

Наталя СИДЯЧЕНКО
(Київ)

МІФОЛОГІЧНА КАРТИНА СВІТУ ЯК СКЛАДОВА ПОЕТИЧНОГО ІДІОЛЕКТУ ЧЕСЛАВА МІЛОША

Міф – це джерело культури, яке ніколи не пересихало. Міфологічна парадигма особливих, первісних уявлень про світ існувала в суспільній свідомості тисячоліттями, протягом кількох тисячоліть співіснувала з релігійною (в Європі – з християнською), продовжує існувати паралельно з науковою, навіть попри те, що остання її заперечує. Первісна світоглядна система імпліцитно наявна нині в обрядах, що збереглися, психологічних установках, у різних ментифактах, зокрема, в неписаних нормах моралі та права [15, 4–15], вона досі присутня у світобаченні як пересічних людей різних народів, так і в світобаченні геніальних митців, які сягають у своїй творчості архетипного, міфологічного розуміння світу [16,17].

До таких видатних митців ХХ ст., чия поетична картина світу органічно поєднує структурні одиниці прадавньої міфології з християнськими символами та найсучаснішими науковими й

філософськими поняттями, належав видатний польський поет Чеслав Мілош, ключові властивості поетичного ідіолекту якого ми вже висвітлювали у своїх розвідках [11, 153–159]. Дитинство Мілоша (народився 1911 р.) пройшло в Литві – у старому праотчому домі на березі річки Нев'яжі у місцевості Шетейні Кейданського повіту. Перші вірші він почав публікувати ще в студентські роки, навчаючись у Віленському університеті. І вже тоді Мілошеві сучасники-авангардисти називали його вірші сюрреалістичними, таємничими, подібними до невідомих магічних заклинань [12, 61]. Але, що цікаво, поезія Мілоша, збагачуючись і вдосконалюючись протягом десятиліть (митець перестав творити і відійшов у вічність уже на початку ХХІ ст. – 14 серпня 2004 р.), не перервала зв'язку зі своїми джерелами. І хоча Мілош писав також прозу, есеї, наукову публіцистику, створив підручник з історії польської літератури, здійснив багато перекладів – поетичних, біблійних – однак справді вільною дорогою до пізнання вважав він поезію. Живучи на чужині, не перестав бути польським поетом. Власне, рідна мова й література на довгі роки замінили йому батьківщину. Змінити мову своєї творчості не міг, передусім тому, що сягнув у ній глибини, магічно-архетипних покладів, які є, як відомо, глибоко національними. Симптоматично, що один із перших віршів, написаних в Америці 1961 р. (вірш «Powinien nie powinien» – «Повинна, не повинна») оповідає про засвоєні ще у дитинстві магічні правила буття, обов'язкові в кожній, навіть найбільш цивілізованій дійсності:

Людина не повинна бути закоханою в місяць.
Вагу втрачати не повинна в її руці сокира.
Гнилими яблуками пахнути людські сади
повинні.

І заростати кропивою в міру.

Людина не повинна у розмові вживати слів
для неї дорогих.

І не повинна розлупувати зерна,
Аби побачити, що там всередині.

Теж не повинна кидати окрушин хліба чи
плювати у вогонь
(Так принаймні навчали мене в Литві)
(переклад Дмитра Павличка [14, 254])

У своїй промові нобелівського лауреата, яку він виголосив восьмого грудня 1980 р. в Королівській Академії Наук Швеції, Чеслав Мілош, зокрема, сказав, що «краєвиди й духи Литви, де він народився й виріс, ніколи не полишали його» [12, 181–182]. Так, власне, духи... Вони метафорично й водночас реально, як у міфі, присутні в його поезії, скажімо, в подібі птахів (пор., наприклад, вірш «Передмова» – «Przedmowa» [6, 96]) або безпосередньо як дійові особи, пор.:

Велетенська голова виринала
з-за пагорбів по той бік річки
і бачила хлопця з вудкою,
що дивився на поплавок
та зосереджено думав: клюне – не клюне.

– І що ми з ним зробимо, міркувала вголос,
даючи розпорядження літальним духам,
фахівцям з укладання долі (...)

(З вірша «Голова», 2001, переклад Наталі Сидяченко [17, 4])

Отже, у поетичному ідіолекті Чеслава Мілоша (що є мовотворчістю, в якій закодована індивідуальна, поетична картина світу, залежна від світогляду й уподобань митця [18, 117–122]) є семантичні поля, у центрі яких містяться концепти архетипного, міфологічного походження. До них належить не надто частотний, але дуже національно колоритний і такий, що вибудовує індивідуальну образотворчу парадигму в контексті всієї творчості поета, концепт *вуж*. Цитований вище автор монографії про Мілоша Анджей Завада, визначаючи одну з головних рис поетики митця, зазначив: «У невтомному прагненні до гармонії творчості, яка повинна існувати між досвідом і словом, чергові книжки Мілоша – як залишені вужем шкури» [12, 211]. Критик, пишучи про постійне удосконалення й урізноманітнення стилю поета, використав порівняння з вужем не випадково. Він помітив – хоча й не написав про це, – що образ вужа належить до квінтесенції індивідуальних поетичних смислів, до неповторних складових авторської поетики. Концепт *вуж*, окрім того що міфологічний, бо походить з язичеського обряду годування вужів із мисочок молоком, ще й дуже литовський, адже саме литовці зберегли донині такий обряд, якого був навчений у дитинстві Чеслав Мілош. Зазначимо, що респонденти, носії литовської культури, підтвердили нам існування у Литві ритуалу годування вужів, принаймні вони знають про нього, як і про те, що вужа гріх убивати.

Пор., також статтю «Вуж» у «Міфопоетичному словнику східних слов'ян»: «Цього безневинного плазуна шанують в народі й кажуть, що де плодяться вужі, там буде щасливе життя, багатство. Вуж сильно допомагає тій хаті, де живе, і приносить їй щастя, тому вбивати його не можна (укр., білор.). Вужі боронять людину, яка спить, від отруйних змій (рос.). Хто вб'є вужа, тому запишеться сорок гріхів» [20, 53]. Про те, що у слов'ян поняття домового духа – духа предка родини – пов'язувалося з пошануванням домового вужа (в обряді складання йому офіри) йдеться в Александрі Гейштора в його «Міфології слов'ян», де вказується також, що такий обряд має широкі аналогії у балтійських, кавказьких та угрофінських народів, [4, 235]. Про звичай годування

«домової змії», яку ототожнюють з душею предка, згадується і в енциклопедичному словнику «Славянская мифология», де вказується, що домовою змією є покровителькою дому, який оберігає, вона приносить добробут і под., тому їй залишають молоко, рештки ритуальної їжі [19, 187–188].

До речі, етимологічні словники, наприклад, А. Брюкнера, пояснюють значення лексеми вуж як водної тварини на протигагу до змії – як тварини земної. Ці назви вважаються табуїстичними, створеними за моделлю «той, що живе у воді», «та, що повзає по землі» [3, 605, 665].

Дані про символічні сенси вужа, без сумніву, стають нам у пригоді при описі індивідуально-авторської семантики тропів Чеслава Мілоша, в основі яких лежить концепт *вуж*, (і почасти – *змія*). Контекстологічний аналіз свідчить, що у поетичному ідіолекті Чеслава Мілоша концепт вуж (не завжди експлікований, почасти представлений метонімічно) – це «*медіатор між цим і тим світом*», це «*божество, яке впливає на долю людини*», це знак «*провини-кари (помсти)*». У зв'язку із останньою семантикою варто згадати також синонімічну біблійну символіку, де вуж/змія-диявол – символ гріха-спокуси, адже він спокусив Єву, що, очевидно, закорінене в більш давньому, міфологічно-фалічному сенсі змії [19, 189]. Ми ж далі описуватимемо індивідуально-авторські значення, на які, безперечно, впливала не лише міфологічна свідомість.

Вперше у творчості поета на образ вужа натрапляємо в поезії «Прощання» («*Prożegnanie*» [6,88]), написаній 1945 року в Кракові. Поетичний наратор перебуває серед руїн повоєнної Варшави, однієї з європейських столиць, розтирає цегляний порошок між пальцями – усе, що лишилося «від любові до рідних міст». Він переймається трансцендентальними питаннями життя і смерті, в тому числі – смерті любові. Відтак звертається до образів Ромео і Джульєти, які вже померли:

Спіть, Ромео і Джульєто, на зотлілих подушках.
Із попелу не піднесу я ваших нерозлучних рук.
До опустілого собору нехай приходять кіт
І блискає із вітвара очима. Нехай Сова
На мертвому шпилі гніздо звиває.

У білий, спекотний полудень серед руїни
хай вуж
На листі підбілу вигривається і в тиші
Кільцями лискучими най обвиває непотрібну
позолоту.
(Переклад Наталі Сидяченко)

Ось у такому контексті з'являються кіт, сова, вуж, ніби просто собі тварини. Але саме контекст руїн і широкий контекст попередньої творчості, схильної до трансцендентального розуміння світу (пор., поему «Світ» [6,32–71]), наводять на думку про тварин-медіаторів між цим світом

і потойбіччям. Це сенси загерметизовані, зрозумілі лише знавцеві творчості й світогляду поета, який вважав себе медіумом на службі у слова. Втім, для уважного читача достатньо навіть одного цього вірша, аби зрозуміти, що у підтексті залишається питання: невже після смерті нічого не лишається (=не лишається душі, яка живе «за межею цього світу»?)...

Вдруге із концептом вужа стикаємося у знаменитій поезії «Моя вірна мова» [6, 200]. Образ мови-божества, яку належить задобрювати (як язичники-литовці священних вужів – прочитують приховане порівняння), задобрювати, щоб була прихильною до поета. Цей образ окільцює текст – з нього починається і ним закінчується вірш – у вигляді імплікованого порівняння, взятого з язичницької культури його малої батьківщини: вужів тут метонімічно представляють лише ритуальні мисочки «з кольорами», у які прагне поет забарвити мову польської поезії на протигагу сірій, підневільній мові тодішнього світу соцреалізму в Польщі:

Моя вірна мова,
я служив тобі.

**Щоночі ставив перед тобою мисочки
з кольорами,**

щоб ти мала й березу, й польового коника,
і снігура,
збережених у моїй пам'яті.

Тривало це багато літ.

Ти була моєю вітчизною, бо іншої бракувало.
Я думав, що ти будеш посередницею
поміж мною і добрими людьми,
хоч було б їх лиш двадцяттеро або десятеро,
або ще не народилися зовсім.

Тепер сумніваюся в тобі.

Є хвилини, коли здається мені, що я змарнував
життя,

бо ти є мовою спідлених,
мовою нерозумних і ненависних до себе
більше, може, ніж до інших народів,
мовою донощиків,
мовою божевільних,
хворих на власну невинність.

Але без тебе – хто я (...)

Моя вірна мова,
може то я повинен тебе рятувати.

**Отже, ставитиму й далі перед тобою
мисочки з кольорами**

ясними і чистими, якщо це можливо,
бо в нещасті потрібні якийсь лад і краса.

(Переклад Дмитра Павличка [14,261])

Вірш сповнений ностальгії і болю за вітчизну, за її підневільний стан. Відірваний від батьків-

щини, поет не тільки «оселяється в рідній мові й літературі», а й покладає на себе важливу місію – збільшувати можливості польської мови й рятувати її від брехні. Нагадаємо, що ще у своїй декларації вигнання, яку опублікував у паризькій «Культурі» 1950 р., Мілош називає причиною виїзду – неприйнятну для нього вимогу писати на політичне замовлення. Уся його творчість реалізовувала необхідність рятувати несфальшовану мову.

Про те, що «литовські» вужі репрезентують духів, засвідчує цей троп, що моделює мову, перед якою поет «ставить офірні мисочки», адже саме мову в іншому вірші – «Ars poetica?» [6, 196] – цього ж періоду Мілош трактує як *даймоніона* – «потойбічну, нечисту або чисту силу», що робить із обраної людини (поета) слухняний інструмент, надиктовуючи вірші, які вона лише слухняно записує. У виспіві цієї поезії сказано: «Бо вірші треба писати рідко й неохоче, під нестерпним примусом і тільки з надією, що добрі, а не злі духи мають нас як знаряддя». Варто згадати й поезію останнього періоду творчості – «Зі шкодою» («Ze szkoda» [10, 54], де поет вигукує: «Звідки демонізм в натурі мови, що можна стати лише її слугою!» Отже, у мові-божестві поетичного ідіолекту Мілоша живе дух предків, як і в язичеських вужах.

Через роки образ вужа експлікується безпосередньо в історіософському творі «Rue Descartes» («Вулиця Декарта» [6, 270]), написаному 1989 р. в Берклі. У цьому вірші поет прославляє Париж, вічне місто, як він його називає, яке триває згідно зі своєю натурою, «байдуже до ганьби і честі, величі й слави». Згадує, як на початку віку з різних куточків світу приїжджали сюди молоді люди – митці, інтелектуали, студенти –, як і він сам, що вперше потрапив до Парижа у студентські роки. Юнакам було б жити й радіти життю, але багатьох із них давно не стало на цьому світі: вони полягли жертвами своїх ровесників, що убили їх в ім'я універсальних ідей. Вбивці, у свою чергу, стали жертвами інших своїх колег, які прийшли замість них до влади і т. д. Так автор переповідає історію свого століття, якої сам був свідком і учасником, історію фашизму, світової війни, тоталітарних режимів. Однак, описуючи сучасність, споглядає на неї через призму одвічної, трансцендентальної перспективи, дошукуючись причин кривавої, братовбивчої бійни. Він ще на початку вірша зазначає, що юнаки, які приїжджали до Парижа, «сором'язливо пам'ятали звичаї свого народу, про що в Парижі не прийнято було нікому говорити» і як приклад наводить ті, які добре засвоїли з дитинства і запам'ятали сам:

Гукання про прислугу – і прибігають дівки босі,
Взаємний почастунок під заклинання,
Спільні молебні челяді з панами...

(переклад Наталі Сидяченко)

Але тоді він, як і багато його ровесників, «захоплено і спрагло» засвоював нові, «універсальні» ідеї. Митець не раз у своїй творчості замислювався над тим, які риси європейської культури спричинилися до розвитку тоталітарних ідеологій, якою є роль і провина інтелектуалів у тому, що сталася катастрофа II світової війни. Такий аналіз здійснювався вже під час війни у листах, якими він обмінювався з Єжи Анджеєвським. Закид на адресу культури у зв'язку із розповсюдженням тоталітаризмів звучить через декілька десятиліть у курсі лекцій, які він читає в Гарвардському університеті: «Культурою утримували мережу значень і символів для фасаду, за яким тим часом готувалося масове вбивство людей» [8, 78]. Про східноєвропейську суспільну свідомість, піддану впливам чужих для неї політичних та економічних законів життя, написав Чеслав Мілош мовою есею свій знаменитий твір «Поневолений розум», де, між іншим, відтворив один із найпідступніших механізмів «притосування» до тоталітарної системи – механізм кетману, який дозволяв нібито приховувати справжні погляди. Автор довів, що кетман – це подвійна гра, яка ведеться не лише із зовнішнім світом, але також, поступово й непомітно, із самим собою.

У питаннях, що його цікавлять, він завше дошукується метафізичних коренів. Чи ненайвиразніші вони в книжці «Земля Ульро», де ставиться питання про те, що сталося з європейською культурою під час її романтичного зламу, коли розходилися дороги спільного спадку – живої людської правди і холодних, об'єктивних законів точних наук. Ключову причину кризи культури він вбачає у відмові від спадку минулого, що має тисячолітні корені. У «Метафізичній паузі», наступному великому науковому творі, пише про ерозію релігійної уяви, що, на його думку, є суттю ХХ ст.

У згаданому ж вірші «Rue Descartes» він мовою поезії засуджує тих, хто повергнув колишні звичаї, а те, що сталося з ними у житті, вважає слушною карою за забуття неписаних законів предків. У виспіві вірша конкретизує свою думку, маючи на увазі свій власний гріх, свою власну кару вигнання (тут можливе й інтимне прочитання – як провини, гріха молодості перед певною жінкою, але – водночас, і передусім – це громадянське осмислення кари поета як причетного до грона сучасників-інтелектуалів, співтворців тогочасної культури і співвинуватців її наслідків), говорячи про спокуту, яка випала йому за життя, пригадує:

А із тяжких гріхів своїх один найбільше
пам'ятаю:
Коли, проходячи стежиною лісною
біля потоку,
Я каменем поцілів водного вужа, що
вигрівався у траві.

І все що за життя мені припало, було
 заслуженою карою,
 Котра раніше чи пізніше спіткає того,
 хто порушить заборону.
 (переклад Наталі Сидяченко)

Засуджуючи шкідливі ідеї інтелектуалів, одного разу (у вірші «Зима», 1984) висловився ще страшніше: «Знаю, що означає потвор сплодити і у них себе впізнати» [6,282].

Отже, як ми намагаємося довести, міфологічна свідомість художніми креаціями – символами, порівняннями, метафорами раз по раз проривається у реальність ХХ ст., реальність поетичного світу геніального митця. Власне на типову метафору – у шатах генітивної конструкції – натрапляємо аж наприкінці творчого шляху поета: *zwinęta żmija winy* (звинута змія провини) – так вербалізується трансформована з роками семантика провини у вірші під назвою «*Vipera berus*» [10, 41], що є латинською назвою певного виду гадюки. Поезія належить до останньої збірки поета, яка називається «Це» («То»). У ній дев'яносторічний поет пише:

Хотілося сказати правду,
 та не вдавалось.
 Я намагався сповідатись,
 але ні в чому зізнатися не міг.
 Не вірю у психоаналіз –
 бо отоді б я набрехав.
 Тому і далі звинуту змію
 провини ношу в собі...
 (переклад Наталі Сидяченко)

Після цих слів описується полювання і реальна змія-гадюка, хвіст якої мигнув щойно серед моху литовських боліт, і висловлюється побоювання, чи була її не підстрелив, в якому відлунюють вже згадані обрядові конотації провини... Але ж тут маємо не вужа, а змію! То, можливо, це не побоювання, а ремствування, що змію не убив?... Адже змію не заборонялося вбити, не годилося лише залишати вбиту змію на сонці. Хтонічна змія – це антипод сонця, вона його вжалила в око, згідно з прадавньою легендою [19, 189; 13, 42–43]. У словнику Н. Слухай у відповідній статті йдеться про таке: «Коли де натрапиш на гадюку, то треба втікати напроти сонця – вона не поповзе, бо не може дивитися... Кажуть також, що коли гадюка вжалить людину, то треба її зразу ж убити, відірвати голову і прикладати до ранки, аби поятуватися... Хто знищить гадюку, тому Бог пробачить сорок грівів.» [20, 60]. Про те, що метафора «згорнута змія провини» креується в контексті ремствування з приводу можливого промаху мисливця, може опосередковано свідчити завершальний вірш останньої збірки поета, який нагадує магічну молитву:

Світлосте промениста,
 Небесна росо чиста,
 Помагайте кожному
 На цій землі народженому...
 (переклад Наталі Сидяченко [17,8])

Звернення до сонця (антипода змії) також експлікує міфологічну складову світогляду поета, світогляду, в якому природа є активною дійовою силою, рівноправним учасником світової драми.

1. Barańczak S. Użycie języka w poezji: zwięzłość i wieloznaczność // Współczesny język polski. Red. J. Bartmińskiego. – Lublin, 2001. – S. 147–155.
2. Bartmiński J. Język w kontekście kultury // Współczesny język polski. Red. J. Bartmińskiego. – Lublin, 2001. – S. 13–23.
3. Brückner A. Słownik etymologiczny. – Warszawa, 1957.
4. Gieysztor A. Mitologia Słowian. – Warszawa, 1986.
5. Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa. – Kraków, 2001.
6. Miłosz Czesław. Poezje Wybrane. – Kraków, 1995.
7. Miłosz Czesław. Poezje. – Instytut Literacki. – Paryż, 1982, 1987.
8. Miłosz Czesław. Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku. – Warszawa, 1990.
9. Miłosz Czesław. Wiersze. – Tom 4. – Kraków, 2004
10. Miłosz Czesław. To. – Kraków, 2001.
11. Sydiaczko N. O kluczowych właściwościach idiolektu poetyckiego Czesława Miłozza // Aktualne problemy semantyki i stylistyki tekstu. Studia opisowe i komparatywne. – Red. J. Wierzbński. W-wo uniwersytetu Łódzkiego. – Łódź, 2004. – S. 153–159.
12. Zawada A. Miłosz. – W-wo Dolnośląskie, Wrocław, 1996.
13. Байер В., Дюмоц И., Головин С. Энциклопедия символов. Москва, 1995.
14. Дзвони зимою. Антологія польської поезії в перекладах Дмитра Павличка. – Київ, 2000.
15. Лисюк Н. Сутність міфу та його функції. Матеріали до курсу «Міфологія у світі міждисциплінарних підходів». – К., 2003.
16. Мишанич М., Мишанич С. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика (Історія інтерпретації і розмежування понять). – Донецьк, 2002.
17. Мілош Чеслав. Нові поезії (переклад Наталі Сидяченко) // Всесвіт. – № 5–6. – С. 3–12.
18. Сидяченко Н. Семантичне поле «щастя» у поетичному ідіолекті Чеслава Мілоша // Художні та наукові картини світу ХХ століття. Колективна монографія на честь 110-ї річниці народження М. Рильського. – К., 2006. – С. 117–122.
19. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 2002.
20. Слухай Н. Міфопоетичний словник східних слов'ян. Сімферополь, 1999.
21. Текст і методика его анализа Материалы VII межд. научн. Конференции по проблемам семантических исследований. – Ч. II. Художественный текст: теоретический и лингвометодический аспекты его анализа. – Харьков, 1994.

The article addresses the issues of context analysis on the micro and macro levels of the poetic idiolect of Czesław Miłosz's poetical concept of grass-snake which is ro-

oted in the pagan myth making the basis of the imagery paradigm with the following semantics: «mediator between this and that world», «deity which influences human fate», «the sign of fault, penalty and revenge».

