby Ducha Świętego ogniste języki*» [442, с. 594]).

Тим часом таку непостійність у вірі, у сприйманні Вищого краще всього характеризує, на наш погляд, вираз «**роман з Богом**», оскільки поет по-різному ставиться до однієї «особи» (умовно тут назвемо так Бога): то як до приятеля на «Ти», єдиної надії й Спасителя, то як до головного ката людського роду та жорстокого судді. Ставлення Л. Стаффа до Бога можна визначити терміном «*перформативна полеміка*», бо в молитвах і проханнях, спрямованих до невидимого співбесідника – Бога – застосовується багато висловів, еквівалентних діям. Крім того, що Л. Стафф вважав християнство «скарбницею культури» (І. Мачеєвська), релігія для нього була «емоційним освоєнням наддосвідного» [76, с. 25].

Поезія Л. Стаффа поєднує у своїх рядках як Бога, так і богів, розрізняючи християнського Бога в Небі та міфологічних богів, що належать світу землі, пронизуючи природу: «*Drzewa, chmury, rzeki, góry, toż to wszystko bogi*» [442, с. 907]. Хоч остаточний вибір Л. Стафф робить на користь християнського Бога, поставивши його на руїни поганських богів у вірші «*Nienazwany*»: «*Na gruzach starych bożnic wzniosłem wśród rozwalin / Omszonych posąg boga <...>*» [441, с. 392].

Причина цього поєднання – поганського та релігійного – пояснюється тим, що класик-парнасець, яким власне був Л. Стафф, не міг обійтися без залучення форманти античних міфів, а вже як людина він був глибоко релігійною особистістю. Отже, тут збігаються прояви Л. Стаффа як поета і як особистості.

У праці «Досвід про людину» Е. Кассирер зауважує неможливість вказати, де, власне, закінчується міф і починається релігія, оскільки «Міф – це з самого початку потенційна релігія» [99, с. 542]. Подібну ситуацію спостерігаємо в старопольських поетів, у яких «християнське небо співіснувало з античним місцем перебування богів, а також з Елізіумом <...>» [394, с. 107]. Таке суміщення нагадує принцип палімпсеста, про який згадував дослідник Р. Мніх, зауваживши накладання античної та християнської символіки в ліриці українського поета Є. Маланюка, де часто біблійна постать Христа межує з античним Космосом Платона і Піфагора:

*Христос Воскрес –
Із мертвих,
Смертю смерть подолав*

*І тих, що в гробі,
Єднає з космічним життям,
Твоє життя – поглянь – як атом [144, с. 425].*

Стаффівське ставлення до релігії наближене до джеймсівського: релігійність розглянута як органічна потреба людини в любові. В. Джеймс пише: «релігійна любов – це тільки людська природна емоція любові, що веде до релігійного об'єкта; релігійна боязнь – це тільки звичайна боязнь комерції» [349, с. 49]. Напевно, те саме відбувається і з міфологічною жилкою поезії Л. Стаффа, що стала такою же органічною потребою людини, що й релігія, хоча б через зумовлену в міфі оманливу подібність богів до людей. Власне, причетність людини до міфу дозволяла відчути себе ближче до богів, оскільки більшість з богів – півбоги, крім перебування на Олімпі, жили серед людей, тим самим втілюючи якусь частку навколишнього світу.

ВИСНОВКИ

Проблема домінування або взаємозалежності в реляції «час–простір» вирішується, на нашу думку, можливістю існування обох полярно протилежних позицій, кожна з яких має правильні ротації, а саме: як розгляд категорій часу і простору в неподільній єдності, так і необов'язкове їх взаємне відображення. Початкове сприймання тексту як простору ставить існування і розгляд простору на перше місце в художньому творі без можливості усунення його категорії з аналізу, натомість час може й не бути проілюстрований там за індивідуальним бажанням акцентувати/не акцентувати на чомусь автором. Проте останній момент для нас особливо важливий, оскільки, відомо, безчасовість теж є свідченням текстуальної семіотизації. У свою чергу ми наполягаємо на різнопропорційності висвітлення часопростору в аналізі твору дослідником, ураховуючи те, що текст – це продукт мистецтва, тобто вільний творчий акт, не зумовлений рівними обсягами. Хоча, можливо, нами приділено певною мірою більше уваги саме гіпотіпосису, тобто опису структури й організації простору в літературному тексті.

Безперечним фактом є те, що поезія Л. Стаффа відображається по можливості в хронотопі явищ. Про взаємозалежність часу і простору в його творчості свідчать і численні інтертексти, зацікавлення постаттями митців, письменників, філософів різних епох, а саме поняття епохи містить час і простір як середовище.

Розширення останнім часом меж міжлітературності до міжкультурної комунікації сприяє процесові вписування творчості Л. Стаффа у європейський та світовий літературний контексти, робить його «мандрівником» чужими інотекстами (іноземними текстами).

Біографізм митця – це інтертекстуальний простір, у процесі прочитання якого відбувається ознайомлення з «біографічністю» інших місць, людей, подій, вклинених в особистий простір певної людини, а тому через прочитання тексту того ж Л. Стаффа, відомого своєю «європоцентричністю», натрапляємо на площину кодів гіпертексту, кожен з чинників якого апелює до іншої біографії. Біографізм у творчості автора – це передусім прояв натхнення, бо саме завдяки натхненню це явище вже саме по собі біографічне, на основі «*libro vissuto*» (італ. «книга, написана на основі життєвого досвіду») з'являються його власні тексти. Тому біографізм не завжди розшифровується згідно з топонімами, хрононімами, антропонімами та гідронімами власного досвіду.

Ностальгія за періодом дитинства як міфу про втрачений рай реалізується у Л. Стаффа через традиційну для митців сублімацію – заміщення втраченої ланки написанням віршів про цей період, через енантіодромію – віру польського поета в незворотність процесів призводить до сприймання дитинства як можливого повернення до нього, а також до зосередженості на речах родинного будинку, які формують симболярій музею.

Різноманітність рецепції Львова залежать від поділу сприймання, по-перше, на Львів як топонім міста, що містить у собі всі всезагальні еманации архетипу «міста», а цей архетип, як знаємо, позиціонувався у Л. Стаффа негативно. По-друге, інша візія Львова у польського митця пов'язана передусім з місцем появи на світ, Аркадією дитинства, осередком людей і речей, близьких поетові. Тому, не приймаючи Львів як місто, Л. Стафф прив'язаний до нього як до місця, що набуло індивідуального статусу *locus sacrum*.

Для Л. Стаффа сни і мріяння стають взаємозамінними синонімами в асоціативній парі передусім з поняттям «активізм». Вони як своєрідний ескапізм від ситуації немічності, проекція класичного спокою постаті поета. Якщо на початку своєї творчості Л. Стафф шукає краси в далечині, десь «там» поза відомим йому світом, у пригодах на невідомих землях, то згодом цей пошук сягає модальності «тут», втілюючись у поетиці повсякденності, пов'язаний із францисканським замилюванням речами та істотами навколишнього середовища. Лейтмотив творчості Л. Стаффа – стоїцизм, поєднаний із францисканізмом: людина має гармонійно співіснувати з природою.

Для поета важлива не мета подорожі, а сам процес. Однак не слід забувати про францисканські настрої: при тому, що митець знаходив щастя в дорозі, стаффовська філософія вічного мандрівника не збігається з концепціями прагнення до пригод А. Рембо та Дж. Конрада. Ураховуючи класичну освіту Л. Стаффа, обізнаного із зразками мистецтва і літератури від античності й далі, а також францисканську вмотивованість письменника, він не міг реалізовуватися, залишаючись на одному місці. Як Всесвіт постійно змінюється, перебуваючи у вічному русі, так і Л. Стафф, подібно до його «ментора» Св. Франциска, як справжня людина Всесвіту повинен не відставати від цього руху. Не пригоди манять Л. Стаффа, а рух Всесвіту поглинає його.

Проаналізована тематика поезії Л. Стаффа виявила різнобічний спектр семантичного поліфонізму: особистісно-психологічна («комплекс Адама» і «комплекс андрогіна»); воєнна (харківський період – відображення війни у збірці «*Tęcza łez i krwi*»);

історична (ґенеза ідеального героя); філософська (рецентивізм, руссоїзм, францисканізм, орієнталізм); релігійна (язичницькі та християнські символи); метафізична (семіотика мовчання, межів'я сутінок), суспільна (утопія острова) тощо.

Із розглянутих проблем очевидно: Л. Стафф був позбавлений того, що Ф. Бекон називав помилковими уявленнями людського розуму про світ – ідолами. Митець сприймав його як позитивне, так і негативне й недіюче і таким чином був позбавлений *ідолів роду*, калокагатії визнання як релігії язичництва, так і християнства; він відкритий до сприймання всього, а не тільки односторонніх суджень. Спрямованість Л. Стаффа на світову літературу, синтез мистецтв і не зацикленість на настроях Молодої Польщі характеризує і його відособлення від *ідолів печери*. Розмовляючи мовою, зрозумілою кожній людині, Л. Стафф-поет у своєму мовленні дотримувався оригінальності та незагальноприйнятості, синтезованих у явищах синестезії, семіотиці мовчання, сугестії, а значить він не може бути людиною *ідолів площі*. Не підлягав Л. Стафф й *ідолам театру*, оскільки, хоча й наслідував авторитети, проте адаптував їх під свої потреби, тобто вибірково звертався до ідей інших митців, залишаючись самобутнім.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев Л. Г. Импрессионизм = Impressionnisme : Видеть. Чувствовать. Выражать / Леонид Григорьевич Андреев. – М. : Гелеос, 2005. – 320 с.
2. Античная литература : учеб. [для студентов пединституты] / под ред. проф. А. Тахо-Годи. – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1973. – 439 с.
3. Аристотель. О памяти и припоминании // Вопросы философии. – 2004. – № 7. – С. 161–168.
4. Аристотель. Физика / Аристотель // Аристотель. Полное собрание сочинений : в 4 т. – М. : Мысль, 1981. – Т. 3. – С. 59–262.
5. Астаф'єв О. Лірика української еміграції : еволюція стильових систем / Олександр Астаф'єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 313 с.
6. Атом серця : українська поезія першої половини ХХ ст. / [упоряд., передм., приміт. Ю. І. Коваліва]. – К. : Веселка, 1993. – 350 с.
7. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика : учеб. ; практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 496 с.
8. Баканова Т. П. Поль Верлен и Артур Саймонз / Т. П. Баканова // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1987. – № 6. – С. 34–39.
9. Балабко О. Синьйор Ніколо й синьйор Мікеле : Рим Гоголя й Капрі Коцюбинського : Есеї / Олександр Балабко. – К. : Факт, 2006. – 248 с.
10. Баліна К. Асоціація як атрибут поезики символізму (на матеріалі творів Верлена і Рембо) / К. Баліна // Тема. – 2001. – № 2. – С. 111–123.
11. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. статья Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
12. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Ролан Барт ; [вступ. статья С. Зенкина]. – М. : Ad marginem, 1999. – 431 с. – (Коллекция «Философия по краям»).
13. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 386 с.
14. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Михаил Бахтин // Бахтин М. Эпос и роман. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 9–193.

15. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр ; [пер. с франц. Б. М. Скуратова]. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
16. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Гастон Башляр ; [пер. с франц. Б. М. Скуратова]. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344 с. – (Французская философия XX века).
17. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства / Гастон Башляр ; [пер. с франц.]. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 376 с.
18. Башляр Г. Онирическое пространство / Гастон Башляр // Визгин В. П. Эпистемология Гастона Башляра и история науки. – М. : РАН ; Институт философии, 1996. – С. 251–257.
19. Белавина Е. М. Поэтика Поля Верлена и проблема творческого воображения : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Белавина Екатерина Михайловна. – М., 2003. – 273 с.
20. Белик А. А. Культурология. Антропологические теории культур / Андрей Александрович Белик. – М. : Российский гос. гуманитар. ун-т, 1999. – 238 с.
21. Белинский В. Г. Статьи о народной поэзии / Виссарион Григорьевич Белинский // Белинский В. Г. Собр. соч. : в 9 т. – М. : Худ. л-ра, 1979. – Т. 4 : Статьи, рецензии и заметки (март 1841 – март 1842). – С. 125–275.
22. Белянин В. П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя : монография / Валерий Павлович Белянин. – М. : Генезис, 2006. – 320 с.
23. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / Анри Бергсон. – Мн. : Харвест, 1999. – С. 413–668. – (Классическая философская мысль).
24. Бердяев Н. К философии трагедии. Морис Метерлинк / Николай Александрович Бердяев // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. – М. : Искусство, 1994. – Т. 2. – С. 187–210.
25. Бернстайн Л. Концерты для молодежи / Леонард Бернстайн ; [пер., вступ. ст. и коммент. Е. Ф. Бронфин]. – Л. : Сов. композитор : Ленингр. отд-ние, 1991. – 227 с.
26. Блинов И. И. Синестезия в поэзии русских символистов [Электронный ресурс] / И. И. Блинов // Проблема комплексности изучения художественного творчества. – Казань : Изд-во КГУ, 1980. – С. 119–124. – Режим доступа : <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/blinov.htm>.

27. Блюм Г. Психоаналитические теории личности / Геральд Блюм ; [пер. с англ. и вступ. ст. А. Б. Хавина]. – М. : КСП, 1996. – 247 с.
28. Богомолова Н. А. Поэзия Леопольда Стаффа (1878–1957) : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.04 «Литература зарубежных стран» / Н. А. Богомолова. – М., 1975. – 25 с.
29. Бодлер Ш. Поезії / Шарль Бодлер ; [пер. з фр. / передм. Д. С. Наливайка ; післямова І. І. Карабутенка]. – К. : Дніпро, 1989. – 357 с.
30. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр. – М. : Рудомино, 1999. – 224 с.
31. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – нач. XX в. / Виктор Ильич Божович. – М. : Наука, 1987. – 319 с.
32. Бонье А. Философия Метерлинка / Андре Бонье. – СПб. : И. Ясинский, 1902. – 20 с.
33. Борхес Х.-Л. Юг : рассказы / Хорхе-Луис Борхес / [пер. с исп. и сост. М. Былинкиной]. – М. : Известия, 1984. – 176 с. – (Библиотека журнала «Иностранная литература»).
34. Борщавська М. В. Жан-Жак Руссо і Україна // Радянське літературознавство. – 1978. – № 7. – С.46–50.
35. Бочкарева Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» / Н. С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып. 6. – С. 81–92.
36. Будний В. Порівняльне літературознавство : підруч. / Василь Будний, Микола Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
37. Булаховська Ю. Л. Творчість Леопольда Стаффа і стильові пошуки польської поезії першої половини XX ст. / Юлія Леонідівна Булаховська. – К. : Наук. думка, 1970. – 180 с.
38. Булаховська Ю. Прогресивна польська поезія в її зв'язках з російською та українською літературами (1940–1955) / Юлія Булаховська. – К. : Наук. думка, 1964. – 156 с.
39. Буонарроти Микеланджело. Стихотворения [Електронний ресурс] / Микеланджело Буонарроти. – Режим доступу : http://www.centre.smr.ru/win/books/mikel_01.htm. – Назва з титул. екрану.
40. Вайнштейн О. Грамматика ароматов // Ароматы и запахи в культуре. – [2-е изд., испр.] / [сост. О. Б. Вайнштейн]. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 5–13.

41. Валери П. Об искусстве / Поль Валери. – М. : Искусство, 1976. – 622 с.
42. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920) / Оскар Вальцель. – Петербург : Academia, 1922. – 94 с.
43. Вейнингер О. Афоризмы. Психология садизма и мазохизма, психологи убивства, этики, наследственных грехов / Отто Вейнингер // Вейнингер О. Последние слова. – К. : Госуд. библ. Украины для юношества, 1995. – С. 81–116.
44. Вейнингер О. Пол и характер. Принципиальное исследование / Отто Вейнингер. – М. : Terra, 1992. – 480 с.
45. Великие мысли великих людей: Антология афоризма : в 3-х т. / [сост. И. И. Комарова, А. П. Кондрашов]. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – Том 1 : Древний мир. – 480 с.
46. Верлен П. Лірика / Поль Верлен ; [пер. з фр. М. Рильського, М. Лукаша, Г. Кочура]. – К. : Дніпро, 1968. – 174 с.
47. Воронин С. В. Синестезия и звуко-символизм / С. В. Воронин // Психолінгвістическіе проблемы семантики. – М. : Наука, 1983. – С. 120–131.
48. Всеобщая история литературы / [автор-составитель А. Терехова]. – М. : Эксмо, 2009. – 544 с.
49. Галеев Б. М. «Слепой музыкант» Короленко – учебник синестезии / Б. М. Галеев // Синтез искусств в эпоху НТР : сб. тезисов науч.-техн. семинара, 20–30 сент. 1987 г. – Казань : КАИ, 1987. – С. 92–95.
50. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств / Булат Махмудович Галеев. – М. : Знание, 1982. – 64 с.
51. Гамсун К. Пан / Кнут Гамсун // Гамсун К. Вибрані твори ; [пер. з норвезьк. Н. Іванічук]. – Львів : Літопис, 2000. – С. 23–139.
52. Гамсун К. Плоды земли / Кнут Гамсун . – СПб. : Азбука, 1999. – 442 с.
53. Гартман А. Морис Метерлинк / А. Гартман // Литературные портреты. Читальня «Вестника знания». – 1903. – № 6. – СПб. – С. 56–72.
54. Гвоздиков Е. О. Символ в поэзии Поля Верлена, Артюра Рембо и Стефана Малларме : дис. ... кандидата фил. наук : 10.01.03 / Екатерина Олеговна Гвоздиков. – Воронеж, 2002. – 232 с.
55. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – С. 5–22.

56. Генералюк Л. С. Синестезійність світосприйняття Шевченка-малюка та поета / Л. С. Генералюк // Шевченкознавчі студії : зб. наук. праць. – Вип. 7. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2005. – С. 29–35
57. Герцен А. И. Собр. соч. : в 30 т. / Александр Иванович Герцен. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – Т. III. Дилетантизм в науке. Письма об изучении природы (1842–1846). – 361 с.
58. Гессе Г. Внутри и снаружи / Герман Гессе // Гессе Г. Собр. соч. : в 8 т. ; [пер с нем.]. – М. : Аст–Харьков : Фолио, 1995. – Т. 6. – С. 280–291. – (Urbi et Orbi).
59. Голозубов А. «Потерянный рай» : сатира и мечта в русской утопической литературе первой трети XX в. Образ рая : от мифа к утопии / А. Голозубов. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – Выпуск 31. – С. 159–163. – (Серия «Symposium»)/
60. Гонтар О. Історичні погляди Євгена Маланюка / О. Гонтар // Євген Маланюк : література, історіософія, культурологія : матеріали міжнар. наук. конф., присвяченої 100-річчю від дня народження Є. Маланюка : у 2 -х ч. – Кіровоград : КДПУ, 1997. – Ч. 1. – С. 75–77.
61. Горелик М. Теодицея Генриха Бёлля [Електронний ресурс] / Михаил Горелик. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/studio/2008/12/go20.html>. – Назва з титул. екрану.
62. Горький М. Сказки о Италии / Максим Горький // Горький М. Полн. собр. соч. : в 25 т. – М., 1971. – Т. 12. – С. 7–166.
63. Гофф Ж. История тела в средние века / Жак ле Гофф, Николя Трюон ; [пер. с франц. Е. Лебедевой]. – М. : Текст, 2008. – 185 с.
64. Григорьева Т. П. Дао и логос (встреча культур) / Татьяна Петровна Григорьева. – М. : Наука, 1992. – 424 с.
65. Гризун А. Сугестивна лірика : проблематика та жанрові особливості / А. Гризун // Слово і Час. – 2003. – № 12. – С. 28–33.
66. Гришин А. С. Экфразис в поэзии старших символистов как форма сотворчества / А. С. Гришин // Вестник Челябинского университета. – 2004. – № 1. – С. 14–34. – (Сер. 2 «Филология»).
67. Грушевський М. Історія України, приладжена до програми вищих початкових шкіл і нижчих класів шкіл середніх / Михайло Грушевський. – К. : Варта, 1993. – 256 с.

68. Гундорова Т. І. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Іванівна Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 447 с.
69. Гюисманс Ж. К. Наоборот : Три символистских романа / Жорис Карл Гюисманс. – М. : Республика, 1995. – С. 3–142.
70. Данилова И. Мир внутри и вне стен. Интерьер и пейзаж в европейской живописи XV–XX веков / Ирина Данилова. – М. : РГТУ, 1999. – 68 с. (Чтения по истории и теории культуры).
71. Делёз Ж. Критика и клиника / Жиль Делёз ; [пер. с франц. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. Послесл. и примеч. С. Л. Фокина]. – СПб. : Machina, 2002. – 240 с. – (XX век. Критическая библиотека).
72. Делёз Ж. Мишель Турнье и мир без Другого // Турнье М. Пятница, или тихоокеанский лимб / Жиль Делёз. – Роман : СПб., 1999. – С. 282–302.
73. Джойс Д. Эпифании (James Joyce – Epiphanies) [Електронний ресурс] / Джеймс Джойс. – Режим доступу : <http://joyce.msk.ru/works/joyce-epiphanies.htm>. – Назва з титул. екрану.
74. Джугастрянська Ю. В. Сугестивна лірика кінця XIX – початку XX ст. : генеза, структура, функціонування : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Ю. В. Джугастрянська. – К., 2009. – 20 с.
75. Джус М. Художественное время в драматургии А. П. Чехова и М. Метерлинка / М. Джус // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – Вип. 7. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2005. – С. 23–25.
76. Доброхотов А. Л. Культурология : учеб. пос. / А. Л. Доброхотов, А. Т. Калинин. – М. : ИД «ФОРУМ» : ИНФРА-М, 2010. – 480 с. – (Высшее образование).
77. Егоров Б. Ф. Категория времени в русской поэзии XIX века / Б. Ф. Егоров // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Наука, 1974. – С. 11–25.
78. Євшан М. Проблеми творчості / Микола Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика / [упор. Н. Шумило]. – К. : Основи, 1998. – С. 12–17.
79. Ємець-Доброносова Ю. Феномен відлуння. Інтерпретативні нотатки на берегах // Відлуння самотності : Кнут Гамсун та контекст українського модернізму / [упоряд. Ю. Ємець-Доброносова]. – К. : Факт, 2003. – С. 13–22. – (Літ. проект «Текст + контекст». Знакові літ. доробки та навколо них).
80. Женетт Ж. Фигуры : в 2-х т. / Жерар Женетт. – М. : Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – Том 1–2. – 944 с.

81. Живов М. Стафф Леопольд // Литературная энциклопедия : в 11 т. / [глав. ред. А. В. Луначарский]. – М. : Худ. лит-ра, 1939. – Т. 1. – С. 16–17.
82. Жирицкая Е. Легкое дыхание : запах как культурная репрессия в российском обществе 1917–30-х гг. / Елена Жирицкая // Ароматы и запахи в культуре. – Книга 2. – М., 2003. – С. 167–269.
83. Жирмунский В. М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад : Избр. труды / Виктор Максимович Жирмунский / [отв. ред. М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин, Б. Н. Путилов]. – Ленинград : Наука, 1979. – С. 66–83.
84. Жуковский В. А. Избранное / Василий Андреевич Жуковский. – Л. : Худ. л-ра, 1973. – 456 с.
85. Жуковський А. Нарис історії України / А. Жуковський, О. Субтельний. – Львів : Наук. тов-во ім. Т. Шевченка, 1992. – 230 с.
86. Заверталюк Н. І. Концепція волі у творчості Лесі Українки та форми її вираження / Н. І. Заверталюк // Актуальні проблеми літературознавства : зб. наук. праць / наук. ред. Н. І. Заверталюк. – Дн-ск : Навч. книга, 2000. – Т. 6. – С. 5–13.
87. Зобов Р. А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Наука, 1974. – С. 11–25.
88. Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка / Галина Александровна Золотова. – М. : КомКнига, 2005. – 352 с.
89. Измайлов Н. Г. Соотношение хронотопа с художественным методом (освещение вопроса в современном литературоведении) / Н. Г. Измайлов // Проблема комплексности изучения художественного творчества. – Казань : Изд-во Казанского университета. – 1980. – С. 162–166.
90. Ильин Е. Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины / Евгений Ильин. – СПб. : Питер, 2002. – 544 с.
91. Ингарден Р. Очерки по философии литературы / Роман Ингарден / [предисл. В. Разумного] ; [пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова]. – Благовещенск : БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. – 184 с. – (Корпус гуманитарных дисциплин).
92. История философии / [отв. ред. В. П. Кохановский, В. П. Яковлев]. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2001. – 576 с.

93. История философии : Запад – Россия – Восток. Книга первая : Философия древности и средневековья). – [3-е изд.] / [под ред. Н. В. Моторшиловой и А. М. Руткевича]. – М. : «Греко-латинский кабинет»® Ю. А. Шичалина, 2000. – 480 с.
94. История философии : энциклопедия / [сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов]. – Мн. : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2002. – 1376 с.
95. Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века / Константин Глебович Исупов. – СПб. : Русская христианская гуманитарная академия, 2010. – 592 с.
96. Іщук-Пазуняк Н. Вплив філософії Г. С. Сковороди на російську літературу / Наталія Іщук-Пазуняк // Вибрані студії з історії, лінгвістики, літературознавства і філософії / [упор. О. Леонтович, В. Погребенник]. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2010. – С. 385–417.
97. Каляга В. Туманності тексту // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ-початок ХХІ ст. / В. Каляга ; [упоряд. Б. Бакула; за заг. ред. В. Моренця]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 141–171.
98. Капрійські сюжети : «Італійська» проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2003. – 496 с. – (Літ. проект «Текст+контекст». Знакові літ. доробки та навколо них).
99. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Эрнст Кассирер // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке ; [пер. с англ. и комментарии Ю. А. Муравьева]. – М. : Гардарика, 1998. – С. 440–722. – (Лики культуры).
100. Кассирер Э. Философия символических форм : в 2 т. / Эрнст Кассирер. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2001. – Т. 2 : Мифологическое мышление. – 280 с.
101. Кассу Ж. Символизм. Энциклопедия символизма / Жан Кассу. – М., 1999. – 429 с.
102. Кастанеда К. Учение дона Хуана : Путь познания индейцев племени яки / Карлос Кастанеда ; [пер. с англ. Б. Останкина]. – Х. : Фолио, 2005. – 254 с. – (Свет истины).
103. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Александр Павлович Квятковский. – М. : Сов. Энцикл., 1966. – 375 с.
104. Киркегор С. Наслаждение и долг. Афоризмы эстетика / Серен Киркегор ; [пер. с дат. П. Ганзена; ил. М. Вайсберга]. – [3-е изд.]. – К. : AirLand, 1994. – 504 с.

105. Ключек Г. Князь духа і мислі / Г. Ключек // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – № 75–76. – С. 68–88.
106. Коваленко Л. А. Жан-Жак Руссо і Україна // Український історичний журнал. – 1967. – № 5. – С. 135–136.
107. Ковалів Ю. Естетична концепція «філософії чину». До 100-річчя Євгена Маланюка / Ю. Ковалів // Вітчизна. – 1997. – № 1–2. – С. 143–146.
108. Коган П. Метерлінк // Литературная энциклопедия : в 11 т. / [гл. ред. А. В. Луначарский]. – Т. 7. – М. : ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энцикл.», 1934. – С. 234–241.
109. Козьмина Е. Ю. Утопия // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / Е. Ю. Козьмина ; [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 276–277.
110. Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма / Дж. Колоннезе // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. – М. : Изд-во «Индрик», 2007. – С. 254–262.
111. Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики / Н. Копистянська // Слов'янські літератури : доповідь на XI Міжнародному з'їзді слов'яністів. – К. : Наукова думка, 1995. – С. 184–200.
112. Короленко В. Г. Слепой музыкант // Короленко В. Г. Избранное / Владимир Галактионович Короленко. – Харьков : Прапор, 1988. – С. 61–174.
113. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма : символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Георгий Константинович Косиков. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – С. 5–62.
114. Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної / Михайло Коцюбинський / [упорядкув. В. Панченко]. – К. : Критика, 2008. – 639 с.
115. Коцюбинський М. Оповідання. Повісті (1908–1913). Твори : в 7 т. / Михайло Коцюбинський. – К. : Наукова думка, 1974. – Т. 3. – 430 с.
116. Кочур Г. П. Поезія П. Верлена. Лірика ; [пер. з фр. М. Рильського, М. Лукаша, Г. Кочура] / Григорій Порфірович Кочур. – К. : Дніпро, 1968. – С. 5–24.
117. Кравець Я. І. Українсько-бельгійські літературні взаємини. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті : в 5 т. / Я. І. Кравець ; [відп. ред. Т. Н. Денисова]. – К. : Наук. Думка, 1988. – Т. 3 : У взаєминах з літературами Заходу і Сходу. – С. 185–219.

- 118.Кривенкова И. А. Синестезия в языке художественной прозы М. А. Шолохова : дис. ... кандидата фил. наук : 10.02.01 / Ирина Александровна Кривенкова. – М., 2006. – 176 с.
- 119.Кузнецов Ю. Импрессионизм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. : Проблеми естетики і поетики / Юрій Кузнецов. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
- 120.Кузнецова Э. А. Трактат о синестезии : монография / Эльвира Ахматбагизетовна Кузнецова. – Казань : Казанский гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2004. – 123 с.
- 121.Культурология : учеб. / [под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана]. – М. : Высшее образование, 2005. – 566 с.
- 122.Кундера М. Невыносимая легкость бытия : роман / Милан Кундера ; [пер. с чешского Н. Шульгиной]. – СПб. : Азбука классика, 2007. – 381 с. – (Классическая и современная проза)].
- 123.Куп'янський Й. Я. Літопис життя і творчості Михайла Коцюбинського / Йосип Якович Куп'янський. – К. : Наук. Думка, 1965. – 586 с.
- 124.Лавров С. Г. Жан-Жак Руссо і діячі української культури // Всесвіт. – 1962. – № 6. – С.37–42.
- 125.Лауреаты Нобелевской премии : Энциклопедия А-Л ; [пер. с англ.] – М. : Прогресс, 1992. – Кн. 1. – 775 с.
- 126.Леви-Строс К. Структурная антропология / Клод Леви-Строс ; [пер. с фр. В. В. Иванов] – М. : Академический проект, 2008. – 555 с. – (Философские технологии: антропология).
- 127.Леонгард К. Акцентуированные личности / Карл Леонгард ; [пер. с нем. В. М. Лещинской]. – Ростов на Дону: Феникс, 1997. – 544 с.
- 128.Леонтович В. Естетизм М. М. Коцюбинського / В. Леонтович // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Кн. 5. – С. 199–203.
- 129.Лисенко Н. О. Становлення і розвиток творчої постаті Євгена Маланюка (у контексті літератури 20–30-х років ХХ століття) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Наталія Олексіївна Лисенко. – К., 1999. – 182 с.
- 130.Лихачев Д. С. Заметки о русском / Дмитрий Сергеевич Лихачев // Лихачев Д. С. Избранное : Великое наследие; Заметки о русском. – СПб. : Logos, 1997. – С. 467–558.
- 131.Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Дмитрий Сергеевич Лихачев. – Избранные работы : в 3 т. – Т. 1. – Л. : Худож. лит., 1987. – С. 261–654.
- 132.Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2 – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).

133. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. – (Nota bene).
134. Логвинович Л. І. Релігія молчання. Творчество М. Метерлінка / Л. І. Логвинович // Вестник теософии. – СПб. – № 12. – 1912. – С. 1–11.
135. Лосев А. Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре [Електронний ресурс] / Алексей Федорович Лосев. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev/Losev_12Tezis.php. – Назва з титул. екрану.
136. Лосев А. Ф. История античной эстетики : Софисты. Сократ. Платон / Алексей Федорович Лосев. – М. : Искусство, 1969. – 715 с.
137. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
138. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Юрий Михайлович Лотман // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М. : Наука, 1973. – С. 16–22.
139. Лотман Ю. М. Об искусстве / Юрий Михайлович Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – 704 с.
140. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров : Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992) / Юрий Михайлович Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
141. Луначарский А. Верлен. Литературная энциклопедия : в 11 т. / Анатолий Васильевич Луначарский / [отв. ред. В. М. Фриге]. – М. : Изд-во Ком. Акад., 1930. – Т. 2. – С. 174–177.
142. М. Турнье в інтерв'ю для «Книжкового огляду» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.book-review.ru/news/news1114.html>. – Назва з титул. екрану.
143. Маланюк Є. Книга спостережень : Статті про літературу / Євген Маланюк. – К. : Дніпро, 1997. – 430 с.
144. Маланюк Є. Поезії / Євген Маланюк. – Львів : Просвіта, 1992. – 686 с.
145. Малларме С. Поезії / Стефан Малларме / [передм. і примітки О. Зуєвського]. – Едмонтон : Вид-во Канад. ун.-ту укр. студій, 1990. – 190 с.
146. Мамаев А. А. Взаимодействие звука и цвета как компонент лингвистических опытов А. Рембо и В. Хлебникова /

- А. А. Мамаев // Взаимодействие искусств : методология, теория, гуманитарное образование. – Астрахань, 1997. – С.133–138.
147. Мамардашвили М. К. Литературная критика как акт чтения. Как я понимаю философию / Мераб Константинович Мамардашвили / [сост. и общ. ред. Ю. П. Сенокосова]. – М. : Прогресс, Культура, 1992. – С. 155–162.
148. Манн Ю. В. Мировая художественная культура. XX век. Литература / Манн Ю. В., Зайцев В. А., Стукалова О. В., Олесина Е. П. – СПб. : Питер, – 2008. – 465 с. – (Серия «Мировая художественная культура»).
149. Маркес Г. Г. Сто лет одиночества / Габриэль Гарсия Маркес. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 544 с.
150. Махлина С. Т. Семиотика культуры повседневности / Светлана Тевельевна Махлина. – СПб : Алетейя, 2009. – 232 с.
151. Метерлинк М. За стенами дома / Морис Метерлинк // Метерлинк М. Драмы. Стихотворения. Песни. – Самара : Агни, 2000. – С. 139–152.
152. Метерлинк М. Сокровище смиренных / Морис Метерлинк // Метерлинк М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. – Самара : Агни, 2000. – С. 11–111.
153. Метерлінк М. Блакитний птах / Моріс Метерлінк // Метерлінк М. П'єси ; [пер з фр.] ; передм. та комент. Д.О. Чистяка. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. – С. 119–222. – (Класика).
154. Метерлінк М. Сліпі / Моріс Метерлінк // Метерлінк М. П'єси ; [пер з фр.] ; передм. та комент. Д.О. Чистяка. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. – С. 15–40. – (Класика).
155. Микеланджело Б. Стихотворения [Электронный ресурс] / Буонарроти Микеланджело ; [пер. Александра Махова]. – Режим доступа : http://www.centre.smr.ru/win/books/mikel_01.htm. – Назва з титул. екрану.
156. Милюгина Е. Г. Идея абсолютной и относительной мифологии в романтическом мифотворчестве / Елена Георгиевна Милюгина // Смыслы мифа : мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. – Вып. 8 – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2001. – С. 300.
157. Мопассан Г. Старые вещи / Ги де Мопассан / Мопассан Г. Полное собрание сочинений : в 12 т. – М. : Правда, 1958. – Т. 10. – С. 31–34.
158. Моренець В. Міфологічна течія в українській поезії другої пол. ХХ ст. / В. Моренець // Слово і Час. – 2002. – № 9. – С. 43–51.

159. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / Володимир Моренець. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 327 с.
160. Моррис Ч.-У. Основания теории знаков / Чарльз-Уильям Моррис // Семиотика ; [сост., вступ. ст. и общ. ред. Н. С. Степанова]. – М. : Радуга, 1983. – С. 37–89.
161. Мурадян К. Бранделль Гуннар / Катарина Мурадян // Западное литературоведение ХХ века : энциклопедия. – М. : Intrada, 2004. – С. 71–72. – (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).
162. Наглий В. Е. Верлен – импрессионист (анализ одного стихотворения) / В. Е. Наглий // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых. – Саратов : Изд-во Сар. гос. ун-та. – Вып. 4. – 2001. – С. 21–24.
163. Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм / Дмитро Наливайко // Наукові записки : зб. наук. праць НаУКМА. – Т. 4 : Філологія. – К. : Видавничий дім «КМ Академія», 1998. – С. 3–11.
164. Николина Н. А. Филологический анализ текста : учеб. пос. [для студ. высш. пед. учеб. заведений] / Наталия Анатольевна Николина. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
165. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Фридрих Ницше. – М. : REFL-book, 1994. – 352 с.
166. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм. Сочинения : в 2 т. / Фридрих Ницше. – М. : Мысль, 1996. – Т. 1. – С. 47–157.
167. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. Сочинения : в 2 т. / Фридрих Ницше. – М. : Мысль, 1996. – Т. 2. – С. 5–237.
168. Новалис. Гейнрих фон Офтердинген / Новалис // Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. Новалис. Литературный этюд Т. Карлейля. – СПб. : Евразия. – 1995. – С. 5–142.
169. Нордау М. Вырождение / Нордау Макс ; [пер. с нем. и предисл. Р. И. Сементковского]. – М. : Республика, 1995. – 400 с. – (Прошлое и настоящее).
170. Олеша Ю. Лиомпа / Юрий Олеша // Олеша Ю. Повести и рассказы. – М. : Худ. лит-ра, 1965. – С. 262–266.
171. Омельчук Л. Жага мілітарності (з української літературної думки 10–40-х рр. ХХ ст.) / Леся Омельчук // Слово і Час. – 2001. – № 10. – С. 50–55.
172. Ортега-и-Гассет Х. Этюды о любви [Электронный ресурс] / Хосе Ортега-и-Гассет. – Режим доступа :

- <http://galapsy.narod.ru/PsyLove/Etuds.htm>. – Назва з титул. екрану.
173. Османова А. Г. Западное литературоведение XX века : энциклопедия / А. Г. Османова, Л. М. Бурмистрова, Карлос Боусоньо. – М. : Intrada, 2004. – С. 70–71. – (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информ. исслед-й. Отдел литературоведения).
174. Павличко Д. Поет – переможець / Дмитро Павличко // Войчишин Ю. «Ярий крик і біль тужавий...» : Поетична особистість Євгена Маланюка. – К. : Либідь, 1993. – С. 5–7.
175. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 360 с.
176. Памук О. Музей невинності / Орхан Памук ; [пер. з тур. О. Б. Кульчинського та Г. В. Рог]. – Харків : Фоліо, 2009. – 671 с.
177. Панченко В. Максим Рильський, poeta Maximus / Володимир Панченко // День. – 2005. – 11 лют. – С. 18–19.
178. Паскаль Б. Мысли / Блез Паскаль ; [пер. с фр.] – К. : REFL-book, 1994. – 528 с.
179. Пахльовська О. Є.-Я. Українсько-італійські літературні зв'язки XV–XX ст. / Оксана Єжи-Янівна Пахльовська. – К. : Наук. Думка, 1990. – 214 с.
180. Пирс Ч. С. Икона, индекс, символ / Чарльз Сандерс Пирс // Пирс Ч. С. Избранные философские произведения ; [пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева]. – М. : Логос, 2000. – С. 200–222.
181. Платон. Бенкет / Платон [перекл. з давньогрец. і коментарі У. Головач, вступ. Стаття Дж. Реале]. – Львів : Вид-во Укр. Католического ун-ту, 2005. – 178 с.
182. Платон. Теэтет // Платон. Собр. соч.: в 4 т. [общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи] / [пер. с древнегреч.]. – М. : Мысль, 1993. – Т. 2. – С. 192–274. – (Философское наследие).
183. Платонов А. Котлован. Текст. Материалы творческой истории / Андрей Платонов. – СПб : Наука, 2000. – 380 с.
184. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект : монографія / Ярослав Олексійович Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с.
185. Полунина М. Н. Художественное время в драматургии М. Метерлинка и А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03, 10.01.01 / Полунина Марина Николаевна. – М., 2006. – 192 с.

186. Попов П. М. Григорій Сковорода. Літературний портрет / П. М. Попов. – К. : Дніпро, 1969. – 173 с.
187. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги / Карл Раймунд Поппер. – К. : Основи, 1994. – Т. 1. – 444 с.
188. Приходько Ф. Коцюбинський – новеліст / Федір Приходько. – Харків : Прапор, 1965. – 289 с.
189. Пропп В. Я. Исторические корни Волшебной Сказки / Владимир Яковлевич Пропп. – М. : Изд-во «Лабиринт», 2000. – 336 с.
190. Профе О. А. Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка : дис. ... канд. фил. наук : 10.01.03 / Ольга Александровна Профе. – СПб, 2005. – 234 с.
191. Пруст М. По направлению к Свану / Марсель Пруст ; [пер. Н. М. Любимова]. – М. : Республика, 1992. – 368 с.
192. Психологія особистості : словник-довідник / [за ред. П. П. Горностая, Т. М. Титаренко]. – К. : Рута, 2001. – 320 с.
193. Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. / Александр Сергеевич Пушкин ; [примеч. Т. Цявловской]. – М. : Худ. лит-ра, 1974. – Т. 2. – 688 с.
194. Рассел Б. Брак и мораль / Бертран Рассел ; [пер. Ю. В. Дубровина]. – М. : Изд-во «Крафт+», 2004. – 272 с.
195. Рассел Б. Історія західної філософії / Бертран Рассел. – К. : Основи, 1995. – 759 с.
196. Ревзина О. Г. Память и язык / О. Г. Ревзина // Критика и семиотика. – 2006. – Вып. 10. – С. 10–24
197. Рембо А. П'яний корабель : поезії / Артюр Рембо ; [пер. з фр.] / [упоряд. та автор післямови В. І. Ткаченко]. – К. : Дніпро, 1995. – 221 с.
198. Рикер П. Память, история, забвение / Поль Рикер ; [пер. с франц.] – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. – 728 с. – (Французская философия XX века).
199. Рильський М. Вибрані твори : в 2 т. / Максим Рильський. – К. : Українська енциклопедія, 2005. – Т. 1 : Вірші. Поєми. – 608 с. – (Бібліотека Української Літературної Енциклопедії: вершини письменства).
200. Рогалевич Н. Н. Словарь символов и знаков / Надежда Николаевна Рогалевич. – Минск : Харвест, 2004. – 512 с.
201. Романов А. А. Суггестивный дискурс в билиотерапии / А. А. Романов, И. Ю. Черепанова. – М. : Лилия ЛТД, 1999. – 128 с.
202. Роменець В. А. Історія психології (XIX – початок XX століття) : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.] / Володимир Андрійович Роменець. – К. : Либідь, 2007. – 829 с.

203. Руднев В. Модальности . Словарь культуры XX века / Вадим Руднев. – М. : Аграф, 1999. – С. 174–177.
204. Руднев В. П. Прочь от реальности : Исследования по философии текста. II // Вадим Петрович Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.
205. Рудницький М. Аполлон польської поезії / М. Рудницький // Жовтень. – 1966. – № 10. – С. 128–132.
206. Рудницький М. І. Письменники зблизька (спогади) / Михайло Іванович Рудницький. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1958. – 171 с.
207. Руссо Ж. Ж. Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми / Жан Жак Руссо. – М. : Наука, 1969. – С. 31–108.
208. Руссо Ж. Ж. Эмиль, или о воспитании. Избр. соч. : в 3 т.; [пер. Е. Н. Бируковой] / Жан Жак Руссо. – М. : Худ. лит., 1961. – Т. 1. – С. 545–748.
209. Сабанадзе М. Я. О типах синестемии в подъязыке музыковедения : (Некоторые результаты пилотажа. исследования на материале англ. языка) / М. Я. Сабанадзе // Ассиметрические связи в языке : сб. науч. тр. – Орджоникидзе, 1987. – С. 108–111.
210. Сабанадзе М. Я. Синестезия в подъязыке музыковедения (на материале англ. языка) : автореф. дис... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки» / М. Я. Сабанадзе Л. : ЛГУ им. А. А. Жданова, 1987. – 22 с.
211. Салтанова И. М. Бельгийская литература XX века. М. Метерлинк / И. М. Салтанова. – Каменец-Подольский : Абетка-НОВА, 2001. – 38 с.
212. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова / Жан-Поль Сартр ; [пер. з фр. В. Борсука та О. Жупанського]. – К. : Основи, 1993. – С. 3–182.
213. Сергеев А. В. Комментарии / Андрей Васильевич Сергеев // Сергеев А. В. Собрание сочинений : в 6 т. – М. : Художественная литература, 1991–2000. – Т. 1. – 1991. – С. 554–559.
214. Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения / Александр Павлович Скафтымов / [сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов ; вступ. ст. В. В. Прозорова]. – М. : Высш. шк., 2007. – 535 с. – (Классика литературной науки).
215. Словарь практического психолога / [сост. С. Ю. Головин] [Электронный ресурс] / С. Ю. Головин. – Минск : Харвест, 1998. – Режим доступа : <http://>

- www.koob.ru/golovin_s_u/slovar_prakticheskogo_psyhologa. – Назва з титул. екрану.
216. Содомора А. Студії одного вірша / Андрій Содомора. – Львів : Літопис, Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 364 с.
217. Соловей Е. С. Українська філософська лірика : навч. посіб. із спецкурсу / Елеонора Степанівна Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с. – (Трансформація гуманіст. освіти в Україні).
218. Соловьев В. С. Смысл любви : собр. соч. : в 12 т. / Владимир Сергеевич Соловьев / под ред. С. М. Соловьева, Э. Л. Радлова. – СПб. : Просвещение, 1966. – Т. 7. – С. 3–60.
219. Софронова Л. Культура сквозь призму поэтики / Людмила Софронова. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 828 с.
220. Спиричева Н. Г. Проблема пространства в мемуарных текстах (на примере повести Г. Иванова «Петербургские зимы») [Электронный ресурс] / Наталья Геннадьевна Спиричева. – Режим доступа : <http://sovmu.spbu.ru/main/conf/man-nat-soc/2002/4-32.htm>. – Назва з титул. екрану.
221. Стендаль. О любви / Стендаль. Собр. соч. : в 15 т. – Т. 4. – М. : Изд-во «Правда», 1959. – С. 357–574
222. Стриндберг А. Одинокий / Август Стриндберг // Стриндберг А. Избранные произведения ; [пер. с фр. Н. Минского и Л. Вилькиной] : в 2 т. – М. : Худ. лит-ра, 1986. – Т. 1. – С. 201–260.
223. Стриндберг А. Соната призраков : в 2 т / Август Стриндберг // Стриндберг А. Избранные произведения; [пер. с франц. Е. Суриц]. – М. : Худ. лит-ра, 1986. – Т. 2. – С. 395–419.
224. Стриндберг А. Слово безумца в свою защиту : роман / Август Стриндберг. – СПб., 2000. – 349 с.
225. Сучков Б. Кнут Гамсун // Гамсун К. Собр. соч. : в 6 т. ; [пер. с норв. Е. Суриц]. – Т. 1. – М. : Худ. лит., 1991. – С. 5–42.
226. Таран Л. В. Неокласики Микола Зеров і Максим Рильський / Л. В. Таран // Сучасність. – 1995. – № 3. – С. 107–116.
227. Тараник К. Матеріали до вивчення творчості П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме / К. Тараник // Тема. – № 2. – 2001. – С. 63–110.
228. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : матер. междунар. науч. конф., 18 мая 2001 г. / Санкт-Петербург. –

- Серия «Symposium». – Выпуск № 12. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149–154.
229. Толасова И. Б. Творчество Артюра Рембо : движение к символизму : дис. ... канд. фил. наук : 10.01.05 / Ирина Батразовна Толасова. – Санкт-Петербург, 1997. – 249 с.
230. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. (Юбилейное изд.) / Лев Николаевич Толстой. – М. – Л., 1928–1958. – Т. 87.
231. Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе / В. Н. Топоров // *Aequinox*. – М., 1993. – С. 70–94.
232. Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) / Владимир Николаевич Топоров // *Мифы народов мира : энциклопедия* / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 161–164.
233. Топоров В. Н. Пространство и текст / Владимир Николаевич Топоров // *Текст : семантика и структура*. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
234. Тресиддер Д. Словарь символов / Джек Тресиддер. – М : Фаир-Пресс, 1999. – 448 с.
235. Турутина Е. С. Андрогинность как выражение антропологического смысла любви в гендерной деконструкции отечественного философско-культурологического дискурса / Е. С. Турутина // *Вестник ТГПУ*. – 2006. – Выпуск 7 (58). – С. 98–105. – (Серия : Гуманитарные науки).
236. Турчин М. Герменевтичне, феноменологічне, поети калъне прочитання сонета Максима Рильського «Ніцше» / М. Турчин // *Гуманіт. вісник ДВНЗ «П-Хм. ДПУ ім. Г. Сковороди» : наук.-теор. збірник. Філологія*. – Вип. 8: Гуманітарний випуск. – Тернопіль : Вид-во Астон, 2006. – С. 517–525.
237. Тюрин А. Ю. Концепция человека в древнем Китае [Электронный ресурс] / Александр Юрьевич Тюрин. – Режим доступа : http://chtivo.biz/uchebniki/215-a_ju_tjurin_konsercija_cheloveka_v_drevnem_kitae.html?start=2.
238. Уилбер К. Никаких границ / Кен Уилбер ; [пер. с англ.] – М. : Изд-во трансперсонального института, 1998. – 176 с.
239. Уитмен У. Листья травы ; [пер. с англ.] / [вступ. статья М. Мендельсона, примеч. А. Ващенко]. – М. : Худ. лит-ра, 1982. – 495 с.
240. Упанишады ; [пер. с санскрита, исслед. и коммент. А. Я. Сыркин]. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 782 с. – (Памятники письменности Востока).

241. Успенский Б. А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы / Б. А. Успенский // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / [сост. А. Д. Кошелев]. – М. : Гнозио, 1994. – С. 265–278. – (Язык. Семиотика. Культура).
242. Успенский Б. Поэтика композиции / Борис Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
243. Уэллек Р. Теория литературы ; [пер с англ.] / О. Уоррен, Р. Уэллек / [вступ. статья А. А. Аникста]. – М. : Прогрес, 1978. – 325 с.
244. Фадеева Н. И. Принципы античной драмы и их трансформация в раннем театре Мориса Метерлинка / Н. И. Фадеева // Текст и контекст. Жанрово-стилевое взаимодействие в зарубежной литературе XIX–XX вв. – Тверь, 1991. – С. 56–71
245. Федотова В. Е. Становление импрессионизма в поэзии Поля Верлена : дис. ... канд. филол. наук. : 10.01.03 / Федотова Виолетта Евгеньевна. – Саратов, 2004. – 195 с.
246. Франко І. Из секретів поетичної творчості / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. Думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
247. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). – С. 194–470.
248. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
249. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М. : Издательство «Лабиринт», 1997. – 448 с.
250. Фромм Э. Искусство любить : Исследование природы любви / Эрих Фромм ; [пер. с англ.]. – М. : Педагогика, 1990. – 160 с.
251. Фэйдимен Д. Теория и практика личностно-ориентированной психологии [Электронный ресурс] / Д. Фэйдимен, Р. Фрейгер. – М., 1996. – Режим доступа: <http://www.zipsites.ru/psy/psylib/info.php?p=2961>. – Назва з титул. екрану.
252. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления / Мартин Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
253. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени / Мартин Хайдеггер. – Томск : Изд-во «Водолей», 1998. – 384 с.

254. Хамітов Н. Історія філософії. Проблема людини та її меж : навч. посіб. / Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. / за ред. Н. Хамітова. – К. : Наук. думка, 2000. – 272 с.
255. Хархун В. Асиміляція ніцшеанських і фрейдистських ідей у романістиці В. Винниченка / В. Хархун // Наукові читання – 1998. Праці молодих учених України : зб. статей / відп. ред. Г. М. Штонь. – К., 1999. – С. 221–241.
256. Хейзинга Й. Осень средневековья / Йохан Хейзинга ; [пер. с нидерландского Д. В. Сильвестрова]. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 544 с. + вклейка 8 с. – (Библиотека истории и культуры).
257. Цивьян Т. В. Модель мира и ее лингвистические основы / Татьяна Владимировна Цивьян. – М. : КомКнига, 2006. – 280 с.
258. Человек и его символы / [Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А]. – М. : Серебряные нити, 1997. – 368 с.
259. Черепанова И. Ю. Дом колдуньи. Язык творческого Бессознательного / Ирина Юрьевна Черепанова. – М. : КСП, 1996. – 384 с.
260. Черневич М. Н. История французской литературы / Черневич М. Н., Штейн А. Л., Яхонтова М. А. – М. : Просвещение, 1965. – 639 с.
261. Чехов А. П. Чайка / Антон Павлович Чехов / Чехов А. П. Собрание сочинений : в 13 т. – М. : Наука, 1978. – Т. 13 : Пьесы. – С. 3–60.
262. Чистова М. В. Концепт андрогина в житнетворчестве З. Н. Гиппиус : дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.01 / Чистова Мария Васильевна. – Кострома, 2004. – 188 с.
263. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
264. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней : очерки / Инна Дмитриевна Шкунаева. – М. : Искусство, 1973. – 447 с.
265. Шопенгауэр А. Метафизика половой любви / Артур Шопенгауэр // Шопенгауэр А. Избранные произведения. – Ростов н/Д : Изд-во «Феникс», 1997. – С. 420–467.
266. Шопенгауэр А. О четвероюком корне... Мир как воля и представление : в 2 т. ; [пер. с нем.] / Артур Шопенгауэр. – М. : Наука, 1993. – Т. 1 : Критика кантовской философии. – 672 с. – (Памятники философской мысли).
267. Шпенглер О. Закат Европы : Очерки морфологии мировой истории / Освальд Шпенглер ; [пер. с нем., вступ. ст. и прим.

- К. А. Свасьяна]. – Т. 1 : Гештальт и действительность. – М. : Мысль, 1998. – 663 с.
268. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. ; [пер. с нем. и прим. И. И. Маханькова] / Освальд Шпенглер. – М. : Мысль, 1998. – Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы. – 606 с.
269. Шумило Н. Під знаком національної самобутності / Наталя Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
270. Щербатской Ф. И. Буддийская логика. Введение / Федор Ипполитович Щербатской // Щербатской Ф. И. Избранные труды по буддизму. – М. : Наука, 1988. – С. 54–111.
271. Эвола Ю. Метафизика пола ; [пер. с франц.] / Юлиус Эвола. – М. : Беловодье, 1996. – 448 с.
272. Экхарт М. Духовные проповеди и рассуждения / Мейстер Экхарт. – [Репринтное изд. 1912 г.] – М. : Политиздат, 1991. – XLVII. – 192 с. – (Филос. классика).
273. Элиаде М. История веры и религиозных идей : в 3 т. / Мирча Элиаде. – М. : Критерион, 2002. – Т. 3 : От Магомета до реформации. – 352 с.
274. Элиаде М. Мефистофель и андрогин / Мирча Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 374 с. – (Миф, религия, культура).
275. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость ; [пер. с фр.] / Мирча Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 249 с.
276. Элиаде М. Шаманизм : архаические техники экстаза / Мирча Элиаде. – К. : София, 1998. – 384 с.
277. Эпштейн М. Н. Вещь и слово. О лирическом музее / М. Н. Эпштейн // Постмодерн в русской литературе : учеб. пособ. [для вузов]. – М. : Высш. шк., 2005. – С. 270–299.
278. Эпштейн М. Н. Философия тела / Михаил Наумович Эпштейн // Эпштейн М. Н. Философия тела. Тульчинский Г. Л. Тело свободы / Григорий Львович Тульчинский. – СПб. : Алетейя, 2006. – (Серия «Тела мысли»).
279. Эпштейн М. Палиндромия как творческий потенциал языка. К философии и лингвистике обратного слова [Электронный ресурс] / Михаил Эпштейн. – Режим доступа : <http://www.topos.ru/article/6800>. – Назва з титул. екрану.
280. Эпштейн М. Палиндромия как творческий потенциал языка. К философии и лингвистике обратного слова [Электронный ресурс] / Михаил Эпштейн. – Режим доступа : <http://topos.ru/article/6802>. – Назва з титул. екрану.

281. Эпштейн М. Реалогия / Михаил Эпштейн // Проективный философский словарь : Новые термины и понятия / [под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна]. – СПб. : Алетейя, 2003. – С. 346–350.
282. Юдкін-Ріпун І. Харківські вірші Леопольда Стаффа, або катастрофа як перетворення / І. Юдкін-Ріпун // Слово і Час. – 2009. – № 1. – С. 50–60.
283. Юнг К. Г. Архетип и символ / Карл Гюстав Юнг. – М. : Renaissance, 1991. – 299 с.
284. Юнг К. Г. Инстинкт и бессознательное / Карл Гюстав Юнг // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное : сборник. – СПб. : Университетская книга, 1997. – С. 57–68.
285. Юнг К. Г. Отношения между Эго и Бессознательным / Карл Гюстав Юнг // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное : сборник. – СПб. : Университетская книга, 1997. – С. 80–149.
286. Юнг К. Г. Понятие коллективного бессознательного / Карл Гюстав Юнг // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное : сборник. – СПб. : Университетская книга, 1997. – С. 69–78.
287. Юнг К. Г. Психологические типы ; [пер с нем. С. Лорие] / Карл Гюстав Юнг. ; под общ. ред. В. Зеленского. – М. : «Университетская книга» АСТ, 1997. – 716 с. – (Классики зарубежной психологии).
288. Якобсон Р. В поисках сущности языка / Роман Якобсон // Семиотика / [сост., вступ. статья и общ. ред. Ю.С. Степанова]. – М. : Радуга, 1983. – С. 102–117.
289. Якобсон Р. Два вида афатических нарушений и два полюса языка // Роман Якобсон. – М. : Гнозис, 1996. – С. 27–52
290. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / Сергій Яковенко. – К. : Критика, 2006. – 295 с.
291. Яковенко С. Українська і польська літературна критика раннього модернізму. (До проблеми методології дослідження) / С. Яковенко // Наукові читання – 1998. Праці молодих учених України : зб. статей / відп. ред. Г. М. Штонь. – К., 1999. – С. 263–288.
292. Яницкая Н. И. Адъективная синестезия в английской и русской поэзии романтизма : дис. ... канд. фил. наук : 10.02.20 / Яницкая Нина Ивановна. – Москва, 2010. – 178 с
293. Ясперс К. Философская вера / Карл Ясперс. – М. : ИНИОН АН СССР. – 150 с.
294. Яус Г.-Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яус ; [пер. з нім. Роксоляна Свято і

- Петро Таращук]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. – 624 с.
295. Antonioli M. Images et mimésis dans l'œuvre de Maurice Blanchot / Manola Antonioli // Les Papiers du Collège international de philosophie. – Papiers n 38. – Septembre 1997. – P. 1–23.
296. Ardrey R. African genesis. A personal investigation into the animal origins and nature of man / Robert Ardrey. New York : Atheneum, 1961. – 380 p.
297. Baillet A. Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860–1900) / Andre Baillet. – Paris, 1927. – 358 s.
298. Bakula B. Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku / Bogusław Bakula. – Poznań : Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka, 2000. – 188 s.
299. Bandrowska J. Ze wspomnień o Leopoldzie Staffie / Jadwiga Bandrowska // Nowa Kultura. – 1958. – Nr. 1. – S. 1–7.
300. Bańka J. Metafizyka wirtualna. Traktat o strukturach chwilowych / Józef Bańka. – Katowice : Wydaw. Uniwersytetu Śląskiego, 1997. – 298 s.
301. Bénéteau A. Etude Sur L'Inspiration et L'Influence De Paul Verlaine / André Bénéteau. – New York : AMS Press, 1969. – 200 p.
302. Biétry R. Les theories poétiques à l'époque symboliste (1883–1896) / R. Biétry. – Bern ; Frankfurt / M. ; New York ; Paris : Lang, 1989. – 387 p.
303. Bilczewski T. O codzienności. Wokół «Dzieciństwa» Leopolda Staffa / Tomasz Bilczewski // Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje / pod red. Anny Czabanowskiej-Wróbel, Pawła Próchniaka i Mariana Stali. – Kraków : Księgarnia Akademicka, 2005. – S. 233–249.
304. Blanchot M. L'espace litteraire / Maurice Blanchot. – Paris : Gallimard, 1955.
305. Błoński J. Kazimierz Tetmajer / Jan Błoński // Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Seria 5 : Literatura okresu Młodej Polski / zespół red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska. – W. : PAN, 1968. – S. 279–303.
306. Błoński J. Poeta wiecznej podróży / Jan Błoński // Życie Literackie. – 1954. – Nr. 25 (127). – S. 1.
307. Bogomołowa N. Walery Briusow i Leopold Staff. Wspólnota a odrębność świata artystycznego / N. Bogomołowa // Tradycja i współczesność. – Wrocław, 1978. – S. 175–195.
308. Borges J.-L. Czas / J.-L. Borges // Literatura na świecie. – Miesięcznik. – № 12 (209). – Warszawa. – Grudzień 1988. – S. 36–44.

309. Brzozowska S. Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski / Sabina Brzozowska. – Opole : Wydaw. UO, 2000. – 169 s.
310. Brzozowski S. Leopold Staff. Kultura i życie / Stanisław Brzozowski // Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973. – S. 125–148.
311. Buczyńska-Garewicz H. Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni / Hanna Buczyńska-Garewicz. – Kraków : Universitas, 2006. – 324 s.
312. Cackowski Z. Osobliwości przestrzeni ludzkiego świata / Zdzisław Cackowski // Przestrzeń w nauce współczesnej / pod red. Stefana Symotiuka, Grzegorza Nowaka : w 3 t. – Lublin : Wydaw. Uniw. Marii Curie-Skłodowskiej, 1998. – T. 1. – S. 31–44.
313. Carter A. Verlaine, a study in parallels / Angela Carter. – Toronto, University of Toronto Press, 1969. – 255 p.
314. Czabanowska-Wróbel A. Skarb ubogich. O cyklu «Mali ludzie» / Anna Czabanowskiej-Wróbel // Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje / pod red. Anny Czabanowskiej-Wróbel, Pawła Próchniaka i Mariana Stali. – Kraków : Księgarnia Akademicka, 2005. – S. 213–231.
315. Czachowska J. Staff w Charkowie / J. Czachowska // Twórczość. – 1965. – Nr. 4 (237). – S. 95–102.
316. Czachowski K. O poezji Leopolda Staffa / Kazimierz Czachowski // Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa: 1878-1948 / zebrali i przygotowali do druku Juliusz W. Gomulicki i Julian Tuwim. – Warszawa : Związek Zawodowy Literatów Polskich, 1949. – S. 267–268.
317. Czerska A. Nieznany autograf Leopolda Staffa / A. Czerska // Ruch Literacki. – 1961. – Nr. 4–5. – S. 221.
318. Czuang-Tsu. Nan-hua-czen-king : Prawdziwa księga południowego kwiatu / Czuang-Tsu. – W. : PWN, 1953. – 364 s.
319. Drabarek A. Etyka umiaru : ideal człowieka i jego szczęście w poglądach filozofów ze szkoły lwowsko-warszawskiej / Anna Drabarek. – Toruń : Adam Marszałek, 2004. – 176 s.
320. Drob J. A. Trzy zegary : obraz czasu i przestrzeni w polskich kazaniach barokowych / Janusz Andrzej Drob. – Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 1998. – 224 s.
321. Dudek Z. W. Jungowska psychologia marzeń sennych / Zenon Waldemar Dudek. – Warszawa : Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia, 2007. – Wyd. 2. – 353 s.

322. Epoki Literackie. Od Antyku do współczesności / [Hanczakowski M., Kuziak M., Zawadzki A., Żynis B.]. – Bielsko-Biała : Park, 2001. – 476 s.
323. Erhardt-Siebold E. Von Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts // Englische Studien. – 1919–1920. – NUM. 53. – S. 1–157, 196–334.
324. Fik I. Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918–1938) / Ignacy Fik. – Kraków : Spółdzielnia Wyd. Czytelnik. – 173 s.
325. Filipkowska H. Poezja religijna Młodej Polski / Hanna Filipkowska // Polska liryka religijna / red. S. Sawicki i P. Nowaczyński. – Lublin : Wydaw. Tow. Nauk. KUL, 1983. – S. 301–340
326. Fletnia chińska ; [przełożył Leopold Staff; przekł. dok. wedle Fr. Toussainta]. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. – 211 s.
327. Freud S. Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio / S. Freud. – Roma : Grandi Tascabili Economici Newton, 2004.
328. Gałczyński K. I. Leopold Staff // Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa / Konstanty Ildelfons Gałczyński. – Warszawa, 1949. – S. 26.
329. Gillner H. Fryderyk Nietzsche : filozoficzna i społeczna doktryna immoralizmu / Helmut Gillner. – Warszawa : Państwowe Wydaw. Naukowe, 1965. – 202 s.
330. Głowiński M. Ekspresja i empatia : studia o młodopolskiej krytyce literackiej / Michał Głowiński. – Kraków : Wydaw. Literackie, 1997. – 408 s.
331. Głowiński M. Franciszkanizm / Michał Głowiński // Słownik terminów literackich / pod red. J. Sławińskiego. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988. – 656 s.
332. Głowiński M. Labirynt, przestrzeń obcości / Michał Głowiński // Głowiński M. Mity przebrane : Dionizos. Narcys. Prometeusz. Marchoń. Labirynt. – Kraków : Wydaw. Literackie, 1990. – S. 129–216.
333. Głowiński M. Od redaktorów / M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska // Przestrzeń i literatura: studia / pod red. Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej. – Wrocław : Zakł. Narod. im. Ossolińskich Wydaw. PAN, 1978. – S. 7–8.
334. Głowiński M. Przestrzenne tematy i wariacje / Michał Głowiński // Przestrzeń i literatura : studia / pod red. Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej. – Wrocław : Zakł. Narod. im. Ossolińskich Wydaw. PAN, 1978. – S. 79–96.

335. Grzymała-Siedlecki A. Najdawniejszy przyjaciel Staffa / Adam Grzymała-Siedlecki // Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa 1878–1948. – Warszawa, 1949. – S. 280–284.
336. Hall E.-T. The hidden dimension / Edward Twitchell Hall. – New York, Garden City : Doubleday & company, Inc., 1966. – 201 s.
337. Hall E.-T. Ukryty wymiar / Edward Twitchell Hall / Przeł. Teresa Hołówka ; słowem wstępnym opatrzył Aleksander Wallis. – Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1976. – 290 s.
338. Halls W.D. Maurice Maeterlinck. A study of his life and thought. – Oxford. – 1960. – 190 p.
339. Hamburger K. Die Logik der Dichtung / Käte Hamburger. – 2. Aufl. – Stuttgart : Klett, 1968. – 284 s.
340. Heller M. Wieczność, czas, kosmos / Michał Heller. – Kraków : Znak, 1995. – 157 s.
341. Hertz R. Death and the Right Hand / Robert Hertz. – Glencoe : Free Press, 1960. – 174 p.
342. Hierowski Z. Drugie dzieło Leopolda Staffa / Zdzisław Hierowski // Księga Pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa 1878–1948. – Warszawa, 1949. – S. 289–292.
343. Historia literatury polskiej w zarysie / Oprac. Zespół : Aleksander Wilkoń et al. ; pod red. Mariana Stępnia i Aleksandra Wilkonja ; w 2 t. – Wyd. 4. – Warszawa : Państw. Wydaw. Naukowe, 1987. – T. 2. – 370 s.
344. Hutnikiewicz A. Młoda Polska / Artur Hutnikiewicz. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994. – 483 s. – (Wielka Historia Literatury Polskiej).
345. Hutnikiewicz A. Motywy religijne w poezji polskiej lat międzywojennych / Artur Hutnikiewicz // Polska liryka religijna / red. S. Sawicki i P. Nowaczyński. – Lublin : wydaw. Tow. Nauk. Kul, 1983. – S. 457–486.
346. Ingarden R. Książeczka o człowieku / Roman Ingarden. – Kraków : Wyd-wo Literackie, 1998. – 176 s.
347. Ingarden R. O dziele literackim : badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury. – Warszawa : Państw. Wydaw. Naukowe, 1960. – 498 s.
348. Jakóbczyk S. Porównywanie. O procedurach naukowych filologii / Stanisław Jakóbczyk. – Poznań : Wydaw. Naukowe UAM, 1990. – 208 s.
349. James W. Circumscription of the topic // James William. Selected writings. – New York : Book-of-the-Month Club, 1997. – 549 s. – S. 48–74.

350. Jasińska-Wojtkowska M. Sacrum w poezji L. Staffa / Maria Jasińska-Wojtkowska // Polska liryka religijna / red. S. Sawicki i P. Nowaczyński. – Lublin : Wydaw. Tow. Nauk. KUL, 1983. – S. 371–422.
351. Jastrun M. Między słowem a milczeniem / Mieczysław Jastrun. – Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1960. – 484 s.
352. Jazowski A. Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolinskich, 1970. – 185 p.
353. Jung C. G. O życiu po śmierci / Carl Gustaw Jung // Jung C. G. Wspomnienia, sny, myśli. – Warszawa : Wrota, 1999. – S. 305–331.
354. Karjalainen P.T. House, Home and the Place of dwelling / Pauli Tapani Karjalainen // Scandinavian housing and Planning research. – 1993. – Vol. 10. – P. 65–74.
355. Kleiner J. Zarys dziejów literatury polskiej / J. Kleiner, W. Maciąg. – Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1990. – 616 s.
356. Klimczak M. «Wszystko się zdarza na tym i na tamtym świecie» – poetycka kreacja świata w «Klehdach polskich» Bolesława Leśmiana / M. Klimczak // Przestrzeń w języku i w kulturze : analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki / pod red. Jana Adamowskiego. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2005. – S. 56–67.
357. Kluza K. Franciszkanizm // Encyklopedia Katolicka / pod red. L. Bieńkowskiego et al. / K. Kluza. – Lublin : Katolicki Uniwersytet Lubelski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1989. – T. 5 : Fabbri – Górzyński. – 1392 s.
358. Knapp B. Maurice Maeterlinck / Bettina Knapp. – Boston : Twayne Publishers, 1975. – 200 p.
359. Kochanowski J. Treny / Jan Kochanowski. – Kraków : Wydawnictwo Krakowskie, 2000. – 63 s.
360. Kozicki W. Lwowski okres twórczości Staffa / W. Kozicki // Wiadomości Literackie. – 1929. – Nr. 28. – S. 120.
361. Kozicki W. W kręgu przyjaciół z Czytelni Akademickiej / W. Kozicki // Maciejewska Irena. Leopold Staff [wybór prac i korespondencja]. – Warszawa : Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, 1965. – S. 117–124.
362. Koziej R. Franciszkanizm «Ptaków niebieskich» Leopolda Staffa / Ryszard Koziej // Kieleckie Studia Filologiczne. – 1992. – T. 6. – S. 39–54.
363. Kozikowski E. Leopold Staff / Edward Kozikowski // Kozikowski E. Między prawdą a plotką. Wspomnienia o ludziach i czasach minionych. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1961. – S. 292–296.

364. Kronasser H. Handbuch der Semasiologie : Kurze Einführung in die Geschichte problematik und Terminologie der Bedeutungslehre / H. Kronasser. – Heidelberg : Winter, 1952. – 204 s.
365. Krzyżanowski J. Leopold Staff i liryka czysta / Julian Krzyżanowski. – Dzieje literatury polskiej : od początków do czasów najnowszych. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1969. – S. 478–487.
366. Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski 1890-1918 / Julian Krzyżanowski. – Wrocław : ZN im. Ossolińskich, 1971. – 445 s.
367. Książek-Bryłowa W. Przestrzeń sarmaty w świetle «Ogrodu fraszek» Wacława Potockiego / Władysława Książek-Bryłowa // Przestrzeń w języku i w kulturze : analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki / pod red. Jana Adamowskiego. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2005. – S. 27–40.
368. Künstler M. J. Posłowie / Mieczysław J. Künstler // Fletnia chińska ; [przełożył Leopold Staff; przekł. dok. wedle Fr. Toussainta]. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. – S. 202–204.
369. Kwiatki Św. Franciszka z Asyżu ; [tłumaczenie L. Staffa]. – Wrocław : Wyd-wo Św. Antoniego, 1994. – 222 s.
370. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne / Jerzy Kwiatkowski. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2001. – 598 c
371. Kwiatkowski J. Leopold Staff / Jerzy Kwiatkowski // Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. – Seria 5 : Młoda Polska ; [zespół redakcyjny K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska]. – T. 1. – W., 1968. – S.473–517.
372. Kwiatkowski J. U podstaw liryki Leopolda Staffa / Jerzy Kwiatkowski. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966. – 285 s.
373. Lange A. Studia i wrażenia / Antoni Lange. – Warszawa : Nakład Jana Fiszera, 1900. – 297 s.
374. Lejman J. Człowiek jako «zwierzę terytorialne» / Jacek Lejman // Przestrzeń w nauce współczesnej ; pod red. Stefana Symotiuka, Grzegorza Nowaka : w 3 t. – Lublin : Wydaw. Uniw. Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. – T. 2. – S.81–107.
375. Leśmian B. Rytm jako światopogląd / Bolesław Leśmian // Szkice literackie / [oprac. i wstępem poprzedził Jacek Trznadel]. – Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1959. – S. 66–68.
376. Leśmian B. Z rozmyślań o poezji / Bolesław Leśmian // Szkice literackie / [oprac. i wstępem poprzedził Jacek Trznadel]. – Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1959. – S. 76–91.

377. Lichański S. Liryka religijna Staffa / Stefan Lichański // *Dziś i jutro*. Katolicki tygodnik społeczny. – Warszawa. – 15 listopada 1953. – Nr. 46 (416). – S. 1–2
378. Lirycy francuscy. Wybór poezyj od XII do XX wieku / [wydał i przypisami opatrzył Leopold Staff]. – Warszawa : Instytut Wydawniczy «Biblioteka Polska», 1924. – 666 s.
379. Łobodowski J. Poezja Jewhena Małaniuka / Józef Łobodowski // *Kultura*. – Paryż. – № 10/96. – 1955. – S. 32–48.
380. Łopalewski T. Pierwsze czytanie Staffa / Tadeusz Łopalewski // *Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa 1878–1948*. – Warszawa. 1949. – S. 304–306.
381. Maciejewska I. Leopold Staff : warszawski okres twórczości / Irena Maciejewska. – Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1973. – 453 s.
382. Maciejewska I. Leopold Staff [wybór prac i korespondencja] / Irena Maciejewska. – Warszawa : Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, 1965. – 283 s.
383. Maciejewska I. Leopold Staff. Lwowski okres twórczości / Irena Maciejewska. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. – 345 s.
384. Maciejewska I. O poezji Leopolda Staffa / Irena Maciejewska // *Leopold Staff* / [opracowała I. Maciejewska]. – Warszawa : Państwowe zakłady wydawnictw szkolnych, 1965. – S. 7–42.
385. Maciejewska I. Staff / Irena Maciejewska // *Literatura polska*. Przewodnik encyklopedyczny : w 2 t. – W. : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1985. – Wyd. szóste. – T. II. – S. 393–394.
386. Maciejewska I. Wiersze Leopolda Staffa / Irena Maciejewska. – Warszawa : Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, 1987. – 142 s.
387. Mackiewicz W. Nietzscheizm i marksizm w literaturze i filozofii okresu Młodej Polski / Witold Mackiewicz. – W. : Książka i Wiedza, 1989. – 366 s.
388. Madyda W. Motywy antyczne w poezji Leopolda Staffa / Władysław Madyda. – Wrocław-Warszawa-Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1962. – 132 s.
389. Makuszyński K. Olimpijczyk na wesoło / Kornel Makuszyński // *Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa 1878–1948*. – Warszawa, 1949. – S. 144–147.
390. Markiewicz H. Odmiany intertekstualności / Henryk Markiewicz // *Wymiary dzieła literackiego*. Prace wybrane. – T. IV. – Kraków : Universitas, 1996. – S. 215–238.
391. Matoré G. L'Espace humain / Georges Matoré. – Paris : La Colombe, 1962. – 299 s.

392. Matuszewski I. Słowacki i nowa sztuka (modernizm) : twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej: studjum krytyczno-porównawcze. T. 1 / Ignacy Matuszewski ; [przedm. Ign. Chrzanowskiego]. – Warszawa, 1911. – 216 s. – (Biblioteka Sfinksa; t. 4)].
393. Mianowski T. Sen i marzenia senne / T. Mianowski // Teka. – 1899. – Nr 8.
394. Michałowska T. Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonesans) / Teresa Michałowska // Przestrzeń i literatura : studia / pod red. Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej. – Wrocław : Zakł. Narod. im. Ossolińskich Wydaw. PAN, 1978. – S. 97–123.
395. Michaud G. Message poétique du symbolisme / Guy Michaud. – P., 1961. – 819 p.
396. Mickiewicz A. Pan Tadeusz / Adam Mickiewicz. – Bielsko-Biała : Debit, 1999. – 320 s.
397. Miłosz C. Życie na wyspach / Czesław Miłosz. – Kraków : Znak, 1997. – 309 s.
398. Młoda Polska / [Kulczycka-Saloni J., Maciejewska I., Makowiecki A., Taborski R.]. – Warszawa : PWN, 1991. – 340 s.
399. Morstinowa J. Przyjaciele Leopolda Staffa / Janina Morstinowa // Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa : 1878-1948 / [zebrali i przygotowali do druku Juliusz W. Gomulicki i Julian Tuwim]. – Warszawa : Związek Zawodowy Literatów Polskich, 1949. – S. 318–321.
400. Morzyńska-Wrzosek B. «zawsze byłam tu...» : kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej / Beata Morzyńska-Wrzosek. – Kraków : Universitas, 2004. – 230 s.
401. Müller J. E. Intermedialität : Formen moderner kultureller Kommunikation / Jürgen Müller. – Münster : Nodus Publikationen, 1996. – 335 s.
402. Niczyporuk D. Przestrzeń w kulturowym obrazie świata / D. Niczyporuk // Przestrzeń w nauce współczesnej / pod red. Stefana Symotiuka, Grzegorza Nowaka : w 3 t. – Lublin : Wydaw. Uniw. Marii Curie-Skłodowskiej, 1998. – T. 1. – S. 45–60.
403. Obrączka P. Recepcja Hugona Hoffmannsthal'a w okresie Młodej Polski. Szkice i materiały / P. Obrączka. – Opole, 1994.
404. Opacki I. Lechoń i polskie mity / Ireneusz Opacki. – Kielce : Wydaw. Szumacher, 1993. – 40 s.
405. Ortwin O. Żywe fikcje : studia o prozie, poezji i krytyce / Ostap Ortwin. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970. – 426 s.

406. Osińska W. Przekłady Leopolda Staffa / W. Osińska // Próba bibliografii Leopolda Staffa // Pamiętnik literacki. – Roczniak XXXIX. – 1950. – S. 444–475.
407. Ossowski S. U podstaw estetyki / Stanisław Ossowski // Dzieła : w 3 t. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966. – T. 1. – 432 s.
408. Pańczyk H. Ze studiów nad liryką Leopolda Staffa / Halina Pańczyk. – Poznań : UAM, 1960. – 91 s.
409. Parandowski J. Mowa przy wręczaniu nagrody P.E.N. klubu / Jan Parandowski // Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa 1878–1948. – Warszawa, 1949. – S. 328–329.
410. Patyk R. Szlakiem ptaków niebieskich, czyli «podróż szalona» Staffa. O «Odkrywczy złotych światów» / R. Patyk // Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje / pod red. Anny Czabanowskiej-Wróbel, Pawła Próchniaka i Mariana Stali. – Kraków : Księgarnia Akademicka, 2005. – S. 251–271.
411. Piechal M. Leopold Staff jako tłumacz / M. Piechal // Irena Maciejewska. Leopold Staff [wybór prac i korespondencja]. – Warszawa : Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, 1965. – S. 206–214.
412. Plett H. F. Intertextualities / H. F. Plett // Intertextuality. Research in Text Theory. – Berlin : de Gruyter, 1991. – P. 3–29.
413. Pliszka M. Miasto, wyobraźnia, tekst. Glosa do «Pochwały Krakowa Stanisława Ciołka» / M. Pliszka // Paradygmat pamięci w kulturze : prace dedykowane Antoniemu Czyżowi / red. Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Ziótek. – Siedlce : Siedleckie Towarzystwo Naukowe, 2005. – S. 103–113.
414. Podraza-Kwiatkowska M. Potrójna teofania Leopolda Staffa. O wierszach «Mój Bóg to przepaść», «Noc», «Zasłony» / Maria Podraza-Kwiatkowska // Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje ; pod red. Anny Czabanowskiej-Wróbel, Pawła Próchniaka i Mariana Stali. – Kraków : Księgarnia Akademicka, 2005. – S. 7–19.
415. Podraza-Kwiatkowska M. Somnambulicy. Dekadenci. Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski / Maria Podraza-Kwiatkowska. – Kraków–Wrocław : Wyd-wo Literackie. – 1985. – 484 s.
416. Podraza-Kwiatkowska M. Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce / Maria Podraza-Kwiatkowska. – Kraków : Wydaw. Literackie. – 2001. – 343 s.
417. Poprawa A. Leopolda Staffa porażenie wojną. «Tęcza łez i krwi» / Adam Poprawa // Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje / pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali. – Kraków : Księgarnia Akademicka, 2005. – S. 377–388.

418. Posner-Garfein M. Kilka słów o modernizmie / M. Posner-Garfein // Krytyka. – 1899. – Z. IV. – S. 231.
419. Pośpiechowa L. Dramaty Leopolda Staffa / Leokadia Pośpiechowa. – Opole : Katowickie Zakłady Graficzne, 1966. – 153 s.
420. Rewers E. Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury / Ewa Rewers. – Poznań : Wydaw. Naukowe UAM, 1996. – 222 s.
421. Rowiński C. Człowiek i sny / Rowiński Cezary // Człowiek i świat w poezji Leśmiana : studium filozoficznych koncepcji poety. – Warszawa : Państwowe Wydaw. Naukowe, 1982. – S. 204–224.
422. Różewicz T. Gawęda o Staffie, Tuwimie i różach... / T. Różewicz // Odra. – 1992. – Nr. 6. – S. 32–37.
423. Różewicz T. Przygotowanie do wieczoru autorskiego / Tadeusz Różewicz. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977. – 360 s.
424. Różewicz T. Szara strefa / Tadeusz Różewicz. – Wrocław : Wydaw. Dolnośląskie, 2002. – 112 s.
425. Sacha-Piekło M. Rola snu w buddyzmie tybetańskim oraz siwaizmie kaszmirskim / M. Sacha-Piekło // Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku : praca zbiorowa / pod red. Ilony Glatzel, Jerzego Smulskiego i Anny Sobolewskiej. – Toruń : Wydaw. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1999. – S. 31–40.
426. Sandauer A. Poeci trzech pokoleń : Staff, Tuwim, Słonimski, Iwaszkiewicz, Broniewski, Przyboś, Gałczyński, Jastrun / Artur Sandauer. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955. – 196 s.
427. Santarcangeli P. Księga labiryntu / Paolo Santarcangeli / tł. Ignacy Bukowski ; [red. nauk. Aleksander Krawczuk]. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1982. – 394 s.
428. Sarbiewski M. K. O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer = De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus / Maciej Kazimierz Sarbiewski ; [przeł. Marian Plezia; oprac. Stanisław Skimina]. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich : Wydaw. Polskiej Akademii Nauk, 1954. – 523 s.
429. Sawicka J. Julian Tuwim / Jadwiga Sawicka. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1986. – 448 s.
430. Sikora I. Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski / Ireneusz Sikora. – Zielona Góra, 2001. – 209 s.
431. Sikora I. Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski / Ireneusz Sikora. – Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992. – 183 s.

432. Simmel G. Socjologia / Georg Simmel. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1975. – 530 s.
433. Sivert T. Dramat Staffa «Skarb» na tle motywów jego liryki / Tadeusz Sivert // Prace Polonistyczne. Seria IV. – Łódź. – 1962. – S. 213–266.
434. Sławek T. Wnętrze : z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji / Tadeusz Sławek. – Katowice : UŚ, 1984. – 234 s.
435. Smidt A.-M. La littérature symboliste / A.-M. Smidt. – Paris : Presses universitaires de France, 1960. – 127 p.
436. Sobolewska A. Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu / A. Sobolewska // Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku : praca zbiorowa / pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego, A. Sobolewskiej. – Toruń : Wydaw. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1999. – S. 9–29.
437. Sokolski J. Słownik barokowej symboliki natury. Tom wstępny. Barokowa księga natury / Jacek Sokolski. – Wrocław : Wydaw. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000. – 171 s.
438. Stabryła S. Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990 / Stanisław Stabryła. – Kraków : Księgarnia Akademicka, 1996. – 239 s.
439. Staff L. Michał Anioł / Leopold Staff. – Warszawa : Czytelnik, 1958. – 116 s.
440. Staff L. O «Panu Tadeuszu» / Leopold Staff // Maciejewska Irena. Leopold Staff [wybór prac i korespondencja]. – Warszawa : Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, 1965. – S. 68–79.
441. Staff L. Poezje zebrane : w 2 t. / Leopold Staff. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – T. 1. – 1147 s.
442. Staff L. Poezje zebrane : w 2 t. / Leopold Staff. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – T. 2. – 1033 s.
443. Staff L. Rekonwalescencja końca wieku (Szkic z literatury ostatnich czasów) / Leopold Staff. – Warszawa : Państwowe zakłady wydawnictw szkolnych, 1965. – S. 55–63.
444. Staff L. Skarb : tragedia w trzech aktach / Leopold Staff. – Warszawa : Biblioteka Polska, 1921. – 192 s.
445. Staff L. W kręgu literackich przyjaźni : listy / Leopold Staff ; [oprac. Jadwiga Czachowska, Irena Maciejewska]. – Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1966. – 697 s.
446. Staff L. Wstęp / Leopold Staff // Kwiatki Św. Franciszka z Asyżu. – Wrocław : Wyd-wo Św. Antoniego, 1994. – S. 5–18.
447. Staff L. Z tysiącem serdeczności... Korespondencja z lat 1911–1953 / J. Tuwim, L. Staff ; [oprac. Tadeusz Januszewski, Irena Maciejewska i Janusz Stradecki]. – Warszawa : PIW, 1974. – 135 s.

448. Starowiejska-Morstinowa Z. Staff w Pławowicach / Zofia Starowiejska-Morstinowa // Maciejewska I. Leopold Staff [wybór prac i korespondencja]. – Warszawa : Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, 1965. – S. 139–143.
449. Stroeker E. Philosophische Untersuchungen zum Raum / Elizabeth Stroeker. – Frankfurt am Main : Klostermann, 1965. – 366 s.
450. Studencki W. Życie i twórczość L. M. Staffa / Władysław Studencki. – Opole, 1963. – 282 s.
451. Szczerbińska-Polak M. Jak myślenie krytyczne przekształciło starożytny obraz świata? / Małgorzata Szczerbińska-Polak // Heller M. Filozofia przyrody. Zarys historyczny. – Kraków : Wydawnictwo Znak, 2004. – S. 25–27.
452. Szczot M. Klasycyzm Leopolda Staffa / Monika Szczot. – Poznań : Wyd-wo Poznańskie, 2004. – 279 s.
453. Szymutko S. Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i w literaturoznawstwie / Stefan Szymutko. – Katowice : Wydaw. UŚ, 1998. – 193 s.
454. Tadier J.-Y. Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle / J.-Y. Tadier. – Paris : Bordas, 1970. – 146 p.
455. Teorie literatury XX wieku : podręcznik / Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski. – Kraków : Znak, 2006. – 595 s.
456. Tomczyk M. Spalone papiery / Marta Tomczyk // Szczot M. Klasycyzm Leopolda Staffa. – Poznań : Wyd-wo Poznańskie, 2004. – S. 275–287.
457. Treter M. Wspomnienie o «Wyspie» Staffa / M. Treter // Maciejewska I. Leopold Staff [wybór prac i korespondencja]. – Warszawa : Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, 1965. – S. 125–127.
458. Tuan Y.-F. Przestrzeń i miejsce / Yi-Fu Tuan. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. – 253 s.
459. Tuczyński J. Motywy indyjskie w literaturze polskiej / Jan Tuczyński. – Warszawa : Państw. Wydaw. Naukowe, 1981. – 227 s.
460. Tuczyński J. Schopenhauer a Młoda Polska / Jan Tuczyński. – Gdańsk : Wydaw. Morskie, 1987. – 285 s.
461. Tuwim J. Juwenilia 1 / Julian Tuwim ; [opracowali T. Januszewski i A. Bałakier]. – Warszawa : Czytelnik, 1990. – 558 s.
462. Tuwim J. Kwiaty Polskie / Julian Tuwim // Tuwim J. Dzieła : w 7 t. – W. : Czytelnik, 1955. – T. II. – 301 s.
463. Tuwim J. Poezje / Julian Tuwim. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004. – 564 s.
464. Tuwim J. Wiersze / Julian Tuwim // Dzieła : w 7 t. – Warszawa : Czytelnik, 1955. – T. 1–2. – 367 s.

465. Tynecka-Makowska S. Antyczny paradygmat prezentacji snu / Słownia Tynecka-Makowska. – Łódź : Wydaw. Uniwersytetu Łódzkiego, 2002. – 218 s.
466. U Leopolda Staffa // Kultura. – 1932. – Nr 4. – S. 1.
467. Wagner P. Introduction: Ekphrasis, Iconotext, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) / P. Wagner // Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. European Cultures. Studies in Literature and the Arts 6. – Berlin : de Gruyter, 1996. – P. 1–40.
468. Wasyleńko W. Leopold Staff. Życie jak życzenie o nieznanym tłumaczeniu z Cecco Angiolieri / Wołodymyr Wasyleńko // Wasyleńko W. Ukraińskim tropem polskich pisarzy XIX i XX w. – Poznań, 1996. – S. 123–127.
469. Weiss T. Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914 / Tomasz Weiss. – Warszawa-Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich ; Państwowe Wydaw. Naukowe, 1961. – 100 s.
470. Wierzbicka A. Kocha-lubi-szanuje. Medytacje semantyczne / Anna Wierzbicka. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1971. – 279 s.
471. Wittlin J. O godności mowy wiązanej, czyli o poezji Staffa / Józef Wittlin // Maciejewska I. Leopold Staff [wybór prac i korespondencja]. – Warszawa : Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, 1965. – S. 170–174.
472. Witwicki W. Z psychologii stosunków osobistych / W. Witwicki // Psychologia uczuć i inne pisma. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995. – S. 170–177.
473. Wójcik W. Staff i Różewicz : studia historycznoliterackie / Włodzimierz Wójcik. – Katowice : Kwartalnik Literacki «FA-art», 1999. – 95 s.
474. Wolf W. Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality / Werner Wolf. – Amsterdam : Rodopi, 1999. – 272 p.
475. Wyka K. Gawęda nad Staffem / K. Wyka // Twórczość. – Kwiecień. – 1958. – Nr. 4. – S. 49–55.
476. Wyka K. Młoda Polska / Kazimierz Wyka ; pod red. Henryka Markiewicza i Marty Wyki : w 2 t. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987. – T. 1 : Modernizm polski. – 375 s.
477. Wyka K. Zarys współczesnej literatury polskiej (1884–1925) / Kazimierz Wyka. – Kraków : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1951. – 279 s.
478. Wyka M. Leopold Staff / Marta Wyka. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. – 120 s.
479. Wysocki A. Sprzed pół wieku / Alfred Wysocki. – Wyd. 2, uzupełnione i przejrane. – Kraków, Wydawnictwo Literackie,

1958. – 323 s. – (Pamiętniki i wspomnienia. Seria I. Pamiętniki polskie).
480. Zagożdżon J. Sen w literaturze średniowiecznej i renesansowej / Joanna Zagożdżon. – Opole : Wydaw. UO, 2002. – 327 s.
481. Zahorska A. O symbolizmie / A. Zahorska // Literatura i sztuka. – 1912. – Nr. 7.
482. Zander H. Intertextualität und Medienwechsel / H. Zander // Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35. – Tübingen : Niemeyer, 1985. – S. 178–196.
483. Zayed G. La formation littéraire de Verlaine / Georges Zayed. – Paris : Librairie Minard, 1962. – 412 p.
484. Ziomek J. Staff i Kochanowski. Próba zastosowania teorii informacji w badaniach nad przekładem / Jerzy Ziomek. – Poznań, 1965. – 61 s.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

– **А -**

Аврелій Марк 24, 113, 246
Адамовський Я. 18
Аквінський Фома 199
Алджернон Свінберн Ч. 112
Андерсен Г.-Х. 264
Андреєв Л. 80, 118, 133, 136
Ане К. 56
Антисфен 167
Антоніч Б.- І. 128, 160, 225
Д'Анунціо Г. 108, 111, 210
Аплаксіна О. 81
Апулей 263, 264
Аристотель 10, 18, 33–36, 40, 52, 127, 147, 151, 199, 243, 244
Арутюнова Н. 22
Астаф'єв О. 253

– **Б -**

Баадер Франц фон 210, 212
Бабенко Л. 209
Багалій Д. 159
Бажан М. 80, 103, 128, 225
Бажю А. 132
Байер Г. 197
Байрон Дж. 54, 119
Баканова Т. 130
Балабко О. 87
Баліна К. 131
Баллантайн Р. 74
Бальзак Оноре де 210, 215
Бальмонт К. 225, 229, 237
Банвіль Т. де 102, 226
Баронч С. 54, 55
Баррі Дж. М. 36
Барт Р. 27, 80, 96, 151, 215
Бартошинський К. 18
Барфілд А.-О. 150
Бах С. 113
Бахтін М. 7, 9-12, 16, 22, 25, 33, 180, 264
Башляр Г. 11, 22, 45, 47, 51, 53, 63, 145–146, 170–171, 204–205, 229–230, 232, 234–235, 240, 245, 274

Беклін А. 102, 115
Белавіна Є. 131, 232, 245
Белік А. 37
Белінський В. 38
Белль Г. 67
Белянін В. 137
Бем С. 210
Бем Я. 212
Бенґ Г. 112
Берґ Й.-Х. Ван 235
Берґсон А. 22, 123, 186
Бердяєв М. 8, 68, 172, 211
Берент В. 59, 97–98, 187, 200
Бернацький Л. 54
Бернс Р. 239
Бернстайн Л. 133
Беттельгейзе Д. 10
Блейк В. 112, 127, 140, 250
Блінов І. 237
Блок О. 237
Блюм Г. 90
Богомолова Н. 24-25, 103, 106, 120
Бодлер Ш. 24, 59, 102, 118, 123, 128, 130, 171, 225-226, 228-232, 245, 252
Бодрійяр Ж. 25, 176
Божович В. 123
Бой Т. 111
Бойер Й. 112
Бонье А. 174
Борев Ю. 22
Борісов-Мусатов В. 229
Боровський М. 55
Борщавська М. 159
Борхес Х.-Л. 24, 27, 29, 95, 243, 246, 249–250, 255, 262
Босх І. 115
Ботічеллі С. 115
Бочкарьова Н. 114
Боусоньо К. 184
Бранделль Г. 23
Бруно Джордано 272
Брюнетьер Ф. 133
Брюсов В. 24, 103, 133
Брюхнальський В. 54

Буало Н. 112
Буковська-Флоренська І. 18
Булаховська Ю. 24–25, 103, 120, 156
Булгаков С. 211
Бунін І. 80
Буонарроті М. 112–113, 116, 222, 262, 270
Бурґардт О. 104, 194
Бутримович Б. 49

– **В** -

Вайльд О. 80
Вайхінгер Й. 97
Вакенродер В. 151
Валері П. 25, 29, 95, 114, 226
Вальцель О. 130
Ват О. 101
Вежхлейський М. 54
Вейнінгер О. 210–211
Великий Олександр 189
Веллек Р. 28
Вергілій 158
Верлен П. 24, 43, 46, 98–100, 114, 118–124, 128, 130–138, 217, 226, 230–232, 245, 252
Верн Ж. 74
Верхарн Е. 46, 102, 108, 112, 226
Веселовський О. 129
Вілбер К. 249
Вілсон Х. 128
Вінграновський М. 128
Вінчі Леонардо да 24, 31, 112, 189, 210
Вітмен В. 24, 222–223
Віттлін Ю. 53, 66
Вижиковський С. 98
Винниченко В. 80, 160, 188
Виспянський С. 63, 108, 188
Вовенарг 55
Вольська М. 55, 62, 65, 111
Вольтер 55, 78, 112
Вордсворт В. 140
Воронін С. 226
Вороний М. 247
Вукен Шанг 152
Вундт В. 28

– Г -

- Гавптман Г. 55, 108, 110, 112
Гадамер Г.-Г. 15
Гайдеггер М. 22, 35, 39, 52, 141, 175
Гакслі О. 23
Галєєв Б. 228, 238, 240, 245
Гамсун К. 24, 78, 112, 143, 149, 159–169, 209, 213–214, 218
Гаспаров М. 11
Гвоздікова Є. 230
Гейзинґа Й. 220
Геллер Л. 114
Гемінґвей Е. 23
Генералюк Л. 234
Геракліт 113, 144, 146, 248, 254, 261
Герберт З. 53, 101
Гердер Й.-Г. 195
Герцен О. 167
Гесіод 75, 158, 160
Гессе Г. 24, 183
Гіппій 167
Гоббс Т. 167
Голозубов О. 74
Гольдоні К. 112
Гомер 72, 117, 225
Гонтар О. 197
Горацій 18, 75, 246
Гординський С. 121
Горелік М. 67
Горький М. 80, 86, 130, 141, 234
Гостомський В. 187
Готьє Т. 226
Гофмансталь Г. 105, 108-110, 114
Гофф Ж. 212
Гоффман Е.Т.А. 264
Гріг Е. 113
Грін Г. 67, 80
Гризун А. 134
Гроф С. 139
Грузенберг С. 129
Грушевський М. 197
Гуковський Г. 9
Гундорова Т. 187

Гуревич А. 22
Гурський К.-М. 49
Гуссерля Е. 35, 189
Гюґо В. 28
Гюісманс Ж.-К. 130

– Г –

Гегель 151
Гедігер Г. 179
Гейне Г. 119
Гете І.-В. 23, 28, 112, 189
Гінекен Й. ван 225
Голдінґ В. 74

– Д -

Данілова І. 172
Данн Д.-В. 183
Данте А. 103–104, 221
Дараган Ю. 194–195, 255
Деледда Г. 112
Делез Ж. 50, 74
О'Делл С. 74
Дембінська-Павелець І. 18
Демокріт 113
Дерріда Ж. 16
Дефо Д. 74
Джевицький К. 98
Джеймс В. 58, 189, 265, 284
Джойс Дж. 265
Джонс В. 128
Джугастрянська Ю. 136
Джус М. 177
Дзиковська Л. 22
Дідро Д. 55, 113
Діксон Р. 23
Дільтей В. 28, 186
Діоген Сінопський 167
Домбровський В. 129
Донцов Д. 195
Драй-Хмара М. 104, 226, 256–257
Драч І. 80, 128
Деркс Л. 226

Дюамель Ж. 227

Дюма О. 80

— **Е -**

Ебрео Л. 215

Евола Ю. 212

Екхарт М. 249, 251

Еліаде М. 14, 140, 166, 209, 215, 251, 266, 270

Емерсон Р. 187

Енекен Е. 28

Епіктет 113

Епікур 113

Ерн В. 159

Епштейн М. 23, 25, 39–40, 53, 176, 210

— **Є -**

Євшан М. 185, 188

Єгоров Б. 8

Ємець-Доброносова Ю. 160

Єнсен А. 80

Єрмаков І. 226

Єсенін С. 103

— **Ж -**

Женетт Ж. 11, 25–26, 118, 126, 184, 239, 260

Жеромський С. 46, 59–60, 80, 252

Живов М. 205

Жид Анрі 80

Жирицька Є. 244

Жирмунський В. 95

Жуковський В. 151

Жулавський Є. 98

— **З -**

Заверталюк Н. 188

Запольська Г. 53

Збежховський Г. 55

Зеров М. 104, 130, 195

Зібольд Е. фон Ерхардт 227

Зобов Р. 8

Золотова Г. 69

– І -

Ібсен Г. 108, 110, 157
Іванов В. 115
Івановський В. 226
Іжиковський К. 53, 55, 201
Ізмайлов Н. 7
Ільїн Є. 210
Ісупов К. 159
Іщук-Пазуняк Н. 159

– Й -

Йерне Г. 160

– К -

Кальдерон П. 32, 54
Каляга В. 15
Кампф М. 98
Камю А. 67
Кандинський В. 229
Кант І. 233, 278
Карамзін М. 197
Кассирер Е. 7, 25, 34, 140, 149, 227, 245, 261, 266, 283
Кассу Ж. 209
Кастанеда К. 251
Качуровський І. 121
Квятковський О. 129
Кейсі Е. 125
Келлер Л. 11
Керролл Л. 36
К'єркеґор С. 23, 55, 125
Клен Юрій/Бурґардт О. 194, 226
Клімт Г. 116
Клодель П. 226
Клочек Г. 197
Кобилянська О. 188
Коваленко Л. 159
Ковалів Ю. 129
Коган П. 180
Козьміна Є. 75
Коллінз В. 115
Колоннезе Дж. 232–233
Кольрідж С.-Т. 140

Копистянська Н. 22, 25–26
Кораб-Бжозовський С. 121
Корб'єр Т. 226
Корнель П. 112
Короленко В. 24, 238–239
Кортасар Х. 95
Косіков Г. 132
Костенко Ліна 80, 128
Костомаров М. 195
Коцюбинський М. 24, 73, 80–81, 84–94, 103–104, 160–161, 216–217
Кочур Г. 121, 130, 135, 217
Кравець Я. 108
Крайка В. 18
Красинський З. 55, 66
Кривенкова І. 226
Крьобер А. 37
Кузанський М. 159, 215
Кузнєцов Ю. 134
Кузнєцова Е. 226
Кундера М. 24, 215, 219
Кунік А. 197
Куп'янський Й. 80

– Л -

Лавров С. 159
Лагерлеф С. 112
Ларін Б. 225
Ларошфуко Франсуа де 55, 101
Лафорг Ж. 226
Леві-Строс К. 166
Левінас 164
Лейтіс М. 22
Лем С. 53
Леонгард К. 137–138
Леонтович В. 80
Леопарді Дж. 119
Лехонь Я. 259
Лисенко Н. 195
Ліль Ш.-Л. де 226
Ліндгрєн А. 36
Ліпс Т. 28
Ліст Ф. 113

Ліхачов Д. 7, 10–11, 13, 22, 25, 32–33, 36, 141, 167, 177
Логвинович Л. 175
Локк Дж. 126, 128
Лорка Г. 240
Лосєв О. 191, 194, 269
Лотман Ю. 8, 10–11, 14, 16, 22, 25, 32, 36, 168, 180, 199–200, 261, 275-276, 278
Луї П. 112
Лукаш М. 121, 124, 217, 231
Луначарський А. 133
Людвіг Е. 112
Лятуринська О. 194–195, 255

– **М** –

Мазуренко Г. 121
Макушинська Е. 66
Маланюк Є. 120, 160, 184–186, 194–198, 209, 283
Малашевський С. 49
Малларме С. 24, 128–129, 225–226, 231–232, 245
Мальро А. 23
Мамаєв О. 229
Мамардашвілі М. 27
Манн Т. 23, 112
Маркес Г.-Г. 24, 239, 243
Маркс К. 186–187
Махліна С. 179
Мейлах Б. 22
Мережковський Д. 115
Мерло-Понті М. 22
Метерлінк М. 24, 54, 74, 102, 105, 107-109, 112, 114, 121, 136, 151, 169-181, 183, 216
Мехоффер Ю. 115
Мікікс Д. 187
Міллер Г. 197
Мілюгіна О. 250
Мінц З. 11
Мірандоля Ф. 121
Міріам З. 111
Мірон 116
Мірчук І. 159
Міхильов А. 10
Мічинський Т. 121, 267

Моем С. 80
Мольєр Ж.-Б. 112
Мопассан Гі де 24, 48, 53, 210, 221
Мор Т. 74
Мореас Ж. 226
Моренець В. 97, 186
Моріак Ф. 67
Моріц К. 151
Морріс Ч.-У. 181
Москаленко М. 121, 252
Мурадян К. 23
Мюллер А. 54–55, 61, 159, 167
Мюрре Г. 147
Мюссе А. де 119

– **Н** –

Наглій В. 135
Наливайко Д. 104
Налковська З. 60
Наполеон 189
Неклюдов С. 11, 22
Некрасов М. 239
Нерваль Ж. де 226
Неруда П. 80
Ніколіна Н. 32
Ніцше Ф. 35, 43, 54, 56–57, 97–98, 102, 105, 111, 143, 146, 156–157, 186–194, 196, 200–201, 205–209
Новаліс 24, 32, 76, 143, 150, 182, 251, 261
Нойгаард М. 11
Норвід Ц. 140
Нордау М. 119, 128
Нормінтон Г. 115
Нусбаум Ю. 54

– **О** –

Овсянников-Куликовський Д. 225
Олесь О. 247
Олеша Ю. 24, 45
Олійник Б. 80
Ольжич О. 128, 195, 255
Омельчук Л. 196
Ортеґа-і-Гассет Х. 216, 221

Османова А. 184

Островська Б. 55, 65, 118, 121, 142

– П -

Павличко Д. 196, 228–229

Павличко С. 188

Паґаніні Н. 113

Памук О. 24, 40, 218–219

Панченко В. 80, 160

Паскаль Б. 12, 79, 104–105, 277

Пахльовська О. 83

Пелевін В. 37

Пеленський Є.-Ю. 195

Пеньковський С. 98

Пілат Р. 54

Піндар 75

Пірс Ч. 114, 170

Піфагор 283

Платон 49, 52, 55, 75, 126–127, 191, 194, 211–212, 214, 220, 235, 272, 283

Платонов А. 24, 40, 63

По Е. 239

Погодін М. 197

Поліщук Я. 186

Полонецький Б. 57, 79

Полонський Я. 239

Полуніна М. 177

Понтопідан Г. 112

Попов П. 158

Попер К. 189

Потебня О. 225

Прац М. 215

Приходько Ф. 85

Пропп В. 277

Профе О. 172

Прус Б. 264

Пруст М. 244

Пушкін О. 103

– Р -

Ранк О. 139

Расін Ж. 112

Рассел Б. 198, 220
Ревзіна О. 34
Рей М. 97
Реймонт В. 59–60
Реймонтова А. 62, 78
Ремарк Е.-М. 67
Рембо А. 24, 54, 100, 102, 110, 201, 225–226, 229–232, 245, 252, 286
Рікер П. 25–26, 31, 49, 125, 139
Рільке М. 80
Рильський М. 24, 104, 111, 160–164, 226, 247–248, 256
Римський-Корсаков М. 229
Рогалевич Н. 257
Роденбах Ж. 226
Роллан Р. 112
Романов А. 129
Ромен Ж. 226
Роменець В. 67
Ростано Е. 112
Руднєв В. 96
Рудницький М. 103–104, 111, 121
Руссо Ж.-Ж. 24, 36, 62, 74–75, 78, 147–149, 151, 154, 157–160, 165–167, 169, 192, 213, 265
Руффер Ю. 54–55

– **С -**

Сабанадзе М. 233
Саймонз А. 130
Салтанова І. 176
Самен А. 226
Сартр Ж.-П. 24, 45
Свенцицька Е. 22
Свідзинський В. 128–129, 225
Світличний І. 121
Семенко М. 127, 160, 225
Сент-Бев Ш.-О. 26–27
Сент-Екзюпері А. 36
Сервантес М. 115, 198
Сергєєв А. 169
Серрес М. 16
Сікорський В. 54
Скафтимов О. 28
Скиба С. 22

Сковорода Г. 29–30, 158–159
Содомора А. 134
Сократ 189, 193, 215
Соловей Е. 129
Соловійов В. 68, 211
Сосюра В. 128
Софокл 58
Софронова Л. 73
Спіноза Б. 113, 167
Спірічева Н. 8
Стебницький П. 121
Стендаль 24, 214–215
Стефанік В. 121, 160
Стефанович О. 194–195
Стоун І. 112
Стріндберг А. 24, 30, 59, 108, 112, 171–172, 175, 183, 210
Стронський С. 54
Суходольський В. 65
Сучков Б. 143
Сюллі-Прюдом А. 226

– Т –

Таґор Р. 112, 147
Таран Л. 195
Таранік К. 135
Теліга О. 194
Тен Б. 121
Тен І. 15–16, 18, 27
Терещенко М. 121
Тішуніна Н. 96
Тичина П. 128, 130, 160, 225
Ткаченко В. 121, 229–230, 253
Тодчук Н. 22
Тоепліци М. і Г. 64–66
Толасова І. 230
Толстой Л. 22, 110, 157–159, 187, 241
Толстой О. 115
Томсен В. 197
Топоров В. 11, 22, 25, 39–40, 89, 139, 141, 267–269, 277
Траска М. 98
Треверс П. 36
Тресіддер Дж. 253

Тураєва З. 22
Турнье М. 74
Турутіна Е. 210
Турчин М. 188
Тюпа В. 10
Тюрін О. 147
Тютчев Ф. 239

– **У** -

д'Удіньї Ж. 234
Успенський Б. 9, 22
Українка Леся 80, 188

– **Ф** -

Фадєєва Н. 172
Федорова Н. 159
Федотова В. 123
Фет О. 128
Філат Т. 22
Фіхте І.-Г. 55
Филипович П. 104, 280
Флоренський П. 22
Флурнуа Т. 226
Фогельвейде Вальтер фон дер 99
Фолкнер В. 247
Фолькельт Г. 28
Франко І. 80, 103, 111, 119–121, 129, 158, 186, 195, 225
Франс А. 102
Фредро О. 53
Фрейдєнберг О. 22, 117, 176
Френссєн Г. 112
Фрич С. 98
Фройд З. 90, 187, 199–200, 202, 210, 233, 260
Фромм Е. 213, 263
Фуко М. 27, 187

– **Х** -

Хамітов Н. 146
Хархун В. 188
Хєссє-Буковська Б. 113
Хлєбніков В. 229

– Ц -

Цезар Юлій 73, 189

Цепник Г. 54

Цибенко Л. 22

Цив'ян Т. 77

– Ч -

Чарновський С. 18

Челліні Б. 24, 112, 113

Черепанова І. 129

Черневич М. 124

Чертков В. 157

Честертон Г. 67

Чехов А. 24, 55, 182

Чешліковський Є. 143

Чикаленко Є. 80

Чистова М. 210

Чорний С. 80

– Ш -

Шаповал М. 95

Шатравський К.-Д. 18

Шекспір В. 58, 104, 113

Шеллі П. 58

Шеллінг Ф. 182

Шестов Л. 187

Шимонович Ш. 97, 158

Шкунаєва І. 174

Шлецер А. 197

Шолохов М. 67

Шопен Ф. 113, 227

Шопенгауер А. 68, 98, 118, 122, 187, 201, 203, 211, 259–260

Шпенґлер О. 7, 17, 22, 25, 33, 147, 181, 198, 203

Шрага І. 81

Шумило Н. 188

– Щ -

Щербатської Ф. 208

– Ю -

Юдкін-Ріпун І. 69

Юм Д. 126

Юнг К.-Г. 25, 37, 47, 67, 74, 146, 189, 192, 199, 201–202, 210, 240, 243, 245, 265, 279

– **Я -**

Яблонівський Р. 65
Якобсен Е. 112
Якобсон Р. 239
Яковенко С. 27–28, 187
Якубьяк М. 121
Яловецький Б. 18
Яницька Н. 227
Ясенський Б. 146
Ясперс К. 167–168, 200, 281–282
Яус Г.-Р. 119

– **А -**

Antonioli M. 8
Ardrey R. 68

– **В -**

Baillet A. 119
Bakuła B. 23
Bandrowska J. 65
Bańka J. 248
Barańczak S. 18
Bénéteau A. 132
Biétry R. 130
Bilczewski T. 46, 110
Blanchot M. 8
Błoński J. 118, 144
Brzozowska S. 188
Brzozowski S. 102
Buczyńska-Garewicz H. 26

– **С -**

Cackowski Z. 15
Carter A. 231
Chadzinikolau N. 24
Conrad G. 18
Czabanowska-Wróbel A. 109
Czachowska J. 66
Czachowski K. 30, 123, 140, 182

Czerska A. 115
Czuang-Tsu 263

– **D** -

Drabarek A. 58
Drob J. 14
Dudek Z. 199, 265

– **E** -

Erhardt-Siebold E. 227

– **F** -

Feldman W. 31, 56, 61–62, 86, 97
Fik I. 105
Filipkowska H. 71

– **G** -

Gałczyński K.-I. 101, 153
Gillner H. 329
Głowiński M. 11, 12, 27, 156, 181, 185
Grzymała-Siedlecki A. 54

– **H** -

Hall E.-T. 7, 15, 179, 224
Halls W.-D. 172
Hamburger K. 21
Heller M. 21, 254
Hertz R. 281
Hierowski Z. 111
Hutnikiewicz A. 64, 253, 281

– **I** -

Ingarden R. 16-19, 25, 246

– **J** -

Jakóbczyk S. 173
Jasińska-Wojtkowska M. 104, 141–142, 282
Jastrun M. 46
Jazowski A. 31

– **K** -

Karjalainen P.T. 16, 170
Kasprowicz J. 24, 53, 56–57, 66, 79, 86, 103–105, 111, 159, 260, 267
Kleiner J. 132

Klimczak M. 14
Kluza K. 156
Knapp B. 177
Kochanowski J. 12, 24, 46, 97, 103, 105–106, 158, 263
Kozicki W. 55, 159
Koziej R. 156
Kozikowski E. 42
Kronasser H. 229
Krzyżanowski J. 99, 267
Książek-Bryłowa W. 13, 138, 275
Künstler M. 150
Kwiatkowski J. 32, 37–38, 47, 64, 74–75, 107, 128, 144, 178, 200, 207, 233, 261, 266, 270, 274

– **L** -

Lange A. 37
Lejman J. 15, 68
Lementowicz U. 24
Leśmian B. 131
Lichański S. 282

– **Ł** -

Łobodowski J. 195
Łopalewski T. 47

– **M** -

Maciejewska I. 35, 47, 59, 64–65, 70, 79, 103–105, 117, 120, 128, 147, 157, 159, 193, 208, 244, 258, 262, 267
Mackiewicz W. 144
Madyda W. 205, 207, 246
Makuszyński K. 63
Markiewicz H. 108
Matoré G. 11–12, 184
Matuszewski I. 133
Mądra B. 24
Mianowski T. 260
Michałowska T. 12–13, 139
Michaud G. 131
Mickiewicz A. 70, 103–104, 154
Miłosz C. 101
Morstinowa J. 161
Morzyńska-Wrzosek B. 249

Mrazek S. 24
Müller J.-E. 96

– **N** -

Nicznyporuk D. 14

– **O** -

Obrączka P. 109
Opacki I. 186
Ortwin O. 23, 54–55, 58, 110, 113, 120, 147, 157
Osińska W. 112
Ossowski S. 131

– **P** -

Pańczyk H. 58, 61, 72, 98, 179
Parandowski J. 99
Patyk R. 100
Piechal M. 159
Plett H. F. 96
Pliszka M. 60
Podraza-Kwiatkowska M. 104, 108, 201, 259
Poprawa A. 64
Posner-Garfein M. 133
Pośpiechowa L. 97, 108, 110–111, 156
Poświatowska H. 18
Potocki W. 18
Poulet G. 11–12
Przesmycki M. 56

– **R** -

Rewers E. 16
Rowiński C. 263
Różewicz T. 37, 101, 105–106, 207, 241, 279

– **S** -

Sacha-Piekło M. 204
Sandauer A. 188
Santarcangeli P. 184
Sarbiewski M.-K. 140, 166
Sawicka J. 42–43
Schulz B. 46, 53
Sikora I. 49, 124, 142
Simmel G. 7

Sivert T. 109
Skwirut D. 24
Sławek T. 119
Smidt A.-M. 132
Sobolewska A. 265
Sokolski J. 139
Stabryła S. 189
Starowiejska-Morstinowa Z. 143
Stroeker E. 13
Studencki W. 102, 226
Szczercińska-Polak M. 268
Szczot M. 106, 220
Szymutko S. 35

– **T** -

Tadier J.-Y. 230
Tomczyk M. 102, 200
Treter M. 65–66
Tuan Y.-F. 13, 138, 141–142, 170, 227, 277
Tuczyński J. 99, 105, 118, 122, 259
Tuwim J. 24, 29, 36, 41–48, 50–51, 53, 59–60, 90, 101, 104–105, 281
Tynecka-Makowska S. 199

– **W** -

Wagner P. 96
Wasylenko W. 113
Weiss T. 187
Wierzbicka A. 224
Wittlin J. 53, 66
Witwicki W. 25, 54, 57–59, 200, 260, 266
Wójcik W. 101, 149, 152
Wolf W. 96
Wyka K. 46, 55, 101, 133
Wyka M. 47, 55, 59, 107
Wysocki A. 54

– **Z** -

Zagożdżon J. 264
Zahorska A. 132
Zander H. 96
Zayed G. 122
Ziomek J. 106

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

ЦИХОВСЬКА Елліна Дмитрівна

ТВОРЧІСТЬ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА ЯК ПРОСТІР ІНТЕРТЕКСТУ

Монографія

Науковий редактор – *Астаф'єв О.Г.*

Дизайн обкладинки – *Романов Д.С.*

Комп'ютерна верстка та технічний редактор – *Єсіпова О.С.*

Підписано до друку 27.01.2011 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура «Arial». Друк – лазерний.
Ум.-друк. арк. 20,11. Обл.-вид. арк. 19,78
Наклад 100 прим. Вид. № 201. Зам. № 212.

Видавництво "ЛАНДОН-XXI"

Свідоцтво про реєстрацію: серія ДЦ №159 від 22.10.2010 р.
83120, м. Донецьк, вул. Петровського, буд. 126-А/32.
Тел./факс: (062) 334-49-66, e-mail: elenah66@gmail.com

Надруковано в типографії
ТОВ "Цифрова типографія"
83121, м. Донецьк, вул. Челюскінцев, 291а