

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Ольга Деркачова

МІЖ МОВЧАННЯМ
І СВІТОМ:
ЛІРИКА БОГДАНА ТОМЕНЧУКА.
СФЕРИ БУТТЯ

монографія

Дискурс
Брустурів – 2019

УДК 82.01/.09

Д 36

*Монографія видана в рамках проекту «Перший рукопис»
за фінансової підтримки Миколи Палійчука*

Д 36 Деркачова О. С. Між мовчанням і світом: Лірика Богдана Томенчука. Сфери буття : [монографія] / Ольга Деркачова ; [наук. ред. С. І. Хороб]. – Брустурів : Дискурс, 2019 - 216 с.

ISBN 978-617-7411-49-8

Друкується за рекомендацією вченої ради Інституту післядипломної освіти та довузівської підготовки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 4 від 26 грудня 2018 року).

Науковий редактор:

доктор філологічних наук, професор **Хороб Степан Іванович**, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор **Голод Роман Богданович**, професор кафедри української літератури, декан Факультету філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

докторка філологічних наук, професорка **Яструбецька Галина Іванівна**, професорка кафедри української літератури, завідувачка кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки;

кандидат філологічних наук, доцент **Баран Євген Михайлович**, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Монографія присвячена дослідженню поезії Богдана Томенчука, зокрема збірок: «Сповідайтесь, мої тривоги», «На паперті душі», «Німі громи», «Сезон ненаписаних віршів», «Місто героїв і понятих», «Постаті/Силуети», «Ранкове місто пізніх ліхтарів», «Жінка з одного вірша». Його лірика інтерпретується як окремий світ із власними онтологічними сферами. Визначальними є урбаністичний ландшафт, річ як я-усвідомлення, дихотомія гріховного та священного, тілесність як вияв буття, (де)маркування ліричного героя як мандрівника, поета, художника, музиканта. Також подано «біографії» окремих віршів.

© Деркачова О., текст, 2019

© Дискурс, видання, 2019

ЗМІСТ

Вступ	7
Розділ 1. Orbis interior vs orbis exterior	15
1. 1. Топос міста («Сезон ненаписаних віршів»)	21
1. 2. Предметна сфера («Місто героїв і понять»)	41
1. 3. (Не)смаки неба та землі («Ранкове місто пізніх ліхтарів») .	57
Розділ 2. Anima vs Corpus	75
2.1. Дискурс тілесного («Постаті/Силуети»)	80
2. 2. Концепт гріха («Сезон ненаписаних віршів»)	103
2. 3. Sacrum-маркери («Жінка з одного вірша»)	115
Розділ 3. Homo creator vs homo viator	143
3. 1. Інтертекст як мандрівка («На паперті душі»)	147
3. 2. Хронотоп дороги для подорожнього («Сповідайтесь, мої тривоги»)	161
3. 3. Архетипний образ Майстра («Німі громи»)	174
Висновки	189
Література	195
Біографії віршів	207
Біографія поета	215

Однією з фундаментальних засад
осмислення світу, як не дивно, є мовчання.
І йдеться тут не тільки про те,
що слід добре та уважно вдивитися у нього,
але й про те, що мовчання як таке
теж є ви-словленням цього світу.
Воно також є сигналом чи мовленням,
ви-мовленням його у такій формі.
Воно не тільки дисциплінує чи концентрує
людину на собі, світі та потойбічному/понадсвітовому,
але й певним чином вказує на це невимовне.
Тарас Возняк, «Філософія мови»

*I always come then to the same conclusion:
the essential newness of the poetic image
poses the problem of the speaking being's creativeness.
Through this creativeness the imaging
consciousness proves to be, very simply but very purely, an origin*
Gaston Bachelard, The Poetics of Space

*В артистичній творчості краса лежить
не в матеріалі, що служить їй основою,
не в моделях, а в тім, яке враження
робить на нас даний твір і якими способами
артист зумів досягнути те враження.*
Іван Франко, «Із секретів поетичної творчості»

ВСТУП

Буття природи, суспільства, культури, людини, свідомості належать до сфер буття світу. В основі їх виділення – пошук. Себе, інших, матеріального та духовного, справжнього та уявного. Пошук, що триває з часів Платона та Арістотеля і триватиме, мабуть, доки не завершиться отой світ, який ми намагаємося поділити, класифікувати, означити. Відбувається цей пошук і в літературі: письменники, шукаючи, створюють світ, в якому герої продовжують цей пошук або здійснюють його абсолютно іншим шляхом, адже література – це місце і час, де переплітаються реальне та вигадане, знане та незнане, щось і ніщо.

Ніколай Гартман виділяв сферу реального та ірреального буття. На його думку, перша сфера повніша, але друга є об'єктивною. Наприклад, події – це сфера реального, а цінності – ірреального. Філософ виокремлював чотири рівні буття: неорганіка, органіка, душевний рівень і духовний. Третій рівень – рівень мисленнєвої діяльності. Мораль, мистецтво, релігія належать до останнього рівня¹.

У самому ж бутті людини традиційно виокремлюють тілесність, свідомість, соціальність і духовність. Існування її – «це продукування-себе-самого-у-своєму-бутті, постійне ставлення до самого себе, до світу, до Бога»². С. К'єркегор виокремив такі стадії існування людини: естетична (задоволення своїх потреб), етична (моральне самовизначення) та релігійна (опертя на Бога)³. Література дивним чином поєднує ці стадії, жонглює ними, змушує героїв переходити зі стадії у стадію або ж залишатися на котрійсь із них.

Людина «живе в світі та намагається забезпечити собі своє місце у ньому, рухається у традиційних формах соціального жит-

¹ Hartmann N. *New Ways of Ontology*. Transaction Publishers, 2012. 142 p.

² Фюрст М., Тринкс Ю. *Філософія*. К: Дух і Літера, 2018. С. 253.

³ К'єркегор С. *Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам»* URL: https://imwerden.de/pdf/kierkegaard_posleslovie_2005_text.pdf (дата звернення: 07.11.2018).

тя, перебуває у стосунках з іншими людьми, розмовляє, думає, почуває, вслухається, як розмовляють, думають, почувають інші, тощо. Але цей увесь пов'язаний світ, у якому вона є і в якому вона «бере участь», усі її вчинки і дії – це лише великий апарат, що повинен затамувати її суттєві питання, нерозривно пов'язані з її буттям, а саме: «Чим я є?» і «Що таке буття?» Людині не вдається тривалий час уникати цих питань⁴. Ліричному герою у поетичному тексті легше, аніж людині реальній, і важче водночас. Він ніколи не стане одним зі «своїх», оскільки його місія не зливатися, а виокремлювати своє буття, щоб воно було варте стати центром поезії, він перебуватиме осторонь, спостерігаючи за іншими, і розповідатиме про них і себе-чуття, але віритиме, що є частиною світу, про який говорить, хоча бути його частиною він зможе лише тоді, коли не говоритиме. Водночас ліричний герой може швидше досягти релігійної стадії і наблизиться до свого Бога, але може й оминати її.

Виникає питання: а що з автором? Чи одночасно зі своїм героєм він ставить питання, чи проходить із ним одночасно стадії існування? Чи все ж таки у кожного із них свій шлях? Чи є в автора, коли він перебуває на релігійній стадії, потреба спілкування із читачем через свій текст? Зрештою, чи повинно читача цікавити те, на якій стадії існування перебуває автор?

Найголовніше, що варто пам'ятати: ліричний герой – мешканець іншого світу, іншого виміру, тому не варто шукати збігів, дубляжів, наслідувань автора. Автор не обов'язково дублює свій екзистенційний досвід, може відходити від нього, вдавати, що має інший. Що ж тоді лишається? Ім'я та слово від автора.

Звісно, можливе наслідування автором свого героя, але чи буде автору від цього добре? Адже наслідує він поведінкові реакції іншого виміру. Щоправда, у пошуках відповідей на ці питання одразу пригадується Франкове «Із секретів поетичної творчості»: «Поет... мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, в своїй

⁴ Штайн Е. Будова людської особи. Лекція з філософської антропології. Жовква: Місіонер, 2011. С. 5.

душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню; і вкінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще й в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності...»⁵

М. Гайдеггер писав, що мова є домом буття, в якому живе людина. Поезія дає ключі до дверей найпотаємніших кімнат цього дому. Відчинивши їх, опиняєшся немов в іншому вимірі, в якому усе діє за законами художньої умовності та авторської вигадки, хоча вигини простору і часу реального іноді нереальніші за всі вигадані поетичні часопростори. Це світ, де речі отримують нові імена, а імена нові уречевлення, де картини сну стають можливими на дотик, а картини не сну стають далекими і недотичними, де гріх стає святим, а святе... А святе – це слово, що народжується у вірші і з вірша. «Поезія є вириванням за рамки конвенції семантичного поля мови/культури і світу як суцього. Це завжди спроба вловити щось принципово несхоплюване ні у слові, ні у чомусь іншому. Тобто, якщо бути строгим, це є ловленням порожнечі, Ніщо»⁶. Від себе додаю: і специфічне олюднення тієї порожнечі та називання її новими іменами, а також створення з цього Ніщо нового світу.

У поетичного світу, взагалі, свої буттєві смисли і канони, що підпорядковані законам поетики, авторському онтологічному досвіду і чуттю, бажанню автора відокремитися від світу реального чи через поезію увійти у світ реальний і лишитися там назавжди. Т. Возняк писав: «Я розумію під «поезією» щось у принципі інше, щось, що вибігає за ці рамки і через такі акти приручує світ/мову. Тобто така поезія є креативною у той час, як «поезія суцього», опреуючи у «наявному», «існуючому», комбінує з нього нові й нові конфігурації, однак сама до цього вже «наявного» нічого не додає. Ні на що, окрім мови як континууму, вона не

⁵ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 31. К.: Наук. думка, 1981. С. 45 – 46.

⁶ Возняк Т. Філософія мови. Львів: Бібліотека журналу «ї», 2009. С. 144.

орієнтується, існує лише у ньому. Це є література у її звичному сенсі»⁷. Дослідник зазначає, що «правдиве поетизування відбувається у ширших рамках – воно є керуванням світу/мови, а, відповідно, і о-мовлюванням світу, прирощенням цього світу через творчий акт поета»⁸.

У цьому дослідженні говоритимемо про поезію Богдана Томенчука, сфери буття, створені (придумані? фіксовані? скопійовані з реальності?) ним, чи вдалося авторові витворити новий світ, а чи залишився він у межах вже існуючого, чи став поетом-креатором (Т. Возняк), а чи просто спинив мить, хвилину, день, одягнувши на них кайданки рими та ритму?

Чому? «В місті Невіршів про вірші розмова» (С. Процюк) завжди буде актуальною і потрібною. Як писав Юрій Андрухович у передмові до збірки «Нової дегенерації» (1992 рік), «українська поезія стає все кращою. Скоро її перестануть читати зовсім»⁹. Інтернет-простір створює ілюзію потрібності і читаності поезії. А також дарує ілюзію авторові, що кількість вподобань того чи того вірша є прямо пропорційною до любові до цього тексту. Вірші так само легко, як підривають мережі, кануть у Лету, з якої не виплисти, не вигребсти і не врятуватися. Чи і не вірші зовсім, а те, що хтось вважає поезією. А вірші, справжні, оті із потаємних кімнат, мовчать у збірках в очікуванні дотику мандрівника чи мандрівниці, які неодмінно їх знайдуть. І тоді вони зазвучать, і зазвучить «о-мовлений» (Т. Возняк) світ.

Але повернімося до автора, про вірші якого будемо говорити тут. Народився у 1955 році в Україні, де і мешкає. Якщо бути точнішим – в Івано-Франківську. За освітою – математик. Не є кандидатом чи доктором яких-небудь наук, не є лауреатом численних поетичних премій та відзнак. Він просто є. І є його збірки.

Першу, «На паперті душі», можна було відчутти на дотик у 1993 році. Наступну, «Сповідайтесь, мої тривоги», – у 2002. «Німі

⁷ Там само. С. 150.

⁸ Там само.

⁹ Андрухович Ю. Сотворіння трикутника. *Нова дегенерація*. Івано-Франківськ, 1992. С. 4.

громи» – у 2007. А далі: «Сезон ненаписаних віршів» (2015), «Місто героїв і понятих» (2016), «Постаті / Силуети» (2017), «Ранкове місто пізніх ліхтарів» (2018), «Жінка з одного вірша» (2018). Докладніше про них і про кожну окремо поговоримо нижче – у розділах та параграфах нашого дослідження.

А чи говорять про них взагалі? Не цитуватимемо відгуки на книги у Фейсбуці, бо віртуальна любов відносна, непевна і минула. Натомість процитуємо рефлексії критика Євгена Барана про перші три книги: «Для іванофранківця Богдана Томенчука це третя поетична книга. Перша під назвою «На паперті душі» вийшла ще 1993 року і мала декілька схвальних рецензій у вітчизняній періодиці, зокрема Дмитра Чередниченка у «Літературній Україні». Наступна збірка «Сповідайтесь, мої тривоги» вийшла вже 2002 року із передмовою Степана Пушика. Відгукнулася на цю збірку тільки Неоніла Стефурак в обласній газеті «Галичина». Не тому, що збірка була не вартою читацької уваги, просто Богдан Томенчук, на той час помітний державний посадовець, не надто переймався читацькою рецепцією власної творчості (...) Бо книжка таки вартує читацької уваги. Богдан Томенчук, хоча і не є професійним філологом, за фахом він математик, – має автентичний талант поета. Він чує слово. Вміє імпровізувати. Його імпровізації – політичного, інтимного, особистого характерів – є влучними, дотепними, іронічно-гумористичними, сатирично-дошкульними. Він має ораторський хист і зміло його використувати у поетичній практиці»¹⁰.

Як бачимо, більше мовчання, аніж говоріння. Є ще кілька курсових і дипломних, кілька інтерв'ю та кілька публікацій у наукових журналах. Тому, мабуть, вже час появи книги про книги з віршами. Про отой світ потаємних кімнат, про (не)самотність ліричного героя в його мандрах-блуканнях, про гріх і святість, про міста та речі у них, про радість і біль дотиків, про вірш, що перебуває десь на межі мовчання і світу.

¹⁰ Баран Є. Терпке вино спокуси і спокути. URL : <http://lib.if.ua/litprem/1242805977.html> (дата звернення : 12.09.2018 р.).

22. І промовив Він учням Своїм: Через це кажу вам:
Не журіться про життя, що ви будете їсти,
і ні про тіло, у що ви зодягнетесь.

23. Бо більше від їжі життя, а тіло від одягу.

Від Луки 12:22,23

Так само, як обриси скель чи хмар нагадують
форму тварин, усі речі, маючи якусь матеріальну
форму, дають нам сигнали, щоб ми їх тлумачили.
Такі тлумачення накопичуються, доки не з'являється
об'єктивність, що приходить на зміну первинному
тлумаченню, так званому реальному. Саме тут
і зароджується вічна суперечність: «ідея» або «сенс»
кожної речі та її «матеріальність» намагаються збігтися.

Однак у такому разі перемогу отримує лише одна
з іпостасей. Якщо перемагає «ідея», то «матеріальність»
лишається витісненою й ми живемо в полоні ілюзій.

Якщо ж перемагає «матеріальність», проникаючи
через серпанок ідеї, то вона її поглинає й ми живемо
без надії і сподівань.

Хосе Ортега-і-Гассет, «Роздуми про Дона Кіхота»

А ти повір: і я умію так –

Писати ні про що – вдавати, що про вічність,

Півнатяк, півзатакт,

Півпогляду у вічі...

(...) А потім не дивуйсь, чому напівбоги

Усілися тобі на згорблені горгоші.

Втискали вірші ми в покірні береги

Й були самі собі римовано хороші...

Богдан Томенчук, «Ранкове місто пізніх ліхтарів»

Розділ 1 Orbis interior vs orbis exterior

Ортега-і-Гассет говорив про притягнення речей на певну відстань, про ставлення їх «нижче до чистої матеріальності»¹¹, що лягає в основу історії про реалізм, а розвінчання міфу, що є «визначальною точкою будь-якої поезії»¹², у цьому випадку стає міфом розвінчаним. Тобто є вірші, що ілюструють смисли, і вірші, що породжують смисли.

У поезії Богдана Томенчука маємо не притягнення, а осягнення того, що є поряд, усвідомлення того, що є в тобі, у світі, в речах, що знаходяться на відстані руки, погляду, думки. Ти зможеш рухатися далі, якщо осягнеш те, що поряд. І рухатися треба тобі, а не притягувати до себе (як любить повторювати автор, «щоб досягнути – треба осягнути»), адже коли ти приходиш до мети, ти вже маєш уявлення про неї, що ґрунтується на твоєму досвіді, уяві, внутрішньому відчутті. Усе, що залишається, – перевірити істинність справжнього та уявного і зрозуміти, що істина у цьому випадку відносна. Для тлумачення себе-у-світі автор може вдаватися до звичайних речей, які «використовує» для пояснення смислів вищого порядку, а не для того, щоб роздивитися їх чи пояснити. Вони не наближаються, а часто віддаляються через несподівані асоціативні зв'язки, щоб у псевдонаближенні було щось, що важливіше за світ предметів і фактів.

Простір художньої літератури обмежений – авторським словом, досвідом, змістом. Простір поезії може бути обмежений ще й ритмічною організацією та римуванням. Що робить поет? Населяє його словами, емоціями, пам'яттю, живим та неживим, вчорашнім, сьогоднішнім і завтрашнім, витворюючи особливе місце для ліричного героя з речами, що вміють говорити, і людьми, що вміють мовчати.

Місце – це певне розташування, маркер перебування ліричного героя чи певної речі, а також певний смисл. «Якщо місце

¹¹ Ортега-і-Гассет Х. Роздуми про Дона Кіхота. К.: Дух і літера, 2012. С. 163.

¹² Там само.

може бути визначено як таке, що створює ідентичність, формує зв'язки і причетне до історії, то простір, що не визначається ні через ідентичність, ні через зв'язки, ні через історію, є не-місцем»¹³. Статус місця в поезії особливий, адже ідентичності географічної часто не має, як і не має зв'язків з іншими місцями чи історією. Проте ми називаємо його таки місцем, адже воно – місце оприявлення і оприсутнення ліричного героя, що сам вибудовує зв'язки за аналогією до світу реального, (не)знання про який транслює власне автор.

До місця підв'язані такі поняття, як топофілія і топофобія. Одним із перших поняттям топофілії послуговувався Ю-Фу Туан (70-ті роки XX ст.)¹⁴. Воно включає у себе розуміння такого взаємозв'язку між людиною та місцем її перебування, при якому в людини виникають позитивні відчуття. Умовно кажучи, це зв'язок з улюбленим місцем. Топофобія – протилежність топофілії. Це страх певного місця. В поезії Томенчука «місця любові» і «місця тривоги» визначаються географічно (місце побачень з коханою жінкою, наприклад, і місце війни, а точніше – «зона війни»), особистісно (друзі і вороги), естетично (те, що красиве, завжди викликає позитивні емоції), предметно, чуттєво. Ліричний герой часто перетинає кордони умовностей, реальності, часу, простору, саду, міста («Я нас із реальності витер...», «Ми не дамо собі спинитись на межі...», «Деся за кордонами спокуси...», «Аж самотньо і заздро світилась далека межа...», «Бо ніяк не поміститься в рами Те, що бачив лиш я в твоїх снах»). Вони зливаються воедино, мета – знайти «місце любові», там, де по-справжньому комфортно, затишно, тепло. Відповідно те місце, з якого ліричний герой вирушає, можна вважати «місцем тривоги», хоча візуально з ним начебто усе гаразд («бо задушно в отих комфортах»). Розуміння справжності і потрібності того чи того місця відбувається двома шляхами: само-відчуття-у-просторі або після переходу з одного місця в інше («емігрую в твоє керолівство»). Присут-

¹³ Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. С. 39.

¹⁴ Tuan Yi-Fu. Topophilia (a study of environmental perception attitudes, & values) Minneapolis, 1976. 266 p.

ність близької людини, впізнаваних речей стає маркером свого місця.

Простір – схрещення тіл у русі («Діти хрестились, вмирили держави». Місце – це те, де перебувають речі («мила така провінційна константа»)¹⁵, це свідчення нашого зв'язку зі світом. Туан писав: «Замкнутий та олюднений простір стає місцем. У порівнянні з простором місце є статичним центром усталених цінностей. Людині потрібне як місце, так і простір. Людське життя – це діалектичний рух між безпечним сховком і пригодою, між прив'язаністю і свободою. У відкритому просторі інтенсивніше можна відчутти якості місця, а в самотності затишного місця – огром простору, що розкинувся поза ним»¹⁶.

На думку М. Чермінської, місце змінюється, коли у нього заходить час. Водночас можемо говорити про місце з «категорією стабільності», про місце як ґрунт під ногами¹⁷. «Існувати і бути собою по відношенню до місця – не означає застрягнути у безчасці і нерухомості»¹⁸. За Ю.-Ф. Туаном, місце – це безпека, простір – це свобода: ми прив'язані до першого, а сумуємо за другим. Прив'язаність до місця дає можливість відчутти зв'язок із речами. Туга за простором породжує бажання мандрувати – як фізично, так і уявно, виходити з orbis interior в orbis exterior і навпаки. Внутрішній простір має прив'язку до предметів, їжі. Зовнішній – до вулиць, парків, міських і позаміських ландшафтів. Опинившись усередині другого, ліричний герой витворює там новий внутрішній простір, населяючи його снами, візіями й... елементами предметної сфери. Прагнення конкретики, чіткості, ясності, виписаності, рельєфності у зображенні чи то кохання, чи

¹⁵ Czermińska M. Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca. *Kulturowa historia literatury / pod red. A. Łebkowskiej, W. Boleckiego*. Warszawa: Instytut badań literackich, 2015. S. 148–149.

¹⁶ Tuan Yi-Fu. *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa, 1987. 251 s.

¹⁷ Czermińska M. Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca. *Kulturowa historia literatury / pod red. A. Łebkowskiej, W. Boleckiego*. Warszawa: Instytut badań literackich, 2015. S. 147.

¹⁸ Там само.

то будівлі виокремлює досліджувану нами лірику. Опредмечення є своєрідною авторською грою у (не)впізнання, введенням в оману показовою простотою, за якою ховаються глибинні смисли. Це його orbis interior.

Поділ світу на orbis interior та orbis exterior не є новим, він давня традиція, що визначається буттям людини загалом. Перший є символом близькості, безпеки, спокою. У ньому – найближчі і найдорожчі. Другий – невідомий, тривожний, не завжди безпечний («З долонею любові у зону війни...»).

З другого боку, orbis interior та orbis exterior можна тлумачити як внутрішній світ героя і того, що є поза цим світом відповідно. Внутрішній – заселений спогадами, роздумами, відчуттями. Зовнішній – чітко картографований (місця, будівлі, люди, речі). Звідси – самовтечі і самоповернення, викрадення («украду тебе в ситої дійсності») і віддавання. Звідси – гра з простором, часом, місцями:

*Володіючи часом і простором,
Мною, світом і всесвітом всім,
Кличеш, ніби вітрильник до острова,
Під вітрами жаданих часів...
Сотворивши з реальності містику
Поза світом богів і людей...¹⁹
Нема ні завтра, ані вчора...
І навіть миті ці – минуці...²⁰*

Ліричний герой прагне уникнути залежності від часу. Х. Кортасар писав: «...коли тобі дарують годинник, тобі дарують маленьке розквітле пекло (...). Тобі дарують (...) крихку й тлінну нову частинку тебе, щось, що є твоїм, але не належить твоєму тілові, і треба прив'язувати її до тіла ремінцем, ніби чиясь рука розпачливо вчепилася до твого зап'ястя»²¹.

(Не)належання важлива складова Томенчукової поезії. Ліричний герой може належати світові, коханій людині, певному

¹⁹ Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів. Брустури: Дискурсус, 2015. С. 34.

²⁰ Там само. С. 14.

²¹ Цит. за: Вюллер Т. Що таке час. Київ: Ніка-Центр; Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2018. С. 38.

місцю («Я за ними тобі лиш належу», «Коли я – твій самотній скрипаль», Вітчизна, яку «носили колись в пеленках»), але за умови, якщо сам цього хоче. Але час належить йому, стаючи річчю, яку можна забути, залишити, викинути, або ж коханій, яка володіє усім – у тому числі і ліричним героєм, і часом.

«Важлива відмінність між часом і простором у тому, що якщо можна вільно пересуватися у просторі та повертатися у місця, які колись покинули, то переміщатися у часі ми не можемо»²². Вірші дарують свободу у просторі, часі, русі. У русі до минулого автор може вдаватися до стилізації під документалізм, адже минуле потребує пам'яті, а пам'ять потребує конкретики. Теперішнє не потребує нічого, окрім присутності. Майбутнє... Воно різне: (не)самість, (не)буття, (не)мовчання, (не)свободу («І ми явимося світові чистими Чистотою святих немовлят»).

У Томенчука рух не пов'язаний із пошуками Бога, адже для його ліричного героя Бог є всюди (в очах коханої людини, у вершечках дерев, в саду, у полум'ї, річці), він відчуває його присутність і причетність, говорить із ним, чує його, переповідає його слово, не шукаючи особливих місць та особливо часу для розмов. Ліричний герой не шукає Бога, адже дозволив Богу знайти себе в щоденному неспокої та шумі й у щонічному спокої та тиші.

Р. С. У цьому розділі розглянемо такі збірки: «Сезон ненаписаних віршів», «Місто героїв і понять», «Ранкове місто пізніх ліхтарів».

«Сезон ненаписаних віршів» (2015) складається з трьох розділів: «Собою мене огорнеш...», «Крізь музику всіх скрипалів...», «З долоней любові у зону війни...» Ці заголовки є цитатами з віршів. В анотації до цієї збірки зазначено: «Життя – хамовита метушня буднів? Зваріть каву, відкрийте «Сезон ненаписаних віршів». Музику не вмикайте – вона тут, у цій книжці. У просторому небі Поезії. Справжньої і вже чомусь майже покинутої світом... Ой, Ваша кава вистигла. Зваріть каву...»

²² Вюллер Т. Що таке час. Київ: Ніка-Центр; Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2018. С. 41.

«Місто героїв і понять» (2016) містить такі розділи «Розчлупити місто старе», «То вже війна чи вже зачистка?», «Осінь. Жінка у навечірнім». Анотація така: «Світ перейшов на мову рахунків і квитанцій. Порожньо у храмах, людно у чергах. Всюди суцільні еталони фальші тяжіють над долями і світанками. Хочеться світла і вітражів. Відкрийте цю книгу – у вас буде безсонна ніч аж до світанкової кави».

«Ранкове місто пізніх ліхтарів» – збірка, що побачила світ у 2018 році. В анотації читаємо: «Коли ніч снить вчорашніми спогадами, на землю місячною стежкою надходять мрії завтрашнього світанку і шепочуть-туляться-гріються до ліхтарів. А потім ранок стукає в браму ще сонного міста. Ліхтарі усміхаються вслід снам, які вже майже відлетіли... А першим перехожим здається, що це забудькуваті ліхтарники не пройшлися вулицями, і від того ліхтарі світяться пізньою радістю. А про що вони світяться – дізнаєтеся з цієї книги...»

Бог творив шість днів, а сьомого – відпочивав... Нам залишив кожен із тих днів наповнити собою...»

Вона складається з семи частин, названих днями за аналогією до днів створення світу, про що свідчать відповідні епіграфи зі Святого Письма.

Останні дві збірки містять у собі вказівку на конкретний топос – місто. У першому випадку – це місто людей (героїв і понять), у другому – місто речей (пізніх ліхтарів).

«Сезон ненаписаних віршів» містить часову вказівку. Адже сезон – це частина року, означена або явищами природи, або певною людською діяльністю. Сезон передбачає місце. У збірці це найчастіше місто.

1. 1. Топос міста («Сезон ненаписаних віршів»)

Топос²³ міста є важливим елементом української літератури, зокрема поезії. «Зважаючи на специфіку української історії, для питомого українця місто дуже довго визначалося як простір чужої й концептуально опозиційної до рідної культури»²⁴. Тобто в опозиції «місто – село» місто мало негативний маркер. Українська література останніх десятиліть змінює ці орієнтири. І простір міста почасти отримує статус сакрального простору.

Загалом простір міста тісно пов'язаний із соціальним простором, простором культури та життєвим простором²⁵. Особливістю його є те, що, на відміну від природного, він має структуру, продиктовану функціями людської діяльності. А в художньому тексті має структуру, продиктовану потребами реалізації авторського задуму.

Місто – це впорядкована певним чином організація, що містить сакральні, соціальні та особистісні формули буття, а також має певне ім'я. Топографічність та просторово-темпоральна сингулярність не єдині його критерії. Воно має на собі відбиток міфологемності, а також характеризується певною циклічністю.

«Людина як «вістря стріли еволюції» прив'язала себе до міста, тому що у феномені міста вона знайшла для себе найбільш адекватну форму існування, хоч і пов'язану з великим ризиком»²⁶. Саме тому, на думку А. Чантурії, «його вивчають як територіально-поселенську структуру, як сферу взаємодії антропогенних та

²³ Поняття топосу увів у 1948 році Е. Р. Курціус, маючи на увазі під топосом словесне кліше, схеми з міжкультурним та міжчасовим характером.

²⁴ Демська-Будзуляк Л. М. Топос міста та літературний контекст раннього модернізму. URL: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2009/118-105-3.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).

²⁵ Туркина В. Г. Город как топос. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/gorod-kak-topos> (дата звернення: 07.11.2018).

²⁶ Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. *Исследования по структуре текста*. М.: Наука, 1987. С. 121.

природничих елементів середовища, як арену взаємодії соціальних спільнот, як місце зіткнення різних типів світогляду»²⁷.

Міська семіотика може бути представлена такими сферами: місто як ім'я, місто як простір (це замкнений простір, отже, його можна сприймати як своєрідну державу в державі зі своїми власними законами), місто як мета, місто як точка відліку. Ю. Лотман писав про місто як складну семіотичну систему²⁸, В. Топоров зазначав, що за образом міста прихований певний міфопоетичний смисл. Н. Медніс звертала увагу на проблему типології «міських» текстів²⁹. О. Кирилюк визначив універсально-культурні аспекти семіотики міста³⁰. Про місто як текст у семіотичному аспекті аналізу говорить і А. Чантурія³¹. До проблеми міста у фольклорних та літературних українських казках зверталася І. Бойцун³².

І. Вихор сформулювала визначення топосу міста наступним чином: «Це предметно-сміслова даність міста, відтворена у тексті сукупність міських реалій, окреслених і локалізованих у певних часово-просторових межах. Предметна даність міста – це завжди певним чином упорядкований простір. Топос міста – це ті його предметно-сміслові ознаки та характеристики, які, з одного боку, виступають як відображення реальних топографічних ознак міста, з іншого, в процесі їх образного відображення художньо трансформуються в картину міста, як певним чином (у

²⁷ Чантурія А. В. Місто як текст: семіотичний аспект аналізу. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2011. № 2 (213). С. 143.

²⁸ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. *История и типология русской культуры*. С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2002. С. 208-220.

²⁹ Медніс Н. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: НГПУ, 2003. 170 с.

³⁰ Кирилюк О. С. „Метафори первісної свідомості” Ольги Фрейденберг та деякі універсально-культурні аспекти семіотики міста. *Δόξα / Докса. Зб. наукових праць з філософії та філології*. Вип. 8. Грецька традиція в сучасній культурі. Одеса: ОНУ ім. І. Мечнікова; Одеська гуманітарна традиція. 2005. С. 295–303.

³¹ Чантурія А. В. Місто як текст: семіотичний аспект аналізу. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2011. № 2 (213). С. 143–151.

³² Бойцун І. Місто в українських народних і літературних казках: специфіка опису. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2010. № 20 (207). Ч. I, II. С. 6–10.

відповідності до ідейно-естетичних, оцінних настанов автора) упорядкованого простору з його вулицями, будинками, мешканцями, маршрутами їх пересування, географічним ландшафтом, природними краєвидами тощо»³³.

«Топос – це географічна визначеність території простору міста, що досягається за рахунок присутності не топоніміки міста, а рецептивного бачення людини міського ландшафту»³⁴.

Місто у поетичному тексті стає багатомірним, його простір може змінюватися не лише в залежності від часу та координат, а й в залежності від потреб та бажань ліричного героя.

За визначенням, топос – це простір з перемінною розмірністю та нетривіальною топологією³⁵. Нетривіальна топологія інтерпретує місто як таке, що має численні сингулярності. Таким чином, топос міста набуває принципово нової динаміки у творі. І звісно ж, він різниться від міста, взятого для основи художнього твору. Так, скажімо, у пропонованих для аналізу творах Б. Томенчука немає чіткої вказівки, в якому місті відбувається дія його творів, але за певними маркерами, а також враховуючи той факт, що автор мешкає в Івано-Франківську, можемо припустити, що саме це місто – місце дії у книзі. Проте важливим є не саме місто, а те, що воно виступає місцем локації ліричного героя.

Простір, за П. Флоренським, можна уявити таким, що складається з дійсних і тих, що збігаються із ними, уявних гаусових координатних поверхонь, але перехід від поверхні дійсної до поверхні уявної можливий тільки через розлам простору і вивертання тіла через самого себе³⁶. Гаусова поверхня – це уявна

³³ Вихор І. Поетичний топос міста та його тематичні різновиди. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2614/1/Vykhor_I.pdf (дата звернення: 07.11.2018).

³⁴ Боклах Д. Ю. Генеза рецепції топосу міста у філософії та літературознавстві. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія філологія. 2015. № 18. С. 7.

³⁵ Туркіна В. Г. Город как топос. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/gorod-kak-topos> (дата звернення: 07.11.2018).

³⁶ Флоренский П. Мнимости в геометрии. М.: Лазурь, 1991.

оболонка, в яку ми заключаємо ту частину простору, що нас цікавить. Флоренський писав, що будь-яке тлумачення ґрунтується на наступному: ми беремо довільно, наприклад, систему образів, але тлумачення їх повинно відповідати тій системі, яку потрібно пояснити. Тобто місто у поетичному творі потрібно інтерпретувати не за допомогою характеристик, якими ми визначаємо місто реальне, а враховуючи специфіку інтерпретації поетичних текстів. Адже місто у художньому творі сприймається як позафізичний об'єкт. Як писав Сьоран, «усе, що можна класифікувати, приречене на смерть. Важливе тільки те, що має декілька інтерпретацій»³⁷. Таким є міський топос у художньому тексті.

На думку І. Вихор, «предметно-тематична локалізація просторових ознак зображеного у творі міста дозволяє виділити узагальнені типи міських топосів: власне урбаністичний, індустріальний, архітектурний, пейзажний, історіософський»³⁸. У творчості Богдана Томенчука найчастіше маємо урбаністичний, архітектурний та пейзажний.

Урбаністичний:

В час, коли відшуміли бали,

А світанки розвіяли казку,

Тут, де принци і феї жили,

Лиш на бал одягаючи маску...³⁹

А місто за вікном підкреслено земне (с. 73).

У місті чужих вогнів... (с. 85)

Замість містом бродити за сном навздогін (с. 135).

Урбаністичний топос визначають «тематичні пріоритети, що пов'язані із проблемою впливу міського середовища на екзистенційні засади людського буття»⁴⁰. Герой блукає містом,

³⁷ Сьоран. Допінг' духу. Київ: Грані-Т, 2011. С. 160.

³⁸ Вихор І. Поетичний топос міста та його тематичні різновиди [Електронний ресурс] / І. Вихор // http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2614/1/Vykhor_I.pdf

³⁹ Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів. Брустури: Дискурсус, 2015. С. 45. Тут і далі цитуємо за цим виданням.

⁴⁰ Вихор І. Поетичний топос міста та його тематичні різновиди [Електронний

сидить у кав'ярнях, зупиняється біля міських будівель, почувачись самотнім у «хаосі черг».

Архітектурний:

Стають ще вищими костели... (с. 14)

В чіхось дивних снах над тишею соборів –

Світіння і орган, і неповторна ви... (с. 18)

Кав'ярня. Сюжет – мов картина... (с. 63)

І пронизані шпильями ратуш,

Безпорадно висять небеса... (с. 87)

І в ранковій кав'ярні

Сум не нашого блюзу (с. 105).

Найпопулярніші локуси: сакральні будівлі, ратуші, кав'ярні. Костели, собори, церкви потрібні автору для створення атмосфери тиші або високої музики. Кав'ярня – це місце зустрічі ліричного героя із жінкою, що от-от має стати коханою.

Будівлі, будівництво «має своєю метою проживання» (М. Гайдеггер). «Однак не всі будівлі є разом і помешканнями. Міст і ангар, стадіон і електростанція є будівлями, але не помешканнями; палац і автострада, гребля і торговий зал теж є будівлями, але вони теж не є помешканнями»⁴¹. Не є помешканнями у звичному сенсі й кав'ярні чи сакральні споруди. «Тим не менше попередньо перелічені будівлі входять у обшар, у котрому ми проживаємо. Цей обшар сягає за межі житлових будинків, а отже, не обмежується лише помешканнями. (...) Перелічені будівлі дають людині захист. Людина проживає у них, хоча й не мешкає, оскільки «мешкати» означає лише одне: мати якийсь куток. З іншого боку – ті будівлі, котрі є помешканнями, реалізують себе як місця проживання рівно тією мірою, якою вони служать для людей помешканнями»⁴². Мешкати ж можна і у снах, і в серці, і у храмі душі.

ресурс] / І. Вихор // http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2614/1/Vykhor_1.pdf

⁴¹ Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити. URL: <http://www.i.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekli/kn3-heid1.htm> (дата звернення: 07.11.2018).

⁴² Там само.

*Приходь у мій сон,
Будь зі мною до ранку.
Віддайся казкам за межею яви,
Владичище світла, намолена бранко,
У храмі душі оселися й живи (с. 26).*

Б. Томенчук забудовує не лише міський простір, а й простір ліричного героя (згадаймо про співвіднесення тіла й простору Оже). Мета такого будування – все те ж проживання. От лиш не у житловому будинку, а у храмі, причому у храмі душі. Ліричний герой здійснює своєрідне будування, що є, за Гайдеггером, і засобом, і шляхом до мешкання, і проживанням.

Пейзажний:

*В місті гострих вогнів і цинічних мужчин
Вона осінь любила за десять причин... (с. 44)*

Я люблю тебе тихо-тихіше,

Аніж шурхит в осінньому листі.

Пізнім парком іду, ніби віршем (с. 10).

У кольорах осіннього Едему –

Дерева із ансамблю скрипалів... (с. 81)

Зимне місто в сніги

Він закутав красивим ескізом (с. 64).

Щодо урбаністичних пейзажів – то це в основному осінні та зимові. Весна і літо не відображені у творах із міським топосом. Осінній смуток самотнього міста співзвучний із самотністю героя, який заблукав осіннім парком.

Варто зазначити, що самотність тут не є чимось негативним. Як пише Л. Свендсен, «бути самотнім, у принципі, не має ні позитивного, ні негативного значення»⁴³. А Сьоран вважав, що це щастя – слухати, як серед тиші росте самотність. Свендсен наголошує, що на означення «поганої» і «хорошої» самотності англійська мова послуговується відповідно словами *loneliness* та *solitude*⁴⁴. У випадку ліричного героя Б. Томенчука найчастіше це

⁴³ Свендсен Л. Фр. Г. Філософія самотності. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2017. С. 20.

⁴⁴ Там само. С. 23.

solitude з елементами туги. «Туга є необхідною складовою самотності. Туга містить у собі бажання подолати фізичну або психічну відстань до того, хто тобі небайдужий»⁴⁵:

Зі свого світу посміхнись мені... (с. 71)

Так самотньо, що й люди – не люди...

Ти не власник своїх володінь...

Тільки спогади, ніби приблуди,

І політ найсолодших падінь... (с. 75)

Осінь жінка в сутінках симпатій

До вересня шукала вороття (с. 81).

Зима – це сніг, морозяні ескізи, що асоціюються з чистотою коханої та їхнім коханням:

Втомилася душа

Чи просто хоче волі?

Або щоб хтось її

В долонях відігрів (с. 16).

У топові міста можна виділити такі складові: предметно-просторову, природно-ландшафтну та емотивну. Предметно-просторова складова – це образи різних забудов. У творчості Б. Томенчука це кав'ярні, собори, костели, ратуші. Природно-ландшафтна складова – це ландшафт, природа. В аналізованих віршах це осінні та зимові парки. Емотивна складова – відчуття ліричного героя, його сприйняття міста. У нашому випадку це смуток, самотність, кохання.

У творах Б. Томенчука поряд із лексемою «місто» вживається лексема «світ». Світ як місто, світ як світ, світ ліричного героя, світ героїні:

І чомусь забуваються зими –

Засипають невиданим світлом

І теплом усе зримає й незримає,

Коли тихо пливеш моїм світом... (с. 10)

Локусом у цьому вірші виступає пізній осінній міський парк, що поволі трансформується у теплий світ, адже у ньому з'являється кохана. Відповідно ліричний герой бачить цей локус

⁴⁵ Там само. С. 23.

по-іншому. Для нього це вже не парк, а безмежний світ, що починається за межею псевдопристойностей і заборон.

Холод без коханої і тепло із нею у холодному місті – повторюваний мотив у віршах:

*Жив по-своєму генделик
У черзі ніяких днів...
Вона була як метелик
У місті чужих вогнів...
Мене, ніби світ, відкрила,
І чисто було, як в Різдво,
І дихав я їй на крила,
Щоб тепло було нам двом... (с. 85)*

Місто, в якому він і вона ще не зустрілися, є небезпечним і ризикованим для життя: метелик летить на вогонь, щоб загинути. Ліричний герой зупиняє цей політ у чужому місті, тим самим рятуючи кохану і забираючи її в інший світ, який можливий лише за умови присутності їх обох у ньому. Місто чужих вогнів перетворюється на різдвяну казку, де тепло обом. Цікавим є локус генделика, виведений на початку твору.

Генделик – це невеличкий бар, де продають спиртне, або невеличкий ресторан при винному складі. У ньому тісно і гамірно (адже час вечірній), немов у шумному місті серед незнайомих перехожих.

У вірші Томенчука цей генделик у «черзі ніяких днів». Образами «ніякі дні», «чужі вогні» ліричний герой підкреслює незначущість міста, поки він не знайшов у ньому свою кохану і не обійняв її: «І дихав я їй на крила...»

Частина міських текстів сповнена чеканням на героїню. В аналізованому вище творі це був генделик. В інших творах це кав'ярня. На противагу генделику, вона тиха і затишна. Це ідеальний локус для очікування жінки-мрії:

*Якщо можна, мені еспресо
І мелодію на всі ноти,
Хай камін горить, свіжу пресу,
Поки жінка не сяде навпроти...
Та, що ніби одна у вічності... (с. 40)*
Зустріч із коханою буде початком вічності, а кав'ярня є сво-

єрідним порталом для переходу в інший світ, де «скрипаль, ніби свідок справжності, Хай зіграє небесну месу...»:

Кав'ярня. Сюжет – мов картина.

Вона з тихим смутком в очах.

І тільки красива кофтина

Красиво сповзає з плеча (с. 63).

Тоді місто стає чистим і білим:

Торкнешся поглядом до тиші –

І з неї явиться незримо...

І білий світ стає білішим,

І в білий вірш заходять рими.

Стають ще вищими костели... (с. 14)

Але вона не просто з'являється, а для того, щоб замешкати у цьому місті назавжди:

Нема ні завтра, ані вчора...

І навіть миті ці – минуці...

Лиш наших тіл п'янка покора,

Що порятує наші душі... (с. 14)

З кав'ярнею в поезії Б. Томенчука можемо пов'язати ідею топофілії (любов до місця, емоційні зв'язки ліричного героя з цим місцем). Саме кав'ярня є комфортним місцем для ліричного героя, а також виступає джерелом емоцій, спогадів, очікувань.

За М. Оже, це non-lieux, тобто нічне місце, місце тимчасового перебування, як, наприклад, вокзали, метро, аеропорти тощо. Але поступово воно перетворюється на місце. Причому сакральне.

Найперше визначимо розташування місця очікування. Можемо припустити, що це центр. Поштовою для містотворення у художньому тексті стало, ймовірно, місто Івано-Франківськ (місто проживання автора, невеличкий простір, розташування місць).

Глянемо на карті цього міста розташування кав'ярень і ресторанів (там теж можна чекати і подають каву):



Як бачимо, найбільше скупчення відповідних закладів саме у центрі міста. «Центр міста – це активне місце; у традиційному розумінні жителів маленьких міст (...) саме у центрі розташовані кав'ярні, готелі, торговельні точки, неподалік від майдану, де знаходиться ринок (якщо церковний та ринковий майдани не змішуються). З регулярними щотижневими інтервалами (неділя – базарний день) центр оживає»⁴⁶. Це важлива частина міського простору. Але ліричний герой оважливлює його не апелюванням до минулого міста, його історичної пам'яті чи пам'яті індивідуальної, а індивідуальним наповненням: центр міста важливий тим, що у ньому є він і вона.

Локус кав'ярні розташований на межі двох паралельних реальностей, двох паралельних міст:

Торкається струни сумний маестро відчай...

А місто за вікном підкреслено земне.

За столиком на двох вмотився зручно звичай

Та так, що з нас ніхто його не обмине (с. 73).

Час потрібен лиш для того, аби дочекатися-зустрітися: «А час лишень круп'є у казино чеснот». Він зупиняється, коли двоє зустрічаються:

Торкнись твоїх долонь, як натяком, устами.

Залишуся на них трикрапками зітхань.

І повістю про все, що завтра буде з нами,

Майне навкіс зоря, як відчайдушна лань... (с. 73)

Герої ще не існують та існують одночасно. Їх ще нема у кав'ярні, але про них уже написана повість. У них нема минулого, теперішнього, майбутнього (бо повість про них вже начебто і написана): «Той факт, що все відбувається до, після або одночасно, в об'єктивному ході часу можна констатувати незалежно від конкретних перспектив людини»⁴⁷.

Як це не парадоксально, але авторська гра з часом («нема ні завтра, ані вчора») наближає його до розуміння часу фізиками:

⁴⁶ Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. С. 33.

⁴⁷ Вюллер Т. Що таке час. Київ: Ніка-Центр; Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2018. С. 69.

«У фізиці не говорять про минуле, майбутнє і теперішнє. Кажуть лише, що те, що відбувається, пов'язане з іншими речами, які відбуваються до, після або одночасно. Це не те саме, що відбуватися в минулому, майбутньому або теперішньому»⁴⁸.

Герої виходять в абсолютно інше місто, де завтра дорівнює вічності.

Тож репрезентація топосу міста відбувається наступним чином: місто реальне → кав'ярня-портал → місто паралельне. Герой здійснює мандрівку-пошук тієї кав'ярні, де він повинен зустріти кохану. І вони удвох виходять із міста генделіків у місто храмів.

Шукання героя дуже нагадують пошуки у чарівних казках. Та й сам ліричний герой неодноразово говорить про казковий часопростір:

*На околицях приспаних мрій –
Жінка, ніби сама Попелюшка,
В час, коли відшуміли бали,
А світанки розвіяли казку... (с. 45)*

*І посмів перейти
За кордон її казки без візи,
Як сніжинку, поніс
Понад пазли строкатих дахів... (с. 64)*

Отже, місто не справжнє, а придумане, казкове:
*Я люблю – і для тебе казки переписую...
Тебе вибрав з усіх неймовірних аліс.
В Задзеркаллі моїм ти постанеш тією Алісою,
Що її не було в жоднім із керовіств... (с. 59)*

Відбувається відсилка до відомої казки Льюїса Керрола та йде обігрування його прізвища: королівство – керовіство. Ліричний герой говорить, що це буде інша казка, інше задзеркалля. І тут знову згадується кав'ярня-портал, через яку герої опиняються в іншій реальності, паралельному місті, як тепер зрозуміло, у казковому просторі:

*Зі свого світу посміхнись мені,
Зайдем про всіх забути до кав'ярні*

⁴⁸ Вюллер Т. Що таке час. Київ: Ніка-Центр; Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2018. С. 67.

*(...)Десь на околицях невіросповідань
Лиш ти і я у нашім Храмі Тиші... (с. 71)*

Об'єднання творів за єдністю топосу міста дозволяє простежити певні закономірності, притаманні чарівній казці. В. Пропп виділяв такі композиційні складові казки: зав'язка, таємничий ліс, великий дім, чарівні дари, переправа, вогненна ріка, за тридев'ять земель, наречена⁴⁹.

У системі топосу міста в поезії Богдана Томенчука маємо наступне:

зав'язка: *«Жив по-своєму генделік У черзі ніяких днів...»;*

таємничий ліс (у віршах цю функцію часто виконує порожній парк): *«Тут ліс і я – нас двоє у цій тиші...»;*

великий дім (локус кав'ярні, культової споруди, гамірної вулиці): *«А навколо людей – наче літер, – Банкет на стосот персон...»;*

чарівні дари (розсипані ноти, ескізи, сум, щастя): *«Принесу мій затаєний сум У твою перестояну тишу...»;*

переправа (кав'ярня-портал, ріка): *«Забувши назавше про тихі заплави, Несла нас кудись наша друга ріка»;*

вогненна ріка: *«Гординя згорати буде Твоя у честивім вогні, А з нею згоратимуть шати...»;*

за тридев'ять земель: *«Коли ж ранок у шибу Глипнув в наші раї...»;*

наречена: *«І прокинемось ми десь між ніччю і днем...».*

Пошук ліричний герой здійснює за допомогою помічника («Світлий ангел, як образ в новелі, У снігах прокладає нам слід») і чарівних предметів-дарів («Я любив і носив тобі щастя у пригорщах...»). Ліричний герой придумує для своєї жінки інший світ, інше місто. Там, де немає ні часу, ні людей. І забирає її у це новостворене місто: *«На руках тебе винесу з буднів...»*

У поезії Б. Томенчука фактично немає дому у традиційному розумінні. Домом для ліричного героя є ціле місто. У збірці «Сезон ненаписаних віршів» маємо лише кілька згадок про дім, без прямого його називання, і не завжди це місто. Г. Башляр пише

⁴⁹ Пропп В. Морфология / Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.

про те, що цінності помешкання прості, але закорінені у несвідомому, що повернути їх можна завдяки простому нагадуванню без докладних описів. Справжні будинки спогадів немов чинять спротив описам, адже якщо ми їх описуємо, то це означає, що ми когось туди приводимо, бо ж описуємо для глядача/слухача. «Я» не потребує описів власного дому⁵⁰. Ідеально на цю Башлярівську матрицю лягає вірш «Онуччине». Вірш від імені дівчини, що просить (приходить? повертається? з міста? з іншого світу? з іншого часу?) бабусю поворожити-напророчити:

Усміхніться мені, бабусю...

Напророчте мені мене,

На полатаному обрусі

Сонце викладіть поряд з днем... (с. 94)

Асоціативно ця поезія відсилає нас до «Бабусенці» І. Драча (онучка-студентка повертається з міста на вихідні і просить поворожити):

– Заворожи мені, бабченько, ой-я,

Бабусенько, бабулиня, бабусенція.

Ой гаряча, ой бабулик, ой-ой-ой-єчки. –

Ляпотить, хлюпотить у ночовоньках

Дівулиня, дівчина, дівогоренько,

А бабуся так і вештається, ой-я,

А бабище все шупортається, ой-я,

З кочергами, з баняками, банячищами.

Внучка, внученька, студентонька

Спить у баби на рядниці, на рядні

Під кожухом, кожушиськом, кожушариськом.

На лежанці в цмоки цмокає, аж оєчки.

(Випадає їй каззонний дім

І валет бубновий в нім,

Туз хрестовий заберу,

Швидше вже сама помру)⁵¹.

⁵⁰ Bachelard G. The Poetics of Space. New York: Penguin Group, 2014. P. 34-35.

⁵¹ http://www.poetryclub.com.ua/metrs_poem.php?poem=17078 (дата звернення: 07.11.2018).

Атрибутом дому, а саме рідної хати, є латаний-перелатаний обрус і добрий сон, немов із дитинства-казки:

*Дивеса на обрусі латанім,
Та ще більше у вас в очах (с. 94).*

*Добрий сон кошенятком-найдухом
Заклубочиться на межі (с. 95)*

Г. Башляр говорив, що усе, що варто говорити про дім дитинства, повинно бути таким, аби привести самого себе до мрійливого стану, а цей стан допоможе відновити той спокій, який пам'ятається з минулого. Для інших – це тільки шлях до таємниці, до сокровенного. Тому повинен бути не докладний опис інтер'ру, а натяк, деталь, що змусить реципієнта вибудувати свій власний інтер'ер на основі власного досвіду та поетичної інтенції⁵². «Коли у нас пробуджується спокій, що впливає з перебування у околі речей, і відкритість на таємниці, тоді нам дано стати на шлях, що веде до основи й землі. У тій землі могли б пустити своє творче коріння дії, які б дали тривкі плоди. І таким чином мусило б, але по-інакшому і у нову епоху, справдитися те, що сказав Й. П. Гебель: «Ми є рослинами – байдуже, охоче ми визнаємо це чи ні – які повинні виростати корінням з землі, щоб мати змогу розквітнути в етері й давати плоди»⁵³.

Серед речей у домі Б. Томенчука обрус та хустка, є ще страва – затірка, є кіт. Тобто, те, що є для ліричної героїні (автора?) пам'яттєвими точками.

Але найважливіший код для таємниці дому у цьому:

*Коло нього – солодкі вина
Ваших слів і прислів'їв теж...*

*Подивуюся, як дитина,
Що обрус той не знає меж (с. 94).*

Як писав М. Гайдеггер, «слово, що закінчує своє звучання, повертається в безгучне, туди, звідки воно тягнеться»⁵⁴. Витягаючи

⁵² Bachelard G. The Poetics of Space. New York: Penguin Group, 2014. P. 34–35.

⁵³ Гайдеггер М. Буття в околі речей. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-heid2.htm> (дата звернення: 07.11.2018).

⁵⁴ Гайдеггер М. Дорогою до мови. Львів: Літопис, 2007. С. 184.

із пам'яті його знову, ми прагнемо реактуалізувати минуле, повернути його за допомогою слова. Але читач не знає, яке ж слово він повинен «повернути». Якщо полатаний обрус дає можливість уявити його більш-менш наближеним до того, який пам'ятає лірична героїня, то слово – ні, а прислів'я відсилає до народної мудрості, але не більше. Це можуть бути слова-ворожіння, слова-повчання, слова-спогади, слова-асоціації. Зрештою, без слова не було би ні обруса, ні хати, ні повернення: «Нема речі там, де бракує слова, властиво того слова, що цю річ називає»⁵⁵.

Героїня не даремно просить про спогади-пригадування слів, адже, за Гайдеггером, сутність людини у мові, людина існує у мові і біля мови (ти не існуєш, якщо про тебе не говорять). Тобто мова – помешкання людини, її сутності. Відбувається прихід до дому через слово, через його магію (прохання наворожити).

Повернення до дитинства неможливе, тому треба шукати себе тут і тепер («Дужий хтось вигне райдугу...»). «Дитинство повинно ховатися за муrom знищення, адже такою є логіка реальності міфу. Немає повернення людини до раю...»⁵⁶ Ідентичності я-колись і я-тепер не існує, як і не існує повернення до місця дитинства. Але існує бажання відновити зв'язок між тим, що було, і тим, що є.

Важливою є дорога пошуку, що повинна допомогти зануритися пам'яттево в минуле, зберігаючи контакт з місцем, що було і є. Ідентичність не відчитається без зв'язку з минулим⁵⁷. Тому таким важливим є повернення до дому – чи то рідного, чи то дорогого в минулому. А ще пошук слідів пам'яті в місцях, знаках, предметах. Прикладом може слугувати вірш «День спекотний безсило...», в якому ліричний герой повертається до коханої в її дім. Атрибутами дому є піч, діжа, тісто, хліб, а також запах перепеченого хліба:

⁵⁵ Гайдеггер М. Дорогою до мови. Львів: Літопис, 2007. С. 138.

⁵⁶ Geografia krain zmyślonych / pod red. W. Kosteckiej i Marcieja Skowery. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. S. 19.

⁵⁷ Delaperrière M. Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości. *Kulturowa historia literatury / pod red. A. Łebkowskiej, W. Boleckiego*. Warszawa: Instytut badań literackich, 2015. S. 166.

*День спекотний безсило
Домлівав на межі,
Ти старанно місила
На хліби у діжі.
І засунувши тісто
На лопаті у піч,
Ти не відала, звісно,
Про негадану ніч...
Що примчу із нізвідки... (с. 24)*

Знову ж таки тут дім не пов'язаний з міським ландшафтом. Хоча ймовірно, оте «нізвідки» є поверненням з міста, міста «ситої дійсності», в якому задушно для любові.

Через пам'ять індивідуальну про житло (не дім, не квартира) відбувається перехід до іншої, історичної пам'яті, що теж не пов'язана з міським топосом:

*Зажмурилася ніч і на світ поглядає в півока,
Тихо хмари пливуть, як водою брижі...
Я тебе заховаю від страху далеко-глибоко
На самісінькім денці судьби і душі... (с. 132)*

Ліричний герой намагається заховати кохану у своїй душі, «як у темному лісі». «Будучи цілком реальним локусом, він водночас є таємничим, навіть містичним простором, де співіснують і взаємодіють боги і смертні, люди і демони, справжні та фантастичні рослини й тварини. Словом, ліс – це ідеальне місце зустрічі реального та ірреального, перехрестя фантазії і дійсності»⁵⁸. У вірші це ліс повстанців:

Не лякайся лишень – в тих лісах бродим я і повстанці... (с. 132)

Це вірш-прощання з коханою (світ «всміхнеться тобі цвинтарями потвор»). Ліричний герой помре, але вона житиме, адже «слово моє, немов пташеняткові в стрісі, Не попросить для тебе щедрот Праотця». Знову маємо Гайдеггерове мешкання у слові, слово як домівку буття. Але якщо у вірші «Онуччине» слово було ще не відомим, то тут зрозуміло, що це молитва (попрошу в Пра-

⁵⁸ Тихолоз Н. «Той ліс – зразок ще первісного світа...» URL: http://institutes.lnu.edu.ua/franko/wp-content/uploads/sites/7/ivan-franko-zbirnyk-2010-t01/73Natalya_Tykholog.pdf (дата звернення: 07.11.2018).

отця). Слово виступає і оберегом, і пам'яттю (індивідуальною та історичною), і зв'язком між тим, що є, і тим, що буде.

Рідна домівка – це не лише тепле і затишне минуле. Під час війни це дім самотнього серця. Саме такий присутній у вірші «Погасила вікно...». Тут уже події розгортаються в місті («Замість містом бродити за сном навздогін...»):

Погасила вікно, наче вирвала з квітки пелюстку,

І занурилась в ніч, як у води ще тої ріки.

Помолилась тихо, і в душу, як в пустку,

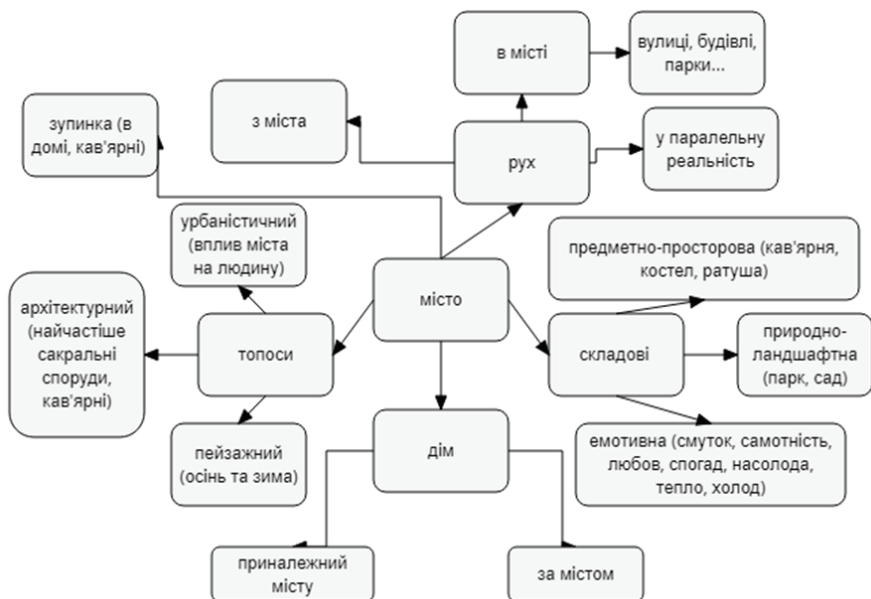
Стали звідкись проситись незнані гріхи... (с. 135)

Війна («Тут погода така... Накриває нас «Градом») поділила дім на «до» і «після». Для героїні цього вірша дім є теплим вже тільки у спогадах, але вона апелює не до дитинства, а до присутності не-самої: «Лиш вона і сльоза. А ось тут був би він...» На думку Г. Башляра, дім у своїй початковій реальності доступний до сприйняття на дотик, адже він побудований, у нього можна зайти, транспортування в людський реєстр відбувається одразу, як тільки ми починаємо сприймати дім як простір спокою і чогось свого, сокровенного⁵⁹. Для героїні цитованої поезії дім, з яким вона опиняється наодинці, не є тим домом, коли там «був би він». Це чужий дім, тому вона немов ховає його, одночасно сама ховаючись у ньому: «Погасила вікно, наче вирвала з квітки пелюстку...» Постає образ дому-вирваної пелюстки, тобто дому, якого нема, принаймні до ранку. Щоб дім був рідним, там не повинно бути самотньо. Такий дім, темний або зі свічкою, зринатиме ще не раз.

Дім у поезії Томенчука апелює або до дитинства, або до любові (належить/належав двом, йому та їй), причому любові тілесної. Він не обов'язково є міським локусом. Навпаки, здебільшого знаходиться поза містом, немов в іншому світі. Домом володіє, як правило, жінка, жінка-відунка. Ліричний герой – той, кого пускають і кому відкривають таємниці дому, а також це той, хто отримує ключ («Що посріблений ключ...»).

⁵⁹ Bachelard G. The Poetics of Space / G. Bachelard. – New York: Penguin Group, 2014. – P. 68.

Схематично оприявлення міста можемо представити так:



«Місто як географічний простір перетворюється у творі на топос, який має визначеність території в часі й просторі, що досягається за рахунок траєкторії просторових переміщень героя в локусах міста. Якщо взяти до уваги рівень просторової структури топосу міста, на якому він може виступати в тексті як сукупність місць дії, то в такому випадку його варто розглядати як одиницю географічного простору, що має реалізацію в міському тексті»⁶⁰.

Топос міста з його локусами у поезії Богдана Томенчука відіграє важливу роль, адже це місце, де розгортається любовна історія ліричного героя, це місце, де відбувається розуміння справжнього та фальшивого, важливого та несуттєвого. У текстах представлені урбаністичний, архітектурний та пейзажний

⁶⁰ Боклах Д. Ю. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів, хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору. *Вісник Харківського національного університету імені ВН Каразіна*. Серія: Філологія. № 74. С. 249.

топоси міста (вулиці, кав'ярні, парки, собори, зимовий та осінній парк). Чи не найбільш значимим є локус кав'ярні, де відбувається зустріч його та її і перехід в паралельну реальність. Блукання ліричного героя містом нагадує подорож головного героя чарівної казки. Мета – вийти із власного світу-міста, забрати кохану з її світу-міста і знайти свій власний простір на двох – придумати їхню казку. Казкова подорож-сон рано чи пізно завершиться прокиданням і поверненням до міста, з якого вийшли герої. І так буде до наступної зустрічі. Отже, місто в поезії Томенчука – відправний пункт до сакрального простору і точка повернення з нього. Місце (само)віднайдень і (само)загублень, протір розставань і зустрічей.

1. 2. Предметна сфера («Місто героїв і понять»)

Світ речей – це світ, яким людина сама активно починає оточувати себе ледь не з першого дня народження: іграшки, меблі, одяг тощо. Він є істотною складовою людської реальності – як первісної, так і вторинної, тобто художньої. У тексті предмети можуть бути тлом, самостійним образом, деталлю тощо. Річ виступає як елемент умовного художнього світу, виконуючи такі функції: культурологічну, характерологічну, сюжетно-композиційну. Як атрибут простору, вона оприявлена у міфологічних, релігійних та філософських системах. Природу речей відтак досліджує сучасна філософія, культурологія, лінгвістика, літературознавство: Ж. Бодріяр, М. Гайдеггер, М. Гаспаров, М. Епштейн, О. Лосев, Ю. Лотман, Б. Ольсен, В. Топоров, Є. Фаріно, В. Халізов, О. Чудаков, Т. де Шарден.

Особливістю речей є їхнє споживання. «У випадку споживання їжі все зрозуміло. Їжа з'їдається, перетравлюється, засвоюється, тобто знищується у її початковій формі і перетворюється на речовини в тілі споживача. А от як уявити собі споживання речей неістивних? Стіл, стілець, спідниця, черевики – вони не з'їдаються, наче бутерброд, а натомість використовуються і споживаються. Вочевидь використання цих речей відбувається зовсім не так, як споживання їжі»⁶¹.

Б. Ольсен у праці «На захист речі» писав, що речі варто трактувати як матеріальну культуру, як певну екзистенцію у контексті інших екзистенцій, таких як людина, флора, фауна»⁶². А найважливішим аспектом в онтології речі він вважав розуміння того, чим вона є, як впливає на життя людини, як вона утверджується у часі та просторі⁶³.

М. Гайдеггер у статтях «Річ» та «Джерело художнього творення» ставить питання про те, що можна називати річчю. Він

⁶¹ Шивельбуш В. Речі і люди. Есей про споживання. Київ: Ніка-Центр; Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2018. С. 19.

⁶² Olsen B. W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów. Warszawa 2013. С. 19.

⁶³ Там само. – С. 32.

виводить такі її особливості: річ як сукупність її властивостей та якостей, річ як єдність багатоманіття у відчуттях, річ як сформована субстанція. Він також зазначає, що «речі оточують і створюють людину раніше, ніж стають предметами»⁶⁴.

За Р. Бартом, символічна характеристика речі – це глибина речі, а таксономічна характеристика (річ не просто сама по собі, вона включається у класифікаційний ряд) – це її ширина. У «Семантиці речі» він наголошує на двох групах конотацій означення речі: екзистенційні конотації речі, коли вона починає здаватися та існувати як щось нелюдське, але впевнене у своєму бутті навіть усупереч людині; технологічні конотації речі, коли річ визначається як те, що зроблено, це матеріал, якому надали завершеності, стандартності, оформленості та впорядкованості⁶⁵.

В. Топоров зазначав, що річ переростає свою «уречевленість» і починає жити, діяти саме у духовному просторі⁶⁶. Науковець говорить, що основний статус речі невисокий, оскільки річ завжди вторинна, несамодостатня. Створена людиною з чогонебудь первинного або більш первинного, ніж вона сама, вона необхідна для задоволення потреб, для використання людиною. Потрібність речі – її головна характеристика. Вона знаходиться між людиною і результатом, якого людина хоче досягнути за допомогою цієї речі⁶⁷.

Ж. Бодрійяр також наголошував на необхідності, потрібності речі, вбачаючи її головне призначення у споживанні⁶⁸. У «Системі речей» Бодрійяр уперше інтерпретує поняття «симулякр», тобто

⁶⁴ Хайдеггер М. Вещь. *Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления*. Москва: Республика, 1993. С. 429.

⁶⁵ Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. URL Ж http://yanko.lib.ru/ann/barthes-systeme_de_la_mode-a.htm (дата звернення : 14.10.2018 р.).

⁶⁶ Топоров В. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе. *Миф. Ритуал. Символ. Образ*. Москва: Прогресс, 1995. С. 21.

⁶⁷ Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе. *Aequinox*. Москва: Индрик, 1993. С. 70.

⁶⁸ Бодрийяр Ж. Система вещей. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-le-systeme-des-objets-8l.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).

умовний знак, що заміщає реальність. Для побутових речей він уводить таке поняття, як «нульовий рівень» симуляції. За Бодрієром, речі не мають самостійного смислу, але мають всезагальну функцію знаковості. Тобто сенсу річ набуває в процесі семіозису, а сенс – це цінність, що виникає в акті соціальної інтеракції.

М. Каган відзначає, що процес диференціації практичних, символічних, утилітарних та ціннісних властивостей речей в культурі поступово призвів до виокремлення двох класів предметів: чисто виробничих та ритуальних⁶⁹. Також у культурі від найдавніших часів виникає ще одна функція речі – іграшка⁷⁰.

Традиційно річ розуміється як щось, що для чогось служить. Таким чином, річ обумовлена доречністю використання. Інший її аспект – транзитивність, тобто вплив на зовнішній світ.

У поезії Богдана Томенчука світ речей розкривається наступним чином:

- річ як елемент творення іншого образу, завдяки чому створюється неповторний авторський світ: «місяць вигнувся, як мачете»⁷¹, світ, «наче м'ячик, котився по вулицях» (с. 7), «ангели їхні снували стежки чи мереживо» (с. 18); гори «як щербатий кастет» (с. 20); «пізня стежка до тебе, ніби шарф» (с. 27); «Погляд купальським вінком...» (с. 39); «наче від дотику крижми» (с. 45); «немов на пензлику» (с. 49); «клени, ніби келихи» (с. 50); «в краю вознесених сокир» (с. 76); «правда останніх патронів» (с. 69); «З неба світить іконою сонце» (с. 85); «По лезах світел...» (с. 90); «Ти весь, немов граната на розтяжці...» (с. 100); «Думок моїх нагострені шаблі» (с. 103); «стоїть, мов ікона...» (с. 104); «Всі подібні, як ті горнята...» (с. 114); «Місяць як циферблат» (с. 179);

- річ як засіб опредмечення, завдяки чому «високе» стає ближчим, досяжнішим, ріднішим: «Верніть мені мелодії шматки»

⁶⁹ Каган М. Філософія культури/ М. Каган. – СПб., 1996. – С. 207.

⁷⁰ Маняхина М. Вещь как носитель массовой информации [Електронний ресурс]/ М. Маняхина. – Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/vesch-kak-nositel-massovoy-informatsii>

⁷¹ Томенчук Б. Місто героїв і поняттях. – Брустури: Дискурсус, 2016. – С. 84. Тут і далі цитуватимемо за цим виданням. Надалі вказуватимемо тільки сторінку.

(с. 6), «Зостатись завше клаптиками світла» (с. 9); «дощ небеса в ноги вистелить вам» (с. 22); «Всіх уяв зачаклована скриня» (с. 25); «срібним люстерком опівнічного плеса»; «оптика сльози» (с. 40); «відкриваю лишень скрипковими...» (с. 43); «душу вимотуєш веретеном» (с. 44); «одягну осінь, ніби плащ» (с. 105); «І тумани гривасті нагубили підків» (с. 187);

- власне предмети, що створюють певну організацію світу: «І звідкись ранкова сопілка» (с. 5), «Так однокрило дивиться рояль» (с. 6), «І самотність її малював саксофон...» (с. 13); «Дива шукаєм в чорнім капелюсі» (с. 19), «І покинеш світи позолочених рам» (с. 22); «в блиску холодних дзеркал»; «засвітяться свічки, немов сонця» (с. 26); «І озветься нізвідки орган...» (с. 29); «фіранки диліжансів» (с. 31); «І на серветках наче щось писав» (с. 37); «І ложечку з горнятка не виймав...» (с. 37); «І мештів, й чобітків несли тобі на ніжку» (с. 38); «Тіні нічних ліхтарів» (с. 39); «забувши сумочку» (с. 42); «Я забула свої ключі...» (с. 43); «Ще хрест дотешуть, цвяхи докують...» (с. 53); «плаття кольору спокуси» (с. 56); «Їй так пасує чорна філіжанка...» (с. 60); «Блиск генеральських орденів...» (с. 68); «В храмах плачуть про тебе ікони...» (с. 75); «Із прапорів сорочку гамівну...» (с. 80); «перештопаний наш камуфляж» (с. 87); «Нудить вас від протезів і милиць» (с. 87); «долоня торкнеться меча» (с. 91); «відкрили термос» (с. 107); «небеса в червоних прапорцях» (с. 109); «Рушиця. Постріл» (с. 109); «під чужі мечі» (с. 117); «хто там у дзеркалі?» (с. 118); «Вам покладу під подушку...» (с. 212).

Поняття «річ» у поезії Б. Томенчука можна розглянути у взаємодії з ліричним героєм, з художнім простором і художнім часом. У його ліричного героя немає улюблених предметів, предметів, які «внаслідок щоденного використання стають ніби інтимно близькими, наче їм передаються певні властивості від особи власника»⁷², вони фактично фізично незмінні, адже автор не фіксує їх упродовж певного проміжку використання.

У ставленні до речі ліричний герой Б. Томенчука найближчий до розуміння речі як носія Дао, тобто Дао – глибока основа

⁷² Шивельбуш В. Речі і люди. Есей про споживання. Київ: Ніка-Центр; Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2018. С. 21.

всіх речей, отже, річ не народжується, якщо в ній немає потенції Дао. Відтак немає меж між дао та річчю, але кожна річ має свої межі⁷³. Ліричний герой не володіє речами, бо речами, за китайською філософією, не можна володіти. Вони просто існують поряд із ним. Натомість володіє він коханою жінкою, а вона ним:

*І захотілося в негадані плачі,
Нізвідкись музики і звідкілясь – неволі,
І так зостатися на дужому плечі... (с. 170)*

*Осінь. Жінка у надвечірнім
Засинає мені на плечі... (с. 167)*

В одному із віршів поет зауважує:

*Нам вистачить тільки нас.
Побудь на околицях, світе...
Не треба стежок і трас
І зайві слова і вітер.
Не треба земель і вод,
Лиш ночі до ранку треба... (с. 178).*

Ліричний герой прагне залишити світ речей та прогресу («Побудь на околицях, світе»), оречевлюючи стежки, траси, слова, вітер, бо є він і вона, а решта все – непотріб, що не додає нічого. Для гармонії та затишку достатньо рідної людини, а не красивих речей. Людина є досконалою в любові, тоді пізнає вона таємниці, а світ не-речей стає їй підвладним:

*Лиш ночі до ранку треба,
Цілунків щемких стосот
І клаптик нічного неба.
Я ним тобі постелю
І ним же тебе укрію... (с. 178)*

Очевидно, що ці двоє чужі для світу, переповненого речами та заборонами, тому й шукають вони простір поза цим світом, там, де заборони та гріх отримують інший статус. Їм нічого не потрібно («Лиш ночі до ранку треба»). Не треба ні освітлених трас, ні вітру, що може стати нагадуванням про реальний світ. Світ закоханих – темрява і тиша, в яких неможливо відчитати

⁷³ Анарина Н. Г. Сакральная телесность японской художественной вещи. URL: http://ec-dejavu.ru/t/Thing_Japan.html (дата звернення: 06.10.2017).

причетність до світу речей. Причетність ця відчитається зранку, коли усе, що було, стане dokonаним фактом вже минулого.

Призначення речей у тому, щоб задовольняти потреби людей, а не підкорювати їм усе життя. Мудрий оволодіває речами, щоб вони використовувалися для збереження людської природи в цілісності⁷⁴. Тому немає в поезії Б. Томенчука фетишизації та опоетизовування предметів. Вони просто існують поряд, радше орієнтування на місцевості.

Розглянемо, наприклад, поезію «Так боялася тіні від красивого тіла...». У ній представлена така предметна сфера: штори, цинічні вогні (ліхтарі), дзеркала, недочитана книжка, подушки, свічки. Вікно є межею між orbis interior та orbis exterior. Перший – кімната-спальня з подушками, книгами, дзеркалами, свічками, шторами. Другий – вулиця з ліхтарями, ніччю, вітром. Сама жінка є водночас у просторі й поза ним:

Довгі коси стелились, ніби ночі осінні,

На довершеність ліній з-під господніх лекал... (с. 176)

Речі, що її оточують, у цьому контексті є маркерами самотності. Самотня не лише героїня, а й світ довкола («світ самотній, як вечір»). Порятунком від самотності пов'язаний з появою того, хто «зіллється із тінню» і «понесе над світами», «Аби разом пропасти між пречистих світинь». А. Сміт говорить про жах самотності, що штовхає до зближення з іншими людьми. Пізнання себе також неможливе в самотності⁷⁵. Власне самотність дає героїні можливість зафіксувати свою увагу на тому, на що б вона не зважала. «У самотності твоя увага, найімовірніше, буде спрямована на брак чогось, це становить її сутність. Деякі настрої відкривають тебе для соціуму, а інші призводять до соціального відчуження. Самотність містить у собі прагнення соціального, але на практиці часто призводить

⁷⁴ Анарина Н. Г. Сакральная телесность японской художественной вещи. URL: http://ec-dejavu.ru/t/Thing_Japan.html (дата звернення: 06.10.2017).

⁷⁵ Smith A. The Theory of Moral Sentiments. URL: <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/smith1759.pdf> (дата звернення: 08.10.2018).

до соціального відчуження»⁷⁶. У текстах Томенчука loneliness не є соціальним відчуженням, а відсутністю рідної людини. Соціальне відчуження, взагалі, не є проблемою для ліричного героя, у громадянській ліриці воно слугує чинником опозиції «я» – «інші». Порятунок від самотності вбачається у зустрічі з коханим, який виведе її зі світу, що її не влаштовує. «Любов передбачає існування незалежних, окремих індивідів, і саме цю окремішність вона намагається подолати»⁷⁷. Світ речей постає не важливим і не потрібним для щастя. Він є ознакою людської самотності, пустки, гіркоти та недовершеності: недочитана книга, свічки, що не створюють романтичної атмосфери, дзеркала, в яких тільки власне відображення. Хоча ці речі можуть бути й атрибутикою опівнічного ворожіння на коханого або ж на прикликання його з потойбіччя іншого світу «за околицями невіросповідань»):

*Де він, той опівнічний, хто зіллється із тінню?
Хто, на руки узявши ледь окреслену тінь,
Понесе над світами, ніби в ніч повесільну,
Аби разом пропасти між пречистих світінь... (с. 176)*

І знову ж таки пропасти там, де речі не потрібні. Померти? Фізично? Чи умовно для цього світу? Чи піднятися вище над сутністю світу речей та людей?

Подібною є поезія «Самотня свічка...»:
*Самотня свічка і хрест вікна,
А жінка пише про себе вірші,
І закликає, і плаче: вір ще.
А в тиші ночі немає дна... (с. 226)*

Про те, що свічка може виступати атрибутом ворожіння, говорить такий рядок: «І знову вчора збрехала гуща...» (вочевидь, ворожіння на кавовій гущі). Писання віршів героїнею теж можемо сприймати як замовляння, адже вони, як і вірші, мають особливу ритмічну організацію та неповторну магію.

⁷⁶ Свендсен Л. Фр. Г. Філософія самотності. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2017. С. 58.

⁷⁷ Свендсен Л. Фр. Г. Філософія самотності. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2017. С. 108.

Перебування разом, удвох, мислиться автором як таке, що неможливе тут і тепер: занадто багато суєти, людей, речей, світу.

Світ любові і взаємодіччуття можливий тоді, коли позбува-
єшся речей: чи то предметів побуту, чи то одягу:

Зрікаючись всього, що було досі,

Коли спадуть намиста і шовки... (с. 177)

Відчайдушно знімаєш плаття... (с. 189)

Нота «до»... Нота верхнього гудзика... (с. 204)

У поезії «Як нізвідкись, висока музика...» віднайдення світу гармонії також показане через відмову від світу речей, ще й мас-
мо підсилення переходом-зверненням від «ви» до «ти»:

Роздягаю вас від реальності,

Під спадання шовків до ніг

Проступаєте із сакральності,

Понад дійсність, понад гріх.

(...)

Це бажання твоє належати

До небес і до дна мені... (с. 204)

Володіти і бути відповідальним можна за когось іншого, найріднішого, найдорожчого, але володіння речами – нонсенс. Від них треба відмовитися, аби побачити справжність того, що поза ними і без них:

Без любові твоєї все те – лиш надцерблене скельце,

*Тобі ж справжності треба, а не тільки холодного блиску пер-
лин... (с. 168)*

Щоправда, є речі, які відображають особливі переживання ліричного героя або є виразником його емоційної напруги. Вони мають доволі високий статус, про що свідчить і частотність їх-
нього використання. Це, як правило, речі-«свідки» морально-
етичного вибору героя: хрест, чаша, ікона, прапор:

Чи небо лусне на світи хрестати?

Де що не крок, то храм або острог,

Де не ступи – ікона чи провина (с. 128).

В храмах плачуть про тебе ікони,

Як запалюєш день від свічок... (с. 75)

Нам будуть шити за новим лекалом

Із прапорів сорочку гамівну... (с. 80)

*Ми не перші пускаєм чашу
Рідним колом назустріч дням... (с. 115)*

Вони виступають означниками світу-неминучості, світу-причетності, світу-приреченості:

*А ти підеш в сусвітню каламуть,
Покинеш, Сину, цю Різдвяну тишу...
Ще хрест дотешуть, цвяхи докують,
Чи я Тебе у Бога відколишу? (с. 53)*

Екзистенційна безнадія підкреслюється означенням світу як «сусвітньої каламуті», а рівень драматичної напруги підвищується через предметну деталізацію: хрести тешуть, цвяхи коують.

У взаємодії з художнім простором річ не лише визначає певний топос (наприклад, вуличні ліхтарі як ознака міста), а й сама зумовлює своє місцезнаходження (наприклад, вулиця міста і вулична музика, про яку свідчать саксофон, сопілка, скрипка). Взаємодію «річ – простір» представимо схемою:



Orbis interior представлений храмом, помешканням, кав'ярнею.

Orbis exterior – міськими (рідше сільськими) вулицями, ландшафтами (ліс, поле, гори, море, сад, парк, ліс), а також територією війни.

Для храмів властива така предметна зона: свічки, ікони, хрести.

Вічна правда соборних ікон (с. 133).

В храмах плачуть про тебе ікони... (с. 75)

Для помешкань це камін, плед, келихи, турка, дзеркала, одяг, обрус, подушки, свічки, рояль, лампа, скрипка, саксофон:

І ніч догоряє у лампі ледь тліючим гнотом (с. 121).

Був би плед на підлозі, вино і камін... (с. 168)

Для кав'ярень – келихи, кавові горнятка, свічки, серветки:

Він тут бував. Пив каву в цій кав'ярні.

І на серветках наче щось писав...

Кидав коли слівце, коли й цитату

І ложечку з горнятка не виймав... (с. 37)

Для міських ландшафтів це ліхтарі, вуличні скрипка, саксофон, сопілка:

Ці ліхтарі, помножені на тінь,

Ці клени, ніби келихи налиті... (с. 50)

І звідкись ранкова сопілка

Розчулила місто старе... (с. 5)

Як ми вже зазначали вище, речі не є важливими для ліричного героя, тому вони не завжди є означниками певного простору, а можуть вільно змінювати локацію:

Буде світитися тіло

Тихим світінням свідок і трави... (с. 151)

Або:

Верніть мені мелодії шматки

І ту сльозу, розсипану на друзки...

Я дощ самотній напою з руки,

Де на високу чорнобілість бузьків

Так однокрило дивиться рояль.

І білий світ, як музикант у фраку,

Торкає клавішів неміряну печаль,

Немов вітри всіма забуту птаку (с. 6).

Шматки мелодії, друзки сльози немов стають предметами і є факторами буття ліричного героя. Водночас маємо перехід предметів із їхньої сфери у сферу, чужу для них: рояль однокрило дивиться на чорнобілість лелек. Герой прагне поєднати світ без речей і світ речей, намагаючись таким чином знайти баланс. Але знову ж таки, баланс можливий у ситуації людина-людина, а не людина-предмет.

Герой Б. Томенчука фактично уникає контакту з предметами, якщо це тільки не музичний інструмент, зброя або одяг коханой. Що і не дивно, адже контакт людини з річчю може супроводжуватися витісненням духовних цінностей. Відтак ліричний герой обирає ті речі, тактильний контакт з якими може зробити його кращим або показати його сутність:

Тобі страшно своєї сваволі,

Як долоня торкнеться меча... (с. 91) – сміливість та рішучість;

Ти стоїш височезний, як дерево,

І подерті несеш прапори... (с. 94) – відданість ідеалам;

Зрікаючись всього, що було досі,

Коли спадуть намиста і шовки,

Захланно розцілюю ноги босі... (с. 177) – любов і ніжність.

Для ландшафтів природи світ предметної дійсності є взагалі нетиповим, маємо радше опредмечення, уречевлення явищ, про що вже зазначали вище. Особливим у цьому контексті є вірш «Різдво Богородиці». Земля та небо у ньому представлені як певна єдність та цілісність:

Посивілий Христос

Вдвох собі з Найсвятішою Дівою

Небесами ішли

Навпростець до прозорих лісів.

На правічних пеньках,

Там, де річка між лісом і нивою,

Богом посланий Син

Трохи втомлено з Матір'ю сів (с. 10).

У зображенні цього світу автор вдається до використання понять, відомих людині зі сфери побуту, показуючи таким чином, що той, інший, світ насправду не інший, а добре знаний:

парчева нитка, передзвін ключів. Та й ситуація доволі «земна»: прогулянка матері із сином, колискові, збирання листків. Але простір, в якому знаходяться ці предмети, інший, особливий:

*Вишивала сади
Панна Осінь парчевою ниткою
І співала пісні
Колискові принишклим вітрам,
Проводжала птахів
У дорогу сумною молитвою.
Під передзвін ключів
Від небесних просвітлених брам... (...)
Він листків назбирав
З кольорам вродливої осені... (с. 10)*

Окремо варто сказати про світ речей, властивий зоні війни: це зброя, хрести, приціли, щити:

*І Ангел помсти, як неблудний привид,
В щити себе загорне замість крил... (с. 132)
Будуть відтак поцілені
Кулями межи брів... (с. 138)
Ми подолаємо. Мечем. Хрестом. Щитом (с. 117).*

Для автора поле бою – це не лише власне війна, а й ті випробування, що посилає життя, той вибір, який повинен здійснити ліричний герой і не пошкодувати. Це боротьба із неправдою, несправедливістю та кривдою. Хоча є апелювання до власне війни:

*Боже, з чиєї волі
Вишили, як уміли,
Мама синочка долі
Хрестиками прицілів?
Вміла-м нанічкувати,
Як же тепера, синку,
Долю припасувати
До сорочини з цинку? (с. 119)*

Особливий драматизм створюється за допомогою такої речі як вишиванка, що перетворюється на «сорочину з цинку». І якщо вишиванка є предметом з миру, то «сорочина з цинку» є предметом з війни.

Такі речі стають маркерами війни, але не лише означають її простір, а визначають місце людині у цьому іншому світі. Наприклад, вірш «Напишіть мені, дядьку, довідку...». У вірші присутні речі, яких нема. Маленький хлопчик просить довідку про те, що його тато загинув на війні. Він є неприємним нагадуванням для ситого і задоволеного світу, що є інша, неминуща, реальність. Це перший предмет. Інший – повістка, яка пропала разом із загиблим:

*Ви ж йому написали повістку,
А тепер напишіть і мені,
Бо усі вимагають – довідку,
Що... мій... татко... пропав... на... війні... (с. 86)*

Предмети війни потрібні і для створення контрасту між людьми (не)війни:

*Ми виходимо з долі, як з моди,
Перештопаний наш камуфляж.
Ви нам вибачте. Ви вже стомились?
Де в цім потязі клятий стоп-кран?
Нудить вас від протезів і милиць
Й недоречного смороду ран? (с. 87)*

Герої «опредмечують» себе: «ми виходимо з моди». Предметами поствійни є протези та милиці.

Ще одна взаємодія – «річ – час». Річ може виступати не лише кодом, що допомагає проникнути у мікросередовище свого часу, а й створює певну атмосферу (наприклад, диліжанс, обрус):

*Розіллється вино обрусом
Гіркотою гірких гризот... (с. 114)
Аби нам не проситись до найближчої хати,
Розуміюче осінь постелила обрус... (с. 187)
Ніби уяви, торкнуся дисплею,
Наче ти тут, у холоднім вікні... (с. 156)*

Хоча часто предмети не є кодами для дешифрації місця і часу:

*Десь на околицях всіх ренесансів,
Снились такі рафаелям лишень,
Цокіт копит, фіранки диліжансів
І недописана пісня пісень... (с. 31)*

І скільки було їх в каретах і на конях... (с. 38)

Вони слугують для відтворення певної атмосфери у віршах.

Для створення ілюзії позап просторовості і позачасовості залучено до світу побуту предмети, не типові для «сусвітньої каламуті», а також «определено» те, що не може бути предметом, як-от у поезії «Ніч висока, неначе костел...». Щоб підкреслити святість, важливість, урочистість миті перебування з коханою, у цьому тексті залучена відповідна атрибутика: вітраж, ікона, орган:

*В чистих ликах вечірніх мадонн
Твій штрихами окреслений обрис.
Ніби миром вселенських ікон,
У мені твій неторканий образ...
І озветься нізвідки орган,
Вітражі сколихнуть, як плесо.
Хтось постеле д' вельможним ногам
Вічні ноти вічнішої меси... (с. 29)*

У поезії Б. Томенчука є чимала кількість предметів мистецтва: картини, полотна, ескізи, орган, скрипка, саксофон, сопілка, мольберт, пензлі, клавіші, смички. Вони необхідні для підкреслення особливого статусу небуденної буденності, тієї, яку люди, на жаль, не помічають:

*Відбивались світи у дзеркалах ілюзій,
Пахла музика десь, як у барах питво,
Заблукала зоря й танцювала в калюжі,
І самотність її малював саксофон...
Занімілих дерев він торкався, як пензлем,
І маестро сльозу витирав фартухом... (с. 13)*

Або:

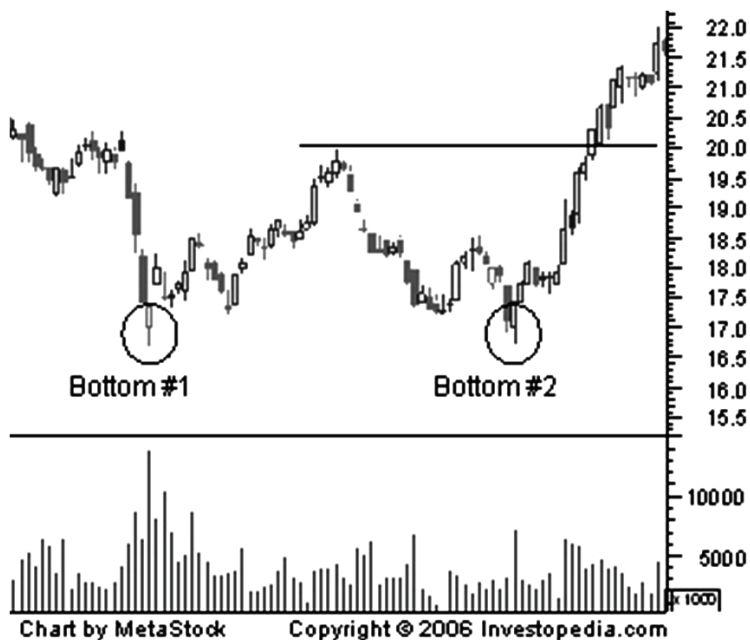
*Прикинулася осінь літом
В блиску холодних дзеркал,
При каві з присмаком пліток
Лунав саксофон, як вокал... (с. 23)*

Це уривок з поезії «У місті ходячих статуй...». У ній маємо такі речі: саксофон («Просто так чи заплату Розплакався саксофон»), дзеркала («блиск холодних дзеркал»), антени («А місто себе кололо В ті душі шприцами антен»), капелюх («капелюх без купюр»). Вони є «живішими», «справжнішими», аніж люди, які

названі ходячими статуями, суцільними клонами. Ліричний герой та саксофоніст (Маестро) видаються диваками, адже серед гамору та суєти один може створити справжність, а інший – її почути:

*І заблукало соло
В душах подвійних ден,
А місто себе кололо
В ті душі шприцами антен (с. 23).*

Double bottom (подвійне дно) – термін інвестування, що графічно можна представити таким чином:



Тобто соло блукає між торгами, фіксуваннями цін тощо. Місто на боці двох диваків, воно не хоче бути лиш містом предметів побуту та фінансових зобов'язань, тому й «себе кололо в ті душі», немов намагаючись повернути до себе і до музики увагу.

Знаковим є «капелью без купюр» – ніхто з перехожих так і не почув музики, тому не зупинився і не кинув нічого:

*Ану, будь ласка, еспресо,
Для мене і ще одне...
Ми вип'ємо каву, Маестро,
І місто це пом'янем... (с. 23)*

Найбільш знаковими з предметної зони можемо виділити такі лексеми: бокал – 2, ескіз – 5, ікона – 11, келих – 5, ліхтар – 6, меч – 9, ніж – 3, обрус – 6, одежі – 8, плаття – 2, плед – 2, подушка – 3, полотно – 8, саксофон – 5, свічка – 9, скринька – 2, скрипка – 3, сопілка – 2, фужер – 4, хрест – 30, щит – 4.

Чимало із них, як ми могли переконатися, вживаються не в їхньому прямому значенні, а служать для створення відповідної атмосфери або є засобом образотворення.

У текстах Б. Томенчука світ речей проаналізовано з позиції: ліричний герой – річ, художній простір – річ, художній час – річ. Ліричний герой часто уникає контакту з речами, розуміючи, що не вони головне, а те, що поза ними. Закріплена за топосом річ по-особливому оформляє і заповнює його, а також зумовлює своє місцезнаходження, яке часто є доволі умовним. У контексті художнього часу річ у більшості випадків не можна назвати декодуючим елементом. Вона поза ним, не прив'язана до нього. «Опредмечення» того, що не входить до предметної зони, і залучення предметів мистецтва або обрядово-ритуальних речей для зображення щоденної реальності підкреслює особливу значущість цих митей для ліричного героя.

Урбаністична тематика міста передбачає наявність ліхтарів, келихів, саксофонів. Релігійна – ікон, хрестів, свічок. У віршах війни зброя, кулі, хрести. Тема кохання передбачає присутність камінів, пледів, подушок, одяг, келихів, свічок, ікон, предметів живопису та музики. Але справжність у будь-якому випадку знаходиться поза цими речами, вони ж існують поряд для маркування емоційного стану героя, його морально-етичного вибору, світоглядної позиції, почуттів.

Світ (не)речей представлений відповідно на двох рівнях: світ без них і світ із ними. Герой прагне до першого, оскільки він для нього є гармонійним і таким, де відкриваються усі таємниці. Світ речей – існує для того, аби перебути до моменту, коли можна буде від нього відмовитися, щоб пізнати себе і повернутися назад.

1. 3. (Не)смаки неба та землі («Ранкове місто пізніх ліхтарів»)

Їжа є невід’ємною складовою людського буття. Хтось зводить її значення та вплив до мінімуму, хтось перетворює її на культ, для когось вона стає набором символів і підтекстів, для когось терапією від стресів і хвилювань. «Первісні часи добігли кінця з переходом до культивування їжі, її вилученням з дикого природного стану, в якому люди їли те саме, що й тварини. Варена, жарена, печена їжа – це був перший крок геть від її природного стану до її культивації, уподібнювання-асиміляції, припасовування до специфічних потреб людини, що можна порівняти з культивацією землі з використанням плуга»⁷⁸. І ще одна цитата: «Наші тіла – кумулятивний вияв наших особистих, суспільних і політичних варіантів вибору, пов’язаних із їжею, сільським господарством і землею»⁷⁹.

Їжа, напої поступово стають одним із засобів невербальної комунікації. Культуру ритуалів, пов’язаних із ними, їжу як маркер менталітету, знакову природу кухні, смакові відчуття вивчає гастика.

На думку П. Россі, «постійне та невпинне вживання метафор, пов’язаних із їжею – як щодо предметів нашої любові, так і тих, що є об’єктами нашої непримиренної ненависті, – приховують у собі закоренілі прагнення та глибокі емоції»⁸⁰.

Як зазначала Г. Молчанова, їжа відображає звичаї того чи того регіону, вона є показником загального рівня цивілізованості народу, особливостей національного мислення, а також національна кухня – один із критеріїв визначення психічних особливостей нації, відтворених у кулінарних смаках⁸¹.

⁷⁸ Шивельбуш В. Смаки раю. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2016. С. 56.

⁷⁹ Їжа і філософія: Їжте, пийте і будьте щасливі / Упор. Ф. Олгоф, Д. Монро. К.: Темпора, 2011. С. 43.

⁸⁰ Россі П. Їсти. Потреба, бажання, одержимість. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2018. С. 19.

⁸¹ Молчанова Г. Г. Традиции гасстики как отражение национальной и региональной

Г. Гачев говорить про їжу як про релігійний акт: «Споживання їжі – священна дія, акт сакрального єднання тіла, кості та плоті людини зі Всесвітом, щоби бути у гармонії з ним. Тобто їжа – посередник між нашим внутрішнім життям та зовнішнім світом, між великим макросмосом довкола людини та її мікрокосмосом»⁸².

В. Шивельбуш у праці «Речі та люди» говорить про асиміляцію їжі та про шлях від споживання, жертвопринесення до культивування, а у «Смаках раю» визначає каву, чай, прянощі як одні із засобів отримання насолоди.

Не останню роль відіграє їжа й у художньому тексті. Задоволення від читання про те, що інші їдять та п'ють, є чимось середнім між задоволенням від того, коли годують тебе і коли ти годуєш⁸³. Ж. Брилья-Саварен писав: «Скажи мені, що ти їси, і я скажу, хто ти»⁸⁴. Тобто їжа допомагає розкрити художній потенціал героя, створити відповідну атмосферу, бути маркером ідентичності героя.

Їжа може виступати національним ідентифікатором, слугувати додатковою характеристикою персонажам, а також виступати певним кодом для дешифрації тексту чи деталлю, що може змінити уявлення як про героя, так і про його внутрішній світ («Знаєте, я раз читав, як вас повішали цілих дванадцять... Цілих дванадцять... і позіхнув. А другий раз звістку про ряд білих мішків заїв стиглою сливою. Так взяв, знаєте, в пальці чудову сочисту сливу і почув в роті приємний солодкий смак...»⁸⁵).

С. Павличко чи не однією з перших в українському літературознавстві звернула увагу на гастрономію як частину не лише

ідентичності. URL: <http://ffl.msu.ru/research/vestnik/vestnik-2-2013-molchanova.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).

⁸² Гачев Г. Ментальности народов мира. М.: Эксмо Алгоритм, 2003. С. 61–62.

⁸³ Wilson B. Pleasures of the Literary Meal. URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/pleasures-of-the-literary-meal> (дата звернення: 12.10.2017).

⁸⁴ Brillat-Savarin J. The Physiology of Taste. URL: <http://businessbuildersbanquet.com/software/thphy.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).

⁸⁵ Коцюбинський М. Intermezzo. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1065> (дата звернення: 07.11.2018).

художнього тексту, а й частину письменницького побуту. Маємо на увазі її дослідження «Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського»: «В цій амбівалентності – увесь зрілий Коцюбинський. У творах він хотів бути не тим, ким був насправді. За спокійним плином його сімейного життя ховалася драма почуття, з яким він собі не дав ради. А в текстах він ховає власну особистість, свою психологічну і естетичну розгубленість, інфантилізм, нарцисизм. Коцюбинський ніколи не переміг своєї роздвоєності; в метафоричному сенсі їжа «з'їла», пережувала і перетравила його любов. Проекцією цієї драми стала література»⁸⁶.

Л. Ставицька розглядає гастику у контексті гендерних вимірів невербальної комунікації, викоремлюючи певні стереотипи, пов'язані з їжею: реакція чоловіка на те, як їсть жінка, і реакція жінки на те, як їсть чоловік. «У площині гастичних уявлень перебуває низка філософських рефлексій про споживання їжі як код міжособистісних стосунків між статями», – писала дослідниця⁸⁷.

І. Галуцьких на прикладі творів Д. Лоуренса розглядає їжу крізь призму тілесного: «СЕКС Є ПРОЦЕС ЇЖИ / SEX IS EATING FOOD, що супроводжує процес образотворення, де еротизоване тіло переосмислюється за допомогою концептуальної метафори ТІЛО Є ЇЖА»⁸⁸.

С. Філоненко говорить про появу кулінарної прози на початку ХХІ ст. Появу ж її пов'язує дослідниця з формуванням масової літератури: «Таким чином, «кулінарна проза», що формується у вітчизняному письменстві, відбиває популяризацію гастрономічного дискурсу в сучасній масовій культурі і спрямована на реабілітацію чуттєвого світу людини, яка мислиться як шлях до національного зцілення. Кулінарні есе узагальнюють життєвий

⁸⁶ Павличко С. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського. URL: <https://lit.wikireading.ru/37069> (дата звернення: 07.11.2018).

⁸⁷ Ставицька Л. Гендерні виміри невербальної комунікації у художньому тексті. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74065/44-Stavicka.pdf?sequence=1> (дата звернення: 07.11.2018).

⁸⁸ Галуцьких І. Образна концептуалізація сексуальних стосунків в контексті художньої тілесності (на матеріалі художньої прози Д. Г. Лоуренса). URL: <http://eprints.zu.edu.ua/11744/1/17.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).

досвід молодого покоління українців, актуалізацію цінностей свободи, поваги до індивідуальності, комфорту й насолоди від життя»⁸⁹.

Кулінарна, псевдокулінарна тема художнього твору зараз є доволі популярною, навіть модною. Наприклад, нещодавно побачив світ український переклад книги «Курячий бульйон для душі. 101 історія про кохання», серед українських – «Теплі історії до шоколаду» Н. Гербіш, збірки оповідань «Львів. Кава. Любов», «Львів. Смаколики. Різдво» тощо. Одну з причин такого інтересу вбачаємо в естетиці романтизації напоїв, їжі завдяки соцмережам (наприклад, популярні фото книга + кава чи книга + десерт в Інстаграмі), появи різноманітних публікацій, на кшталт «10 визначних страв літератури»⁹⁰.

Однак поетичний текст у цьому контексті, а також «продуктовий набір» всередині нього лишаються поза увагою, чим і зумовлено актуальність нашого дослідження.

У поетичному тексті їжа часто виступає елементом образотворення, символом або деталлю без описів, що готується, як споживається тощо. Але вона присутня, на перший погляд, начебто епізодично. Мета дослідження – простежити особливості гасичних уявлень ліричного героя у ліриці Богдана Томенчука, визначити специфіку функціонування «їстівного» дискурсу, з'ясувати гасичні домінанти збірки «Ранкове місто пізніх ліхтарів».

С. Маллярме говорив, що мистецтво поезії полягає в розчиненні звичних речей, тобто в репрезентації відомих нам речей абсолютно в іншому контексті, часто несподіваному. Саме таку функцію часто виконують у поетичних текстах Б. Томенчука їжа та напої. Автор не зловживає ними у текстах, але вони більшою чи меншою мірою присутні в усіх його збірках. Наприклад:

⁸⁹ Філоненко С. О. Література плюс кулінарія: формування нового жанру масового письменства. URL: <http://bdpu.org/sites/bdpu.org/files/ifsk/stat/filonenko.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).

⁹⁰ 10 Great Meals In Literature. URL: <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/10-great-meals-in-literature/the-catcher-in-the-rye/> (дата звернення: 12.10.2017).

*Ану, будь ласка, еспресо,
Для мене і ще одне...⁹¹
Ці клени, ніби келихи наліті...⁹²
Ніч, ніби кава з корицею...⁹³
І сонце, як солодка вата,
Не в того ангела в руках⁹⁴.
В корзини із пазухи яблук вкраду⁹⁵.
Нам так галантно принесуть меню, –
Горішки в каві, як для Попелюшки...⁹⁶
Від кремів пальці витерши в полу...⁹⁷
Налию віршів з пляшки коньяку...⁹⁸
Мамо, так хочу домашніх котлет.
Смачно ж... Із ронделя прямо...⁹⁹*

Як бачимо, у більшості випадків це кава, що служить знаком симпатії, закоханості, близькості.

Продукти, їх споживання виступають емоційними маркерами дійсності. Наприклад, у поезії «І сонце, як солодка вата...» завдяки початковому «солодка вата» створюється ілюзія ярмарковості, псевдосвятковості, псевдодитячого свята. У вірші «Мамо, так хочу домашніх котлет...» котлети є символом домашнього затишку і миру, а також останнім спогадом пораненого молодого солдата:

Просто він швидше натиснув курок.

⁹¹ Томенчук Б. Місто героїв і понять. Брустури: Дискурсус, 2016. С. 23.

⁹² Там само. С. 50.

⁹³ Там само. С. 51.

⁹⁴ Там само. С. 147.

⁹⁵ Там само. С. 157.

⁹⁶ Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів. Брустури: Дискурсус, 2015. С. 71.

⁹⁷ Томенчук Б. Силуети. – Івано-Франківськ: Дискурсус, 2017. С. 20.

⁹⁸ Там само. С. 35.

⁹⁹ Томенчук Б. Постаті. Івано-Франківськ: Дискурсус, 2017. С. 64.

Певно, не знав, що я мамин...¹⁰⁰

Їжа також служить засобом передачі внутрішнього стану героя:

*Кава, звичайно, ручного помолу,
Плячок ранковий до денного столу.
Свічка при каві чи кава при свічці,
Дивні півтіні на вашім обличчі.
Наче у душу уста привідкриті,
Тут зупинялися вічності й миті...¹⁰¹*

Через «милу таку провінційну константу» передається спокій ліричного героя, тиша світу, ідилія домашнього затишку.

Загалом, у віршах, зокрема у збірці «Ранкове місто пізніх ліхтарів», маємо такі аспекти оприявлення гастичного:

1) власне їжа:

*Пахнув досвіток твій молоком і скоринкою хліба,
Навіть снідав, як жив, – все бігцем і бігцем...¹⁰²
Спогад, і вірші, і пляшка на трьох... (с. 32)*

2) засіб вияву почуттів та пристрасті:

*Як ми на спогади голодні... (с. 27)
І ти спрагло питаєшся: «Мій?» (с. 39)
Хто це там вперто сниться
Спрагою серед лон? (с. 57)*

3) частина художнього образу:

*Крізь вишні – такі, як уста до цілунку... (с. 11)
Ніч була ніби кошик в галунках... (с. 22)
Я наллю тобі вечора, як вина недостиглого (с. 24).
Святиться місяць, ніби збанок гусянки... (с. 46)
Перехиливши місяць, як чарчину,
Сльозу пригубиш, як незнаний зміст (с. 54).
Розлилася кров, як гранатовий фреш,
Обрусом твоєї вітчизни... (с. 7)*

¹⁰⁰ Там само.

¹⁰¹ Томенчук Б. Силуети. Івано-Франківськ: Дискурсус, 2017. С. 8.

¹⁰² Томенчук Б. Ранкове місто пізніх ліхтарів. Брустурів: Дискурсус, 2018. С. 31. Тут і далі вказуватимемо тільки сторінку видання.

А вечір той був як трояндовий джем... (с. 125)

4) їжа як маркер ідентичності:

Спечеться паска... (с. 45)

Всім зрозуміло, хто чекав на корм... (с. 53)

Чекаючи об'їдків, наче див... (с. 70)

І сходить сонце. А тобі здається,

Що мама з печі вийняла калач... (с. 96)

І дід в чолі стола, і дідух у куті (с. 153).

Головним «продуктом» у текстах Б. Томенчука є яблуко. Яблуко – один із найбільш символічних фруктів. Він присутній у міфологіях різних народів, яблуко є відомим біблійним символом, а також зустрічається в українському фольклорі: «Дослідники зазначають, що давні українці вирізняли окремі дерева серед інших і наділяли їх магічними властивостями. Так виник культ дерева. Яблуня разом із дубом та грушею посідають чільне місце у будові Світового дерева. Вона пам'ятає ті прадавні часи, коли виростало дерево життя. Яблуня та її плід сприймаються як одне ціле, і для українців вони є символом цілісності й розумності земних бажань і тілесних прагнень»¹⁰³.

Розглянемо детальніше, в яких контекстах автор його використовує:

Нагнулось гілля до землі, як дзьоб,

В нім яблуко чи зірка недалеко (с. 77).

Там, де яблуко вперше покотилось до тебе в Едем... (с. 80)

Ще яблука дзвінкі між нашого гілля (с. 93).

Ти вся така, як яблуко на Спаса (с. 99).

Місяць яблуком ненадкушеним.

Ніч, як Єва, невинно спить (с. 112).

Як дзвони, яблука в садах... (с. 113)

Буде наше вікно ніби плитка така шоколаду,

Й місяць наче надкушене яблуко в нім (с. 130).

Падають яблука. Б'ються грудьми до відлуння (с. 142).

Візьми цю ніч едемським плодом (с. 158).

І падали йони в долоні (с. 183).

¹⁰³ Лісняк Н. Символіка образів яблуні та яблука у лемківських піснях. URL: <https://lingvi.oa.edu.ua/articles/2014/n44/51.pdf> (дата звернення: 07.11.2018)

Часто цей образ має біблійні конотації і пов'язаний зі Старозавітною історією гріхопадіння перших людей. Хоча, як знаємо, у Біблії немає згадки, що заборонений плід був саме яблуком. Яблуко – це цілісність, символ земних бажань і задоволення цих бажань, також воно може символізувати сексуальне блаженство¹⁰⁴. Яблуко в поезії Б. Томенчука незірване, зірване, надкушене, ненадкушене, зорі можуть бути як яблука, кохана жінка порівнюється з яблуком, до якого вустами торкається ліричний герой. Надкушене, власне, символізує неминучу і таку жадану тілесну близькість. Тобто у більшості випадків воно є маркером фізичного кохання, впізнавання свого-своєї. З яблуком асоціативно пов'язаний мотив саду. Сад у віршах – місце благоденства (*Locus amoenus*), земної насолоди, а також райський куточок, адже через взаємну любов відбувається наближення до Бога. *Locus amoenus* служив свого часу сценарієм для пасторальної поезії, а згодом перейшов до атрибутів любовної поезії¹⁰⁵. «Якщо рай – це сад, то чому б, навпаки, сад не назвати раєм»¹⁰⁶. У Томенчука маємо трави Едему, куди падає, котиться яблуко:

*Впало яблуко в трави Едему.
Вечір – ніби непізнаний змій.
А ми шепотом в небо ростемо,
І ти спрагло питаєшся: «Мій?»
...Коли станемо завтра без шансів –
Шкіра, побут, печера, вогонь –
Буде страшно прожити вигнанцем
Поза дотику твоїх долонь (с. 39).*

Яблуко впало у траву від дотику та очікування майбутнього пізнання одне одного, через його куштування відбувається не гріхопадіння, а ініціація – «в небо ростемо». Ліричний герой усвідомлює, що завтра «станемо без шансів»: буде ранок, а з ним

¹⁰⁴ Современный психоанализ. Теория и практика. URL: http://lib100.com/psychoanalysis/modern_psy_z/html/?page=274 (дата звернення: 07.11.2018)

¹⁰⁵ Курціус Е. Р. Европейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. С. 225.

¹⁰⁶ Там само.

завершення неба, хоча рай – це вже не «трави Едему», а дотики та обійми коханої. Через куштування яблука відбувається осягнення Бога і сакралізація земного життя, але за умови, якщо у цьому житті є дорога і близька людина.

Варто звернути увагу на описи почуттів, що ховаються за словами, пов'язаними зі споживанням їжі (гоłodний, спраглий тощо). Як-от у цитованому вище вірші – «спрагло питаєшся». У ліриці Томенчука такі вирази часто пов'язані з фізичною близькістю: «Як ми на спогади голодні» (с. 27), «На двох одну розлилу спрагу» (с. 27), «Я пив тебе» (с. 59), «Ти мене, так на тебе голодного» (с. 66), «п'ємо себе» (с. 104), «Я ще не знав, що так на тебе зголоднів» (с. 95). Як зазначав П. Россі, метафори, пов'язані із їжею, не пов'язані із задоволенням від смачної страви. «Поняття та ідея їжі коливаються від приємної очевидності повсякденного життя (що можна визначити як форму витонченого або найвитонченішого задоволення) до трагічної одержимості, яку дефіцит або відсутність викликали та викликають у багатьох людей»¹⁰⁷. Ці метафори пов'язані із одержимістю коханою та нестримним бажанням володіти нею. «Поглинена їдоком їжа «підкорюється», проте водночас вона, зі свого боку, пронизує і підкоряє тіло, яке її поїдає...»¹⁰⁸ Г. Бенеш зазначив: «Якщо хтось називає дівчину «солодкою» і готовий її «з'їсти», то це лише підтверджує наявність сильного компонента афекту під час прийому їжі (...). Те, що вважається приємним смаком їжі, зумовлене комплексною готовністю до прийому їжі, що складається з природжених, набутих і когнітивних компонентів»¹⁰⁹. Та й тривале утримання від сексу часто асоціюється із голодом, спрагою.

Окреме місце у збірці займають напої (вино, кава) і посуд для них (філіжанки, келихи, фужери). «Сервіз можна сприймати як оречевлений питний ритуал. Кожна його частина – чайник чи

¹⁰⁷ Россі П. Їсти. Потреба, бажання, одержимість. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2018. С. 20.

¹⁰⁸ Шивельбуш В. Речі і люди. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2018. С. 55.

¹⁰⁹ Бенеш Г. Психологія. Київ: Знання-Прес, 2007. С. 117.

кавник, філіжанка, блюдце, ложечка, цукорничок, дзбаночок для молока тощо – вимагає певного канону прийомів, або, кажучи навпаки, в кожному його предметі оречевлюється певний канон жестів»¹¹⁰.

Розглянемо кілька прикладів:

Кава: *І друзі будуть, й кава у горнятку (с. 5).*

Ранкова кава... Вулиця... Вітрина (с. 70).

До філіжанки грілися долоні (с. 103).

Доп'єм цю ніч, немов турецьку каву

Із філіжанки виспраглих небес (с. 120).

Вино: *Я наллю тобі вечора, як вина недостиглого... (с. 24)*

І стане келих вина колихати (с. 35).

Й під дзвін фужерів підбивали касу... (с. 73)

І нестерпне твоє вино (с. 97).

Навіть п'ємо себе, мудрих, як вина (с. 104).

Поцілунку твого повний келих (с. 97).

Фужер з простого скла. І лагідний вогонь.

Ти питимеш вино за мене, я – за тебе... (с. 124)

Пізнавши все, пізнаю всіх при тому.

Хто був до кави або до вина (с. 111).

Ніби добрий зумисник її достигаючі вина розлив (с. 166).

І світ – на пікніку природи

Із келихом без пишних фраз (с. 175).

Кава для ліричного героя – символ стабільності, спокою, початку – чи то дня, чи то стосунків. Щодо традиції кавопиття, то в Європі цей напій не був популярним: «надто вже нагадував гарячу смолу, це знаряддя бойовищ і тортур Середньовіччя»¹¹¹. «Усе змінюється в середині XVII сторіччя. Тоді в моду входить група незнаних досі екзотичних речовин. Укупі з шоколадом, чаєм і тютюном кава виходить на сцену європейської культури

¹¹⁰ Шивельбуш В. Смаки раю. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2016. С. 197.

¹¹¹ Шивельбуш В. Смаки раю. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2016. С. 35.

насолод»¹¹². У поезії Б. Томенчука важить «не так сам напій, як форми насолоди ним, оті нагоди виставити напоказ елегантність, грацію»¹¹³.

Виняток із традиційного використання Б. Томенчуком образу кави становить поезія «Ходив до катедри. Зайшов до кав'ярні...». Тут кавування не має нічого спільного із романтикою, коханням, натяком на близькість, відчуттям раю тощо:

*За вогником свічка сповзає до столу,
І кава парує, впадаючи в дим,
І наші сивини захмарюють чола,
«Є де, є за віщо, є з ким, нема чим» –
Ці жарти навмисні, бо слухають збоку:
Чорніша від кави заскочена суть.
Пригублюєм мовчки, моргаючи оком:
За столиком зліва за нами «пасуть» (с. 176).*

Коли герой заходить до кав'ярні, він немов потрапляє в інший світ, але не світ затишку та спокою, як очікується, а у світ, де тебе вистежують і будь-якої миті готові влаштувати полювання на твої слова. Ця гірка кава п'ється не наодинці, а з друзями, хоча зрозуміло, що вона лише привід для чогось важливішого:

*І ніби в клепсидрі, ще сиплеться кава,
Стихає кав'ярня, колись гомінка...
То скурвлена дівка чи справді держава,
Котру ми носили іще в пеленках? (с. 176)*

Столики у кав'ярні є кордоном між своїми та чужими, а кава немов маркер свого, адже п'ють її свої, а чужі – «за нами пасуть». Йде полювання не на злочинця, а того, хто носив у пеленках державу, і прихистку нема ніде: ні у катедрі, ні з друзями у кав'ярні, ні в обіймах коханої. Це світ свічок лише для мирського тепла, безбарвних людей, вимушених масних жартів та чужих, що не дають відчути повноту життя (кава не п'ється, а лиш пригублюється, слова не вимовляються).

¹¹² Там само.

¹¹³ Там само.

З вином у ліричного героя асоціюється вечір, радість, смуток, кохана жінка, друзі. «Ритуали пиття й досі є надзвичайно стійкі. Пити до когось, пити за чиясь здоров'я, зобов'язання відповісти келихом на келих, пиття на брудершафт, змагання, хто кого переп'є, тощо – усе ще є тими діями та зобов'язаннями, яких невимовно складно уникнути»¹¹⁴.

Розглянемо докладніше поезію «Ти зійшла...»:

Ти зійшла. Світ притихнув. Ще би...

Він усе зрозумів давно.

Мені столик з видом на тебе...

І нестерпне твоє вино.

І щоб погляд твій – як метелик

На такому вечірньому тлі.

Поцілунку твого повний келих

Й нашу тінь на холодному склі... (с. 97)

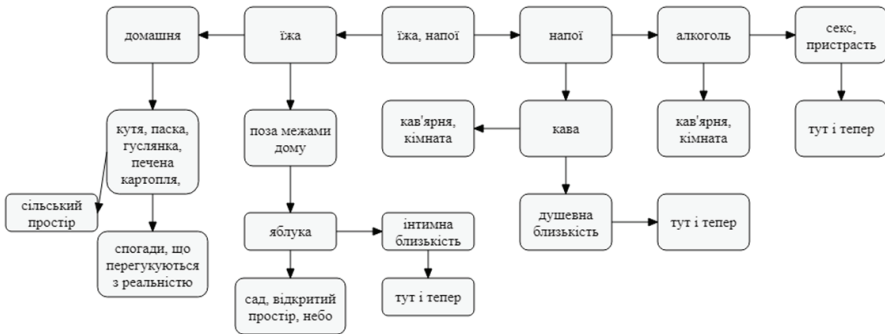
Як і у попередньому вірші, маємо простір кав'ярні, але він вже не тривожний, а спокійний і затишний. Інтимні стосунки переосмислюються «завдяки ефекту, який має і алкоголь, і секс на організм – миттєвому, п'яному, але нетривалому, який створює певний підйом енергії»¹¹⁵, тому «нестрепне твоє вино», «поцілунку твого повний келих». Автор описує лише перші хвилини зустрічі чоловіка і жінки, але завдяки символіці вина, а також натяку «наша тінь на холодному склі» читач розуміє, що відбуватиметься далі.

Близькість із коханою ліричний герой часто асоціює зі сп'янінням, дурманом, зникненням відчуття голоду та спраги. Тобто кава – це спілкування двох душ, а вино – спілкування двох тіл.

Вияв гастричного у ліриці Б. Томенчука можемо представити таким чином:

¹¹⁴ Там само. С. 45.

¹¹⁵ Галуцьких І. Образна концептуалізація сексуальних стосунків в контексті художньої тілесності (на матеріалі художньої прози Д. Г. Лоуренса). URL: <http://eprints.zu.edu.ua/11744/1/17.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).



Домашня їжа, її куштування пов'язані зі спогадами, здебільшого дитячими, цей «їстівний» дискурс залучається до осмислення сучасного, до пояснення «тут і тепер» (наприклад, сонце як мамина паляниця). «У дорослому віці найслабший повів конкретних ароматів може пробудити яскраві спогади про страви, які ми їли в дитинстві, й нагадати про давно померлих членів родини»¹¹⁶. Окремо можемо виділити яблуко, що часто зустрічається в інтимній поезії і є кодом для дешифрації стосунків ліричного героя із коханою не лише на фізичному рівні, а й на емоційному. Напої, а це здебільшого кава та алкоголь, є маркерами сучасного світу, а також проекцією стосунків із цим світом, друзями, коханою. У поезії Б. Томенчука у келиху може бриніти не лише вино, а й сльоза, небо; герої шукають яблуко не лише у земному саду, а й небесному. Таким чином, їжа втрачає свою первісну функцію – наситити шлунок, а набуває естетичної функції: насолода може бути від споглядання, від дотику, від запаху, від того, хто поряд із тобою торкається філіжанки, пригублює вино, надкушує яблуко.

«В останні десятиліття з причин, які жодним чином не пов'язані з антропологією, ні з теологією, висвітлення питань їжі, харчування та методів харчування набуло неймовірного розмаху. Про це існує вже ціла гора книжок, статей, наукових праць,

¹¹⁶ Їжа і філософія: Їжте, пийте і будьте щасливі / Упор. Ф. Олгоф, Д. Монро. К.: Темпора, 2011. С. 278.

інтерв'ю, конгресів, радіо- та телепрограм, роздумів дилетантів і фахівців тієї галузі»¹¹⁷. Кулінарна тематика, мотиви, образи, пов'язані з їжею, завжди були оприсутнені в художній літературі для відтворення відповідних елементів національної культури, змалювання світу, в якому перебуває персонаж, підкреслення його потягів та звичок. У поезії їжа набуває більше символічного значення, виступаючи нерідко частиною художніх засобів або образів.

У ліриці Богдана Томенчука ліричний герой фактично не їсть, більше насолоджується спогляданням їжі. Гусянка, кутя, паска, хліб, калач, мед, молоко, печена картопля для нього пов'язані із національною ідентифікацією, зі спогадовою реальністю, а також слугують прив'язкою до землі та побуту. Яблука, кава, вино пов'язані зі стосунками із близькими людьми, пристрастю, смутком, заглибленням у себе. Вони є своєрідним допінгом. Жага, фізична близькість виражаються через слова «спраглий», «голодний», «зголодніти», «пити». У келихах, горнятках можуть бути і сльози, і слова, і цілунки, і небо. Для негативної оцінки поет використовує слова «вариво», «об'їдки». Також у віршах чимало є «їстівних» метафор, порівнянь, епітетів. Місяць може бути яблуком, помаранчею, вуста коханої – морелями. Їжа слугує зв'язуючим компонентом між небом і землею, між тілом і душею. Немов навмисне «заземлюючи» неземне, поет надає йому не простоти, а неповторного шарму, пропонує доторкнутися до зірок у небі, як до яблук у саду, зупинитися випити кави і озирнутися довкола, щоб відчути, що вечір на смак схожий на трояндовий джем, ніч сливова або ж, як турецька кава, – темна, густа та запашна.

¹¹⁷ Россі П. Їсти. Потреба, бажання, одержимість. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2018. С. 94.

Висновки до Розділу 1

Стан ліричного героя у поезії Богдана Томенчука можна окреслити як балансування: між собою та світом, між собою уявним та справжнім, між світом реальним та бажаним, між світом речей та світом без речей. Пошук і стан solitude та вихід із нього, повернення до минулого як повернення до самого себе і розуміння, що минуле належить іншому просторові, з якого не буде повернення. Теперішнє? Твій рух тут. Майбутнє? Воно, як то і личить майбутньому, не визначене, світиться десь далеко мерехтливою зіркою, до якої ідеш, спакувавши до валізи найважливіше: спогади, музику, кілька речей. Минуле мислиться у двох площинах. Перша площина – людини майже реальної (спогади дитинства, зв'язок із рідною землею, осмислення історичного минулого), друга – людини вимріяної, яка вибудовує повітряні палаци так майстерно, що починаєш вірити у їхню найсправжнішу справжність. Відтак є два «тут»: одне прив'язане до світу реального (війна, байдужість, жорстокість, цинізм), інше – відірване від нього (мрії, кохання, пошуки, чуттєвість), але одне не мислиться без другого.

Роздвоєння, розполовинення, сумніви, де ти маєш бути, де твоє справжнє місце призначення, хто ти, чому ти такий, коли хочеться бути іншим, що часто розривають на шматки людину реальну, у Томенчука вирішуються до геніального просто: нехай це будуть паралельні прямі з неевклідової геометрії і нехай час від часу вони перетинаються.

Міські ландшафти у найнесподіваніші моменти змінюються сільськими, простір вулиць – простором лісу. Сади, парки, костели, кав'ярні. І пошук. Себе. А ще того, що є найважливішим. Того, чого не побачиш, не скуштуєш, не доторкнешся. Важливий процес: пошуку, очікування, повернення, мовчання. Споглядання-блукання – чи не найважливіша характеристика ліричного героя. Адже важливий не ти, а як і куди ти мандруєш і що при цьому ти відчуваєш і бачиш.

Незацикленість на речах (зрештою, якщо ти мешканець поетичного світу – то на них важко зациклитись). Їх повинно бути рівно стільки, скільки потрібно для оприявлення та оприсутнен-

ня. Буттєвими маркерами виступають не речі, а процеси. Головне – правильно провести між ними кордони і знайти своє «керолівство». Роз/відмежувати себе для того, щоб поглянути ззовні, виставити певні рамки, а потім усвідомлено перетнути межу: у прострі, дотиках, відчуттях, словах. Перетнути її для безмежжя свого мовчання, своєї solitude.

Вихід за межі, яким так часто послуговується поет. Що це? Смерть? В окремих віршах так. У більшості – символ витворення людини іншої, оновленої. Точніше, навіть не витворення, а повернення до того себе, яким ти колись був або мав бути.

Ліричний герой іде по межі, з одного боку якої – до, з другого – після. «До» не має викінчено позитивних чи негативних характеристик. «Після» – теж. Усе залежить від світу – особисто твого і того, де ти можеш/хочеш/повинен бути – «з долонею любові у зону війни». Це світ нелюбові/любові, світ миру/війни, світ пошук/віднайдення, світ спогаду/дійсності. Світ (не)самотності, (не)мовчання, (не)уречевленості, (не)чужинців.

Ти виходиш, немов із міської брами, щоб зрозуміти, що світ твій там, де ти. Так просто і водночас нестерпно складно. Ти десь є, ти кудись ідеш, аби не бути там, де ти є, ти забираєш когось, аби і він не був там, де був. Пробиєш розставити нові кордони, жонглюючи простором і часом, граєшся не предметним у предметне і навпаки, заселяєш теперішнє спогадами і натяками речей, намагаєшся знайти у розрізах яблук зі старого саду знаки непроминальності. І коли це вдається, з'являється поезія.

*Man is gifted with reason; he is life being aware of itself;
he has awareness of himself, of his fellow man, of his past,
and of the possibilities of his future. This awareness
of himself as a separate entity, the awareness of his own short
life span, of the fact that without his will he is born and
against his will he dies, that he will die before those whom he loves,
or they before him, the awareness of his aloneness and
separateness,
of his helplessness before the forces of nature and of society,
all this makes his separate, disunited existence an unbearable
prison.
He would become insane could he not liberate himself from this
prison
and reach out, unite himself in some form or other with men,
with the world outside.*
Erich Fromm, *The Art of Loving*¹¹⁸

¹¹⁸ Людині даровано розум – вона є життям, яке усвідомлює себе; людині властиве самоусвідомлення, усвідомлення інших людей, свого минулого і можливостей майбутнього. Усвідомлення себе як окремої істоти, усвідомлення короткочасності свого життєвого циклу, народження не з власної волі – і смерті теж – того, що вона помре раніше, ніж її найдорожчі люди, або помруть вони, усвідомлення своєї самоти й відокремленості, своєї безпорадності перед силами природи й суспільства – усе це перетворює її окреме, самотнє існування на задушливу в'язницю. Людина збожеволіє, якщо не зможе визволити себе з цієї в'язниці, вийти на волю, об'єднатися з такими самими людьми, як і вона, злитися із зовнішнім світом (пер. Віри Кучменко).

*Wir schwammen.
Weißt du noch, daß ich sang?
Mit dem Flimmerbaum sang ich, dem Steuer.
Wir schwammen.
Weißt du noch, daß du schwammst?
Offen lagst du mir vor,
lagst du mir, lagst
du mir vor
meiner vor-
springenden Seele.
Ich schwamm für uns beide. Ich schwamm nicht.
Der Flimmerbaum schwamm.
Paul Celan, Flimmerbaum¹¹⁹*

*Коли настане вічність... І серед чорних зим
Світам дадуть за мене сто небитих,
Я переповню іменем твоїм
Весь білий світ і свій останній видих...
Богдан Томенчук, «Коли настане вічність...»*

¹¹⁹ Ми пливли.

Ти пам'ятаєш, що ти пливла?
Нагою лежала ти переді мною,
лежала, лежала
перед
моєю ви-
ламаною з тіла душею.
Я плив за нас двох. Я не плив.
Плив мерехтливий стовбур (пер. Петра Рихла).

Розділ 2 Anima vs Corpus

Полярність душі і тіла, або тіла і духу, є однією з найвідоміших серед інших (природи та духу, людини та природи, особистого та публічного тощо). «Під «Я» слід розуміти той комплексний фактор, з яким пов'язані всі змісти свідомості. Він утворює певною мірою центр поля свідомості, а оскільки це поле охоплює емпіричну особистість, то Я є суб'єктом усіх особистісних актів свідомості. Стосунки психічного змісту з Я є критерієм усвідомленості його, адже жоден зміст не є усвідомленим, якщо його не уявляє суб'єкт»¹²⁰.

У Біблії говориться про душу як про життя: «19. Ось Твій раб знайшов милість в очах Твоїх, і Ти побільшив Свою милість, що зробив її зо мною, щоб зберегти при житті мою душу; але я не встигну схватись на гору, щоб бува не спіткало мене зло, і я помру. 20. Ось місто це близьке, щоб утекти туди, а воно маленьке. Нехай сховаюсь я туди, чи ж воно не маленьке? і буде жити душа моя. (Буття 19:19,20)»; «20. І сказав Єремія: Не дадуть! Послухай Господнього голосу до того, що я говорю тобі, і буде добре тобі, і буде жити душа твоя!» (Єремія 38:20).

Говорячи про Себе, Бог теж використовує слово «душа»: «11. І поставлю місце перебування Свого серед вас, і душа Моя не обридить вами. 12. І Я буду ходити серед вас, і буду вам Богом, а ви будете Мені народом. 13. Я Господь, Бог ваш, що вивів вас з єгипетського краю, щоб ви не були їм рабами. І Я поламав занози вашого ярма, і вивів вас із піднесеною головою» (Левит 26:11-13). Душа безсмертна («І не лякайтесь тих, хто тіло вбиває, а душі вбити не може» (Мат. 10:28)).

Тіло – храм Духа Святого: «19. Хіба ви не знаєте, що ваше тіло то храм Духа Святого, що живе Він у вас, якого від Бога ви маєте, і ви не свої? 20. Бо дорого куплені ви. Отож прославляйте Бога в тілі своєму та в дусі своєму, що Божі вони!» (1 до Коринтян 6:19,20)

¹²⁰ Юнг К. АІОН: Нариси щодо символіки самості. Львів: Астролябія, 2016. С. 15.

Взаємозв'язок тіла та душі, їхня взаємозалежність, свобода, відчуження, загублення не раз були і ще будуть об'єктом як досліджень, так і численних суперечок. Людина – це душа? Людина – це машина?

«Поділ, від якого походить дух-робітник, – поділ на буття-в-собі, що стає матеріалом, над яким він працює, і буття-для-себе, що становить аспект самоусвідомлення у праці, – в його очах стає у його витворі об'єктивним. Його подальші зусилля мають бути спрямовані на скасування цього поділу душі і тіла, на те, щоб одягнути і сформувати душу в ній самій, а потім дати цю душу тілу. Обидва аспекти, зблизившись між собою, зберігають відносно один одного визначеність уявно репрезентованого духу і оболонки навколо нього; єдність духу з собою містить цю протилежність одиничності та загальності»¹²¹.

Гольбах світ пояснював законами руху матерії, наголошуючи, що людина сприймає матерію, а відтак і матерія може сприймати і мислити, тобто ми сприймаємо матеріальний світ і навпаки¹²². Душа, на його думку, – це частина тіла, яку відрізнити можна лише абстрактно. Тобто людина – це фізична істота, духовна людина – це та ж сама фізична істота, лиш тільки розглядається вона під іншим кутом зору.

Ламетрі ж у книзі «Людина-машина»¹²³ порівняв людину з механізмом, зазначаючи, що особливістю життя є його тілесна природа, сама ж душа – це матеріальна частина мозку, яка може відчувати, «якщо за пульсом і не можна рахувати години, він усе ж таки є барометром тепла та життєвості, з яких впливає природа душі»¹²⁴.

¹²¹ Гегель Г. В. Феноменологія духу. URL: http://aps-m.org/wp-content/uploads/2017/03/Fenomenologia_Dukhu-1.pdf (дата звернення: 07.11.2018).

¹²² Holbach P. The System of Nature; or, The Laws of the Moral and Physical World. URL: <http://www.ftarchives.net/holbach/system/0syscontents.htm> (дата звернення: 07.11.2018).

¹²³ La Mettrie J. Man a Machine. URL: <http://bactra.org/LaMettrie/Machine/> (дата звернення: 07.11.2018).

¹²⁴ Цит за: Фюрст М., Тринкс Ю. Філософія. К: Дух і Літера, 2018. С. 235.

На думку Декарта, людина – це *res cogitans, mens, animus, intellectus, ratio*. Тобто людина є річчю, яка мислить, і вона протиставлена *res extensa*¹²⁵. Існування душі залежить від існування тіла, а душа робить тіло таким, яким воно є. Тіло – це те, що можна усвідомити у просторі та часі. *Res extensa* (тіло) та *res cogitans* (дух) – різні. Перше – подільне, друге – ні. Тіло – механізм, воно смертне, душа безсмертна.

Тілу пощастило більше, аніж душі. Досліджують тіло слів, тіло політики, тіло як ритуал, тіло як світ, жіноче тіло, чоловіче... Ми любимо говорити про тілесність, бо про неї легше сказати: тіло ми бачимо, доторкаємося, пізнаємо через нього світ і себе у світі. Душа – вона інша, тому так важко говорити про вияви чи прояви душевного. Окремішньо від тіла, яке має конкретний характер, вона має узагальнювально-абстрактний характер. Тобто, з одного боку, начебто вона наділяє людину глибоко індивідуальними рисами, але людську індивідуальність пізнаєм ми через її індивідуальне тіло.

Ці питання не є предметом дискусії для поезії. Важить не «хто зверху», а як це відчуте і виражено. Та й засоби що для вираження тілесного, що для душевного ті самі – художнє слово. На думку Гегеля, «те, що належить субстанції, митець цілком віддає своєму творові, а собі як певній індивідуальності не дає у своєму творі ніякої реальності; він може надати йому завершеності, тільки зрікшись своєї одиничності, зрікшись свого тіла й підносячись до абстракції чистої діяльності. (...) художній твір вимагає іншого елемента для свого існування, а Бог вимагає якогось іншого походження, ніж те, в якому з глибин своєї творчої ночі він опускається в протилежність, у зовнішнє, у визначеність позбавленої самоусвідомлення речі. (...) Отже, Бог, елементом постаті якого є мова, – це одушевлений у собі художній твір, що безпосередньо у своєму існуванні містить чисту діяльність, яка була протиставлена йому, коли він існував як річ. Іншими словами, самоусвідомлення у процесі об'єктивації своєї сутності безпосередньо лишається при собі»¹²⁶.

¹²⁵ Декарт Р. Метафізичні розмисли. К.: Юніверс, 2000. 304 с.

¹²⁶ Гегель Г. В. Феноменологія духу. URL: <http://aps-m.org/wp-content/>

В якому ж співвідношенні будуть душа і тіло у художньому тексті (незважання на тіло, на душу, зважання на щось одне, гармонійне поєднання), зрештою, як і взаємодія Бога та людини, – вирішувати самому автору. У Б. Томенчука Бог може ходити вулицями, закоханий у своє творіння, ангел може кепкувати з ліричного героя, ліричний герой може не просто відчувати присутність Бога, а бачити його, чути, як чують того, хто поряд, саме ж буття людини не мислиться автором якось роздільно, окремішньо душі від тіла і навпаки:

З метушні всіх світів Хтось небесний красу твою виліпив...

Піт зітерши з чола, почепивши фартух на гвіздох,

Мені кинув у ніч: я зліпив цю красу,

А тепер ти люби її, вилюби,

Як нікого ніколи ніде і ніхто...

Я послухав Його, і любов замішавши на любоощах, –

Лиш в щасливому тілі буває щаслива душа, –

Я любив і носив тобі щастя у пригорщах,

Аж самотньо і заздро світилась далека межа...¹²⁷

Тіло – прихисток душі, тому у ньому повинно бути затишно і комфортно. А ще краще, коли таких душ є дві, і тіл також два, коли єдність тіл пізнається через єдність душ і навпаки. У тілі віддзеркалюється духовне начало. Сприймаючи тілесність, ми сприймаємо і це віддзеркалення. Іншого вираження духовного немає, відтак тіло є тим, «що ми маємо найконкретнішого для відображення божественного світу»¹²⁸.

Взагалі, ми найчастіше оперуємо трьома поняттями: «дух», «душа», «тіло». У біблійному контексті маємо чітке розрізнення двох перших. Духовно живі – ті, хто наповнений Святим Духом («26. Бо як тіло без духа мертво, так і віра без діл мертва!» (Якова 2:26); «12. Бо Боже Слово живе та діяльне, гостріше від усякого меча обосічного, проходить воно аж до поділу душі й духа, суглобів та мозків, і спосібне судити думки та наміри серця» (До Євре-

uploads/2017/03/Fenomenologia_Dukhu-1.pdf (дата звернення: 07.11.2018).

¹²⁷ Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів. Брустури: Дискурсус, 2015. С. 30.

¹²⁸ Сузнель А де. Символіка людського тіла. К.: Знання-Прес, 2003. С. 83.

їв 4:12)). Тобто духом людина може володіти і не володіти, а без душі вона не існує. Душа – маркер людини і під час її життя, і після її смерті. Дух – це контакт із Богом, душа – контакт зі світом.

Отже... Є дух, душа, тіло... І є... Поет, вірш, книга... Що із чим співвідносне? І чи співвідносне взагалі? Книга фактично є тілом вірша (якщо ж вірш живе в інтернет-просторі, то це віртуальне тіло). Вірш – душа книги. А поет? Поет – це той, хто промовляє через вірш...

P. S. У цьому розділі говоритимемо про такі збірки: «Постаті/Силуети», «Сезон ненаписаних віршів» (інформацію про цю збірку див. у першому розділі), «Жінка з одного вірша».

«Постаті/Силуети» (2017) – це немов дві збірки під однією обкладинкою та з однією анотацією. Це книга-обертайка. «Силуети» мають інтимно-філософську доміанату, «Постаті» – громадянську.

В анотації читаємо: «Живемо в таку пору, коли силуети щемкої дійсності стають постатями невблаганного часу на просторах такої милосердної, такої неминучої вічності. Майбутнє завжди стає минулим, і тільки пам'ять може владарювати над цим. Спочатку було слово, і потім було слово, і відтак буде слово. А між «потім» і «відтак» є ми... І вірші...»

«Жінка з одного вірша» (2018) починається віршем, кожен рядок якого стає назвою розділу книги: «Такий небілий біль. І ніч така неспана», «Такий дощатий дощ вздовж наших підвіконь», «Гафуються сади, мов хлопці у жупанах», «І плетиво стежок – як лінії долонь», «Такі незнані ми в непізнані підранки», «Так трепетно словам у неба на вустах», «І несвідомих тіл солодкі забганки», «І пісня собі спить, як жайвір у житах». Вірші кожного розділу є асоціативно-емоційним продовженням заголовка. Кількість їх у розділах відповідає кількості букв у назвах розділів.

З анотації дізнаємося наступне: «І свідчить Біблія, що навіть Бог не міг обійтися без жінки, бо «через неї все сталося». Відтоді добре все те, що справді через Жінку відбувається. І «через» тут не знак причини, а знак способу, ознака того, що без Жінки – ніяк... І навіть груди, котрі зупинили ворожу кулю, зробили це тільки тому, що носили в собі серце, в котрому – жінка... З одної долі... З одного вірша...»

2. 1. Дискурс тілесного («Постаті/Силуети»)

Тіло – онтологічний феномен, існування якого певним чином визначає існування світу. «До останньої третини ХХ ст. людське тіло вважалося природною даністю, цікавою лише для біології та медицини. Суспільні та гуманітарні науки торкалися тілесності лише дотично, у зв'язку з філософською проблемою співвідношення духовного та матеріального або в рамках історії мистецтва та фізичної культури»¹²⁹. З 70-х років у західній гуманітаристиці тіло починає розглядатися як складний соціальний конструкт.

«Існує традиційне (сильно гіперболізоване) уявлення про те, що тіло, на відміну думок і почуттів, є територією індивідуалізованою та інтимізованою, тому відчитування мови тіла вважається непростим і дуже ризикованим заняттям»¹³⁰. З. Бауман запропонував ідею інтерпретування тіла як суспільного явища, яке впливає і на яке впливають: «А що, коли приймемо, що людське тіло, так само, як думки й відчуття, виставлене на вплив суспільства? Що на тілі, так само, як і на думках та відчуттях, суспільство відтискує свій слід...»¹³¹

Просторово-часовий континуум, система ціннісних орієнтирів, предметна сфера, стосунки між людьми визначаються та розуміються через усвідомлення я-тіла. Тіло не останню роль відіграє і в поетичних текстах: виступає ґендерним маркером, об'єктом прагнень та бажань ліричного героя, саморепрезентантом у світі, засобом «оживлення» світу, тощо.

Людське тіло є частиною простору зі своїми кордонами, життєвими центрами, захисними механізмами, вразливими місцями, захистом та недоліками. У площині уяви, на думку дослідника, тіло – це ієрархізований простір, що має зовнішнє оточення¹³².

¹²⁹ Кон І. Мужское тело в истории культуры. Москва: Слово, 2003. С. 8.

¹³⁰ Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ: Академвидав, 2016. С. 143.

¹³¹ Цит. за: Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ: Академвидав, 2016. С. 143.

¹³² Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. С. 31.

«Тілесна» ж грамадика різноманітна, бо, на відміну від духа, який може бути чистим та абстрактним, тіло завжди конкретне: «у нього є розмір, колір шкіри, раса і найголовніше – стать»¹³³.

Тілесне дедалі частіше стає об'єктом літературознавчих студій, що ґрунтуються на філософсько-культурологічних, психоаналітичних, семіотичних, гендерних дослідженнях. З одного боку, поняття «тіло», «хвороба», «тілесна насолода», «тілесний біль» є природними станами, а з другого – визначаючи буття людини, стають певними культурними концепціями, а відтак виступають означниками художнього тексту. Отже, можемо говорити про феномен тілесності, механізми конструювання дискурсу тілесного, особливості психосоматики, психічні аспекти сприйняття тілесності, знакову природу тілесності¹³⁴ як в усвідомленні я-тіла, так і у ставленні до тіла, у розумінні канонів тіла тощо. В англомовних студіях розрізняють поняття *body* та *corporeality*. Перше поняття має більш універсальний характер, а друге використовується, щоб «вказати на чуттєво-матеріальну природу тілесності»¹³⁵. У вітчизняному літературознавстві маємо диференціацію – тіло і тілесність. Тілесність становить цілісність біологічного, соціального та культурного начал.

До проблем тілесності апелювали та апелюють у своїх працях Дж. Батлер («*Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*», 1990), Ж. Бодріяр («*De la Seduction*», 1979), О. Гомілко («*Метафізика тілесності*», 2001), І. Жеребкіна («*Постмодернізм, психоаналіз і гендерна теорія: розвиток концепції суб'єкта*», 2002), І. Кон («*Чоловіче тіло в історії культури*», 2003), О. Кочарян («*Особистість і статевая роль (симптомокомплекс маскуліності / фемінності в нормі і патології)*», 1996), Ж. Лакан («*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*», 1964), А. Дамасіо

¹³³ Кон И. Мужское тело в истории культуры. Москва: Слово, 2003. С. 9.

¹³⁴ Шаф О. В. Фемінінні модули репрезентації тілесності в українській ліриці ХХ ст. URL: litstudies.chdu.edu.ua/article/download/84290/79809 (дата звернення: 07.11.2018).

¹³⁵ Потапенко Я. Концептуалізація гносеологічної категорії «тілесність» в сучасних культурно-антропологічних студіях. *Етнічна історія народів Європи*. 2013. Вип. 40. С. 120.

(«The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness», 1999), Е. Скаппі («The Body in Pain», 1985), Медведєва Н. («Проблема співвідношення тілесності і соціальності в людині і суспільстві», 2005), Хамітов Н. («Історія філософії: проблема людини. Вступ до філософської антропології як мета-антропології», 2015), Косяк В. («Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції», 2006), Сузнель А. де («Le Symbolisme du corps humain», 1991).

Виявлення редукованого до власної сфери власного тіла – це розуміння «я як ця людина», якщо редукуємо інших до власної сфери, то отримуємо тіла у межах цієї сфери, якщо ж редукуємо себе як людину, то отримуємо власне живе тіло і власну душу, тобто себе як психофізичну єдність. Відтак особисте я живе у цьому тілі, за допомогою цього тіла діє у зовнішньому світі, світ впливає на це тіло¹³⁶.

В. Косяк зазначав, що «тіло людини завжди заангажовано соціокультурним буттям, яке продукує диверсивні типи тілесності, і найбільш природні тілесно-моторні характеристики людини виявляються дериватами соціонормативних структур, які контролюють зовнішнє і внутрішнє тіло і виступають у західній культурі органом заміщення вітальних переживань духовними»¹³⁷.

«Людське тіло поринає у природу і розчиняється в ній. Можна назвати цей наслідок редукцією особовості тіла до чуттєвої субстанції. Другим наслідком є встановлення «неперелазої стіни» між Я та тілом, котре тепер для Его винесене назовні та вписане у предметно розгорнуту перед ним картину світового цілого. Отож, власне тіло стає для людини предметом і передусім предметом її діяльності або засобом її цілеспрямованих дій»¹³⁸.

¹³⁶ Гуссерль Э. Картезианские медитации. URL: http://platona.net/load/knigi_po_filosofii/fenomenologija/gusserl_eh_kartezianskie_meditacii/53-1-0-2192 (дата звернення: 07.11.2018).

¹³⁷ Косяк В. А. Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції : автореф. дис ... д-ра філос. наук: 09.00.04. Київ, 2006. 36 с.

¹³⁸ Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. К.: Наук. думка, 2001. С. 42–43.

Також тілесність можна означити «як субстрат людської життєдіяльності, що являє собою багатомірне утворення, яке існує в трьох вимірах: біологічне (природне) тіло, внутрішня тілесність, зовнішня тілесність, і конструюється на їхньому перетині»¹³⁹. Перший вимір – це тіло як біологічний організм, другий – це тілесні відчуття людини, третій – тіло як сприймають його інші.

Тіло як біологічний організм:

*Я з грудей твоїх питиму давні краплини*¹⁴⁰.

Ці руки й очі, ласі лиш одного (С., с. 45)

І кожну родимку твою... (С., с. 49)

Тихі доторки рук, як найвище Господнє начало,

Тихі доторки тіл, як початок минулих часів... (С., с. 55)

Тілесні відчуття людини:

Все чекав, коли скаже: «Витру

Кров засохлу й затерплий біль...» (С., с. 9)

Однаково болить

Утрачене колишнє... (С., с. 46)

Зовнішня тілесність:

То буде вам куля в чолі,

І крові, як маків у житі...¹⁴¹

І двоє нас, безсовісно щасливі,

Цілуємось на протягах віків... (С., с. 5)

І крізь покірний чоловічий натиск

Були весільними уста її безмовні... (С., с. 12)

Поетична збірка Богдана Томенчука «Постаті. Силуети» – це книга-обертайка, що складається з двох частин: «Силуети» і «Постаті». Силует мислиться як контурне зображення, у тому числі і тіла. Постать – це тіло людини, його обриси або ж особа, що є но-

¹³⁹ Медведєва Н.С. Проблема співвідношення тілесності і соціальності в людині і суспільстві: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.03 – соціальна філософія і філософія історії. Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, Київ, 2005. С. 9.

¹⁴⁰ Томенчук Б. Силуети. Івано-Франківськ: Дискурсус, 2017. С. 26. Далі вказуватимемо першу літеру назви книги і сторінку.

¹⁴¹ Томенчук Б. Постаті. Івано-Франківськ: Дискурсус, 2017. С. 12. Далі вказуватимемо першу літеру назви книги і сторінку.

сієм певних рис. Отже, код тілесного простежується вже у самих назвах частин книги, а безпосередньо у текстах відбувається гендерна ідентифікація, взаємодія жіночого та чоловічого тіла, вияв тілесних бажань, усвідомлення себе у світі, відчуття його впливу на власне «я» тощо.

«Необхідно чітко окреслити сфери вияву маскулінності та фемінінності в літературному (ліричному творі): гендерна свідомість ліричного Я (гендерна ідентифікація, система цінностей і уявлень, досвід ставлення до представників іншої статі й себе, уявлення про власну статеву роль, сексуальна орієнтація, гендерлект тощо); картина світу («інструментальні» чи «експресивні» доміанти в ній, образи і взаємодія представників різних статей); специфіка психоемоційної рефлексії світу й себе (вияв страхів, бажань, комплексів); письмо як сукупність форм і засобів фіксації ліричної рефлексії, які є матеріальним відображенням гендерної природи як ліричної свідомості, так і витвореної нею картини світу»¹⁴².

Фізичне тіло в поезії Богдана Томенчука має чіткі ознаки статі. У «Постатях» фемінним чи маскуліним ідентифікатором виступає часто заголовок вірша. Домінує чоловіче тіло: «Тарас», Богдан», «Мазепа», «Володимир», «Хриstopродавець», «Кобзар», «Дзвонар», «Бунтівник», «Інший» тощо. У «Силуетах» стать ліричного героя співвіднесена зі статтю автора. Проте у чималій кількості віршів цієї частини присутнє жіноче тіло як об'єкт захоплення, поклоніння, обоження, любові. Ми не даремно звертаємо увагу на маскуліну самоідентифікацію ліричного героя, оскільки вона є однією з особливостей досліджуваної поетичної збірки, але в авторському письмі зрідка трапляються цікаві випадки писання від імені іншого, «входження» в інше тіло.

Наприклад, у чотиривірші «Марія» (збірка «Місто героїв і понятих») в ліричній героїні впізнавана Матір Божа:

*А ти підеш в сусвітню каламуть,
Покинеш, Сину, цю Різдваву тишу...*

¹⁴² Шаф О. В. Фемініні модуси репрезентації тілесності в українській ліриці ХХ ст. URL: litstudies.chdu.edu.ua/article/download/84290/79809 (дата звернення: 07.11.2018).

*Ще хрест дотешуть, цвяхи докують,
Чи я Тебе у Бога відколишу?*¹⁴³

У Шатобріана знаходимо такі рядки про тілесність Діви Марії: «Ця ніжна посередниця між нами й Всевишнім лагідною чесною своєї статі відкриває серце, сповнене милосердя до наших сумних зізнань, і обеззброює гнівного Бога; чарівна догма, що пом'якшує страх перед Богом, ставлячи красу між нашою нікчемністю й Божою величчю!»¹⁴⁴

У вірші «Напишіть мені, дядьку, довідку...» спостерігаємо гендерну нейтралізацію – розповідь ведеться від імені дитини, але не вказано її стать:

*– Напишіть мені, дядьку, довідку.
Добре, прийду через добу.
Пару слів напишіть хоч коротко,
Що у мене також татко був...*¹⁴⁵

Якщо у «Марії» зовнішня тілесність зосереджена на світі двох – матері і дитини, бо інше – не світ, а «сусвітня каламуть», то у цьому вірші вона зосереджена на світі дитини і батька – «ми з татком жили по совісті». Коли ж цей зв'язок розірвано, перед ліричним героєм постає чужий і байдужий до нього мовчазний (у тексті маємо репліки лише дитини) світ.

У поезії «Погасила вікно, наче вирвала з квітки пелюстку...» (збірка «Сезон ненаписаних віршів») виступає фемінінне ліричне я. Автор змальовує сцену у темній кімнаті, а фразою «погасила вікно» акцентує, що він відходить на задній план, а на перший виходить самотня жінка, що ховається від усього світу за темним вікном. Нереалізоване тілесне бажання є маркером смутку і болю за втраченим:

*Ось отут був би він. І торкався б устами,
І невміло так перса розбурхані пив,
Захлинався б у них і на хвильку приходив до тям,*

¹⁴³ Томенчук Б. Місто героїв і понять. Івано-Франківськ: Дискурсус, 2016. С. 53.

¹⁴⁴ Цит. за: Пелетьє А.-М. Християнство та жінки. Двадцять століть історії. Київ: Дух і літера, 2016. С. 125.

¹⁴⁵ Там само. С. 86.

Потім знову в любові, як небі, топив...¹⁴⁶

Близькість вже неможлива, бо коханий гине:

...Але був лиш дзвінок, як сльоза з уже інших світів:

«Прощавай... Тут погода така... Накриває нас «Градом»,

І цілунком останнім сюди не долетів...¹⁴⁷

Залишається гіркота від неможливості мати хоча би солодкі спогади про коханого:

Ну чому ж вона так? Ну її ж би в ту ніч не відпало –

Замість містом бродити за сном навздогін...¹⁴⁸

Прихід «зі щитом», за який жіноче тіло було би нагородою переможцю, не відбувається. Герой прибув «на щиті». Нереалізована любов, а з нею і нереалізовані тілесні бажання, загострюють відчуття гіркоти, самотності, неможливості життя як такого (замкнений темний простір кімнати нагадує домовину), а спогади про те, що було, витісняються спогадами про сексуальну ситуацію, яка могла би бути. Втрата показана не лише як неповернення, неможливість бачити, говорити, а як неможливість бути і володіти одне одним.

Фемінінна свідомість з обов'язковим атрибутом тілесного присуття і у вірші «Червоній мене, червоній» («Місто героїв і поняттях»):

Червоній мене, червоній,

Щоб шаріла я й зашарілася,

Аби млість ішла по мені,

Не відмолена ще на крилосі...¹⁴⁹

Ефект достовірності входження в жіноче тіло створюють імперативи, адресовані коханому чоловікові (червоній, неси, порядкуй, засвіти, онімій, зацілуй), а також остання репліка: «Завтра тут, де я, буде та...» Близькість із коханим – це таїнство, святість («святилося во гріху», «Засвіти мене, ніби свічку...»). А

¹⁴⁶ Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів / Б. Томенчук. – Брустури: Дискурсус, 2015. – С. 135.

¹⁴⁷ Там само.

¹⁴⁸ Там само.

¹⁴⁹ Томенчук Б. Місто героїв і поняттях. Івано-Франківськ: Дискурсус, 2016. С. 184.

притулком для закоханих є не кімната, не будинок, не стіни, не ліжко з ковдрою, а небо («Постелило нам небо ліжники...»). Найвище щастя для ліричної героїні – належати коханому, адже у такому єднанні народжується не лише насолода, але й справжність.

Як бачимо, для героїнь-жінок Томенчука тіло і все, що з ним пов'язане, є обов'язковою умовою існування тут, тепер, а тілесна близькість є однією із ознак людської близькості. Це стосується і ліричного героя-чоловіка, для якого пізнання жіночого тіла нерозривно пов'язане із буттям у світі та любов'ю до нього, що реалізується через любов до жінки. Виокремлюють три способи задоволення тілесних бажань: пригнічення (людина схиляється до аскетизму), утамування (нестримність у бажанні), підсилення (продуктивне порозуміння з власним тілом)¹⁵⁰. У Томенчука маємо утамування та підсилення.

Тілесне у збірці «Постаті. Силуети» варто розглядати у двох площинах: світ-любов та світ-травма.

Світ-любов

У «Силуетах» перед нами постає світ як любов, світ для двох, світлий світ, сповнений тихої радості.

Гендерна ідентифікація відбувається таким чином:

Ліричний герой – я, він, чоловік, князь, мольфар, лицар. Зовнішні характеристики (власне тіло): широкі плечі, великі дужі руки, сивина.

Об'єкт його захоплення – ти, вона, муза, свята рабиня, королева. Її зовнішні характеристики: довге волосся, коси, долоньки, вишневі уста, скрипкова лінія стегна.

Усвідомлення присутності у світі відбувається через власне тіло: я тут, я є, а також через тіло іншого: вона тут, вона є:

Бо знав, яка пречиста в нас любов.

В садах небесних між небесних нив

Десь поруч був, в гріху нас боронив... (С., с. 13)

Вперше я візьму тебе за плечі,

Тільки ти мене не обривай... (С., с. 16)

¹⁵⁰ Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ: Академвидав, 2016. С. 143.

Без коханої ліричний герой відчуває свою неповноту, не має цілісності. Коли ж він оволодіває її тілом, то знаходить себе:

*І вдвох почнемо опівнічну повість,
Де у фіналі станемо одним... (С., с. 21)
Моя душа для тебе стане тілом,
Твоя для мене – храмом, де молюсь... (С., с. 21)*

У процитованих нами уривках очевидний сексуальний підтекст ситуації. Але у «називанні» ліричний герой не дозволяє собі переступати своєрідну межу, за якою його бажання та прагнення можуть бути витлумачені як образа чи зневага коханої:

*Й малюю стогін, твій найглибший стогін,
Й скрипковий ключ, як лінію стегна (С., с. 40)
Я між цілунками цілую твої високі небеса... (С., с. 49)
Над світами зійде із опалих одеж
Надвечірнє плече, як оголене сонце... (С., с. 67)*

Або, наприклад, поезія «Затамую, де може боліти...», в якій, як і попередніх процитованих, сексуальна ситуація прочитується не прямо через називання тілесного, а натяками:

*Затамую, де може боліти,
Кожен вигин, і прогин, і схлип.
Буду нести розчакнуте літо
До шаленої осені вглиб...
Поміж ліній, мені лиш відомих,
Увіходити в стогін стрімкий
І в твоїх світанкових розломах
Пропадати, як в лонах ріки (С., с. 24).*

У ній немає жодного прямого називання чи тіла, чи його частини. Проте ліричний герой та його жінка не сприймаються як безтілесні істоти. Герой про себе говорить: затамую, буду нести, увіходити, пропадати. Жіноче тіло – вигин, прогин, схлип, лінії, стогін, розломи. Свідоме пряме неназивання тілесного при його присутності – одна з прикметних рис еротичної лірики Б. Томенчука, де органічно поєднується тілесне й духовне:

*Моя душа для тебе стане тілом,
Твоя для мене – храмом, де молюсь... (С., с. 21)
...та коли про душу
Якось зайшлося, він нахабно ніжно*

Зайшов, як входить океан у сушу... (С., с. 12)

Це благословенна любов:

І руки нам кладе на чола наші

Всеєвладний хтось, як чиста глибина... (С., с. 23)

Послухай, що між молодих отав

Мені про тебе ангел нашептав... (С., с. 13)

Апелювання до душі, ангела-охоронця, Бога підкреслює «гріховну» (за автором) святість двох закоханих. А саме ж пізнання жінки нагадує, як ми вже зазначали, світопізнання, що апріорі не може бути гріховним. Спосіб пізнання світу відбувається через безпосередній контакт: дотики поглядів, рук, тіл:

Коли рука тремтіла у руці... (С., с. 39)

І тихо так у погляді густім,

Аж хочеться торкнутися вустами (С., с. 44)

І тільки очі, тільки очі-в-очі,

І ця забута найсолодша млість... (С., с. 51)

Я шукаю слова. І твій погляд втрачає невинність.

Доторкаємось ми. Довмліває тремтяча струна... (С., с. 55)

І так безсоромно цілуємось голими (С., с. 56).

Очі, груди, стегна, руки, долоні – це те тілесне, що ліричний герой дозволяє собі назвати. Найчастіше це руки. М. Альбедиль у своєму дослідженні зазначала, що руки – це щось більше, ніж біологічний інструмент, це засіб вираження емоцій, почуттів, знак дії. Руками можна пестити, зіцлювати, створювати і знищувати¹⁵¹, можна носити на руках:

А добрі руки все прядуть, прядуть... (С., с. 12)

І комфортно світам у зігрітих просторах долонь (С., с. 25)

Став нав'язним сном і тобі на заснулій долоні

Нагадаю цілунком про тоді, як любив... (С., с. 47)

Я несу тебе в ніч – весь, як день молодий (С., с. 47)

Тихі доторки рук, як найвище Господнє начало... (С., с. 55)

Тебе вколишу на руках... (С., с. 63)

Долонею на стиглому стегні... (С., с. 69)

Символіка рук у віршах відсилає нас до символіки рук у Біблії:

¹⁵¹ Альбедиль М. «Ты держишь мир в простертой длани». URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3296> (дата звернення : 06.10.2017).

«10. Ось прийде Господь, Бог, як сильний, і буде рамено Його панувати для Нього! Ось із Ним нагорода Його, а перед обличчям Його відплата Його. 11. Він отару Свою буде пасти, як Пастир, раменом Своім позбирає ягнята, і на лоні Своєму носитиме їх, ді-йняків же провадити буде! 12. Хто води поміряв своєю долонею, а п'ядею виміряв небо, і третиною міри обняв пил землі, і гори ті зважив вагою, а взгір'я шальками?» (Ісаїя 40:10-12)

«1. Оце Отрок Мій, що Я підпираю Його, Мій Обранець, що Його полюбила душа Моя. Я злив Свого Духа на Нього, і Він правосуддя народам подасть. 2. Він не буде кричати, і кликати не буде, і на вулицях чути не дасть Свого голосу» (Ісаїя 42:1,2)

«6. Я, Господь, покликав Тебе в справедливості, і буду міцно тримати за руки Тебе, і Тебе берегтиму, і дам Я Тебе заповітом народові, за Світло поганам, 7. щоб очі відкрити незрячим, щоб вивести в'язня з в'язниці, а з темниці тих мешканців темряви!» (Ісаїя 42:6,7)

«12. Бо Господь каже так: Ось керую до нього Я мир, немов річку, і славу народів, немов той потік заливний: і ви будете ссати, і на руках вас носитимуть, і бавитимуть на колінах!» (Ісаїя 66:12)

Ці образи відтворюють «сутнісний бік ставлення Господа до людини, його безумовну та невичерпну любов і турботу, що можна порівняти з батьківською, з любов'ю батька та матері»¹⁵².

У творах Томенчука «добрі» руки символізують Бога, а руки ліричного героя – це знак турботи, знак дорослого, а відтак відповідального ставлення до жінки. Долоні коханої, дотик до них чи то рукою, чи то цілунком – немов початок власне авторської «Пісні над піснями» (Нехай він цілує мене поцілунками уст своїх, бо ліпші кохання твої від вина! (Пісня над піснями 1:2)

Автор неодноразово говорить про любов як Божий дарунок:

То був не дощ. То йшов натхненний Бог.

Такий всесильний і такий безсилий.

Він мріяв біль на вітарах тривоги,

Віддавши все, що в нього ми просили.

¹⁵² Альбедиль М. «Ты держишь мир в простертой длани». URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3296> (дата звернення : 06.10.2017).

Він наш мотив почав нам з ноти «від» (С., с. 19).

Але це не лише дарунок, це доля, неминучість, невідворотність любові та близькості:

Ті крила розпростерлись, як світіння, –

То ними ангел вічністю літав.

Зустрілися над чашею терпіння

Твої й мої непізнані уста (С., с. 23).

Тіло є необхідним провідником сприйняття, воно оприявлює того, хто сприймає, і світ, що сприймається¹⁵³. І світ цей – любов саме тому, що герой любить і його люблять. У текстах не маємо прямого зізнання в коханні. Ні ліричний герой, ні його жінка не говорять «я тебе люблю». Але ностальгування героя за своєю половиною, віднайдення цілісності в єднанні із жінкою і набуття себе через жінку, звернення до Бога, єдність душ і тіл, дихотомія душі і тіла, беззаперечно, є маркерами кохання у цих текстах. А досвід тілесно-жіночого та тілесно-чоловічого стає досвідом не лише любові, а й життя.

Семіосфера жіночого – одна з основних домінант «Силуетів». Поет змальовує жінку із захопленням, вона для нього цілий світ. Пізнаючи її, він пізнає світ, в якому немає місця нікому і нічому, окрім них обох, а також відчуває на дотик гріх-милість Божу. Пізнає він і самого себе: «Визначення задоволення, зокрема сексуального задоволення, тісно пов'язане зі сприйняттям Суб'єктом себе самого та свого тіла»¹⁵⁴, тому й «наших тіл п'янка покора» (Б. Томенчук).

Цей світ двох бачиться йому як *locus amoenus*, приємне, ідеальне місце. За Курціусом, це «чітко визначений топос опису краєвиду», яким може бути гарний тінистий куток природи, сад, долина, замок із вежами, оточений гаєм, гарна місцина посеред дикого лісу, рай¹⁵⁵. У віршах Томенчука це сад, ліс, веранда, кав'ярня, вулиці міста, ріка:

¹⁵³ Мерло-Понти М. Феноменологія восприяття. СПб.: Ювента. 1999. С. 107.

¹⁵⁴ Мюшамбле Р. Оргазм і Захід. К.: Темпора, 2011. С. 99.

¹⁵⁵ Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. С. 207–225.

Блюз ніби з неба, сад і веранда... (С., с. 8)
В садах небесних між небесних нив... (С., с. 13)
Знов за руки узявшись, зайдем в цю ріку (С., с. 26)
Вечірнє сонце. Ліс і ми обоє... (С., с. 31)
І той кожух, постелений вінчально.
І ті, такі солодкі, звуки скель,
І роси ті, що омивали вроду.
І тих небес розгойдана постель (С., с. 45).
Така цілована трава... (С., с. 59)

Це тихий світ, світ спокою і затишку. Інтер'єр та екстер'єр з їхніми комфортами не важливі, важливо, щоб там було двоє. Поет витворює паралельну реальність, а фактором її справжності є фізична, тілесна присутність ліричного героя та його жінки – «А ми собі двоє за брамою світу...»

Це їхній locus amoenus, створений для них, створений ними. Світ поза цим – інший. З плітками, брудом, ницістю:

В кав'ярнях і салонах заскорузлих,
Від кремів пальці витерши в полу,
Смакують замість кави... (С., с. 20)
Аж проступає заздиро... (С., с. 20)
А дійсність між ілюзій та ідилій... (С., с. 31)
І вам тому так нудно зараз з ним
В півтінях наймоднішого дизайну... (С., с. 45)
Тут всі, як цей, улізливо липкий,
Ці руки й очі, ласі лиш одного (С., с. 45).

Начебто та ж кава, той самий інтер'єр, що і у попередніх віршах, але без закоханих він сприймається інакше, так само, як по-іншому сприймається контекст тілесного – це вже не дотик до потаємних знань, не Божа десниця, не благословенна любов'ю єдність.

Для locus amoenus потрібні двоє у своїй душевно-тілесній єдності. Якщо цієї єдності нема, то немає й ідеального місця. Є жорстокий правдивий світ, як у вірші «Там не ходять отак на каву», в якому автор описує зустріч солдата і його коханої після повернення з війни:

А ще був у потертих берцах
І неголений днів зо п'ять.

*І замовив їй «каву з серцем»
В найбільшому із горнят (С., с. 9).*

«Там» – окопи, бліндажі. «Тут» – світ-вистава і фальшива позолота.

Залишивши на столі подаровану троянду, дівчина йде геть, унеможливаючи буття в *locus amoenus*, адже для цього локусу важлива не лише наявність двох, а їхнє тілесне і душевне єднання. У творі цього не відбувається, тому «він знову пішов... Як з «котла». Такий світ невпинно наближається до світу-травми, що стає домінуючим у «Постатях».

Світ-травма

«Постаті» репрезентовано у двох площинах – історичній та символічній. О. Пухонська зазначала, що коли «йдеться про специфіку пам'яті у посттоталітарний період, особливо у випадку культур, що зазнали колоніальної експансії, то маємо передусім на увазі пам'ять травматичну, яка спричинила радикальний злам свідомості як окремого індивіда, етнічної групи, так і цілого суспільства. Травматичний досвід деформує, а то й руйнує звичний порядок життя, винятково впливає на людину, сприйняття та прийняття нею навколишнього світу, її ідентичність, змінює структуру пам'яті про минуле та впливає не майбутнє» (С., с. 1).

Світ у «Постатях» бачиться у посттравматичній проекції. Пам'ять про історичне минуле не рятує, не вчить, тому автор немов прикликає в свідки Мазепу, Володимира, Гонту, Сірка, Марка Боеслава, Чорновола, а також звертається до символічних Бунтаря, Поета, Кобзаря, Христопродавця, Дзвонаря, Чумака, Бунтівника, Іншого, Месника, Провидця, Добровольця, Перекинчика, Наймолодшого з Юд, Справжнього, намагаючись за допомогою їхньої присутності розіграти новий сценарій. У більшості випадків автор апелює до позитивних героїв (Наймолодший із Юд, Перекинчик, Христопродавець – радше винятки).

Щодо ліричного героя, то маємо автогендерну ідентифікацію. Тіло, оприсутнене у тексті, теж фактично не розрізнене на фемінінне і маскуліне за формальними показниками, але якщо це мати – то зрозуміло, що воно фемінінне, якщо син, герой, ворог – то маскуліне. Зовнішніх характеристик тіла у цій частині практично немає.

Е. Гуссерль визначав тіло як нульову точку, від якої іде певний відлік: усвідомлення місця, де я є, «тут» – це те місце, де присутнє моє тіло. Тобто живе тіло передбачає оживлене місце і навпаки¹⁵⁶. Звідси – прагнення оживити знакові постаті та знакові якості (як ми вже зазначали, не завжди позитивні):

Скільки можна терпіти? Вкотре

Душу зцілюю, наче вуста.

Українонько, юна Мотре,

З-під вінка ведуть до хреста... (П., с. 8)

Це уривок з вірша «Мазепа». Монологічна форма викладу від імені гетьмана не лише відсилає до історичного минулого, про яке натякається у вірші, а навпаки, апелює до теперішнього нашої держави, яка авторові бачиться травмованим, пошматованим, зболеним тілом:

Як стогнатиме над світами –

Аж не чутимуть у світах! –

Прицвяхована постать мами –

України на ста хрестах... (П., с. 8)

Україна (національне тіло) постає перед нами розіп'ятою жінкою. Для підсилення драматичного ефекту автор називає її мамою (не матір'ю, а саме мамою).

Поет не говорить, хто розпинає її. Якщо вдатися до алюзій із розіп'ятим Ісусом Христом, тоді зрозуміло, що розпинають самі ж українці. Є ще один натяк – сто (сто, вочевидь, у цьому контексті використовується на позначення у розмовному мовленні великої кількості чого-небудь, хоча можемо пригадати, що 100 градусів – температура кипіння води, у нумерології це символ «кроку» історії) хрестів, тобто розчленоване тіло – так, як розчленована територіально Україна тепер.

Монолог Мазепа завершується сценою розп'яття. Поет розуміє, що візуальна картинка стражденного тіла, фізичні рани викликають більше емоцій та почуттів у глядача/читача, ніж стражденна душа, якої ніхто не бачить. У самому тексті бачимо єдину

¹⁵⁶ Гуссерль Э. Картезианские медитации. URL: http://platona.net/load/knigi_po_filosofii/fenomenologija/gusserl_eh_kartezianskiye_meditacii/53-1-0-2192 (дата звернення: 07.11.2018).

реакцію на сцену розп'яття – це реакція самого Мазепа. Реакція того, кого би мало це боліти тут і тепер, – за межами трикрапок. Але якщо згадати філіппінський ритуал (одна із популярних розваг, під час якої у Страсну П'ятницю деякі філіппінці дозволяють прибивати себе до хреста), за яким розп'яття перетворюється на виставу, яку споглядає юрба зацікавлених туристів, то прогнози невтішні, про що автор і сам говорить у подальших текстах.

Ще один варіант травмованого тіла – тіло згвалтоване:

І вітчизну веде за стодолю

На куревські сто грам гвалтівник... (П., с. 29)

М. Брацка слушно зауважує, що у розумінні поняття «травма» поступово відбувається перехід від поняття рани, яка вражає тіло, до поняття рани, яка вражає розум¹⁵⁷. В поезії Томенчука спостерігаємо повернення від ментальної травми до травми фізичної і навпаки:

На списках хмари-корогви,

І трупом встелена дорога... (П., с. 9)

Напружуюсь, як птах. Аж проступають жили.

Прикушую вуста. Кричу крізь кожен м'яз (П., с. 19).

У поезії «Бунтар» автор перетворює слово на тіло:

Сто пісень, що збирав по слову,

Засипає не перший сніг.

То могили чи риють шанці?

Чи шукають в землі скарби?

А слова твої – як повстанці,

Що ніхто їх живих не любив... (П., с. 20)

Поряд із травмованим тілом автор змальовує не смерть як таку, а мертве тіло:

Тут стільки невинних голів полягло... (П., с. 25)

І вибираєм: голову на плаху... (П., с. 35)

Двобій, смерть ворога, загибель або поранення героя – мотиви більшості віршів із «Постатей». Гнів праведника перетворюється в жагу месництва, вбивства і споглядання на труп ворога,

¹⁵⁷ Бацка М. Художні стратегії опису травми у творчості Павлини Свенціцької. URL: <http://philology.knu.ua/files/library/polonist/26/33.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).

як-от у поезії «Марко Боеслав». Марко Боеслав – реальна особа, поет-повстанець. Підпільники, серед яких був і він, не помітили вчасно з бункера ворога. Бункер оточили, упівці кинули кілька гранат, спалили документи і застрелилися. Марко Боеслав також. Цей епізод Богдан Томенчук інтерпретує так:

*Світами триває облава,
Стискається зашморг тугиш,
І наша розстріляна слава
Хрестами вростає у вірш... (П., с. 14)*

Бункер постає в образі могили, де заживо поховані герої, але віра у смерть ворога всепереможна:

*Хитається п'яно над жнивом,
Дай боже останній сексот –
Летить, переповнена гнівом,
Повсталала зоря із висот... (П., с. 14)*

Своєрідне продовження цього двобою розгортається в наступному вірші «Бунтар»:

*Цвинтарі і хрести... Та ще постаті, варті полотен.
Мозолі і слова – біографії істин простих...
Всякі кривдили рід, певно, здуру чи що, але жоден,
Жоден з них попросити пробачень у роду не встиг (П., с. 15).*

Т. Гундорова, говорячи про травму сучасної української культури, акцентує на постколоніальному ресентименті, втраті історичної пам'яті, розриві генерацій¹⁵⁸. Б. Томенчук намагається реконструювати героїку історичного минулого, накласти її на сучасність, апелюючи до родової пам'яті та голосу крові:

*Бо не вурдилась кров, котра гідність носила по жилах,
Бо лягали сонця на уперте метрове плече.
До неправедних кривд озивалося слово і вила,
Та незвурджена кров досьогодні тобою тече... (П., с. 15)*

Робиться це для того, щоб показати, що героїка і звитяга – це не переваги минулого, вони нікуди не поділися – вони в крові, в родовому тілі:

Знов твій рід постає, аби вила встромити в гріхи... (П., с. 15)

¹⁵⁸ Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2013. 548 с.

У «Постатях» з'являється травмоване національне тіло, чого не було в «Силуетах». Це може бути Україна, народ, воїни, національні герої:

*Тут виживають лишень кулявлобисті,
Решті в окопи виголюють лоб (...)
Скільки ще там до Небесної Тисячі?
Триста вже триста разів полягло...
Прикатеринили, залексїли,
В добрих царів затягнулася гра.
Наче Батурин, кістками засіяли
Смуток Іванів, злобу Петра (П., с. 53).*

Через зв'язок із пам'яттю роду автор показує неминучість героїзму і неunikнення смерті заради Батьківщини, заради майбутнього життя. Якщо ж смерть відбувається заради смерті – то це катастрофа. Тому з особливим трагізмом звучить монолог хлопчика-солдата у вірші «Мамо, так хочу домашніх котлет...» Автор змальовує останні хвилини солдата просто, без зайвого пафосу:

*Мамо, так хочу домашніх котлет.
Смачно ж... Із ронделя прямо...
Вишійте, мамо, бронезилет
Чорним по чорному, мамо.
Мамо, я жив, але я запізнився
Перехреститись до кулі... (П., с. 64)*

Якщо у контексті прикликаних історичних постатей постає зовнішній ворог, то тут:

*Мамо, убивця мій не отут –
Там десь, де ви, убивця... (П., с. 64)*

Смерть сина – це не просто трагедія, це неможливість продовження роду, збереження пам'яті, адже після нього не лишилося нащадків, це знищення не окремого фізичного тіла, а національного.

Такі вірші Я. Поліщук називає «поезією окопної правди». Дослідник зауважує, що мову війни та мову поезії поєднати найскладніше. «Щось у цій схемі обов'язково не спрацьовує, щось в неї хронічно не вписується. Або війну доводиться прикрашати й естетизувати, або поезію опускати до розуміння війни, робити брудною та бруталною, позбавляючи того одвічного шарму,

заради якого її потребують люди. Можливо, через те небагато хто одважується писати про війну лірику: не зіставні символічні коди...»¹⁵⁹ Б. Томенчуку дивним чином це вдається.

В іншій поезії автор виводить втрачене тіло:

Своя земля своїх чекає джобсів,

Бо вже усі Європи підмели.

Пора найвища повертатись, хлопці, –

Дерева роду в садах омели (П., с. 46).

Фізична причетність до рідної землі, тримання за неї не менш важливе, аніж духовна причетність. Остання неможлива без першої:

Чужа земля тримається на джобсах.

На чім стояти рідній стороні? (П., с. 46)

Народження/смерть – одна із домінант «Постатей». Причому мислиться саме фізичні народження і смерть. І смерть не лише ворога, а й смерть від ворожої кулі. Смерть необхідна для пам'яті-вічності:

Ми вродились такі. Ми у всім претендуєм на вічність.

Ми забули чомусь: все до нас, хоч не з нами, – було.

Гострота слів і куль, і в діяннях ляклива обтічність,

І пооране болем гаряче чоло...

(...) Ти вже був і не раз в цих просторах, подібних до притчі,

І засвітишся знов тихим світлом минулих світинь... (П., с. 45)

Героїчна смерть – це усе, що залишається у світі-травмі, світі, який не спроможний зберегти любов, материнство, Вітчизну, світі, в якому «нефальшивим буде тільки горе»:

А доля – ніби снайперша на даху.

Самотній плач – віднині просто гріх.

І вибираєм: голову на плаху

Чи зазирнути до дідівських стріх (П., с. 35).

Поряд із відчуттям болю фізичного (про нього, до речі, у віршах, попри присутність травмованого або мертвого тіла, фактично жодних згадок), що радше розуміється, аніж відчувається, з'являється біль душевний:

¹⁵⁹ Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ: Академвидав, 2016. С. 105.

Коли в душі обізвуться обрізи... (П., с. 35)

Гуде в мені печаль. А білий світ мовчить... (П., с. 18)

Бо душа моя – вона бійниця... (П., с. 23)

Якби ви знали, як болить душа... (П., с. 40)

Поки біль мій у повні, показись, потороче... (П., с. 42)

Для людини, яка відчуває і розуміє, що світ не такий, яким повинен бути, людини, якій бачиться цей світ як травмоване тіло, в якому вона – стражденна душа, – інакше і неможливо. Найболючіше – зрада («Цим зрадам не буде кіncia...») як від чужинців, так і від своїх. За неї покарою має бути смерть, як-от у вірші «Сірко». Автор апелює до історичної пам'яті, використовуючи образ кошового-характерника:

То буде вам куля в чолі

І крові, як маків у житі,

Бо люті козацькі шаблі

Гуляють по зраді, мов кривді... (П., с. 12)

Смерть зрадників вбачається передусім у знищенні тіла, бо

В тих руки по лікті в крові,

Ці в кров забрели по коліна... (П., с. 13)

Там, де безсилим стаєш ти, коли вичерпуються твої фізичні можливості, прийде на допомогу дух героя твого роду:

Я птахом, я змієм, я тлом,

Я вовком у душах завую,

Я вітром в небес під крилом,

Під захистом Діви Марії

Прийду, припливу, прилечу,

Я небо схплю серед битви,

Аби тільки край мій відчув

Мене між словами молитви... (П., с. 12)

Автор обіграє епізод, що відбувся після смерті Сірка: за його заповітом, козаки після його смерті всюди в походи брали з собою його праву руку і говорили: «Душа і рука Сірка з нами!», вірячи, що де рука Сірка буде, там буде і перемога. Рука, тілесне, є пам'яттю про душу героя, ймовірним сховком цієї душі:

Простить мене Божа десниця,

Від мене, живі, відітніть

Мою найвірнішу правицю...

*Вкладу вам на долю в бою
Свою нерозгнудану муку,
Розгнудану силу свою
В свою непоховану руку... (П., с. 13)*

Тут доречно згадати біблійне:

«6. Я, Господь, покликав Тебе в справедливості, і буду міцно тримати за руки Тебе, і Тебе берегтиму, і дам Я Тебе заповітом народів, за Світло поганам, 7. щоб очі відкрити незрячим, щоб вивести в'язня з в'язниці, а з темниці тих мешканців темряви!» (Ісаїя 42:6-7)

Як Бог веде або тримає за руку, так рука Сірка веде у бій за Україну:

*І тягнеться аж з-під землі
Сіркова рука до ефесу... (П., с. 13)*

Зброя і слово неодноразово зринають у «Постатях». Якщо тіло тлінне, то слово – вічне. І за його допомогою можна воскреснути:

*Ми воскреснем-таки коло дерева роду в відземках.
І долоні у нас, як порепане вічне письмо... (П., с. 5)*

Поряд з «триманням» за тіло, адже воно є маркером існування, буття тут і тепер, у «Силуэтах» і «Постатях» зустрічається відмова від тіла, уявлення себе іншим:

Я буду сном у тихім леготі... (П., с. 73)

Я надійду плечистою явою... (П., с. 74)

Я лиш нічний ліхтар перед собором неба... (П., с. 42)

Це стосується ситуацій спостереження, бажання дивитися на світ:

Ти смуток моїм іменем поклич –

Я всядуся, як місяць на галузці.

Засвічуся у вікнах снігурем... (П., с. 74),

а не бути у ньому, тому їх не так багато, адже для ліричного героя важливе «бути», що реалізується через тілесне:

Забрела душа в такі ожини...

Як вернутись, знаєш тільки ти (П., с. 72).

Схематично тілесність у збірці «Постаті. Силуєти» можна представити так:



Тілесність у збірці Богдана Томенчука варто розглядати у контексті двох світів: світу-любові та світу-травми, а також через усвідомлення власного тіла та тіла іншого. У світі-любові інше – це тіло коханої жінки, що служить орієнтиром для повернення до самого себе, та й набуття себе можливе тільки завдяки їй. Це *locus amoenus*, в якому герої перебувають в душевній близькості та тілесній єдності. Світ-травма немов паралельна реальність,

в якій переплелися біль, відчай, самопожертва, героїзм, зрада, народження та смерть. Своє тіло відступає на другий план, на першому – інше: національне тіло, вороже, героїчне. Важливою є пам'ять роду, голос крові і тілесна причетність до своєї землі. Автор «оживлює» знакових для українського народу постатей з метою довести спадкову героїку та звитягу, а також неминучість боротьби, що і досі триває. Тіло не мислиться Б. Томенчуком як саме по собі, а лише у єдності з душею і словом.

2. 2. Концепт гріха («Сезон ненаписаних віршів»)

У традиційній картині світу гріх є тим поняттям, через який встановлюється зв'язок між людиною та світом, між людиною та Богом, між життям та смертю. «Августин вважає, що гріх притаманний людській природі й завжди пов'язаний зі збоченістю, переступом і смертю: збоченість свободи волі спонукає людину до переступу, а саме переступ і приносить у світ смерть»¹⁶⁰. На його думку, «гріхопадіння було пов'язане з блуканням від Я, втратою Я»¹⁶¹.

Поняття гріх в народній та літературній традиції є ширшим, аніж його біблійна інтерпретація, а також відоме воно не лише з часів християнства, де гріх – це дія, що чиниться всупереч Божому закону, провина перед Богом. Поняття «гріх» мало і міфологічний, дохристиянський зміст: людина вірить в існування потаємного зв'язку між нею та космосом, у наперед визначений порядок у космосі, а значить, і в її житті. Будь-який вчинок її має «відгук» у космосі, якщо ж це хибний вчинок – можлива кара¹⁶². Міфологічна мораль базується на прямому зв'язку поведінки людини зі станом космосу і космічними наслідками людських злодіянь¹⁶³. Відтак гріх – це дія, що порушує закони природи. Це дія, що суперечить нормі і наслідком якої є караюча реакція природи. На думку С. Толстої, гріх у народному розумінні – складне переплетення релігійних і міфологічних уявлень, елементів усної та книжної культури, постулатів народного права і традиційної системи цінностей¹⁶⁴.

Концепт «гріх» постійно привертає увагу теологів (А. Августин, Ф. Аквінський, І. Златоуст), філософів (М. Бердяєв, С. Булга-

¹⁶⁰ Долімор Дж. Сексуальне дисидентство. К.: Основи, 2004. С. 198–199.

¹⁶¹ Там само. С. 199.

¹⁶² Глушак А. С., Плотникова О. Ю. Еволюція поняття гріха в релігієзнавчій та богословській традиціях. URL: http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_54/Hlushak.htm (дата звернення: 07.11.2018).

¹⁶³ Толстая С. Грех в свете славянской мифологии. *Концепт греха в славянской и еврейской культурной традиции*. 2000. Выпуск 5. С. 9–43.

¹⁶⁴ Там само. С. 10.

ков, М. Лоський, Ф. Ніцше, В. Соловйов, П. Флоренський), лінгвістів (О. Ваховська, А. Вежбицька, В. Гак, Н. Карижська, Н. Козіна, О. Семухіна, О. Янушкіна). На думку С. Ісаченко, «гріх» в його релігійному усвідомленні поступово виходить із лексику сучасної людини, його заміщають поняттям «багатоплановість людської поведінки». Концепт «гріх», задаючи моральні орієнтири, вимагає коригування з урахуванням змін в сучасному суспільстві, адже він залишається значимим для свідомості концептом духовної культури, де знаходять відображення морально-етичні принципи, релігійні та світські знання. Це поняття продовжує регламентувати стосунки сучасних індивіда та соціуму. Вимоги сучасного суспільства полягають у тому, щоб поняття «гріх» виступало одночасно як філософська, морально-етична та суспільно-оціночна категорія¹⁶⁵.

Концепт гріха в літературному творі можна розглянути у таких світоглядних парадигмах: міфологемній, морально-етичній, релігійній. Морально-етична парадигма пов'язана із суспільною етикою існування індивіда в суспільстві. Міфологемна базується на усвідомленні місця та дій суб'єкта у зв'язку із законами природи. Парадигма релігійна передбачає рецепцію і розуміння релігійної категорії гріха.

Найбільш поширеною парадигмою функціонування концепту гріха в поезії Богдана Томенчука є морально-етична, що передбачає вираження у поетичному тексті морально-етичних оцінних суджень про дії ліричного героя.

Традиційно сам термін «концепт» вважають мовознавчим, та й розробки його поняття були найперше зроблені лінгвістами у контексті мовної картини світу. Проте доречним буде його застосування і у сфері вивчення картини художнього світу. У сфері літературознавства цей термін запровадив С. Аскольдов, що розумів його як певне ментальне утворення, що заміщує невідзначену кількість предметів одного і того ж типу¹⁶⁶. Концепт та

¹⁶⁵ Ісаченко Н. Н. Концепт греха в современном обществе. *Исторические, философские, политические и юридические науки. Культурология и искусствоведение*. Тамбов: Грамота, 2014. № 7. Ч. 1. С. 63–65.

¹⁶⁶ Аскольдов С. А. Концепт и слово. *Русская словесность: От теории*

художнє слово мають точки перетину, а також часто збігаються за своїм наповненням. Слова у художньому творі, на його думку, не викликаючи власне пізнавального уявлення, тлумачаться і утворюють те, що може піддаватися точній логічній обробці. Це «те» варто називати художнім концептом, що містить раціональне та ірраціональне, має індивідуальний характер та означає те, що автор художнього твору вкладає у нього¹⁶⁷. Художній концепт містить колективне зерно та ірраціональне (почуття, емоції, що створюються індивідуально). Письменник створює концепт і вкладає у нього власну ідею, що може збігатися або не збігатися з усталеною нормою. Реципієнт може навколо нього створити іншу, власну ідею залежно від читацького та естетичного досвіду. «Художній концепт тяжіє, в першу чергу, до потенційних образів і скерований на них, так само, як концепт пізнання орієнтований на конкретні явища, що підходять під його логічний «родовий» об'єм. У художньому концепті є також власне «родове», але воно зовсім вільне від рамок логічного визначення. У ньому «родове» – це органічна суміш можливих образних утворень, визначених основною семантикою художніх слів»¹⁶⁸. На думку І. Тарасової, художній концепт можна розглядати як елемент національної художньої традиції та авторську ідею¹⁶⁹. Відтак художній концепт є ментальним утворенням, що, виходячи зі сфери індивідуальної свідомості, стає частиною психоментальної сфери етнокультурного соціуму. Це такий образ, символ, мотив, який має вихід на геополітичні, історичні, етнопсихологічні моменти поза художнім твором. Саме приналежність до асоціативної системи культури дає підстави для розуміння художнього образу як концепту¹⁷⁰.

Словесности к структуре текста. Москва : Academia, 1997. С. 269.

¹⁶⁷ Там само. С. 273.

¹⁶⁸ Там само. С. 275.

¹⁶⁹ Тарасова И. А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского.* 2010. № 4 (2). С. 742.

¹⁷⁰ Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. *Литература и музыка.* Новгород:

У творчості Богдана Томенчука яскравим художнім концептом є концепт гріха. У збірці «Сезон ненаписаних віршів» слово «грїх» вживається 12 разів, «грїшник» – 1 раз, «грїшний» – 1 раз.

Наведемо кілька цитат:

Міняючи на грїхи...¹⁷¹

І світимоє во грїху... (с. 4)

І важив Бог на піднебесних вагах

Свої грїхи при нашому грїху... (с. 5)

Хай це все непроцєнний грїх

І любов, як небесна кара... (с. 8)

Хтось строгий крїзь вічність прийде освятити

У храмі душі чисте ложе грїха... (с. 26)

Погляд – неначе спокута грїхів... (с. 43)

Не бїйся ніколи й нічого –

То вище за всякі грїхи... (с. 63)

І поправляв її ковдру

За півплєча від грїха (с. 86).

Спаси і сохрани. Прости грїхи й провини (с. 97).

Всього лиш тло. Святиням чи грїхам?... (с. 103)

Я знаю, Боже, так казати грїх (с. 127).

Стали звідкись проситись незнані грїхи (с. 135).

Як грїшники слів Христа... (с. 4)

Чистото непорочна

У грїшному світі банкнот... (с. 4)

К. Г. Юнг зазначає, що «як тільки людському духові вдалося винайти ідею грїха, виникло психїчно приховане, витїснене»¹⁷². Він заперечує доцїльнїсть приховування темного, недосконалого, Тїні в людському началї: «Приховування власної неповноцїнності є тим же первородним грїхом, як і життя, що реалїзується виключно через цю неповноцїннїсть»¹⁷³. Темне, на думку психо-

Деком, 2001. 168 с.

¹⁷¹ Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів. Брустури: Дискурсус, 2015. С. 4. Тут і далі вказуватимемо тільки сторїнку.

¹⁷² Юнг К. Проблемы души нашего времени. Спб: Питер, 2002. С. 16.

¹⁷³ Там само. С. 19.

аналітика, є частиною людської цілісності, а відтак, коли людина усвідомлює це, то вона знову віднаходить спогад про те, що вона людина, як і всі інші.

Гріх у поезії Богдана Томенчука є свідченням людськості ліричного героя, а також можливістю наближення до Бога, оскільки досить часто виступає у поєднанні з релігійною лексикою:

*І важив Бог на піднебесних вагах
Свої гріхи при нашому гріху... (с. 5)*

Не бійся ніколи й нічого –

То вище за всякі гріхи,

Що матір розп'ятого Бога

Писали із тебе віки (с. 63).

Варто зазначити, що у творах Б. Томенчука немає лексеми «грішити», хоча розуміння гріха визначається двома аспектами: гріх як дія людини і гріх як результат цих дій. Замість «грішити» використовується лексема «любити» або інші, тотожні їй:

Ми удвох запливаєм за межу,

За пристойності і заборони...

Я за ними тобі лиш належу,

Упокорений стогоном тронним (с. 10).

Отже, шлях до того, що вважається гріхом, – в закоханості та пристрасті. За Біблією, пристрасть, точніше хтивість, є одним зі смертних гріхів поряд із гординою, жадібністю, заздрістю, гнівом, лінощами та ненажерливістю. Тома Аквінський говорив, що хтивість – це одне з найбільших задоволень, яке поглинає розум більше за будь-які інші задоволення. Кубі Г. говорила про конфліктне поле, в якому перебуває людська сексуальність: «вона може бути вираженням найніжніших, сердечних і глибоких почуттів між чоловіком і жінкою. Спонукані взаємною любов'ю до ризику самовіддання, вони обоє скоряються події, яка перевершує їхні свідомі сили, і переступають своє «я», відкриваючись одне для одного. Водночас вони переживають це як одкровення неповторності себе та іншої особи, а також сутності іншої статі»¹⁷⁴. Потребою душі відтак є взаємовіддане взаємопізнання,

¹⁷⁴ Кубі Г. Глобальна сексуальна революція: руйнування свободи в ім'я свободи. Тернопіль: Мандрівець, 2018. С. 163.

а також вірність тому, кого ти пізнаєш. За Е. Фроммом, еротична любов передбачає любов усім своїм еством і пізнання іншої людини в її сутності¹⁷⁵.

Пристрасть, прагнення мати жінку неодноразово зустрічається у поезії Томенчука:

*Хочу мати тебе
Від сповна й до останку
Під твій шепіт солодкий
В прамузиці нот... (с. 13)*

Або:
*Поясню тобі пошепки впотемках,
Знемагаючи солодко в лоні,
Ти себе впізнаватимеш в дотиках
Впертих ліній моєї долоні... (с. 20)*

Богослов Пітер Кріфт говорить про те, що хтивість є бажанням волі, а не просто почуття. Це також і не просто пасивне переживання. На його думку, ми контролюємо природу, але не можемо контролювати наш власний контроль. Контролюючи природу, ми не контролюємо самих себе. Самоконтроль знаходиться «поза», тоді як контроль природи є «в». І це саме тоді, коли нам найбільше потрібний не контроль природи, а самоконтроль¹⁷⁶.

За визначенням католицької енциклопедії, хіть виникає тоді, коли статева насолода шукається поза шлюбом або у спосіб, що суперечить законам шлюбних стосунків¹⁷⁷. У Старому Заповіті хотіння плоті визначається як зле хотіння, як зловживання тими речами, що їх потребує тіло для виживання¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Фромм Е. Мистецтво любові. Харків: КСД, 2017. С. 91.

¹⁷⁶ Kreeft P. A Civilization at Risk: Whatever Became of Virtue? URL: <http://www.catholiceducation.org/en/culture/catholic-contributions/a-civilization-at-risk-whatever-became-of-virtue.html> (дата звернення: 07.11.2018).

¹⁷⁷ Lust // <http://www.newadvent.org/cathen/09438a.htm> (дата звернення: 07.11.2018).

¹⁷⁸ YEZER HA-RA'. URL: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/15083-yezer-ha-ra> (дата звернення : 12.10.2017).

Хтивість як особливий ритуал практикували на вакханаліях.
У Томенчука маємо:

*І хай з горя зап'ють боги
З вакханалій до вакханалій,
Ми і долі – клубок тугий
Серед наших лишень печалей
Запах твоїх п'яних колін
Я вдихаю, немов наркотик,
Тільки вигин твій навздогін
Там, де пробую біль на дотик...
Хай це все непрощений гріх
І любов, як небесна кара...
Небо нам – як щемкий оборіг,
Ми йому – два крила Ікара (с. 8).*

Вакханалії, пристрасть, бажання поступово трансформуються в усвідомлення ліричним героєм його вчинків як непрощеного гріха, а любов є покарою чи то за пристрасть, чи то за інші гріхи. «Пристрасть означає страждання, щось, що треба терпіти, перевагу призначення над вільною та відповідальною особистістю (...) Кохання-пристрасть – бажання, що раниць та нищить своїм успіхом»¹⁷⁹.

Є дві потужні програми статевого потягу: одна пов'язана з генетикою, а інша зумовлена установками, введеними у підсвідомість у ранньому дитинстві¹⁸⁰. Дії цих програм залишаються «за кадром» нашої свідомості, роблячи життя людини мало передбачуваним, а почуття та прагнення загадковими.

Ліричний герой не розуміє, чому це трапилося з ним, але він чітко знає, що «Ми і долі – клубок тугий».

За З. Фрейдом, конфлікт між природними потребами і вимогами цивілізації принципово неможливо вирішити, адже інстинктивне життя людини скероване на егоїстичне самозадоволення, а культура може існувати лише ціною притлумлення цих

¹⁷⁹ Ружмон Д. Любов і західна культура. Львів: Літопис, 2000. С. 47.

¹⁸⁰ Щербатых Ю. Грех похоти. URL: <http://www.no-stress.ru/sin/lust.html> (дата звернення: 07.11.2018).

інстинктів. Постійне ж притлумлення глибинних сексуальних потреб викликає неврози, а сприяння їм означало би всезагальну анархію та загибель культури¹⁸¹.

Програма ж, що штовхає до сексу, міститься в генах, ресурси визначаються загальною енергетикою організму, а спосіб реалізації цієї програми визначає соціальне оточення і життєвий досвід. Проте реалізація цих сексуальних інстинктів може наштовхнутися на суспільні заборони. Адже для спільноти, як говорить Ю. Щербатих, головна мета – стабільність структури, де найдрібнішим елементом є сім'я, тому реалізовувати статевий інстинкт дозволяється лише всередині родини, а все інше – хіть і гріх¹⁸².

Саме з такої позиції варто тлумачити «гріх» у поезії Богдана Томенчука. Гріх для його ліричного героя – це не те, що він коїть (нагадаймо ще раз – у текстах немає лексеми «грішити»), а те, що суспільство може визнати за гріх:

*Хтось відміряв, немов мензуркою,
Ще й моральністю охрестив...
Світ навколо поза цензурою,
Коли в колі тім я і ти...*

Ліричний герой називає свої почуття і стосунки «гріхом» не з позиції власних маркерів, а з точки зору суспільних стереотипів. Саме тому поряд із тим, що назване гріхом, завжди у творах виступають чистота, музика небес, хорали, що протиставлені світу:

*Дрібнішають світи безликістю повторів,
Десь за межею днів, чекання і яви
В чіїхось дивних снах над тишею соборів –
Світіння і орган, і неповторна ви... (с. 18)*

Власне, сам світ є грішним, тому у ньому немає місця чистому кохання, чистій пристрасті, коханій ліричного героя:

*Чистото непорочна
У грішному світі банкнот (с. 13).*

¹⁸¹ Фрейд З. Очерки по теории сексуальности. Москва: АСТ, 2004. 288 с.

¹⁸² Щербатых Ю. Грех похоти. URL: <http://www.no-stress.ru/sin/lust.html> (дата звернення: 07.11.2018).

Саму ж кохану герой неодноразово порівнює з Мадонною:

І за подобою твоєю

Була сотворена краса.

І все, що мудрістю бездонне

І чим наповнюємо дні,

Пречистим образом Мадонни

Залишив нам на полотні... (с. 29)

Це інший світ, створений двома закоханими. Тому так часто гріх ліричний герой означає як такий, що виходить за межі світу реального, починається за ним:

Хтось строгий крізь вічність прийде освятити

У храмі душі чисте ложе гріха... (с. 26)

Таким чином, Бог не на боці світу, а на боці закоханих:

І чисто було, як в Різдво (с. 85).

В снах безневинну і горду

Подумки так колихав

І поправляв її ковдру

За півплеча від гріха (с. 86).

Коли ж ранок крізь шибу

Глипнув в наші раї... (с. 24)

Вся так небесно, струнно так тремтиш,

Як небеса тобою святять воду... (с. 27)

І вростаєш, як ніч у жнива,

В наших тіл непромовлену сповідь (с. 29).

Шукали руки сповіді, як броду,

У течії невинної ріки... (с. 37)

І як тут не згадати Е. Фромма та його тезу, що «в любові і чоловік, і жінка відроджуються»¹⁸³.

Тематично і структурно «Сезон ненаписаних віршів» розпадається на три частини: «Собою мене огорнеш...», «Крізь музику всіх скрипалів...», «З долоней любові у зону війни». У перших двох ліричний герой протиставляє свій чистий світ кохання, близькості з іншою людиною світу, гріховному по-справжньому, де немає місця любові. «Гріх» в останній частині збірки отримує

¹⁸³ Фромм Е. Мистецтво любові. Харків: КСД, 2017. С. 63.

іншу інтерпретацію. Насамперед тому, що міняється простір. Це простір війни і смерті:

*Спаси і сохрани. Прости гріхи й провини.
І кожен Божий день, прожитий, як в медах.
У росяних садах перезрівають вина,
Лиш сонце в небесах, підстрелене, як птах,
Ячить на всі світи і б'ється в кожні груди,
У зраних степах такі... вмирають... люди.
Будь, Господи, між них в їх Немедовий Спас... (с. 97)*

Початок вірша перегукується з молитвою «Отче наш...». А молимося ми саме у тому світі, звідки тікаємо у пошуках святості. Ліричний герой прямо не називає гріховним той соціум, в якому опинився, він хвилюється за прощення гріхів тим, хто спокутував свої провини тут, на полі бою («такі... вмирають... люди»).

*Таке життя прости нам, Отче, наше,
Що молимося невіданим богам.
І небо – що монарше, що монаше –
Всього лиш тло. Святиням чи гріхам? (с. 103)*

У тому світі, в який герой повернувся з «долонею любові», немає місця хоралам, ескізам, храмам тиші, бо тут панують «наслані месії», «нечистий суд».

*Я знаю, Боже, так казати гріх.
Та видно по трибунах і екранах –
Не в тих стріляли снайпери, не в тих
На гнівом переповнених Майданах (с. 127).*

Це світ, що полює на таких, як ліричний герой:
*Побережись! – іде відстріл
Порадних і крилатих (с. 96).*

Абсолютно змінюється колористика. Якщо раніше це були пастельні тони, білизна снігу, непорочність, то тепер це ніч, кров, темрява, бруд, в яких людина, що не сприймає суспільне розуміння «не гріха», відчувається самотньою.

*Погасила вікно, наче вирвала з квітки пелюстку,
І занурилась в ніч, як у води ще тої ріки.
Помолилася тихо, і в душу, як в пустку,
Стали звідкись проситись незнані гріхи.
Ось отут був би він. І торкався б устами,*

І невміло так перса розбурхані пив... (с. 135)

Головна героїня цього твору – жінка, в якої забрано право на любов («незнані гріхи»). Вона гасить не лише світло у вікні, а й отой світ, де могло світитися «чисте ложе гріха». Цей світ не потребує любові, він не хоче порятунку. І найстрашніше, що ці апокаліптичні візії автор розгортає на тлі сучасної України:

Іменем котрої України

Ви судити будете мене?

Тої, за котру моя родина

Зігрівала груди Сибірам,

Бо порвавши правду за провини,

Ви крутили в'язи прапорам? (с. 131)

У частині «З долоней любові у зону війни...» сама лексема «гріх» зустрічається всього тричі і в одному випадку має цілком християнський контекст: «Коли ж кажемо, що не маєм гріха, то себе обманюємо, і немає в нас правди! Коли ми свої гріхи визнаємо, то Він вірний та праведний, щоб гріхи нам простити, та очистити нас від неправди всіякої» (1 Івана 1:8,9).

Але герой, опинившись у зоні війни, розуміє, що «світ на кавалки розколеться». І йдеться не лише про руїни, розруху, завдану війною, а й переконструювання людської свідомості, цінностей та розуміння гріха як такого. Саме це дасть право на чистоту, спокій та мир:

І ми явимось світові чистими

Чистотою святих немовлят... (с. 137)

Гріх є важливим концептом для духовної культури, в якому віддзеркалюються релігійні та світські знання, а також морально-етичні принципи. Він існує як філософська, морально-етична та оціночна категорія. Це поняття регулює та регламентує стосунки індивіда та соціуму.

Художній концепт гріха у творах Богдана Томенчука передбачає осмислення гріховного/святого в іншому аспекті, іншій площині. Морально-етична парадигма є визначальною для автора (релігійна зустрічається лише один раз). Автор акцентує на зміні ціннісних орієнтирів світу, для якого гріхом є те, що на правду є святим та справжнім. У такому контексті недалеко і до сприйняття божественного як гріховного («І важив Бог на підне-

бесних вагах Свої гріхи при нашому гріху...»). Любов, близькість, яку суспільна мораль називає хіттю, а відтак одним із гріхів, автор ставить на найвищій щабель людського буття, щабель, ступивши на який, людина опиниться на відстані півкроку до Бога.

2. 3 Sacrum-маркери («Жінка з одного вірша»)

Сакральне, тобто священне, пов'язане з вірою у Бога, є важливою складовою лірики Богдана Томенчука. У поезії цього автора неодноразово натрапляємо на тлумачення гріха як святості, на вираження святості любові до жінки та рідної землі, ліричний герой звертається до Бога, розповідає про янголів, порівнює життя із Господньою виставою. «Сакральне викликає в уяві маніфестацію невидимого і надлюдського абсолюту, божественного. Феномен сакрального включає в себе три складові: психічний індивідуальний досвід; втілення цього досвіду у вигляді символічних структур і, нарешті, культурні функції сакрального, тобто колективний і комунікативний аспекти. (...) сакральне виявляється насамперед як безпосереднє відчуття, певна емоція, що вливає в «Я» своєрідну сильну духовну енергію»¹⁸⁴:

*Ці хиткі терези... Цих світів вікові коромисла...
Цей покликаний Ти на цю трапезу тринадцятьох...
Ти прийшов після всіх, бо скрижальям вирізьблював смисли,
Тут покликані всі ті, що обрані із багатьох...
Тут покликані всі, та ще жоден своє не довершив...
Ця задума Твоя, мов зникаюча тінь від олив...
Ця розмова про те, що тринадцятий з вас стане першим,
І пребуде цілунок убивчим заміником слів...
Ти для них карбував на камінні пустель дуже стисло
Те саме, що колись чув від Бога старезний Мойсей...
Так до крові вирізьблював болі, надії і смисли,
Що в один поцілунок вмістилося якось: «Оцей!»...
Перша жертва постане такого останнього суду...
Перша жертва постане й далеко не перша сльоза...
Нею будеш не Ти – знаєш, небо обрало Іуду,
Щоби грішним світам поцілунок на Тебе вказав...¹⁸⁵*

¹⁸⁴ Гаврилук Т. Сакральний простір і час як посередник природного та надприродного світів. URL: <http://newacropolis.org.ua/theses/91834e69-d28f-4f1b-b147-f8698df5af3c> (дата звернення: 07.11.2018).

¹⁸⁵ <https://www.facebook.com/profile.php?id=100004695795964> (допис від 09.11.2018).

Власний досвід осягнення божественного інтерпретується у поетичному тексті, що стає актом промовляння до світу. Ліричний герой розмірковує над присутністю Бога на останній трапезі Ісуса. Кількість присутніх, на перший погляд, – 13 + 1 («Цей покликаний Ти на цю трапезу тринадцятьох...»). У Євангелії – 13: «20. Коли ж настав вечір, сів він до столу з дванадцятьма учнями, 21. і коли вони їли, він промовив: «Істинно кажу вам: Один з вас мене зрадить» (Мт. 26: 20-21). Автор не переказує епізод Таємної вечері, а осмислює її за допомогою власного досвіду та творчої інтенції. Хто чотирнадцятий? І чи є він? Останнім приходиться ліричний герой: «*Ти прийшов після всіх, бо скрижалим вирізьблював смисли*». Старозавітні скрижалі стають частиною сучасного світу ліричного героя, адже викарбовується те, що вже колись чув і промовляв Мойсей, тобто відбувається переосмислення старозавітних десяти заповідей. Ліричний герой приходиться не сам на цю вечерю. Рано чи пізно – туди йдуть всі, кого обирають із багатьох. У Біблії тринадцятий – Ісус Христос, у вірші Б. Томенчука – той, кого обрав Бог, і той, хто прийшов на вечерю останнім. Як бачимо, «сакральне – це не тільки акциденція нашого сприйняття світу, але й постійна структура нашого ставлення до світу і нашого психобіологічного устрою»¹⁸⁶.

Дослідження феномену сакрального можемо знайти у працях Ж. Батая, Е. Дюркгайма, М. Еліаде, Л. Леві-Брюля, Р. Кайуа, В. Маккіоро, М. Мосса, Є. Мелетинського, Р. Отто, Дж. Фрезера, І. Набитовича, А. Землянської, М. Юрія.

Е. Дюркгайм, наприклад, зазначав, що дії, пов'язані з релігією, відокремлені від іншої соціальної діяльності та є об'єктом шанування людини. Саме ця відокремленість та пошанівок лягли в основу поняття сакрального¹⁸⁷. М. Мосс говорив про сакральне не лише у релігієзнавчому контексті. Він називав сакральними такі дії, в яких є певна незвичайність, тобто ті дії, які виходять

¹⁸⁶ Юрій М. Сакральне як феномен культури. *Релігія та соціум*. 2015. № 3. С. 150.

¹⁸⁷ Durkheim E. *The Elementary Forms of Religious Life*. N.Y.: Oxford University Press, 2001. 416 p.

за межі буденності людини¹⁸⁸. Ж Батай під поняттям «сакральне» розумів особливе індивідуальне переживання¹⁸⁹. М. Еліаде визначав сакральне як універсальну структуру свідомості. Сакральне і мирське – «два способи буття у світі, дві екзистенційні ситуації, які людина розвиває впродовж усієї історії»¹⁹⁰. Р. Кайуа говорив про те, що сакральне можна зрозуміти, лиш протиставивши його профанному, а те, що є сакральним для однієї культурної спільноти, може бути профанним для іншої¹⁹¹. Р. Отто писав, що *sensus numinosus* (відчуття сакральності) пов'язане з *mysterium fascinas* (захоплення сакральним) та *mysterium tremendum* (страх перед сакральним)¹⁹².

На думку І. Набитовича, «категорія *sacrum*, сакральне – одна з універсалій, яка найповніше містить у собі співвідношення, взаємозалежності й зв'язки, найхарактерніші, ключові поняття та концепти різних релігій та, беручи ширше, концепти культури загалом»¹⁹³. А. Землянська пише: «Серед традиційних рис сакрального науковці завжди виділяли такі, як жахливість, величність, таємничість, фасцинуючий ефект. (...) священна сила, окрім певних етичних почуттів (любов, довіра тощо), може збурювати у душах сум'яття шляхом сильних виплесків божественного буття, що відбувається під час проведення ритуалу або святкування навколо культних споруд. Це сум'яття виникає через поєднання в одній душі двох опозиційних почуттів, що складають суть священного: почуття жахливого (*mysterium tremendum*) і почуття захоплення (*mysterium fascinas*), спричинене усвідомлен-

¹⁸⁸ Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2011. 416 с.

¹⁸⁹ Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. 742 с.

¹⁹⁰ Еліаде М. Мефістофель і Андрогін. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 10.

¹⁹¹ Каюа Р. Людина та сакральне. К.: Ваклер, 2003. 256 с.

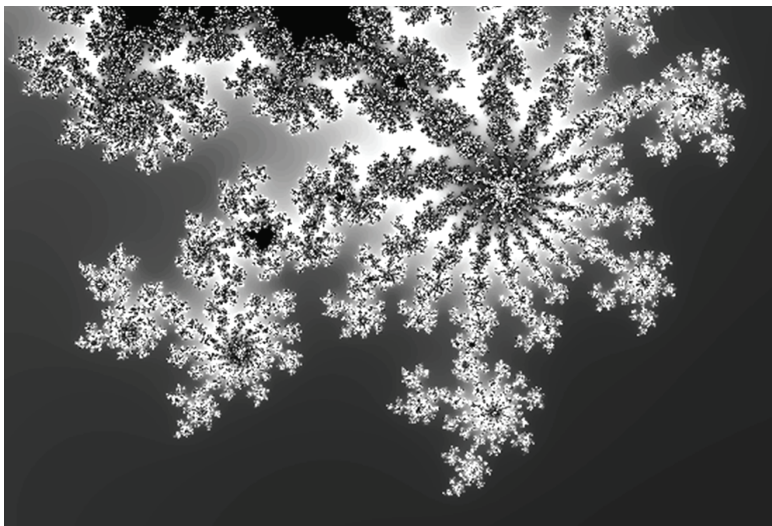
¹⁹² Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб., 2008. 272 с.

¹⁹³ Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму). Дрогобич – Люблін: Посвіт, 2008. С. 13.

ням могутності цієї сили (majestas)»¹⁹⁴. Сакральне – це саме той посередник, який пов'язує, об'єднує крайнощі та з'єднує протилежності¹⁹⁵.

І. Набитович запропонував цікавий підхід до категорії *sacrum* як до фрактала. «Окремі інгредієнти сакрального як фрактальної структури, проявляючись на різних рівнях твору мистецтва, (...) можуть представляти достатньо повну картину особливостей виявів категорії *sacrum* як цілісності у творі»¹⁹⁶. До речі, польські вчені знайшли приховані фрактальні властивості у Старому Завіті¹⁹⁷.

Один із різновидів фракталів подаємо нижче¹⁹⁸:



¹⁹⁴ Землянська А. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2013. С. 63.

¹⁹⁵ Юрій М. Сакральне як феномен культури. *Релігія та соціум*. 2015. № 3. С. 151.

¹⁹⁶ Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму). Дрогобич – Люблін: Посвіт, 2008. С. 53.

¹⁹⁷ <https://zbruc.eu/node/46740>

¹⁹⁸ Фрактали сконструйовано за допомогою: <http://nadin.miem.edu.ru/1111/index.html> (дата звернення: 12.10.2017).

У поезії Б. Томенчука сакральне в собі екстраполюється на тих, хто поряд; від тих, хто поряд, – на світ тощо. У будь-якому випадку це буде ліричний герой, що означає маркерами сакрального себе, речі, слова, близьких, світ, відчуваючи захоплення і трепет, адже в усьому, що довкола, присутній Бог. Світ його лірики складається з компонентів, що є зменшеними копіями цього світу: вселенська молитва – з молитов ліричного героя, любов до Бога – з любові до того, кого він створив, любов до України – з любові до рідного дому, любові до роду. Тобто маємо теж своєрідний фрактал.

Сакральними в поезії Богдана Томенчука можуть бути простір, кохана, річ, дія. Розглянемо докладніше їх на прикладі збірки «Жінка з одного вірша» (2018). Композиційно вона нагадує фрактальну структуру: є вірш-мотто, кожен із рядків якого стає заголовком для окремого розділу, кількість віршів у якому дорівнює кількості букв у рядку-заголовку. Сакральне у цій збірці виступає у таких ситуаціях:

- образотворчий компонент:

*І мальви тягнулись до сліз усенощних...*¹⁹⁹

І ти, як на останньому причасті (с. 14).

Місяць як Божа долоня (с. 32).

І це плесо, як Божа длань (с. 180).

Ці пречисті світи... (с. 186)

А доц той, як в самого Бога вдався... (с. 77)

А на крижмі снігів вже хрестили весну... (с. 208)

І погляд ваш немов Господній дар (с. 213).

- характеристика світу

І молились світи (с. 19).

І лунатиме біль. Біль твоєї чомусь неприсутності

У земному його непростому раю (с. 39).

Ніч, яка ніч, – як дзвіниця небес понад плесом,

Онде місяць повис, як начищений бронзовий дзвін (с. 43).

То їх Содом і їм за те Гоморра.

Ми просто з волі Бога грішимо (с. 67).

¹⁹⁹ Томенчук Б. Жінка з одного вірша. Брустурів: Дискурсус, 2018. С. 11. Надалі вказуватимемо тільки сторінку.

*З нас ніхто не грішив, і не треба нам каятись.
Сповідатися нам лиш у чистому храмі небес.
Як я хочу, аби проминув цих наслань Апокаліпсис,
Що почався із днів, де немає тебе (с. 132).*

- елементи агіографії:

Я всього лиш Йоан Хреститель... (с. 8)

Вже Слово є, але воно німує...

А ти ростеш ходити по воді,

Відтак пошлють висіти на хресті,

Воскреснути й любити одесную... (с. 141)

- усвідомлення (при)сутності Бога:

То не видіння – чистим полем

В одежах білих хтось іде.

Так-так, се Він, ще з тої ери

Йде до найпершого Різдва

Сюди, де вічні мародери,

Ти і скривавлена трава (с. 68).

- молитовні стилізації:

Все, що з коліски я не полюбив,

Праведний Боже, любити не змушуй...

Дякую долі за терпкість терпінь... (с. 139)

Дай, Боже, в долю правди, й простоти,

Й тепла земного, й раю коло хати.

Я знаю, Отче, все прощаєш ти,

Але не доведи у молитвах брехати... (с. 84)

Ти обрала мене капітаном ковчега,

Долю взявши в три пальці: «Во Ім'я Отця» (с. 204).

- присутність Бога у світі:

І ми будем як глина у найпершій Господнім замісі,

І відчуєм, як Пан Біг нам виліплює доторки тіл (с. 48).

Ти не віриш мені? То повір хоч Йому,

Себе вздрівши в Небесних дзеркалах... (с. 171)

Кажуть, є між земними церквами

Церква з виходом у райський сад (с. 142).

Кажуть, Бог всьому світу Мольфар (с. 128).

Якщо говорити про *mysterium fascinas* та *mysterium tremendum* як дотичні до *sacrum*, то перше пов'язане з особис-

тісною зоною ліричного героя, друге – з вираженням його громадянської позиції та залученням українського контексту.

Розглянемо докладніше кожен із них.

Mysterium fascinas маємо, наприклад, у вірші «Ти не віриш у Бога? Подивись, оце Він»:

Ти не віриш у Бога? Подивись, оце Він.

Ні, не так. Це Ним мудро задуманий витвір.

З Ним замішених глин, з Ним добавлених вин –

Твоїх смислів немислимий вимір.

Ти не бачиш, про що? Ти не чуєш, чому

Плеса ці від слідів затихали...

Ти не віриш мені? То повір хоч Йому,

Себе вздрівши в Небесних дзеркалах (с. 171).

Ліричний герой, ймовірно, звертається до коханої жінки (глина, вино часто пов'язані у Томенчука саме з образом коханої), натякаючи на її особливий статус. Вона – неповторна, подарована Богом, відтак свята. Хоча цей вірш можна інтерпретувати у контексті звернення до людини як такої без гендерного маркування. Бог є в кожній людині, тому, щоб повірити у нього, треба глянути на своє відображення. Якщо у земному дзеркалі людина бачить себе земну, то у дзеркалі небесному людина бачить віддзеркалення Бога в собі. Тобто Господне дзеркало показує Бога в людині.

Стадія дзеркала Ж. Лакана описує ті процеси, завдяки яким суб'єкт усвідомлює своє буття. На його думку, дитина у віці шести місяців здатна розпізнати образ у дзеркалі як свій власний, це впізнавання має структурно-історичні наслідки²⁰⁰. Дитина через відображення свого тіла у дзеркалі намагається опанувати тілесний самоконтроль і сприймає своє «я» ототожнено до дзеркального відображення. Тобто вона, ототожнюючи себе із дзеркальним відображенням, починає своє буття, адже дзеркальне, на думку Ю. Крістеві, є чи не найпершим осередком формування знаків та самоідентифікацій. «Усе дзеркальне зачаровує, бо ж додає до ба-

²⁰⁰ Lacan J. The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience. URL: <http://www4.ncsu.edu/unity/users/m/morillo/public/mirror.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).

ченого слід тієї агресивності, того несимволізованого інстинкту невербалізованого, а отже, й нерепрезентованого»²⁰¹.

Б. Томенчук пропонує поглянути в небесне дзеркало. Якщо в земному людина бачить відображення, що сприймає як своє «я», то у небесному людина бачить Бога в собі, сприймаючи його цілісно, як своє тілесне я у дзеркалі. У Посланні Якова читаємо: «21. Тому то відкиньте всіляку нечисть та залишок злоби, і прийміть із лагідністю всіяне слово, що може спасти ваші душі. 22. Будьте ж виконавцями слова, а не слухачами самими, що себе самих обманюють. 23. Бо хто слухач слова, а не виконавець, той подібний людині, що риси обличчя свого розглядає у дзеркалі, 24. бо розгляне себе та й відійде, і зараз забуде, яка вона є. 25. А хто заглядає в закон досконалий, закон волі, і в нім пробуває, той не буде забудько слухач, але виконавець діла, і він буде блаженний у діянні своїм!» (Якова 1:21-27). Отже, небесне дзеркало у Томенчука – Святе Письмо.

Ще однією дзеркальною поверхнею можемо вважати плесо («плеса ці від слідів затихали») – чиста водна гладінь, в якій Бог бачив (своє?) відображення:

*Ти не бачиш, про що? Ти не чуєш, чому
Плеса ці від слідів затихали...*

Людина не може відчитати Божі знаки та смисли, не бачить Божого дива, не чує кроків Бога. Повернути цю здатність може погляд у небесне дзеркало («Себе вздрівши в Небесних дзеркалах»), в якому людина побачить не своє тіло, а власне себе, створеного Богом.

Mysterium fascinas оприсутнене і у змалюванні жінки, яку створює Бог для ліричного героя:

*Ходить у тебе закоханий Бог,
Вперше в житті щасливий.
Вічний володар світів і вітрів,
Ним тільки зміряна вічність.
Він на погибель мені сотворив
Ліній твоїх обтічність...*

²⁰¹ Крістева Ю. Еліпсис страху і дзеркальна спокуса. Крістева Ю. Полілог. Київ: Юніверс, 2004. С. 328.

*Цей молитовний ескіз голови,
Очі – дощі впівнеба...
«Я поступаюсь, – сказав, – живи
Тим, що створив для себе» (с. 194).*

Сакральний простір, в якому звучить музика та сповідь, в якому ходить Бог, змінюється, коли у ньому з'являється вона – та, яку створив сам Бог. Вона не може бути не святою («молитовний ескіз голови»). «Людина є партнером Бога, і діалог між ними завершується тим, що Бог сам стає людиною»²⁰² (закоханий Бог). Бог поступається місцем ліричному героєві, чим підкреслюється особливий статус обраної жінки. Пізнання світу, створеного Богом, відбувається через пізнання жінки і навпаки. Жінка – маркер сакрального у світі, свідчення присутності Бога. На думку Е. Тріа, святе – піднесене, те, «до чого не можна доторкатися (на що не можна навіть «подивитися»). Сакрального можна, натомість, диткнутися, можна ним послуговуватися»²⁰³. Такою є жінка (одночасно і свята, і сакральна). Таким є світ («живи Тим, що створив для себе»). Жінка, світ, Бог є елементами фрактальної структури сакрального (маємо на увазі не форму, а змістове насичення).

Любов – це вияв Божого, кохана жінка обирається не ліричним героєм, а Богом для ліричного героя:

*Я сказав собі так. Знаю зодчу цих стін.
І призначену, й обрану Богом.
Сотворила світи із сивин і провин.
Не судить її строго (...)
Вона зодча цих стін. Вона просто сльоза –
Та, що в Божому оці пречиста (с. 273).*

Не тільки Бог створює світ, його створює і людина (ліричний герой, його кохана жінка). Бог створив жінку, жінка створила світ за образом і подобою Бога.

Творчість, творення є особливістю *mysterium fascinas*, як-от у поезії «Надішли мені ніч. Надішли, ніби пісню з Ютубу...»:

²⁰² Бальтазар фон Г. У. Варта віри лише любов. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. С. 33.

²⁰³ Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму) / І. Набитович. – Дрогобич – Люблін: Посвіт, 2008. С. 35.

*А я вперто ліпив з тих небес і з уяви тебе.
Впертим скульптором був. Не подобалось – плакав і нищив.
Не виходила ти, та, котрій хотів впасти до ніг.
Розкажи мені, Боже святий, ну за віщо
Ти так пізно її сотворити поміг (с. 187).*

Кілька світів («Хоча був у світах, що навпроти...») нагадують будинки навпроти один одного, а близькі люди були фактично на відстані одного погляду, одного дотику. Створення людини – це пошук. Пошук між світами, іншими людьми. Він шукає її, вона шукає його:

*Я вдихаю її, як вдихають незнаний наркотик,
Поки з наших небес вона ліпить мене (с. 187).*

Творчість – це не лише введення у певні рамки (ліплю так, як потрібно, як правильно для мене), а й звільнення:

Я цілую тебе. Виціловую, ніби звільняю із мармуру (с. 219).

Звісно, тут можна пригадати античний міф про Пігмаліона, що закохався у власне творіння.

Образ коханої впізнавний у всьому: новому дні, нічних силуетах, іконах:

*А ти молися, клич мене у сон,
Цілуй дощі на склі холодних вікон,
Себе впізнавши в обрисах ікон –
Бо я таку тебе з усіх віків накликав... (с. 193)*

Кохана жінка наповнює собою простір, і він стає святим («Що без тебе мій храм – як без віри й ікон»).

Скульптура, живопис, музика – невід’ємні начала сакрального:
У музиці небес між їх натхненних тем... (с. 228)

Бог був не лише творцем світу, він став творцем закоханих, а також першим поетом («Бог немов замислений поет»):

*Він виліплює шепіт й вічну пластику тіл.
Тільки ложе – як небо полотнинами крил (с. 240).*

*Я вірую в тебе, Вселенська Любове.
Хай шкіриться світ, як щербатий кастет...*

*Спочатку насправді таки було Слово.
Що Бог написав як Найперший Поет (с. 271).*

Про божественну суть поезії говориться і в таких рядках, що стосуються поезії:

Ви ж вічна така й так світилися молоддо.

І в Книзі Всіх Книг починали главу... (с. 270)

Таким чином, *mysterium fascino*s стосується відчуття себе у світі, у коханні, у творчості. Насолода і зачудування від перебування у світі, де є найрідніша людина, а також творчість, музика, вірші сповнюють поезію Томенчука радістю, ніжністю, напівдитячою наївністю, з якою ліричний герой відкриває для себе щораз по-новому зорі, осінь, слово, Бога. *Mysterium fascino*s – це оптимізм, радість, замилювання світом, тим, що є у ньому, адже на ньому сліди Божого дотику:

У ту тишу нічну ходив понад плесо апостол.

І місяць у небі блищав, як начищена мідь.

То Бог малював ув одвічному Слові апостроф

І зорі, як титли. І тихо промовив: «Живіть»... (с. 262)

Розглянемо тепер оприсутнення *mysterium tremendum* у збірці «Жінка з одного вірша». *Mysterium tremendum* простежується, наприклад, у вірші «Знову прокинулись в п'яних гріхах...»:

Знову прокинулись в п'яних гріхах,

Не розпізнавши – хрестини чи тризна.

Знову, як дівка, пішла по руках

Богом забута Вітчизна (с. 15).

Це країна, де поетів ведуть на суд до Пилата і кричать: «Розіпни!» Власне, цей крик повинен протверезити рідну державу:

Кине під ноги світам не свій хрест,

Випрямить стежку й поставу,

Зникне кудись указуючий перст,

Небо зупинить виставу... (с. 15)

Тільки Бог може зупинити вакханалію і несправедливий суд над праведним. Тоді щезне лихо і почнеться абсолютно нова ера з Богом:

Щезне в таємних покоях Пилат,

Ангел розтопче печатку.

Місяць засвітиться, як циферблат,

Відлік почнеться спочатку... (с. 15)

У Біблії читаємо: «1. А по цьому я бачив чотирьох Анголів, що стояли на чотирьох кутах землі та тримали чотири земні вітри, щоб вітер не віяв на землю, ані на море, ані на жодне дере-

во. 2. І бачив я іншого Ангола, що від схід сонця виходив, і мав печатку Бога Живого. І він гучним голосом крикнув до чотирьох Анголів, що їм дано пошкодити землі та морю, 3. говорячи: Не шкодьте ані землі, ані морю, ані дереву, аж поки ми покладемо печатки рабам Бога нашого на їхніх чолах!» (Об'явлення 7:1-3)

Якщо ангел зніме печатку, то це означатиме початок кінця світу. Перші чотири печатки звільнять вершників Апокаліпсису, після відкриття п'ятої всі почують крики мучеників, шоста призведе до землетрусів, сьома – це сім чаш Божого гніву. У цитованій поезії усе зупиниться не зняттям печатки, а її знищенням тоді, коли Бог зупинить «виставу». Гнів Божий можливо зупинити тоді, коли Україна підведе погляд до неба, тобто віднайде Бога.

Поки що Україна бачиться як німа обитель для чужих:

Чужий вогонь горить в твоїй обителі.

Про що ти просиш Бога, як німа?

Це ж скільки в тебе було визволителів,

А ти стоїш. Сама собі тюрма... (с. 145)

Візії України у Томенчука перегукуються з Маланюковими візіями. Особлива роль відводиться протиставленню Україна – «чужий», «свій» – «чужий». Загалом, опозиція «свій» – «чужий» є універсальними базовими когнітивними структурами²⁰⁴, розгортання яких ґрунтується на розгортанні «пучка протилежних ознак»²⁰⁵. Уявлення про «своє» і «чуже» почали формуватися ще в архаїчній свідомості і ґрунтувалися на особливостях фіксації

²⁰⁴ У філософії вивчення «свого – чужого» пов'язувалося з проблемами пізнання і самоідентифікації людини, розуміння соціокультурного відчуження, втрати ідентичності, відчуття самотності, про що свідчать праці М. Бубера, Б. Вальденфельса, Г.-Г. Гадамера, Ю. Крістевой, Х. Ортега-і-Гассета, П. Рікера, Л. Фльорка, Ю. Хабермаса. Дихотомія «свій – чужий» визначається як чинник формування психологічних характеристик особистості та міжособистісної взаємодії Л. С. Виготським, І. С. Коном, З. Фройдом, К. Хорні, Е. Фроммом. Також «свій – чужий» може розглядатися у контексті лінгвістики (В. Жайворонок, Н. Чабан, Л. Гришаєва, Б. Успенський, М. Кочерган, О. Шейгал).

²⁰⁵ Артюх А. Своє – Чуже. Дике – Культурне. Базові структури міфічних когнітивних моделей. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/37886/08-Artiukh.pdf?sequence=1> (дата звернення : 16.01.2017).

об'єктивних протилежностей: свого, що було знайомим і зрозумілим, і чужого – невідомого, незрозумілого, небезпечного. Важливим для розрізнення «свого» і «чужого» є поняття розрізнення межі, кордонів, що допомагають встановити співвідношення між «двома полюсами дихотомії»²⁰⁶. Р. Жовтані протиставлення «своє» – «чуже» розглядає на таких рівнях: 1) міжособистісному; 2) соціальному; 3) психологічному; 4) міфологічному²⁰⁷.

«Чужий» – це той, хто позбавлений материнського, хто своїм існуванням здійснив ад'єкт. Подвійність його присутності в житті суб'єкта визначається дійсністю всередині нас і фантазматичністю у зовнішньому світі, де ми породжуємо його, а також наповнюємо бажаними смислами та своїми інтерпретаціями²⁰⁸. Б. Вальденфельс у «Топографії Чужого» говорить про панування соціологічного поняття «чужого» – це той, хто не є частиною групи, і спочатку він асоціюється з ворогом²⁰⁹. Він стверджує, що «чужий» на рівні прерозуміння конструюється самим собою, тобто авторське розуміння відіграє чи не найважливішу роль в осмисленні «чужого». На взаємодію «свого – чужого» є підстави дивитися з точки зору їх взаємодії та подвійної опосередкованості, здатної створити сферу «між». «Своє» та «чуже» пов'язані зовнішніми й внутрішніми відношеннями. Під зовнішніми відношеннями розуміється підпорядкованість дихотомії протиставленням Я/Інший, Сам/Інший, Я/Ти, Ми/Вони (М. Бубер, Ж. П. Сартр, П. Рікер), її вияв у міжособистісних стосунках і всередині Я (Л. С. Виготський, З. Фройд, Е. Фромм). Внутрішні відношення характеризують особливості зв'язків між компонентами дихотомії: неможливість їх відокремленого існування та зміни в її межах, спричинені процесами присвоєння (розширення ца-

²⁰⁶ Семашко Т. Межі дихотомії «свій» – «чужий» в аспекті етнічної стереотипізації. *Наукові записки ТНПУ*. Серія: Мовознавство. Вип. II(24) 2014. С. 238–243.

²⁰⁷ [Жовтані Р.](#) Маркери концепту «своє / чуже» у малій прозі Ернста Віхерта. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 11. С. 161–166. С. 162.

²⁰⁸ Крістева Ю. Самі собі чужі. К.: Основи, 2004. 262 с.

²⁰⁹ Вальденфельс Б. Топографія Чужого. Київ: ППС. 2002, 2004. 206 с.

рини «свого») або відчуження (збільшення царини «чужого») ²¹⁰. «Чужий» конкурує зі «своїм» і загрожує підкорити його (horror alien) ²¹¹. «Чужий» у Томенчука – це той, нав'язує свої правила та вимоги, той, хто руйнує і знищує:

*Чужі століття гуркотять колесами,
Вітри куйовдять рідні манівці...
Краї твої комусь ставали кресами,
Тримали інші горло в кулаці... (с. 145)*

Автор жорсткий в оцінках України, що забула і Бога, і себе:
*І знов стоїш і займана, й одурена –
(на сей раз перешиванців орда) –
Там, де струна прив'язана бандурина
До сволюка родинного гнізда (с. 145).*

«Чужий» присутній у контексті *mysterium fascinas*. Він не так є тим, кого карають, як каталізатором для отямлення «свого», повернення його до Бога і Слова:

*Так, ніби до хрести си' прицвяховую...
В околицях родинного гнізда
Уже говорять не моєю мовою,
Бо десь чужу освоює газда (с. 149).*

Сакральне – це маркер «своїх», для них – щирі молитви, тихі собори, мовчазні свічки, високі небеса, сам Бог:

*Коли в генералів було полювання,
В могилах вмиралі за щось рядові...
І тільки могила, як бруствер останній, –
З хрестом дерев'яним собор на крові.
Ніхто в тім соборі не буде молитись.
Лишень над собором – красива вдова...
Й свічки каганцями калининих китиць.
Й чужі щорічниці фальшиві слова... (с. 153)*

Автор називає могилу загиблого «свого» собором на крові. Саме над ним уперше почне молитися син загиблого воїна, не

²¹⁰ Присяжнюк Л. [Свій/чужий в образній системі романів Г. Гріна: семантико-когнітивний аспект](https://mydisser.com/ua/avtoref/view/24144.html#) // <https://mydisser.com/ua/avtoref/view/24144.html#>

²¹¹ Вальденфельс Б. Топографія Чужого. – Київ: ППС. 2002, 2004. С. 35.

розуміючи, чому і за що він лишився без батька. Завершується поезія початком молитви «Отче наш...», яку промовляє маленький хлопчик-напівсирота.

Хрест, Бог, молитва, дзвін є неодмінними складовими віршів, в яких змальовано жахіття теперішньої війни. Смерть воїна автор показує через розп'яття Христа («Звично кажемо, що не вмреш...»). А війна ця така, що «розповзуться світи по швах»:

*Тільки згадки про ордені...
Хрест лежить, як вдова німа,
Понад вирвою невійни... (с. 164)*

Смерть окремого воїна, рядових трансформується у страту цілого народу:

*А береги в свічках, немов божниця...
Тече в світи, сивіючи, Дніпро.
А на таких хрестатих перехрестях
Висить народ із заком за ребро,
І до, і після, й посеред нашестя... (с. 154)*

На хресті сучасності розіпнули не Христа, а цілий український народ. Як і маленький хлопчик із попереднього вірша, автор запитує, за що, адже народ не винний чи все ж таки... винен:

*І кров твоя така, мов кров Христа...
Чи, може, ні, підвішений народі? (с. 154)*

Автор сам собі дає таку відповідь:

Ми той народ. Та в нас не той Мойсей (с. 162).

У вірші «Хто за бруствером, хто за лядю...» Бог представлений як мовчазний свідок гвалтування і вбивства України (знову маємо аналогію з Христом), у цій кривавій круговерті війни взагалі не розібратися, де свій, де чужий і хто за кого:

*Українонько, горем втомлена.
І наложнице торгошів.
Між грудей тобі паля встромлена.
То не з горла крик, то з душі... (с. 163)*

І над усе це рано чи пізно прийде Бог, тоді, коли «хрестами в землю до плечей востаєм»:

*То з гомоном розверзеться опівніч.
Й постане Бог священний, як прелюд...
Ми не воскреснем, скуті у барвінок, –*

Синів сподвигнем на побідний крик.

І небо буде як весільне віно.

І буде сонце як Господній лик... (с. 175)

У Біблії читаємо: «27. Бо як блискавка та вибігає зо сходу, і з'являється аж до заходу, так буде і прихід Сина Людського. 28. Бо де труп, там зберуться орли. 29. І зараз, по скорботі тих днів, сонце затьмиться, і місяць не дасть свого світла, і зорі попадають з неба, і сили небесні порушаться. 30. І того часу на небі з'явиться знак Сина Людського, і тоді заголосять всі земні племена, і побачать вони Сина Людського, що йтиме на хмарах небесних із великою потугою й славою. 31. І пошле Анголів Своїх Він із голосним сурмовим гуком, і зберуть Його вибраних від вітрів чотирьох, від кінців неба аж до кінців його» (Від Матвія 24:27-31).

Автор своєрідно інтерпретує друге пришестя: Бог прийде не лише судити, а й стати підмогою синам тих, кому *«дим Вітцівицини очі виїдає, Сивіший наших несвятих сивин»*. Щоб урятувати Україну, тим мусиш принести жертву Богу, і ця жертва – ти сам; помиряючи – ти даєш дорогу своїм синам для величних звершень. Так автор поволі відходить від жертви-сина до жертви-батька і до ліричного героя як такого, якого хочуть принести у жертву:

Ця задуха словес і асфальтів...

Сам надійно вкопаю свій хрест...

Світ завмер, наче перед пенальті –

Що Голгофа й'му, що Еверест... (с. 257)

Схоже звучання маємо у вірші-молитві «Стану, прихилившись до одвірка...». Ліричний герой зупиняється біля одвірка і дослухається до Божого голосу. Більше нема напруги, прохання покарати винних, немає очікування Бога, який карає. Є тиха розмова із Господом. Як пише К. М. Мартіні, «Бог говорить не тільки загалом, до мас, промовляючи через пророків, Він говорить також конкретно, до мене, – і при цьому він каже мені те, чого не говорить нікому іншому»²¹². Ліричний герой не бачить Бога у світі, де він мешкає, його нема навіть у церквах, тому він вирушає до Бога. Ця мандрівка мала бути останньою, але:

²¹² Мартіні К. М. Відвага пристрасті. Жовква: Місіонер, 2010. С. 7.

*Як Ти кажеш, Отче? Повертатись?
Віриш цим словам і цим сльозам?
Справжній гріх і геть несправжня святість?
Жит далі? Ти покличеш Сам?
Знову йти на ті вселенські стерні
До Твоїх покинутих церков
Через вічні сумніви навернень
В суголося дзвонів і оков?.. (с. 191)*

Він повертається, маючи єдине і найважливіше – надію на Бога:

*Серед такої святої любові
Випрошу в неба пречистих хрестин,
Вимолю знак непролитої крові
Для найсвятішої із палестин... (с. 22)*

Ліричний герой сам (до речі, про свою самотність, самотність він неодноразово згадує – «я добуду один») у своїй дорозі. На думку Е. Фромма, любов до Бога «виростає з потреби перемогти самотність і досягти єднання»²¹³. Його шлях до Бога – це комплекс дій та вчинків, адже пізнання Всевишнього відбувається не через правильну думку, а через правильну дію (Е. Фромм).

Бог у поезії Томенчука не лише прощає, він карає, причому карає «чужих»:

*Гірко так і... тверезо.
...Каменем цих голосів
Зірці нагострюєш лезо,
Господи, на небесі... (с. 33)*

Ліричний герой відчуває і Божий гнів, і Божий біль та печаль, як, наприклад, у поезії «Про щось дзвенять останні мідяки...»:

*Про щось дзвенять останні мідяки,
Простягнута рука за щось чекає дяки.
Стоять хрести, де впали вояки,
І небеса, як прапори ніякі.
Ще не полита пригорща землі –
У вояків не вистачило крові,*

²¹³ Фромм Е. Мистецтво любові. Харків: КСД, 2017. С. 101.

*І лиш осмута в Бога на чолі
Як міра безпорадної любові (с. 65).*

Автор обігрує історію створення світу, зокрема сьомий день, в який Бог відпочивав:

*Допоки спав – рогатий колотив,
Та так, що треба знов розп'яти Сина... (с. 65)*

Щоправда, у сьогочасних реаліях розпинають і людських синів («Уже півдолі застелив хрещато»).

У Б. Томенчука є вірші, в яких автор веде розповідь від імені котрогось із біблійних персонажів. Такі монологи звучать по-особливому болісно і тривожно:

*Я їду, неприкаяний світе...
Понад прірвою? По межі?
Я один, і аж два завіти,
Два крила однієї душі... (с. 8)*

Ліричний герой звертається до натовпу, який ще не чув ні про Христа, ні про Йордан, який ще не знає, що у торгах виторгує собі грішника, а не Бога:

*Ви ж безличні і ви ж безликі,
Поки вам не проявиться Він.
Я приречений на главосіки,
Аби кликати вас із провин... (с. 8)*

Настроево схожа і поезія-молитва «Простіть мені, пороги отчі...» від імені блаженного священномученика о. Мартіна Мартінеса Пасквала. Він «залишив нам і фотографічне свідчення своєї християнської перемоги. На фотографії, яку зробили іспанські комуністи перед розстрілом священника, отець Пасквал за кілька хвилин до смерті, знаючи, що його зараз розстріляють, посміхається»²¹⁴:

*В світах, де злоба, – ваші ікла,
І все, як дев'ять грам свинцю...
Вам залишивши клаптик світла,
Йду сповідатися Отцю...
До Тебе їду, всесильний Творче,
Де віра, там свинець пече.*

²¹⁴ <http://catholicnews.org.ua/posmishka-molodogo-svyashchenika-pered-rozstrilom>

І погляд мій у їхні очі

Їм буде снитися мечем... (с. 18)

На думку І. Даниленко, молитва, «слово, звернене до вищих сил, має більш високу формально-смыслову організацію, семантичну смність, зумовлену таїнством вчення, а отже – воно принципово відмежоване від стилістики мови повсякденного спілкування. Окрім того, молільник, звертаючись до вищих сил, перебуває в особливому (піднесеному, екзальтованому, схвильованому тощо) душевному стані»²¹⁵.

Світ циклічний, він – комплекс вічно повторюваних подій (О. Вайльд казав, що люди вірують у релігійні символи тому, що їх повторюють, а не тому, що вони раціональні). У ліриці Б. Томенчука такою повторюваною подією є принесення у жертву ошалілому натовпу найдорожчого, що може бути, – сина:

І ти знову, наївний мій Христе,

Під вінець підставляєш чоло...

Так крилато засвітиться слово.

Так крилато возноситься хрест... (с. 121)

Бо світ – як храм, де службу править митар.

І знов Твій Син, торкаючись небес,

Йде в Гетсиман. Хай кров ще не пролита –

Вже тешуть хрест. Укоотре тешуть хрест... (с. 251)

Ліричний герой щораз переживає сцену розп'яття, розуміючи, що і його може не минути ця чаша:

Високий Боже, Ти прости усіх.

Отих, котрі так заздро й недолуго

Прийшли й на брамах написали – гріх

За те, що йшов за сонцем і за плугом... (с. 125)

Чому? Тому що світ занадто жорстокий до тих, хто прагне його змінити на краще, зробити його доцільнішим, чеснішим та красивішим:

Я їм носив вогні, плоди, слова,

Вони ж прийшли і наплювали в душу...

Прости їх, Боже, а мене навчи

²¹⁵ Даниленко І. Біблійні жанри і концепти в поезії Тараса Шевченка / І. Даниленко. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2017. С. 12.

*Світити свічку, і святити титлу,
І просто жити, справді живучи.
І погляд Твій читати, як молитву... (с. 125)*

«Молитва завжди є правдою, нехай обмеженою, засліпленою, але правдою життя конкретної, слабкої у своєму зовнішньому прояві, людини, – завжди є діалогом життя з кінцевою реальністю»²¹⁶.

Ліричний герой просить прощення для ворогів, сподіваючись таким чином віднайти спокій для себе. Він не шукає відповіді на питання «за що?», єдине, що хоче, – навчитися відчувати Бога, як Бог відчуває його.

Звернення до Бога – прийом, до якого автор вдається доволі часто. Найоригінальнішим і найпронизливішим є вірш «Твоя долонька – в п'ять пелюсток без». Це монолог Марії (до речі, жіночі монологи (їх небагато, щоправда), на диво, вдаються авторові-чоловіку), звернений до немовляти Ісуса:

*О Боже правий, як береш ти груди...
Мій білий світе в білих пеленках,
Хто-хто до мамі тягне рученята?
Твій сміх пливе в мені, немов ріка... (с. 141)*

Про те, що це дитя – майбутній Спаситель, дізнаємося з останньої частини вірша:

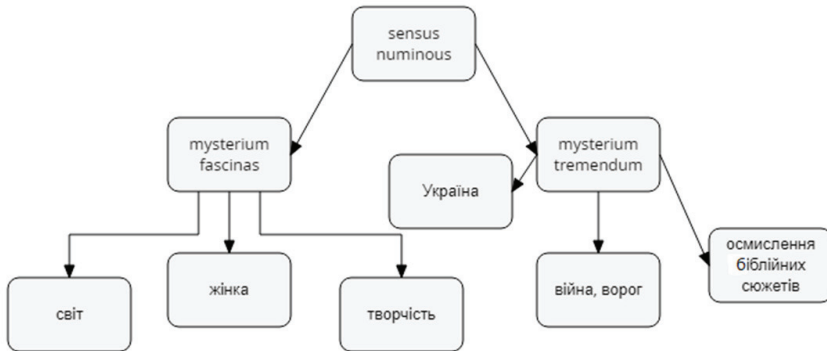
*Вже Слово є, але воно німує...
А ти ростеш ходити по воді,
Відтак пошлють висіти на хресті,
Воскреснути й любити одесную... (с. 141)*

У монолозі Марії вчувається не спокій, а приреченість. А больовою точкою виступає контраст між триманням немовляти на руках і триманням його натовпом на хресті, між материнським захопленням і вимогою тих, хто «у людських гріхах», засвідчити, довести, показати диво.

Україна, осмислення біблійних сюжетів, війна, ворог – це підстави для *mysterium tremendum* та накликання гніву Божого на «чужих».

²¹⁶ Яковина О., Слободян О. Тарас Шевченко: істина – некомунікативна реальність. К.: Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2013. С. 222.

Схематично:



Особливе місце у ліриці Богдана Томенчука займають вірші-*intermezzo*. Їх небагато, від них віє елегійним спокоєм, вони зринають, щоб знизити рівень напруги, який доходить до межової точки. Прикладом такої поезії може бути вірш «Прости мені... І я прошу тобі...». У таких віршах Бог неймовірно лагідний:

На Господом відхуканій вербі

Із бруньки щойно появилася котик... (с. 250)

Шалена круговерть світу, війни, атаки, і над усім цим – тиша прощення і любові:

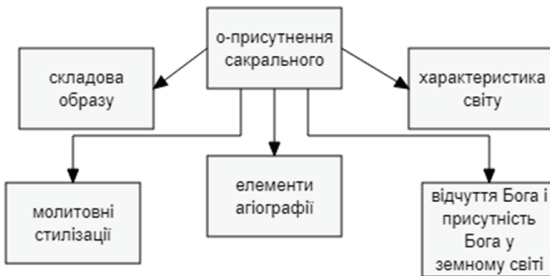
...Бо ж Бог таки хотів,

Аби усе збувалося в любові –

Таких життів... Таких навкруг життів...

Такі єдині котики вербові... (с. 250)

Загалом, о-присутнення сакрального можемо представити таким чином:



Богошукання, боговідчуття, боголюбов, богоосягнення – особлива риса Томенчукової поезії загалом, а не тільки цієї збірки. До прикладу візьмемо один із його найновіших віршів:

*Даруй хліби, ходи по водах
Чи розпинайся на хресті...
Ти хто – самотність чи свобода
В завжди єдиному житті?
Іржаві ще чи райські брами
Для посполитих чи святих?
І тільки рани, тільки рани
Посвідчують, що це був ти...
Ще вчора відданий апостол,
Як вічний символ всіх часів,
До Слова гнеться, як апостроф,
Попри правописи усі...²¹⁷*

У цій поезії, наприклад, маємо біблійний інтертекст («Даруй хліби, ходи по водах»), інтерпретацію життєпису Христа, впізнання його у сучасному світі («...тільки рани Посвідчують, що це був ти»), реінтерпретація історії Юди («вчора відданий апостол»), який (до речі, ім'я Юда означає того, хто хвалить Господа). Співвідношення між біблійним та авторським можна назвати процесом творчої взаємодії, при якій можливі «моменти зближення з першотекстом і віддалення від нього, спорідненості з ним і його переосмислення»²¹⁸. Висока концентрація релігійного у сучасних контекстах чи в ситуації буття ліричного героя створює неймовірну атмосферу зачудування, захвату, страху і тривоги.

Сакральним є весь простір:
*В пору, коли наче душа б'ється дзвоном у тишу,
А світ як молитва всенощна прочан-комишів (...)
Омиються води, пречисті такі й невичерпні... (с. 43)*

Щодо відповідних лексем, то їх є чимало: Бог і похідні від нього вживаються 116 разів, Господь і похідні від нього – 37 разів,

²¹⁷ <https://www.facebook.com/profile.php?id=100004695795964> (режим доступу – 13.11.2018)

²¹⁸ Барабаш Ю. Вулиця крокодилів / Невський проспект. І поза ним. К.: Темпора, 2017. С. 165.

святий і похідні – 30 разів. Таким чином, автор немовби створює сакральний простір вірша як такого.

Бог, священне у поета всюди: у приході вечора, на вулиці, у погляді коханої, у роздумах та спогадах, у словах і мовчанні. Бог – той, хто любить, і той, хто карає, а також митець. Янгол – помічник, охоронець, той, хто допомагає знайти кохану. Молитва може бути звернена як до Бога, так і до коханої жінки, адже вона є втіленням любові. Усе, що є у світі, святе і дороге. Якщо хтось хоче його знищити, ліричний герой кличе старозавітного Бога, шукає відповідей у блуканні сторінками Святого Письма і у вірі, що Бог чує та знає про його любов та біль.

Висновки до Розділу 2

У цьому розділі ми зосередилися на таких аспектах лірики Богдана Томенчука: тілесне, гріховне, сакральне.

Ліричний герой проходить шлях від усвідомлення себе та інших через тіло, блукає між священним та гріховним, ідентифікує себе як частину світу, створеного Богом.

Особливістю аналізованої поезії є її емоційно-настрійний дуалізм. Сам ліричний герой перебуває немов у двох абсолютно різних вимірах. Перший – «долоні любові», де все священне: і любов, і люди, і навіть гріх. Другий – «зона війни», в якій з'являється травмоване тіло, трепет перед Божим гнівом.

Автор, а відтак і його ліричний герой, дивиться на світ, начебто відкинувши увесь свій онтологічний досвід, він уперше пізнає дотики нічного неба і коханої, вперше відчуває пристрась і ніжність, не розуміє, чому у цьому світі гріхом називають святе і священне. Тілесність у такому вимірі можлива, потрібна тільки як маркер фізичного кохання, орієнтир не загубити (не втратити?) себе. Згодом розуміємо, що оце вдавання відсутності досвіду – гарна і майстерна авторська гра, як і відчуження від світу, де немає кохання. Томенчук вводить свого ліричного героя і нас із ним у світ-травму. У цьому світі оживають національна пам'ять, знакові для автора та української культури постаті. З особливою силою звучить молитва, відбувається переосмислення біблійних сюжетів та накладання їх на сучасні поетові реалії. Бог для нього – творець світу, поезії, коханої, він художник, скульптор, поет. Він той, до кого йде у відчаї ліричний герой, той, хто вчить самопожертві, прощенню, гніву.

У поезії Томенчука немає конфлікту між тілесним і духовним. У людині важливе все: те, яка вона, те, кого вона любить, те, що є для неї пріоритетним. Особливе місце займає спілкування – з коханою та Богом. Хоча, зрештою, кохана – це теж від Всевишнього, що промовляє через неї.

У контексті поезії Б. Томенчука доречно говорити про сакральний простір як такий. Він сповнений Божих задумів, смислів, слів. Він неймовірно прекрасний і неймовірно жорстокий. Він то немов затишний куточок раю, то немов пекло, вогонь

якого нищить найдорожче. Ліричний герой відчуває піднесення і трепет перед вищою силою, тому й тіло тут стає священним, і гріх сприймається як благословення, святість, винагорода. *Sensus numinis* (почуття божественного) – це і *mysterium tremendum*, і *mysterium fascinans*, від чого стає і солодко, і моторошно водночас. Вміння збалансувати ці відчуття всередині себе – це вміння віднайти спокій та рівновагу, відчути тишу, яка приходить після апокаліптичної бурі, і знати, що Бог не залишить тебе ні без твого світу, ні без твоєї любові, ні без твоєї країни.

*Поглянь на самого себе: відверни свій погляд
від усього, що тебе оточує, і зверни його
на власне внутрішнє (...) Те, що тебе оточує,
нічого не варте, йдеться натомість лиш про самого себе.*

Й. Г. Фіхте, «Засади загального науковчення»

*«Я кохаю тебе» може звучати як молитва, як угода, як кон-
фіскація, як боргове зобов'язання. Ця фраза, що обпалює мої вуста,
годиться передовсім, щоб визнати мою розгубленість. Я уславляю
гарячкову пристрасть, яку викликає в мені інший, і протестую
проти сум'яття, котре він мені подарував. Самим фактом своєї
присутності стороння людина розколола навпіл моє життя, і я
хочу возз'єднатися сам із собою, не втративши її.*

П. Брюкнер, «Парадокс любові»

*Будуть в спину стріляти нам погляди,
Буде шепіт, як вітер лихий,
З наших дум виростатимуть спогади
На усіх перехрестях стихій...*

Б. Томенчук, «Коли світ на кавалки розколеться...»

Розділ 3

Homo creator vs homo viator

Чому людина стає творцем? Хоче відчути себе Богом? Тікає в світ образів та смислів? Чому людина подорожує? Теж тікає? Пізнає? Між мандрівником і творцем, напевно, багато спільного. Один подорожує реальними світами, інший власноруч створеними. І один, і другий діляться своїми досвідами та враженнями – вигаданими і не зовсім. А якщо вони ще й починають існувати у художньому просторі...

Богдан Томенчук населяє свій поетичний простір музикантами, художниками, композиторами, поетами, в його віршах оживають герої далеких епох та різних культур. Поет вміє жонглювати інтертекстуальними образами. Зрештою, інтертекст – це теж своєрідна мандрівка від тексту до тексту. І не лише людини.

Саму ж людину як тільки не називають. І *homo absconditus*, і *homo adorans*, і *homo demens*... Найцікавішими у контексті поетичного слова Б. Томенчука є *homo creator* і *homo viator*. Дорога і творчість. Творчість і дорога. Дорога як творчість. Творчість як дорога...

Людина, її внутрішній світ, тривання у світі цікавлять науку завжди: Абельяр, Фома Аквінський, М. Бахтін, А. Бергсон, М. Бердяєв, М. Гайдеггер, С. Гокін, Е. Гуссерль, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, А. Ейнштейн, М. Мамардашвілі, С. К'еркегор, Ф. Ніцше, Б. Паскаль, П. Рікер, Ж.-П. Сартр, С. Франк, Е. Фромм, К. Г. Юнг, П. Юркевич. Щодо творчості, творчої активності, то вона може бути: а) результатом сублимації (З. Фройд); б) проявом архетипів колективного несвідомого (К. Юнг); в) засобом компенсації комплексу неповноцінності (А. Адлер); г) мотивацією особистісного росту та потребою в самоактуалізації (А. Маслоу). І ще багатьом іншим. Е. А. По щодо творчості та творчого акту роздумував про те, що цікавими були би статті літераторів, в яких би вони відтворили у подробицях, крок за кроком описали ті процеси, що сприяли писанню та завершенню твору. Звісно ж, більшість поетів, на думку По, віддають перевагу тому, щоб читачі вважали, що вони

творять у стані високого божевілля, екстазу²¹⁹. Чи варто читачеві зазирати до творчої кухні? Чи варто шукати пояснень, що, навіщо і як писалось? Залишимо ці питання для тих, хто вивчає психологію творчості. Хоча останнім часом з'явилося чимало книг, де автор ділиться власним досвідом писання (С. Кінг, Е. Гілберт, А. Стасюк), як і книг-порадників, що і як писати.

Нас цікавить людина творча не як творець поетичного тексту, а як герой цього тексту, хто він, що з ним відбувається, які емоції виникають у нього й у нас від його присутності у тексті і яку мандрівку він здійснює.

Образ автора є комплексом екстралінгвальних та лінгвальних факторів. Екстралінгвальні: епоха, біографічні відомості, презумпція читача; лінгвальні фактори відтворюють типи поетичного мислення, також до них належать семантико-синтаксичні особливості текстів. Автор – це носій певного світосприйняття, вираженого у тексті²²⁰. Виходячи з цього, С. Руссова пропонує таку типологію образу автора у ліричному тексті: автор-писар, автор – секуляризований пророк, автор-ізгой, автор-художник, автор-ремісник, автор-трикстер, автор – окрема людина²²¹.

Щодо поезії Богдана Томенчука, то можемо говорити про тип автора-художника. Для нього характерною є велика кількість зорово-слухових образів, автор чує і бачить не себе, а світ довкола, і через це світ вже усвідомлює себе, спостерігає він за всім: люди, природа, стихії, простір і час²²². За Руссовою, у віршах такого плану можливі такі найголовніші рубрики: «Я» (людина матеріальна – людина духовна), «інші» (+ – -). Комплекс уявлень про «Я» – творчість, емоційний стан, особливий рід занять. Образ автора-художника у творчості Б. Томенчука пов'язуємо з особливою образністю його лірики, яку можна від-

²¹⁹ Poe E. A. The Poetic Principle. URL: <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm> (дата звернення: 07.11.2018).

²²⁰ Руссова С. Н. Автор и лирический текст. М.: Знак, 2005. С. 28.

²²¹ Там само.

²²² Деркачова О. Світ у тексті. Івано-Франківськ: Типовіт, 2013. С. 162-169.

нести до ейдологічної системи письма²²³. Знання про предмети емпіричного та уявного світу, за Е. Гуссерлем, досягається через потрібну редукцію: феноменологічну (звільняє нашу свідомість від різних навантажень (суспільних, історичних, культурних) і зводить предмет нашої перцепції до його тотожності), ейдетичну (редукує цю тотожність до її сутності), трансцендентну (усуває зі свідомості те, що суб'єкту невластиве)²²⁴. Р. Інгарден зазначав, що мистецтво належить до інтенційного буття. Інтенційні предмети визначаються інтенційними актами реципієнта, без якого вони є лише бездієвим семантичним кодом. Літературний твір також трансформується у динамічне явище у процесі рецепції. Він має, за Інгарденом, такі шари: звук, значення, форма, представлена предметність та дійсність²²⁵. Однією з правд у літературному творі є правда ейдична.

Звісно, що присутність автора-митця не обов'язково передбачає присутність homo creator у ліриці. Він може бути і в автора-ремісника, і в автора-ізгоя, і автора-трикстера тощо. Але у поезії Б. Томенчука вважаємо причиною появи такого героя (художника, музиканта, композитора, поета) саме ейдологічний характер його лірики та тип автора-митця.

Р. S. У цьому розділі зосередимося на таких збірках: «Німі громи», «Сповідайтесь, мої тривоги», «На паперті душі».

«На паперті душі» (1993) – перша книга автора. У передмові до неї читаємо: «Читачу! Вірші, які ти прочитаєш у першій збірці Богдана Томенчука «На паперті душі», були написані до 1990 року – до сходження Поета на плацдарм. Як бачиш, добре припізналися вони до тебе. Чи в них причина, чи в тому, що час такий був, – тобі судити. А якщо дивитися з тої відстані часу, яку

²²³ Еволюція стильових систем висвітлена у монографії О. Астаф'єва (Астаф'єв О. Г. Лірика української еміграції: Еволюція стильових систем. К.: Смолоскип, 1998. 314 с.) та нашому докторському дослідженні.

²²⁴ Гуссерль Э. [Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1](#). М.: ДИК, 1999. 335 с.

²²⁵ Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 1996. С. 136-163.

Поети втілили в державу, а нас з тобою – в державний народ, то ще глибше зрозумієш і біль, і смуток Богдана Томенчука (...)»

«Сповідайтесь, мої тривоги» (2002) складається з двох частин: «Молитва в дорозі» та «Від цвіту до інею». В анотації зазначено: «Нова поетична книжка Богдана Томенчука промовиста. Це найповніше зібрання його творчої праці, добротного зернистого слова, що не потребує особистих представлень. Воно захоплює, вражає, хвилює, мучить, притягує природною щирістю та правдивістю. Є в ньому глибина думки, цікава свіжа образність, афористичність і неповторна ніжність, що засвідчують яскравий талант. Його вірші – гострі на дотик, у них пульсує неспокій, часом тонка іронія. То високе особистісне, що в поетичному узагальненні стає багатим світом душі, що має право сповідатися читачеві своїми тремкими тривогами».

«Німі громи» (2007) – збірка віршів, про які з короткої передмови дізнаємося наступне: «Поезії Богдана Томенчука, що ввійшли до книжки «Німі громи», відзначаються високою культурою слова, глибокою ерудицією, теплою душевністю, насичені твердим українським духом (...)».

3. 1. Інтертекст як мандрівка («На паперті душі»)

Текст – це не лише синтез нових ідей, а й пам'ять про попередні контексти. Він створює навколо себе смисловий простір, вступаючи у відношення з традицією²²⁶. Текст, за У. Еко, відкритий, оскільки естетичний текст виступає комунікативним актом, має знакову функцію, може виступати епістемологічною метафорою²²⁷.

Інтертекстуальність являє собою певне перекодування старих формул, іншого інформативного поля, іншого знакового комплексу, а також з'ясовує ступінь і рівень зв'язаності тексту з іншими. Ще М. Бахтін ставив питання можливості існування «одноголосного» тексту, де автор не чує іншого голосу²²⁸. Текст, за Р. Бартом, становить собою нову тканину, зіткану з інших, старих цитат. Це поняття трактується ширше за проблему дослідження впливів, оскільки інтертекстуальність є «загальним полем анонімних формул», часто підсвідомих. Н. Фатеева розуміє інтертекстуальність як установку на глибше розуміння тексту за рахунок встановлення багатомірних зв'язків з іншими текстами²²⁹, а Ю. Степанов – як природне середовище побутування культурних концептів²³⁰.

Питання інтертекстуальності розглядали Р. Барт, Ж. Баттай, Ж. Бодріяр, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ж. Женнет, Ю. Кристева, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, У. Еко. Ю. Кристева однією

²²⁶ Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 22.

²²⁷ Эко У. Открытое произведение. М.: Академический проект, 2004. 384 с.

²²⁸ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979. С. 288.

²²⁹ Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. *Известия АН. Серия литературы и языка*. 1997. Т. 56. № 5. С. 12.

²³⁰ Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (к основаниям сравнительной концептологии). *Известия АН. Серия литературы и языка*. 2001. Т. 60. № 1. С. 4.

з перших вжила цей термін для опису таких особливостей текстів, як встановлення таких зв'язків одне з одним, коли один із них містить посилання на інший. «У колі науковців навіть існує думка про те, що сучасна література не здатна генерувати нові смисли, вона не схильна до текстопородження, а в сучасних дискурсах спостерігається тенденція ностальгічного переосмислення досвіду попередніх епох, що виявляється насамперед у компіляції текстів попередників»²³¹. Але особлива сила тексту полягає в його можливій двозначності, (не)здатності її виявити та означити. За У. Еко, гра двозначності буде обумовлюватися правилом двозначності²³².

За Ж. Женеттом, є 5 типів інтертекстуальності: інтертекстуальність- «співприсутність» (цитата, алюзія, плагіат), паратекстуальність – відношення тексту до свого заголовка, або післямови, або епіграфа, метатекстуальність-коментар, покликання на передтекст, гіпертекстуальність-пародіювання, архітекстуальність (жанровий зв'язок двох і більше текстів)²³³. Н. П'єте-Гро визначає співприсутність (цитата, плагіат, референція) і деривацію (стилізація, бурлескна травестія, пародія)²³⁴.

Вплетення у текст інших текстових структур і формул є співвіднесенням вищого порядку, аніж проста цитата без покликань. Це реінтерпретація, витворення нової структури на основі пресупозитивного знання, змагання зі «старим» текстом, своєрідна гра з читачем на вгадування і вловлення старого і нового. Власне, сила авторського таланту і полягає у витворенні нової оригінальної комбінації старих кодів і формул, коли старий текст використовується і пристосовується до потреб нового

²³¹ Коч Н. Інтертекстуальність роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Випуск III. С. 212.

²³² Еко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 115.

²³³ Женетт Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени. *Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т.* М., 1998. С. 79-93.

²³⁴ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: ЛКИ, 2008. 240 с.

тексту. Водночас інтертекстуальні вплетення не передбачають обов'язкової спільності тем чи мотивів передтексту і нового тексту, адже можуть бути несвідомими, випадковими. Передтекст і текст може пов'язувати лише трансформація цього передтексту без типологій та аналогій, схожих чи аналогічних прийомів та засобів творення, причому один із них не обов'язково повинен бути причиною творення іншого.

Розглянемо приклади зі збірки «На паперті душі»:

Інтертекст	Джерело
«Всміхається гречно Івасик-Телесик: гусей продає. Тих самих? Тих самих» (с. 4)	Фольклорний казковий персонаж (Івасик-Телесик)
«Це вже було – Геракли й Геракліти» (с. 5)	Міфологія (міфи про Геракла) та Античність (ріка Геракліта)
«Геракла не пустять в Авгіїв хлів» (с. 17)	Міфологія (міф про Авгієві стайні)
«облізлий провінційний Мефістофель, користолюбний, як усі чорти» (с. 20)	Літературний персонаж («Доктор Фауст» Гете)
«Собаку завести або коханку» (с. 21)	Література (вірш І. Буніна «Самотність»)
«Атланти позникали крадькома – ми ж не залишим непідпертим небо» (с. 21)	Міфологія (міф про атлантів)
«Під нерозважливим жокеєм упав охлялий Росінант» (с. 22)	Література («Дон Кіхот» Сервантеса)
«мені здається, Ной таких не рятував» (с. 23)	Біблія (Ной)
«за ним сховався поголос, мов Каїн» (с. 25)	Біблія (Каїн)
«Як же це, капітани Греї?» «і, продавши Ассоль в гареми» (с. 28)	Літературний персонаж («Червоні вітрила» О. Гріна)
«Навколо Іуди, Іуди, Іуди! Коли ж та Марія народить Христа?» (с. 37)	Біблія (Іуда, Марія)

«Наслідні принци голих королів» (с. 39)	Літературний казковий персонаж («Голий король»)
«Страх підкрадається, ніби Прокруст» (с. 40)	Міфологія, фразеологія (прокрустове ложе)
«Жар-птиця обскубана ходить край-світом» (с. 43)	Фольклорний казковий персонаж (жар-птиця)
«ми розіб'ємось, Аеліто» (с. 73)	Літературний персонаж («Аеліта» О. Толстого)
«дожив до завтра ще один Ікар» (с. 76)	Міфологія (міф про Ікара)
«Навшпиньки став осінній дим, але гусей не перейняти. Моїх надій досвітній Рим ніхто не зможе врятувати» (с. 82)	Міфологічна історія про пояртунок Риму
«Ця лагідна ніч – Незнайомка Крамського» (с. 87)	Образотворчий персонаж («Невідома» М. Крамського)
«Втече туман у клітку Андромеди» (с. 89)	Літературний образ («Туманність Андромеди» І. Єфремова)

Як бачимо, прояв «чужого» слова у Томенчука, за Ж. Женеттом, – це інтертекстуальне як «співприсутнє». Найчастіше алюзія («прийом використання автором у тексті лаконічного натяку, відсилання до певного літературного джерела, явища культури, історичної події з розрахунку на реципієнта, який повинен зрозуміти закодований зміст»²³⁵) та ремінісценція («відгомін літературного твору, відчутний в іншому літературному творі, опосередковане, приховане, незадокументизоване, неточне відсилання до іншого тексту»²³⁶). «Відповідно до джерела запозичення, алюзії прийнято поділяти на біблійні, міфологічні, історичні, побутові та літературні»²³⁷.

²³⁵ Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. С. 57.

²³⁶ Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. С. 314.

²³⁷ Там само.

Найчастіше запозичаються біблійні, міфічні та літературні персонажі. У книзі «Постаті/Силуети» (аналізували вище) маємо ще історичних персонажів, зокрема український контекст (Мазепа, Володимир, Гонга, Сірко, Марко Боєслав, Чорновіл – за Жеттом, паратекстуальність).

Розглянемо їх докладніше і почнемо із біблійних. Це Ной, Каїн, Марія. Згодом, у подальших збірках, з'явиться Христос. Образ Каїна стає частиною порівняльного звороту у вірші «Я знов про неспівмірність душ». Вочевидь, тут йдеться про специфічне обігрування автором фразеологізму «каїнова печать», що означає щось порочне, злочинне. Тобто поголос причаївся, мов злодій.

Біблійне запозичення присутнє у творі «Лиш сутінки і ми у цім модернім барі...» Автор пропонує нам пригадати біблійну оповідь про потоп і Ноя, обігруючи «кожної тварі по парі»:

*Лиш сутінки і ми у цім модернім барі,
і пісня на чийсь приплюснуті слова,
і зооінтер'єр – якісь потворні тварі –
мені здається, Ной таких не рятував... (с. 23)*

Ліричний герой немов на бенкеті у Сатани («Пекельний карнавал облич – не диких масок»), хоча, на правду, там люди, «ми у цім модернім барі», «Розкаюється Ной, що нас порятував».

Ліричний герой у пекельному світі намагається знайти бодай краплину сакрального, реактуалізує, пригадує біблійне минуле людства. І робить проєкцію нового кінця світу: «5. І бачив Господь, що велике розбещення людини на землі, і весь нахил думки серця її тільки зло повсякденно. 6. І пожалкував був Господь, що людину створив на землі. І засмутився Він у серці Своім. 7. І промовив Господь: Зітру Я людину, яку Я створив, з поверхні землі, від людини аж до скотини, аж до плазунів, і аж до птаства небесного. Бо жалкую, що їх Я вчинив» (Буття 6:5-7). Людство вкотре дійшло до межі, виходу і порятунку нема: «Розмінано усе на гвалт і децибели...» (с. 23)

Апокаліптичні візії маємо і в поезії «Змовчи. Схаменися. Спіткнись на півслові». Світ ліричного героя такий: «Прицілились в душу дві цівки очей», «насторожені вуха», «Виблискує лезо на рівні плечей», «Торгівля, торгівля», Земля «з сорому в сутінь ховає лице», «Обставлено день дзеркалами облуди», «день поси-

рів, як надгробна плита», «навколо Іуди». Завершується вірш риторичним питанням: «Коли ж та Марія народить Христа?» (с. 37). Світ чекає не лише на порятунок, а й на зраду і розп'яття.

У своїх творах Б. Томенчук використовує сюжети та персонажів античності. Це не міфи про богів, а про героїв та звичайних людей: Геракл, Прокруст, Ікар, Атлант.

Розглянемо вірш «Це вже було – Геракли й Геракліти...». Ліричний герой згадує про минулу героїку, а також про античного філософа Геракліта Ефеського (обігруючи співзвучність «Геракл – Геракліт»), який є автором твору «Про природу», що складається із таких частин: «Про космос», «Про державу», «Про бога». Також Гераклітові ми завдячуємо висловом «Не можна двічі увійти до тієї самої річки». Минув час героїв, минуло оте Гераклітове про двічі, ми повертаємося до війни, як у всі епохи людства:

*Такий був лагідний, такий попутний вітер –
що слів нема. А свічку погасив.*

*Збираймося, доле, у жebraцькі мандри,
бо знову вірш таврований, як татъ.*

*Стартують хлопці в цинкових скафандрах
з планети болю... А куди летять? (с. 5)*

Тільки це вже інша війна – хлопців у цинкових скафандрах (відсил до книги С. Алексієвич «Цинкові хлопчики»).

У поезії «Сум перехрестя на сумнів помножили...» ліричний герой із сумом і гіркотою говорить про те, що «Геракла не впустять в Авгіїв хлів», тобто не дозволять вичистити весь бруд світу, ожеледі «позавчорашніх вчинків і слів». Маємо взаємодію двох інтертекстів – міфологічного та біблійного. Біблійний – згадка про терновий вінець Христа:

*Тихо чи пусто? У правди на сповіді
час винувато очей не підвів.*

*Обламане терня впокорених поглядів
замість вінка на його голові (с. 17).*

У переносному значенні терновий вінок – це символ страждання, мучеництва. Вінок із впокорених поглядів – символ страждання за мовчання там, де потрібно було не мовчати.

У вірші «За помилки мої лиш я плачу...» ліричний герой намагається визначитися зі своїм місцем і роллю у світі. Зникли ко-

лиші герої, то що лишається героям сучасним? Як і колись, під-
пирати небо для світу:

*Отак живем – останні на плацу
і неминуче перші на плацдармах (...)
Атланти позникали крадькома –
ми ж не залишим непідпертим небо (с. 21).*

Атлант був покараний Зевсом: повинен був підтримувати
небосхил. Недовгий час цей же ж небосхил тримав Геракл. Ат-
лант намагався обдурити Геракла, але той виявився кмітливі-
шим. У Томенчука «Атланти позникали крадькома», теж обдури-
ли, залишивши героїв підпирати небо. Ліричний герой розуміє
фатальну приреченість, тобто я відважний і рішучий не тому, що
хочу, а тому, що немає вибору, нема більше кому. Доки він під-
пиратиме небо? Доти, доки прийдуть наступні.

Як і у випадку біблійних запозичень, маємо міфологічні за-
позичення, що стають частиною порівняння: «Страх підкрадає-
ється, ніби Прокруст». Прокруст був розбійником, отже, страх
підкрадається, немов розбійник. Прокрустове ложе – це шаблон,
під який штучно підганяється життя, мрії, віра тощо. В таке ложе
намагаються вкласти душу ліричного героя:

*Знову чатують глухі сторожі
в органному залі моєї душі... (с. 40)*

Якщо органний зал – душа, то хто ж музикант? Вочевидь,
Бог, який кладе «на музику правду віків». Вкладання у прокруст-
тове ложе, як правило, завершувалося смертю. У вірші Б. Томен-
чука за невикладання у звичні шаблони буде покара:

*Хтось невблаганний затягне аркан,
і під мечами здригнеться орган.
Зойкнуть і згаснуть печальні вогні –
пісню повісять на мертвій струні... (с. 40)*

Автор пише не про тілесну смерть, а про вбивство душі (піс-
ні – душа). Що вбиває душу? Страхи, нерішучість, бажання впи-
сатися у не ті шаблони і дотримуватися не тих правил.

Неминуча доля рішучих мрійників – самотність. Саме про
це вірш «Не крила – музика. Здається, Ліст...», в якому автор об-
іграє крила (Ікара) та музику, що летить у ніч:

А змерзле сонце на перині хмар

*на ніч закрило том з одвічним змістом –
дожив до завтра ще один Ікар,
але не встигне стати реалістом... (с. 76)*

Ліричний герой спостерігає за нічним часоплином, слухає музику Ліста, дивиться, як змерзле сонце кутається у перину хмар, яке дає шанс Ікарові на ще один вечір (загинув, коли сонце розтопило віск на його крилах). Цього вечора достатньо, щоб відчути сни вчорашнього вітру, подивитися, як «в оправі ночі світиться зоря». Завтра буде інший день, пекуче сонце і політ до нього, бо якщо є крила, мусиш летіти до сонця. Хто ж цей Ікар? Автор дає підказку: «Тут ліс і поле. Музика і я». Отже, це сам ліричний герой, що готується до свого польоту-випробування.

Автор залучає до свого тексту античні образи, щоб показати глибину своїх почуттів та переживань, повернути до них увагу, але без знання передтексту сам вірш може бути незрозумілим і абсурдним:

*Навшпиньки став осінній дим,
але гусей не перейняти.
Моїх надій досвітній Рим
ніхто не зможе врятувати.*

Йдеться про історію порятунку гусьми Риму. У Томенчука – «Моїх надій досвітній Рим». Мрії і сподівання зникають за обрієм, а ліричний герой біжить «по крайчику плачу», змирившись із тим, що нічого не можна ні змінити, ні врятувати.

Серед літературних запозичень, як правило, це класика: «Доктор Фауст», «Дон Кіхот», «Червоні вітрила», «Аеліта», «Туманність Андромеди». Якщо твори з білійним та міфологічним запозиченням відзначаються трагізмом і надривом, то літературне співіснування додає іронії, драматизму і романтики у вірші.

Так, Мефістофель стає «облізлим провінційним». Він влаштовує «любов і катастрофи», «виконує усяку забаганку», чекає, коли ж ліричний герой віддасть йому душу, глузує зі страху ліричного героя перед Богом:

*Він снить і марить, певно, що здаюсь.
Сміється з мене, що боюся Бога...
А я за рештки совісті боюсь (с. 20).*

Автор залишає свого ліричного героя сам на сам із «непри-мхливим персональним чортом». Здається той чи ні – невідомо. Якщо за аналогією до Фауста, то так, якщо ж за аналогією до героїв з інших текстів Томенчука, то ні. «У диявола Гьоте подвійна роль порадника людини. З іншого боку, він духовний і глибокий мислитель, який наскрізь знає людську істоту. Гумор і блазенство супроводжують його мудрі висловлювання»²³⁸. У Томенчука він не наділений таким естетизмом.

У вірші «Не фаворити, а лакеї...» автор запозичає образ найвідомішого у літературі коня Росінанта. Ім'я означає перехід від шкапи до величного коня. У вірші цього переходу не відбувається:

*Не фаворити, а лакеї
цей світ поставили на кант.
Під нерозважливим жокеєм
упав охлялий Росінант... (с. 22)*

Але «наш нерозбірливий галоп» нічим не спинити. Але куди спішимо? Битися з черговими млинами? Що це за фініш, до якого ми маємо дістатися будь-якою ціною?

*Хтось відсвяткує гучно фініш
і пустить кулю у чоло
в блаженстві спалень і салонів,
коли уперше на віку
йому плескатимуть в долоні...
ті, кого зрадив на скаку... (с. 22)*

Цей світ дивний і потворний. У ньому продають любов у рабство, а червоні вітрила пустили на одяг:

*Звабна ситість облесних слуг...
Як же це, капітани Греї?
Так вже згіркла сльоза розлук,
що пошили з вітрил лівреї?
Дочекалися чайових
і, продавши Ассоль в гаремц,
додивляється бойовик... (с. 28)*

²³⁸ Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, Київ: Ніка-Центр, 2015. С. 176.

Світ перетворився на торговище, де продають найдорожче і найцінніше: любов, мрію, диво. Та й самі люди стають «наслідними принцями голих королів», незважаючи на те, що «кожен з нас народжений в сорочці», тобто мав усі можливості:

*А ми ще є. Ще н'єм терпке вино
хвилин і вічності. Спокуси і спокути.*

*Глузує час, немов свавільний гном,
героїв обернувши на манкуртів... (с. 39)*

Маємо ще одне літературне запозичення – манкурти. Це раби зі стертою пам'яттю. Слово набуло популярності після виходу роману Чингіза Айтматова «І довше віку день триває». У Томенчука герої стають рабами без пам'яті.

Щодо голого короля, то тут, з одного боку, обігрується андерсенівський образ, з другого – фразеологізм «народитися в сорочці».

Світ без цінностей, світ продажний, світ, в якому не лишилося ні героїв, ні казок. Світ без моральних приписів та настанов. Моральні правила мають діяти самі по собі, мораль «підказує не тільки те, як повинні поводитися члени спільноти; рівночасно вона дає підстави для консенсусного усуння конфліктів, до яких призвели відповідні дії»²³⁹. Ліричний герой не вірить, що тут можна вижити: «ми розіб'ємось, Аеліто»:

*Все. Вивішую білий прапор
передчасної сивини.*

*Лиш не йди по хисткому трапу
недоречності і вини... (с. 73)*

Вони не витримають слів, поглядів, осуду, фактів, тому ліричний герой пропонує коханій зректися його. Ім'я Аеліта означає «бачене востаннє світло зірки». У романі Толстого закохані не можуть бути разом. У вірші теж маємо на це натяк (Аеліта відсилає нас до сюжету роману), але Аеліта Томенчука залишає нам більше питань, аніж відповідей.

В останньому прикладі запозичення – клітка Андромеди – можемо мати відсил до роману «Туманність Андромеди» або ж і до назви галактики, про яку йдеться у цьому творі. У Томенчука

²³⁹ Габермас Ю. Залучення іншого: Студії з політичної теорії. Львів: Астролябія, 2006. С. 10.

втекти у клітку Андромеди – це зникнути у незвідані далі, туди, куди зникає туман, вітер, дощ.

Фольклорні персонажі, як і частково літературні, наділені іншими рисами, аніж у передтексті: Івасик-Телесик продає гусей, жар-птиця обскубана, і не її шукають, а вона чогось шукає:

Всміхається гречно Івасик-Телесик:

гусей продає. Тих самих? Тих самих.

...Усе продається. Ми всі – як на ринку... (с. 4)

Продажність світу болить ліричному герою, вона руйнує онтологічні підвалини, і нікому не потрібні ні історія, ні сьогоднішня, ні мрії-казки:

Обірвана казка. Заплаканий шепіт.

Вкололася ніч до осколка зорі.

І нудно пісням у сутулому небі,

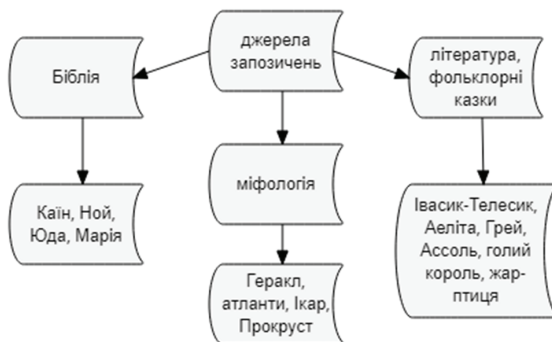
Взялись за нове ремесло казкарі.

(...) Жар-птиця обскубана ходить край-світом,

Її не шукають гінці із казок (с. 43).

Як бачимо, інтертекстуальні вкраплення присутні у соціальній ліриці, поет апелює до культурного минулого, переносить його у сучасне, показує його у викривленому дзеркалі сьогоднішня. Воно нестерпне, обурює, у ньому важко, смертельно, але від нього не втечеш нікуди, воно частина тебе, а ти частина його. І все, що лишається, – підперти мовчки небо, не слухати кишенькового Мефістофеля і чекати на свій політ.

Джерела запозичень та інтертекстуальних персонажів можемо розглянути у схемі нижче:



У подальшому, тобто в наступних збірках, ці джерела незмінні:

І ця гора з півобрисом Сізіфа.

І цей забутий запах матіол.

І, як царівна світанкова з міфа,

Так босо-босо сходиш на престол...²⁴⁰

Додаються запозичення з історії України, залучається образ Христа, автор реінтерпретує життєписи значимих постатей та агіографічні епізоди:

Коли ворон, як ніч, б'є крильми у вікно,

Коли ворог не знає ні чести, ні міри,

То по вірі твоїй тобі сили дано,

А для сили тобі дана віра...

(...)В пересохлій душі назбиралось камінь,

Їх пора позбирати нарешті...²⁴¹

За Ж. Женеттом, тут виступає інтертекстуальність-співприсутність та паратекстуальність. Саме заголовок «Петро» налаштовує читача на те, що читати він буде не просто про чоловіка, що осмислює себе у сакральному просторі, а про апостола Петра. Хоча у вірші згадуються скелі, камінь, а ім'я Петро означає «камінь». Поет наповаює свій текст ремінісценціями з Біблії та художніх творів:

«Коли ворон, як ніч, б'є крильми у вікно...» співзвучне з рядками з вірша Е. А. По «Ворон»:

Думка рятівна приходить: «Це ж бо вітер колобродить,

Стука у віконну раму, таємниці тут нема –

Вітер стука крадькома».

Розчинив вікно я сміло – з шумом розгорнувши крила,

Увійшов статечний Ворон, мов минушина сама...²⁴²

«То по вірі твоїй тобі сили дано» відсилає нас до булгаківського «Кожному буде дано по вірі його» («Майстер і Маргарита»).

«В пересохлій душі назбиралось камінь, Їх пора позбирати нарешті» є ремінісценцією білійного «5. час розкидати каміння і

²⁴⁰ Томенчук Б. Ранкове місто пізніх ліхтарів. Брустурів: Дискурсус, 2018. С. 167

²⁴¹ Томенчук Б. Ранкове місто пізніх ліхтарів. Брустурів: Дискурсус, 2018. С. 76.

²⁴² Переклад А. Онишка.

час каміння громадити, час обіймати і час ухилились обіймів, б. час шукати і час розгубити, час збирати і час розкидати...» (Ек-клезіяст 3:5,6).

Також у цьому вірші озвучено початок молитви «Отче наш».

Схожа текстова ситуація, наприклад, у вірші «Марко Боеслав». Без заголовка важко відчитати, про кого цей вірш, незважаючи на своєрідні підказки:

*Світами триває облава,
Стискається зашморг тугиш,
І наша розстріляна слава
Хрестами востає у вірш*²⁴³.

Облава, розстріляна слава, вірш, фрази на кшталт «Ви нас добивали по схронах» натякають на те, що мова йтиметься про упівського поета Марка Боеслава, а сам автор немов переносить свого читача у недалеке українське героїчне минуле.

У наступних збірках додається музичний контекст: «звучить» музика Гріга, Бетховена, Вівальді, Баха, Вагнера, Шопена, П'яццолі:

*Коли лунало «Забуття» П'яццолі.
Нас не було. Нічого не було.
Ніде. Навколо. Всюди і нікого...²⁴⁴
Цей сум – як скрипка Страдіварі...²⁴⁵*

Як правило, музика звучить там, де є кохання, і найчастіше автор запозичає музичні образи для інтимної лірики з метою створення атмосфери тиші (коли грає музика, розмови стихають), романтики, затишку, смутку, що потім вилюються у ще не знані мелодії нового композитора.

«Іноді алюзії трактують як несвідомі авторські «натяки». Через згадування власних імен реальних чи вигаданих персонажів, назв творів та їх образів, прихованих цитат, непрямого цитування свого (авторемінісценція або метатекстуальність) або чужого

²⁴³ Томенчук Б. Постаті. Івано-Франківськ: Дискурсус, 2017. С. 14.

²⁴⁴ Томенчук Б. Ранкове місто пізніх ліхтарів. Брустурів: Дискурсус, 2018. С. 28.

²⁴⁵ Томенчук Б. Ранкове місто пізніх ліхтарів. Брустурів: Дискурсус, 2018. С. 178.

тексту автор апелює до спогадів читача та певних асоціацій»²⁴⁶. Трансформоване цитування сприяє глибшому розумінню авторського задуму, адже автор закладає певний код, який реципієнт повинен декодувати. Також інтертекстуальність дає можливість уявити події твору, що читається, на фоні подій твору, з якого відбувається запозичення, вловити співзвуччя емоцій або, навпаки, їхній дисонанс. Наприклад, час теперішній і біблійний, час міфічних героїв і сучасних, простір літератури і наш простір.

«Наступність у художній літературі, мистецтві та інших типах комунікації може проявлятися в свідомих та несвідомих авторських ремінісценціях і алюзіях, які цікавлять вчених як у лінгвістичному, так і психологічному аспектах. Несвідоме наслідування можна вивчати як проекцію світосприйняття автора твору та втілення його підсвідомих інтенцій, думок, почуттів. Свідомі для творця тексту, але приховані й тому неусвідомлені адресатом ремінісценції та алюзії можуть використовуватися як прийоми впливу на думку останнього»²⁴⁷.

Використання інтертекстуальних вплетень, звісно, свідчить про освіченість автора, начитаність, його відповідний культурний рівень. Сам поет твердить, що його інтертекст є «кодом спілкування з підсвідомістю читача»²⁴⁸, а образи з'являються немов самі по собі, але, звісно, залежать від контексту твору. Іноді ж зринає інтертекстуальний образ, а з нього народжується вірш²⁴⁹.

Найулюбленішими авторовими джерелами є наша історія, Біблія, література, міфологія, фольклор.

²⁴⁶ Коч Н. Інтертекстуальність роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Випуск III. С. 212–213.

²⁴⁷ Там само. С. 213.

²⁴⁸ З листування у Facebook.

²⁴⁹ Там само.

3. 2. Хронотоп дороги для подорожнього («Сповідайтесь, мої тривоги»)

Першими термін «хронотоп» почали використовувати О. Ухтомський та М. Бахтін. Ухтомський увів цей термін у своїй доповіді «Про часово-просторовий комплекс, або хронотоп». Серед слухачів був М. Бахтін, завдяки якому згодом цей термін став широко відомим літературознавству (праці «Форми часу і хронотопу в романі», «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу»)²⁵⁰.

Особливість хронотопу – взаємозв'язок простору і часу. Одним із перших про цей взаємозв'язок сказав А. Пуанкаре. Він зазначав, що не існує абсолютного простору, як і абсолютно-го часу²⁵¹. Пуанкаре розрізняв простір геометричний та простір уявлень. Другий простір не є ні однорідним, ні ізотопним, важко визначити, чи має він три виміри. До нього належать простір візуальний, простір тактильний і моторний. Наші уявлення – це відтворення наших відчуттів, тому вони можуть розміститися тільки у тому ж самому кадрі, тобто у просторі уявлень. Тобто він – це лише образ геометричного простору, образ, видозмінений певною перспективою²⁵².

Згодом А. Ейнштейн сформулював теорію, за якою світ – це чотиривимірний часопросторовий континуум, адже те, що існує, знаходиться у певному місці у просторі і в часі²⁵³. Про такий просторово-часовий континуум говорив і Г. Мінковський. На його думку, це єдність трьох просторових і четвертого часового ви-

²⁵⁰ Политов А. Онтологический смысл понятия хронотопа в философских идеях А. Ухтомского и М. Бахтина. *Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук*. 2014. Том 14. Вып. 4. С. 50.

²⁵¹ Пуанкаре А. О принципе относительности пространства и движения. *Принцип относительности: сб. работ по специальной теории относительности* / сост. А. А. Тяпкин. М.: Атомиздат, 1973. С. 22–27.

²⁵² Пуанкаре А. О науке. URL: <http://ilib.mccme.ru/Poincare/O-nauke.htm> (дата звернення: 07.11.2018).

²⁵³ Эйнштейн А. 1965. О специальной и общей теории относительности. А. Эйнштейн. *Собрание научных трудов. Т. 1*. М.: Наука, 1965. С. 530–600.

мірів матеріального світу. Простір і час самі по собі – це фікції, вони повинні розглядатися у поєднанні²⁵⁴.

Ухтомський запозичив у Мінковського ідею єдності простору і часу. На його думку, саме така єдність призводить до цілісності всього того, що нас оточує, а всі події взаємопов'язані. Тобто з точки зору хронотопу існують не точки, а живі події²⁵⁵.

Бахтін вважав хронотоп категорією формально-змістовою, виділяв хронотоп дороги, замку, містичні, карнавальні хронотопи тощо²⁵⁶. На його думку, прикмети часу розкриваються у просторі, а простір осмислюється у часі і вимірюється часом. Сам хронотоп дороги Бахтін аналізував через історію роману. Серед складових елементів цього хронотопу він виокремлює втечу закоханих, їхню мандрівку, зустрічі, тобто те, що трапляється у дорозі. Також хронотоп дороги може бути абстрактно-технічного характеру, коли простір стає доволі широким (кілька країн, наприклад). Великі простори потрібні для того, щоб було достатньо часу, наприклад, на втечу. Ще в інших романах хронотоп дороги може наповнюватися реальним життєвим сенсом, а побут розташовується немов обабіч. Якщо ж роман автобіографічний чи біографічний, то дорога розглядається як життєвий шлях²⁵⁷.

У ліриці хронотоп дороги є особливим, у більшості випадків дорогу у таких текстах варто розглядати як життєвий шлях ліричного героя зі зміщеним часом та уявним простором. Формально цей шлях обмежений одним віршем, однією сторінкою. Під час шляху з ліричним героєм відбуваються численні внутрішні перевтілення та зміни. Для подорожнього ліричного твору не важливе чітке картографування, не важливі супроводжуючі, засоби

²⁵⁴ Минковский Г. Пространство и время / Г. Минковский // http://www.vixri.ru/d3/Minkovskij%20G.%20_Prostranstvo%20i%20vremja.pdf

²⁵⁵ Ухтомский А. А. О хронотопе. А. Ухтомский. *Доминанта*. СПб.: Питер, 2002. С. 67–71.

²⁵⁶ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.

²⁵⁷ Там само.

пересування, простір для мандрівки може бути як широким, так і обмежуватися вуличкою. На дорогу можна витратити ціле життя, цілу історичну епоху, день, кілька років. Рух може відбуватися у двох проєкціях – горизонтальній та вертикальній. Горизонтальний – шлях по землі, здійснюваний людиною, вертикальний – шлях вгору або вниз, здійснюється міфічною істотою або душою. «...Саме душа, саме вона – одвічна мандрівниця, саме про душу і тільки про неї буде найвищою правдою сказати, що бути – це бути в дорозі»²⁵⁸.

Шлях має мету, телеологічну перспективу, початкову і кінцеву точки. Він може бути прямим, заплутаним, з перешкодами²⁵⁹.

Розглянемо докладніше цей хронотоп на прикладі збірки «Сповідайтесь, мої тривоги», де один із розділів називається «Молитва в дорозі». Тобто вже наперед означена проєкція шляху: яким він буде, з ким і чим він буде. Це може бути просто шлях, може бути шлях-пошук, шлях-життя.

Географічний маршрут не завжди є важливим, як і реальне картографування місцевості. Серед точок, до яких іде або перебуває ліричний герой: місто (про топос міста ми вже писали), сакральні споруди, могили, батьківська хата, святилища, прощі, природа, роки.

У дорогу вирушають і ліричний герой, і Бог, і Матір Божа, народ, вітри, дні, доля, надії, вечір, печаль, кохана:

*І наші дні, як палігрими,
ввійдуть в святилища чужі... (с. 71)
Ти зупинися на хвилинку, доле (с. 72).
Ти синім птахом прилети... (с. 81)
Стягнулася вічність у мить найкоротшу.
Зійшлися літа, як прочани на прощу... (с. 85)
Летять поміж холодними сузір'ями
надії – не кажи, що журавлі... (с. 88)*

²⁵⁸ Марсель Г. Homo viator. Київ: Видавничий дім «KM Academia», 1999. С. 14.

²⁵⁹ Чернухина А. Хронотопы Пути, Дороги в творчестве М. Цветаевой URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=5705> (дата звернення: 07.11.2018).

Вечір знову коня пришпорює... (с. 92)
Незграбний вітер побіжить за фантом,
коли мовчання наше обірве... (с. 109)

Тільки давня печаль
заблукала в мереживі вулиць (с. 124).
Мандрівний вітер грає вам без нот (с. 149).

Якщо ж це дорога із коханою, то це радше втеча від світу або повернення з мандрівки:

Давай хоч раз втечемо з міста
Туди, між трави й небеса... (с. 83)
Я приїхав – мене прибуде.
Я закоханий тихо так... (с. 146)

Дорога мислиться як щось особливе:
Осінь в коси доріг заплітає
мій затаєний сум,
сірий клаптик небес,
цих дощів монотонну повчальність... (с. 116)

Найперший хронотоп дороги, який би ми хотіли виділити, – це національний. Він стосується України, українського народу. Причому Україна може мислитися персоніфіковано, як у вірші «Пиймо, хлопці, до дна. Доля – хитра шинкарка...» (у вірші є датування – 19 серпня 1991 рік – дата спроби державного перевороту, початок серпневого путчу):

Пиймо ці небеса – недописаним віршем
Нам постелиться шлях в табори, в табори...
Пиймо, хлопці, до дна. Закусім спасівками.
Цього літа вродили такі спасівки.
Чи насіє снігів мати-Росія над нами,
Чи постеле до ніг Україна святі рушники?²⁶⁰

Дорога мислиться як вибір ліричного героя та йому подібних. Куди цей вибір приведе – чи до Сибіру, чи до незалежної України у серпні 1991 року, ніхто не знав. Вибір дороги – це відповідальність не лише за самого себе, а й за прийдешні покоління.

²⁶⁰ Томенчук Б. Сповідайтесь, мої тривоги. Івано-Франківськ: Нова зоря, 2002. С. 20. Далі вказуватимемо у дужках номер сторінки.

Народ, що йде, відтворено і у вірші «Наша правда – у нас на знаменах», де автор показує життєвий шлях через вмирання і воскресання:

*Ми живі – на землі, в манускриптах,
Та сивіють від сліз олтарі.
Ми вмирали і стогнучи, й мовчки.
Кожен був, кожен чесно згорів (...)
Ми не раз воскресали із мертвих.
Воскресали! Й воскресемо ще! (с. 15)*

Автор показує циклічний шлях народу. Той, хто вмирає за народ, воскресає – у словах, пам'яті, в наступних поколіннях для того, щоб далі нести знамена свого роду і держави.

Часто ця дорога подібна на хресну:

*Знов подіна дорога на хресну
Після злетів, падінь, після зрад (с. 36).*

Народ у поезії Томенчука – це той, хто втратив свою пам'ять, тому й блукає, не виходячи на шлях:

*Ляклива пам'ять наших вівтарів
блукає богомільною вдовицею,
при обелісках плаче й при хрестах... (с. 22)*

В іншому випадку – «наші душі безлюдні». Людина – та, хто може мандрувати, обирати свій шлях. Безлюдна душа зупиняється, а довкола панує темрява. Те саме і з народом.

Мандрівка народу – це блукання, іноді колами, довкола землі обітованої. Чому туди не можна зайти? Та тому, що її не пам'ятають. Тобто це блукання межі теренами свого безпам'ятства:

*Скривавлена пам'ять пергаментів,
щитів перекремсана мідь...
На тлінну стебліночку пам'яті
нанизано вічність і мить.
А під збайдужілими зорями
конає сплюндрований шлях.
Збезчещена плаче історія,
колише сліпе немовля.
Печаль, звинувачена в ересі,
блукає по згарищах дум.*

*Лошатко в ліловому вересі
цілує росу молоду... (с. 54)*

Пам'ять скривавлена, історія збезчещена, народ сліпий, від думок лиш згарища, шлях сплюндровано. Чи є надія віднайти до-рогу? Останні рядки свідчать, що так.

Народ блукає без поводиря, але якби і був поводитир, чи був він той, який справді потрібен?

*Ми смертні – і сліпці, й поводири.
Упертий час розмиє наші риси,
і по струні погаслої зорі
відійдуть в тінь німі еквілібристи (с. 62).*

Тепер шлях не горизонтальний, а вертикальний – шлях «струни погаслої зорі». Ліричний герой спостерігає за життєвим цирком: «І кожен день наш – як відбутий номер». Його шлях – інший: «Іду дощем, піднявши сумно комір». Шлях дощу неодноразово зринатиме в поезії. Це буде не ескілівський благодатний дощ, а такий, що перешкоджає шляху, зупиняє подорожнього, вводить в оману своєю мелодією.

Особливе місце у збірці займає сакральний хронотоп дороги:

*...Та нитка стежки в полотні зими,
І ті сніги, як дідові сивини...
Ходила Матір Божа між людьми,
В людські печалі спеленавши Сина.
Стояв мороз жорстокий, як тюрма, –
А коляда не обминала хвіртки.
Казав нам вчитель, що Христа – нема,
Й благав очима: «Ви мені не вірте»,
Як течія розкутої ріки,
Пречистий знак високого творіння,
Ішли селом малі колядники –
То Україна йшла до Воскресіння (с. 19).*

Дорога є лейтмотивом цієї поезії: зимові стежки, шлях Божої Матері, стежки коляди, течія річки немов дорога, шляхи колядників, шлях України. Дорога України, на думку автора, визначена – це шлях із Божим Сином до Воскресіння, і шлях цей пройдуть діти-колядники, що не бояться прославляти народження маленького Бога, діти, в яких них нема страху і печалей, як у

дорослих, діти, які не бояться вірити і йти. Як не можна стримати і повернути «течію розкутої ріки», так не можна зупинити маленьких колядників, за якими піде Україна на «пречистий знак високого творіння».

Автор інтерпретує біблійну оповідь про народження Ісуса, переміщаючи Марію в український контекст. Фактично вона з немовлям стає отим омріяним поводитирем для українського народу. Колядки маленьких колядників – це та національна пам'ять, яку не знищили, яку вдалося зберегти і передати тому, хто зможе понести її відкрито, шукаючи нові стежки та дороги для свого народу.

В іншому вірші мандрує Бог світом:

Білим світом, де торг і борг

Розкидають людей, як віхті,

Йде зажурений босий Бог

І з розпуки кусає лікті.

У потоці жадань і черг,

Де хитрують усі і кожний,

Світ забув, що відплив ковчег.

Цього разу такий порожній... (с. 133)

Маємо вертикальну дорогу Бога, що спустився поглянути на людей. Це світ продажності, брехні, дріб'язкових бажань, хитрощів. Ковчег відпливає, на цей раз взагалі без людей.

Мандрівка – це спосіб пізнання себе та інших. Homo viator (Марсель) у дорозі спілкується зі світом та собою. Будучи самотнім, він не відчуває себе нещасливим, адже у нього є мета подорожі: омріяна земля, кохана, рідний дім. Кінець шляху як смерть осмислюється тільки тоді, коли ліричний герой говорить про свій життєвий шлях.

Проблема вибору шляху ліричним героєм звучить у вірші «Запобігливі, вбогі, ниці...»:

Крізь остроги і остроги,

крізь облесність і слів, і жестів

на високі зійду пороги

у забутому храмі честі (с. 21).

Герой шукає храм честі, і дорога не є легкою:

Глихнуть заздрісно із-за рогу

*фарисеї і недовірки.
Підло викрадуть в мене свічку,
засудивши мій храм до страти,
вірнопіддані чоловічки,
мудрі правнуки Герострата (с. 21).*

Пошук храму, святого місця часто звучить у поезії:
*Цей храм – його душа. Він нас пустив на паперть,
і ми прийшли з його проклять і молитов... (с. 28)*

Світ – це храм, храм – це світ, у ньому вирізьблена любов «на брилах наших душ». Хто різьбяр? Вочевидь Бог. І тепер у цьому храмі ліричний герой шукає його. Адже світ – це душа Бога. Ліричний герой знаходить сакральне місце і зупиняється, не заходячи у нього («він нас пустив на паперть»). Що трапиться, коли він зайде у цей храм? Що відбудеться? Перехід в інший світ? У рай?

*А дзвін з нудьги позеленів,
скриплять, мов кості, ветхі східці.
Не кваптесь з вироком мені,
хоч я святішим вийду звідси... (с. 56)*

Дорога на межі, рух на шаленій швидкості небезпечним шляхом зринає у вірші «З кимось – просто фортуна...»:

*На крутих поворотах
(Траса – наше життя) –
Нерви, ризик до поту... (с. 38)*

Життєвий шлях людини порівнюється з небезпечною трасою. Хтось не вписується у віраж, хтось зупиняється, хтось відмовляється від гальм. Кожен обирає свою швидкість, кожен сам вирішує, чи викладатися сповна. Усе залежить від власної волі і бажання, а також від усвідомлення свого місця у світі, чого ти хочеш від життя: повільно, до нудоти, рухатись чи мчати, долаючи небезпечні віражі:

*Життя – це марш-кидок, не круїз.
Неоном холодним не вмієм горіти.
Радієм уголос, ридаєм в кутку,
Згораєм в польоті, як метеорити,
І падаєм, вбиті, з коней на скаку... (с. 128)*

Не кожному вдасться вижити, не кожен зможе повернутися після свого шляху:

*Удома вітри зацвітають червоно,
Як ми не приходим назад... (с. 128)
Ліричний герой блукає «нервами доріг»:
Виглядайте мене там, де нерви доріг
перевеслом чекань перев'язані.
Ваша постань сумна – мій святий оберіг,
ваші очі – казки нерозказані (с. 63).*

Кінець дороги, точніше її певного відрізка, у точці, де сходяться шляхи (перев'язані чеканням коханої). Це вертикальний концентричний шлях:

*Виглядайте мене край журливих воріт
серед пліток, зневаги і відчаю...
Час – жорстока ріка, та шукатиму брід,
щоб вернутись печальною притчею (с. 63).*

Дорога-життя відображена і в поезії «Хтось до вогню запросить...», де ліричний герой не гонщик, а подорожній. «Можливо, стабільний земний порядок не вдасться запровадити доти, доки людина не стане свідомо мандрівних умов свого існування»²⁶¹. Ліричний герой усвідомлює своє життя як мандрівку, долання шляху із зупинками, перепонами, друзями та ворогами:

*Хтось до вогню запросить,
хтось обірве дорогу,
перші злякавши роси,
пострілом із-за рогу... (с. 42)*

Зупинка – ще не смерть... Це час на останній дотик до світу, на останній поклик найдорожчого, на останнє слово («Стихну, як вперта пісня»). Життя завершується з падінням зірки на шлях, який колись належав тобі.

Шлях-пошук себе справжнього, а точніше дорога після віднайдення себе, може бути небезпечною:

*Я до смутку чужого крило обпалив
в диких пошуках слова і болю.
Шматували вітри пісню й душу нагу.
Впав у трави скривавлений стогін,*

²⁶¹ Марсель Г. Homo viator. Київ: Видавничий дім «KM Academia», 1999. С. 10.

*і спіткнувся мій день, ніби хтось на бігу
йому кинув образу під ноги... (с. 162)*

Подорожній самотній, і ця самотність радше від небажання втягувати ще когось у свою небезпечну мандрівку, наражати ще когось на небезпеку.

Дорога може бути концентричною, тобто з поверненням. І тоді мандрівка героя нагадає мандрівку персонажа чарівної казки: з доланням перепон, переходом в інший світ і назад, досягненням певної мети та отриманням нагороди, як-от у вірші «Доки ранок блукав по садах...»:

*Хочеш, в долі мене відпроси,
Хай постеле дороги коротші.
Я належу тобі і вітрам.*

Без доріг я змілію й прив'яну... (с. 160)

Дорога як самоідентифікація, оприсутнення у просторі не-обхідна ліричному героєві. Це не життєва дорога як така, це дещо інше. Це може бути вияв громадянської позиції, морально-етичний вибір:

*Не відпрошуй в незнаних доріг,
Не відмолуй знесилено й спрагло,
Ти ж не хочеш, щоб я відгорів,
Не світивши, свята моя правдо.
Кожен день без дороги – то біль,
А хвилина без тебе – то мука... (с. 160)*

Ліричний герой не просить кохану піти з ним, але йому важливо знати, що вона його дочекається.

В іншому вірші герой говорить про дорогу до коханої. Це дорога у храм, що є означником іншого світу:

*Я прокляну зразкові будні,
Ввійду у твої холодний храм.
Дамо притулок давнім снам.
І просвітліють наші лиця:
любов – і грішниця, і жриця
на чола руки зронить нам (с. 98).*
Або:
*Поклич мене, далекого й чужого,
на зло собі. І людям. І мені.*

*І рушником постелиться дорога.
І місяць знов перейде уповні.
Перекую надцирблену підкову
і принесу на твій святий поріг... (с. 113)*

Поріг, паперть, вівтар є немов межею між двома світами, перетнувши яку, подорожній може зупинитися і відпочити.

Ліричний герой мріє здійснити подорож у неможливе – назад у дитинство, пробуючи зробити свій шлях концентричним:

*Ви відпустіть мене, літа,
між тихі верби над рікою (...)
Ви відпустіть, а я бігом –
полями, стежкою крутою!.. (с. 69)*

Він хоче повернутися до тієї точки, з якої колись вийшов:

*Лиш сад у вікна задививсь,
і днюють сни по оборогах,
і мамин смуток постеливсь
трьома стежками від порога (с. 69).*

Або:

*Привів за руку згадку синьооку.
Дитинство. Хата. Ясен під вікном.
Матуся постелили над потоком
і пісню, і печаль, і полотно...
Минулось, наче обірвалась нитка (...)
І повертаюсь. Йду на мамин голос,
записаний на нотний стан дощу (с. 79).*

Минуле немов обірвана нитка, обірвана стежка, але ліричний герой усе одно намагається її віднайти. І начебто почув мамин голос, за яким можна слідувати, от тільки, на жаль, це лиш дощ.

«Дитинство повинно бути за муром знищення, бо такою є логіка надочевидності міфу. Нема повернення людини до раю, та, як переконає література, – рай не завжди і не безконечно є раєм»²⁶². Але герой вперто намагається повернутися до нього:

*І в теплу куряву лягає
Лунка дитячість босих ніг... (с. 168)*

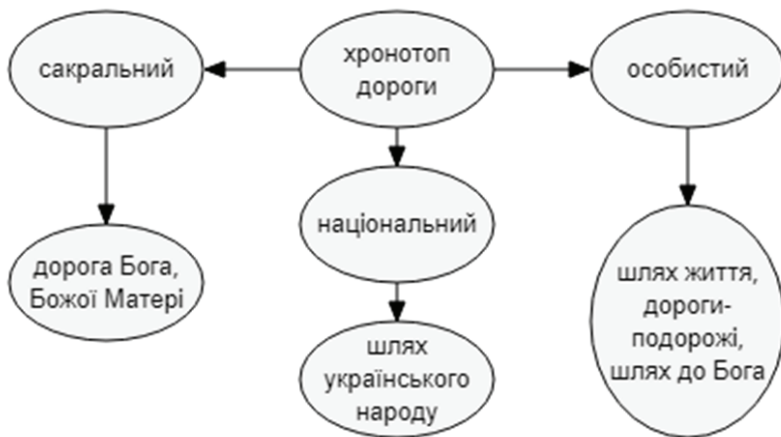
²⁶² Geografia krain zmyślonych / pod red. W. Kosteckiej i Marcieja Skowery. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. С. 19.

*Стрепнуться вітри в буйній гриві
і затрублять у місяць, як в ріг,
і воскреснуть забуті мотиви
в переплутаних струнах доріг (с. 169).*

Ліричний герой не вірить у лінійність доріг, він переконаний, що вони немов сплутаний моток, в якому не обов'язково йти однією стежкою, можна вийти на іншу, можна повернутися, якщо вона утворює петлю. Так само, як можна повернутися після мандрівки вертикальною дорогою.

Неодноразово зринає тема воскресіння-повернення:
*Я ще прийду, немов забута музика.
Сліпим дощем впаду після грози (...)
Як сто дощів за мною буде плакати,
не зачиняйте душу – я прийду (с. 118).*

У ліриці Богдана Томенчука подорожнім може бути ліричний герой, Бог, український народ. Схематично:



Герой намагається вирватися то з горизонтальної проєкції, то вертикальної, перейти з однієї в іншу, відмотати шлях назад, зупинити, викликати з минулого того, хто був колись поряд:

*А хочеться давнього-давнього
Позбутися б лантуха звичок*

*і райдугу мати за райдугу,
і вже не вагаться, чи личить,
штани підкотивши, пасовищем
пробігтися диким хлопчиськом.
Чому мені боляче-боляче,
як спогад підійде заблизько? (с. 167)*

Таким чином, шлях може бути концентричним і лінійним, вертикальним і горизонтальним. Дорога стелиться рушником, рушники стелять у дорогу. Тоді цей шлях буде успішним, приреченим на перемогу, адже рушник символізує чистоту почуттів, вірність, любов, єдність із пращурами. Рушник стелить мама, кохана, доля.

Засоби подолання шляху – як правило, пішки або летом. Немає ні машин, ні карет, ні літаків, ні... Хронотоп дороги освоюється бігом, летом, повільною ходою, зупинками. Шлях мислиться як подолання певного етапу, мандрівка – як відкриття і пізнання себе та інших. Кінцева його точка – важлива зустріч або смерть. Також це шлях-пошук. На ньому можуть бути перешкоди, можуть бути ті, хто намагаються зупинити, ті, хто чекають, ті, хто проводжають. Могуть бути точки переходу в інші світи. Основною інтенцією хронотопу дороги є рефлексії щодо свого призначення, свого життєвого шляху та вибору найсвоїшої дороги, а також щодо долі свого народу і о-присутнення Бога на цьому шляху.

3. 3. Архетипний образ Майстра («Німі громи»)

Архетип – це особлива фігура (духа, особи, людини, події), що повторюється упродовж історії всюди, де вільно діє творча фантазія²⁶³.

До поняття «архетип» звертався ще Філон Александрійський у контексті образу Бога в людини. В Августина до поняття архетипу є близьким поняття «ідея», у Платона – ейдос²⁶⁴. Юнг визначає архетип моделлю, що попри свої різні вияви набуває конкретного змісту. «Архетип розуміють і як колективне позасвідоме, тобто психологічний архетип; і як базовий елемент культури, що формує моральні імперативи духовного життя, тобто культурний архетип; та як архетипні образи, в яких об'єктивуються базові, універсальні для всього людства теми, сюжети й мотиви»²⁶⁵. Архетип «матеріалізується» у художньому тексті через образ-архетип²⁶⁶. Образом він стає завдяки індивідуальному досвіду людини та обробки у її свідомості.

За Гауптманом, бути поетом – це дозволити, щоб за словом пролунало Праслово. Юнг писав, що творчий процес складається із несвідомого одухотворення архетипу, із його розгортання і пластичного оформлення аж до завершеності мистецького твору. Художнє розгортання праобразу є його перекладом мовою сучасності. Відтак мистецтво оживляє ті образи, яких духові часу найбільше бракує. Митець іде від дійсності, яка його не влаштовує, до тих праобразів, які компенсують йому цю невлаштованість, витягає їх і демонструє сучасності²⁶⁷.

²⁶³ Юнг К. Г. Архетип и символ. URL: https://bookap.info/psyanaliz/yung_arhetip_i_simvol/load/rtf.shtm (дата звернення: 07.11.2018).

²⁶⁴ Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Астролябія, 2013. С. 12–13.

²⁶⁵ Белеховал. Архетип, архетипний смысл, архетипний образ у лінгвокогнітивному висвітленні (на матеріалі віршованих текстів американської поезії). URL: http://ddpu-filolvisnyk.com.ua/uploads/arkhiv-nomerov/2015/NV_2015_3/3.pdf (дата звернення: 07.11.2018).

²⁶⁶ Шестопалова Т. Кореляція понять «архетипний образ-міфологема-символ-міф» (на прикладі поезії П. Тичини). *Наукові записки*. К.: Національний університет «Києво-Могилянська академія», 1999. Т. 17. С. 37–41.

²⁶⁷ Юнг К. Г. Архетип и символ. URL: https://bookap.info/psyanaliz/yung_arhetip_i_simvol/load/rtf.shtm (дата звернення: 07.11.2018).

У ліриці Б. Томенчука такою є фігура homo creator, митця, що наближена до Юнгівського розуміння мудреця, старця. Це дух, який репрезентує знання, роздуми, проникливість, мудрість, інтуїцію, кмітливість, добру волю, готовність допомогти²⁶⁸. А також це той, хто малює музику та вірші, відчуває творче начало у природі, житті. Тому у контексті Томенчукової поезії варто говорити про архетипний образ Майстра, який є наскрізним у всіх збірках:

*Майстер приходить нізвідки...
Може, й не присланий Богом...
Ноти холодні – лиш свідки:
Музика – привид без нього.
Бродить, як осінь, світами,
Зорі ховаючи в айстрах,
Світить у вічність свічками
Лиш перед з'явою майстра...
Мерзне у зимних дзеркалах,
Вирвавшись з тіла, як клітки...
Майстер, як жаданий спалах,
Раптом приходить нізвідки...²⁶⁹*

У тлумачному словнику можемо знайти такі визначення «майстра»: фахівець з якого-небудь ремесла; той, хто досяг високої майстерності, досконалості в своїй роботі, творчості²⁷⁰. У Томенчука це той, хто бачить світ інакше: світ як витвір мистецтва, а також той, хто бажає розповісти про цей світ усьому світові.

Ми вже говорили про світ-травму в поезії цього автора, про мандрівку-небезпеку, про світ, в якому «усе продається, ми всі як на ринку», про війну як руйнівну силу сакрального простору. Компенсацією недосконалого світу стає звернення до прекрасного, виведення образу того, хто не лише вміє відчувати прекрасне, а й творити його, жити у ньому. Так з'являється майстер.

²⁶⁸ Юнг К. Г. Феноменология духа в сказках. URL: https://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Psihol/Yung/fen_duh.php (дата звернення: 07.11.2018).

²⁶⁹ Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів. Брустури: Дискурсус, 2015. С. 46.

²⁷⁰ <http://sum.in.ua/s/majster> (дата звернення: 12.10.2017).

Він у Томенчука – поет, художник, музикант, композитор. У віршах часто звучить музика, вірші, світ постає, немов пастелі або акварелі. Мистецьке начало присутнє у пізнанні світу, відчутті природи, стосунків із коханою:

*Зорями сипле незаймана ніч,
В світі усе – транзитом.
В жадібнім світлі податливих пліч –
Музика і Композитор*²⁷¹.

Докладніше цей образ розглянемо на прикладі віршів зі збірки «Німі громи».

Сам світ мислиться автору як витвір мистецтва:

*Я гадав, що світ подобришає
Хоч на риму ще, хоч на вірш
В мене пісня є, в мене дума є...*²⁷²

*І світ заблудився, як вірш,
В трьох соснах, неначе в трьох ямбах... (с. 56)*

*Там летить недописаний вірш
Чорним ангелом над небесами (с. 58).*

*А пісня, недоторкана і вічна,
Злетить на крилах ваших голосів... (с. 108)*

Тут ліс і поле. Музика і я... (с. 94)

Музика, вірші, полотно присутні як у снах, так і в житті ліричного героя:

*Буде снитися плавна музика рук
Крізь заплаканий крик поїздів... (с. 202)
Туди, де ніч у павутинні слів,
Забрів ліхтар, як вензель в першодруки.
І хтось дощем розпливчастим на склі
Порозсилав мелодію на звуки... (с. 182)*

Автор почасти вдається до синтезу мистецтв в одному вірші, тому й говоримо про майстра, а не художника, чи поета, чи музиканта окремо. Та й в основі цього образу повинна бути творчість як така:

²⁷¹ Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів. Брустури: Дискурсус, 2015. С. 43.

²⁷² Томенчук Б. Німі громи. Коломия: Вік, 2007. С. 18. Далі цитуватимемо за цим виданням. Вказуватимемо тільки сторінку.

*Малюю музику небесну
На вірші ангельські, а ти
Не чуй мою дорогу хресну
Між нот блаженства й висоти...
Цей сон – тобі. Слухняні струни,
Політ натхненного смичка... (с. 210)*

Присутність майстра-творця в поезії Богдана Томенчука цілком логічна, враховуючи ту кількість маркерів сакрального в поезії, а також звернення ліричного героя до Бога як до найпершого творця, найпершого поета.

Майстер – той, хто вміє почути небесну музику і передати її на землі земними засобами. «Свої» її чують, «чужі» – ні. Тому музика часто зринає в контексті коханої, адже вона – та, хто вміє і може відчувати те, що грає він, а люди часто залишаються сліпими і глухими.

Образ поета найближчий самому автору, який часто розмірковує не лише про місце людини у світі, а й про роль поета:

*Хто ти є на стражденній землі? –
Лиш улесливий євнух в гаремі.
В кожному вірші рядки, як щаблі
До вершин, н'єдесталів і премій (с. 68).*

Поезія чи імітація поезії? Поет чи імітація поета? Авторські характеристики свідчать про друге.

*Вірші пишуть не лише люди:
Був чистий ранок свята всіх снігів –
Зима писала найбільші вірші
Про білий світ гонитви і торгів,
Де люди, наче білі-білі миші... (с. 74)*

Світ поділений на світ без поезії і світ із нею. Без неї цей світ не виживе, але й поетам у ньому не місце, бо людям нема коли ні читати, ні слухати:

*І метушиться загнана мишва,
Шукаючи ваги і противаги.
Де було слово – там липкі слова,
А де молитва – це липкіші скарги... (с. 74)*

Зима малює білі вірші, тобто чисті. Білий вірш – це вірш без рими, немов наблизений до розмовної мови, тобто до мови сві-

ту, але не є нею і ніколи не стане. Білі вірші – це також і зоровий образ, як-от у наступному тексті:

*Хлоруєм слово. А навіщо? Мабуть,
Для дезинфекції. Вибілюєм ретельно,
І вірші виглядають так пастельно.
Лиш рими залишаються. А суть?.. (с. 93)*

Пастельні, тобто неяскраві. Занадто вичищені і несправжні. Хто їх пише? Той, хто ще не став поетом. Очистивши душу, ліричний герой наближається до справжнього слова:

*Очистиш душу, й крізь захрипле горло
Вона прорветься словом молодим... (с. 93)*
Вірш може бути подарунком для коханої:
*Ніч печальна і віща.
На забутім снопі
Тиху музику вірша
Подарую тобі... (с. 113)*

Поет дарує не слово, а музику вірша... До речі, нічого не говориться про читання вірша. Так, він звучить, але звучить музикою. Вірш звучить, як музика. Це найвищий дарунок, який можна запропонувати. Про що він?

*Священний птах твоїх небес
Живе лишень в моєму вірші... (с. 124)*

І про жінку також. Вірші – це дотик до неба, це любов, це часточка священного у світі людей. Але вірш може бути і (не)втечею:

*Від любові такої нема порятунку і в зраді.
Ні замкнутись у вірш, ні дожити в гріху... (с. 166)*
Вірш може бути фіксацією найсолодших спогадів:
*І буде сон у світі лиш на двох –
Народим вірш, немов дитя нешлюбне,
А в узолів'ї милостивий Бог
Благословить на щастя перелюбне... (с. 205)*

Поет балансує між святим та гріховним. Вірші – це мітки божественного на землі, але ж він живе у світі людей. Це його світ. Вірші – це те, що врівноважує світ:

*Йдуть дощі, ніби пишуться вірші,
І краплин, як у Біблії слів... (с. 259)*

Ліричний герой грається, кокетує, називаючи себе то провінційним поетом, то мандрівним менестрелем:

Провінційний поет Вам читав свої вірші.

Ви любили його. І дощі за вікном... (с. 131)

Жаданих слів розмита акварель,

Знайомий присмерк і незнане світло.

Навіщо Вам мандрівний менестрель,

Коли живеться зручно і осідло? (с. 151)

Чи можна у цьому називанні себе поетом говорити про архетипний образ майстра? Мабуть, ні. Адже йдеться не про саму творчість, а про читання віршів, тобто їх опублікування, вихід із ними у публічний простір, або про означення героя як homo viator, а не homo creator. Присутність поезії майстра поза дискурсом читання віршів та називання себе поетом. Хоча що ти простіший, то легше втриматися у світі. Поет це розуміє. Як і музикант. Але мистецтво – це привід і засіб залишатися справжнім:

У світі, де банкети і банкноти,

І маскарадний шелест прапорів,

Перекладаю шепіт твій на ноти

І пишу вічну музику вітрів (с. 157).

Музика – це вічність, на її мову можна перекласти людське буття, тим самим увічнивши його.

Музикант, композитор, той, хто перекладає мовою музики, часто з'являється у ліриці Богдана Томенчука. Жінка – немов музика, немов скрипка:

Прекрасна, як мелодія,

Як сонячне зайча,

Ти скрипкою тулилася

До сильного плеча.

Кому дарує музику

Сивіючий скрипаль?

В чие вікно попроситься

Заплакана печаль? (с. 154)

«Музичність» наскрізь пронизує цитовану нами поезію: сльоза котиться «по променю струни», смуток виливається через «надбитий край музики». Сама ж мелодія сумна і гірка.

Музика – це настрої, емоція, любов:

Нема ще в скрипаля ні смутку, ні сивин.
Ще ангел на плечі й досяжна висота.
Ще не шукаєм слів на музику провин,
Ще з нас у цім житті ніхто не скористав... (с. 211)

Музика – це єдність людини з Богом:

Якби ти знала, як я зголоднів
Почути піднебесний голос скрипки.

Як ти із кожним порухом смичка

Стаєш на ноту вища від реалій,

А музика сахається гріха

І оплесків у споглядацькій залі... (с. 235)

На цей раз у творі виведено не скрипаля, а скрипальку. Проте посправжньому її високу музику може відчути тільки ліричний герой:

Зіграй мені цей досвіток, будь ласка... (с. 235)

І це не просто кілька концертних нот, це справжня музика:

Так відважно цвітуть хризантеми...

Аже пречисто від них небесам,

Світлу музику вічної теми

Награє хтось притихлим лісам (с. 237).

Де маєстро променем зорі

Диригує піднебесним хором... (с. 238)

Дивіться – жовтень! – наче раз в ніколи.

Він композитор, маг і фантазер... (с. 239)

І спогад мій твої зігріє пальці,

Як за роялем будеш ти і Бог... (с. 246)

Музика не мислиться автору окремо від Бога. І хай буде порожня глядацька зала або повен світ людей, які не здатні чути, головне, щоб лунав «Пречистий звук в осінніх небесах». Цей концерт «для двох» автор уявляє по-різному: як музика двох закоханих, як музика природи, як музика Бога. Але в усіх випадках зв'язок її з небом нерозривний.

Окрім скрипки, скрипаля, у віршах присутній дзвін, дзвонарі:

І лиш зелений дзвін незримою рукою

Торкає впертий хтось опівночі якраз –

А люди людством снять у часу над рікою,

Не відаючи, що

той дзвін торкає час... (с. 34)

У щоденній метушні люди не чують ні вічності, ні того, як «той дзвін торкає час».

В іншому вірші дзвонарі – це ті, хто б'ють на сполох:

Тихіше: дзвонарі не зможуть нам зіграти

Безликість наших слів, віків величний жест.

Цей давній храм – як світ: за вітражами ґрати

І промінь на вітрах холодний, ніби жезл... (с. 40)

Передзвін символізує важливі події, він занадто гучний, його неможливо заглушити. Хоча автор переконує нас, що можливо – безликістю слів та байдужістю. Також музика дзвонів окреслює простір людини (світ-храм), сакралізує його. Але у попередньому вірші його не чують, у цьому ж дзвонарі не можуть зіграти. «Символізм дзвона зумовлений його формою, положенням у просторі і звуком, який він дає. З точки зору форми символізм дзвона є амбівалентним. Витягнута вгору конічна форма відображає чоловічий, солярний принцип, при цьому дзвін уособлює небесне склепіння. З другого боку, його форма подібна до чаші, символізм якої пов'язаний з жіночим, пасивним началом. Звуки, що ллються із дзвона, можна уподібнити до «небесної роси», яку в кабалістичній традиції дарує «Дерево Життя». Її життєдайна дія пов'язується з ідеями відродження, що однаковою мірою можна приписати і дзвону, який освячує і очищує простір. Дзвін як відображення звучання іншого світу пов'язують зі здатністю музики перемагати хаос і встановлювати космічний порядок. Завдяки своєму положенню між Небом і Землею дзвін виконує функцію сполучної ланки, виступаючи як провідник волі Небес і з'єднуючи людину з Богом»²⁷³. Крім того, дзвін є символом проповідника. У Томенчука – проповідника, якого ніхто не чує, або того, якого не хочуть чути.

«Музика за своєю природою динамічна. Вона не тільки звуки особливого роду, але й рух цих звуків, їхній потік, що тече в часі і виражає всю нескінченну гаму людських переживань. Вона – «поезія Звука»²⁷⁴. Одним із поетів, хто її творить, є дощ:

²⁷³ Дзвін. URL: <http://newacropolis.org.ua/uk/articles/dzvin> (дата звернення: 12.10.2017).

²⁷⁴ Боров Ю. Эстетика. М.: Издательство политической литературы, 1981. С. 291.

Це все було, як дощ сліпий над лісом.

Він грав на листі до-ре-мі-фа-соль.

І хор співав з маестро піаністом

З-під клавіш, ніби із-під парасоль... (с. 35)

Лісний (небесний?) концерт, яким заслухався навіть святий Петро, завершився для ліричного героя, коли він вийшов у світ людей:

Я вийшов з лісу за межу ідилій,

А дощ сліпий не йшов у зрячий світ... (с. 35)

Автор іронізує щодо зрячості світу, адже бачити у контексті музики не важить, важить – чути.

Усе починається з музики, вона веде людину, важливо вміти її слухати:

Із напівтіні вийде віртуоз –

Глибокі очі в силуеті втоми, –

То буде наш незраджений Христос,

Наївний і довірливий, як спомин.

Тоді мене із музики не клич –

Я сам з собою буду наодинці,

Позаду сірості без ліку й без облич... (с. 43)

Справжнє у світі – тільки музика, яка веде за віртуозом. Коли ж вона затихне, настане отой людський світ без Бога:

Розвіється за вітром нотний стос, –

Аж повен світ зітхне на повні груди –

Засвітиться вже зраджений Христос

Сльозою межі сумнівів Іуди... (с. 43)

Повинен бути майстер, який зможе відтворити музику небес, якщо ж його нема, то світ – це просто звичайна локація звичайних людей.

Художник у «Німих громах» зустрічається рідше. Цікаво автор описує процес творчості, причому жіночої:

Як ти писала писанку на шкаралупі неба,

То зааніміла блискавка, а лагідні громи

І трави заколисані горнулися до тебе,

Доці самотні плакали в жаль-птиці під крильми (с. 171).

Творчість – це сакральний процес. Увесь світ завмирає в очікуванні шедевра. Знову маємо єдність з божественним – роз-

писується небо. Сама ж писанка – символ життєвого та прекрасного.

Ліричний герой малює світ:

Я намалюю цей сніг,

Ніби твою сивину.

Хочеш – приснися мені,

Тільки ніяк не засну (с. 136).

В одній із аналізованих вище поезій вірші малювала зима, ліричний герой малює саму зиму. Білий сніг – немов біле полотно на мольберті у художника або ж альбом:

Лінії болю й розлук

І нецілованих рук

Знову малюємо ми

В чистім альбомі зими... (с. 136)

Ліричний герой вагається, а де ж справжній світ:

(...)Генії дощів –

Ретельні учні давніх богомазів.

Цей світ реальний лиш на полотні?

Під полотном ще цвітуть здичілі айстри.

Ікону дощ малює на вікні.

Ти так не вмієш, сивий мій підмайстре,

Хоч теж малюєш музику німу,

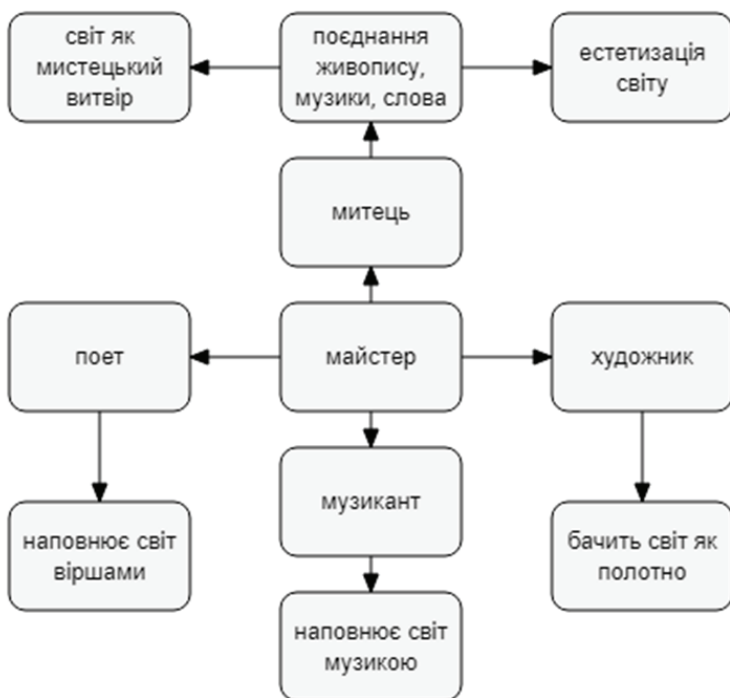
Спіралі душ покривлених пропорцій,

Своїх реалій гамівний хомут

І плями на заплаканому сонці... (с. 81)

Світ справжній і реальний не завжди збігаються в його розумінні, навпаки, вони різняться. У справжньому – майстри, у реальному – підмайстри, музика і картини яких німі. Чому? Бо є «реалій гамівний хомут».

Образ майстра можемо представити схематично таким чином:



Майстер – це або поет, або музикант, або художник, або просто митець. Ліричний герой прямо не завжди ідентифікує себе з ним. Він – той, хто може почути, побачити і зрозуміти. Більше ідентифікації маємо з художником, бо є оте «я намалюю». Автор розмежовує світ творчий і світ без творчості. Протиставляє ліричного героя, його кохану, природу іншому світові, що мислиться як чужий та байдужий, світ без музики. Творче начало – Бог, тому часто виникає образ божественної музики. Майстер – той, хто вміє її уміло зіграти, піднести до неба, залишаючи на землі.

Висновки до Розділу 3

Мандри змінюють нас, наше життя, дають шанс на новий досвід, на відчуття щастя, небезпеки, ілюзорності та крижкості того, що поза межами подорожі. Мандри стимулюють бажання повертатися туди, звідки починалася мандрівка, хай навіть це дуже давнє минуле або місія, яких немає.

Частина віршів із аналізованих нами у цьому розділі збірок «мандрують» із книги у книгу з остаточним пунктом призначення у збірці «Німі громи». Чому? Невеликі накладі і завелика відстань між їхніми появами у мистецькому та читацькому просторах.

У своїх віршах Б. Томенчук створює для читача ілюзію культурницьких мандрів завдяки інтертекстуальним образам, які він по-особливому обіграє, надає нового статусу. І вони починають діяти на вимогу і за логікою реалій нового поетичного тексту. Іноді з точністю до навпаки щодо попереднього твору. Нащо? Щоб відчутти гіркоту сьогодення. Адже отой поетичний світ майже реальний. І ореальнє його наше впізнавання задіяних старих персонажів у новому тексті, а також матриця, в яку автор його вкладає. Світ болісний, жорстокий, продажний і брехливий, йому не до Ікарів та Івасиків-Телесиків, не до синіх птахів, на яких вже давно розпочато полювання.

Ліричний герой вирушає у свою подорож. І створює світ довкола себе у віршах, полотнах, музиці. Цей світ справжній (не плутати з реальним), і його так бракує. Мандрівка для нього – то невідворотність, то фатум, то свідомий вибір. Життя ж немов траса, якою треба мчати на шаленій швидкості, то немов стежка до рідного дому, то взагалі попереду не видно дороги. Подорож – це наближення до таємниці, це свобода, це час на роздуми. Також мандрівка може бути небезпечною, адже той, хто подорожує, беззахисний.

Дорога може бути важкою, якщо це шлях цілого народу. Народ то втрачає її, то знову знаходить. У цьому випадку дорога є вигнанням-покарою. А пошук дороги є пошуком національної ідентичності. Ті дороги покручені та поплутані – і не розбереш одразу, яка твого народу.

Подорожній у поезії Томенчука не шукає Бога, бо він його має у серці, його дорогу важко назвати ініціацією. Ініціацією є перший крок. Далі ж герой подорожує зі знанням і посвяченням у цю мандрівку. Він чітко розуміє мету, але не завжди знає, чи повернеться, не завжди впевнений у тому, що чекає в останній точці – нагорода чи смерть. Іноді повернення сприймається лише як пам'яттєве. Та й подорожувати герой може подумки. Тоді це обов'язково мандрівка у дитинство з його стежками.

Дорога у Томенчука ніколи не буває шляхом-втечею. Що шукає подорожній у тих дорогах? Якщо це життєвий шлях – то підтвердження власного вибору, якщо певна життєва ситуація, то пробути її достойно.

Подорожує і Бог, і Марія, і вітри. Часто їхні дороги перетинаються з дорогою ліричного героя, але тоді він не подорожній, а глядач.

Позицію глядача він часто займає і в присутності майстра, спостерігаючи як за актом творчості, так і за світом-творінням. Світ справжній тоді, коли у ньому звучать музика та слово, які можна намалювати. В іншому разі це симулякр. Творчість – це те, що пов'язує небо і землю, адже першим поетом і музикантом був Бог, вона є маркером справжності героїв. І ця справжність замирає на полотні справжнього майстра.

Nigdy nie dość będzie refleksji o tym, że żadna
z definicji wiersza nie jest w pełni zadowalająca,
poza tą, w której o tożsamości wiersza i jego odmienności
względem prozy zaświadcza możliwość zaistnienia przerzutni.
Ani rytm, ani długość, ani liczba sylab – wszystkie elementy,
które wystąpić mogą także w prozie – nie są
z tego punktu widzenia dostatecznym wyróżnikiem:
lecz bez wątplenia pozją jest taka wypowiedź, w której
granice metryczną precystawić można granicy składniowej
(każdy wers, w którym w danym momencie przerzutnia nie
występuje,
będzie zatem wersem o przerzutni zero);
nie jest to zaś możliwe w wypowiedzi prozą.

G. Agamben, «Idea prozy»

Те, що я бачу, не має нічого спільного з дзеркальним,
яке зачаровує мене. Погляд, яким я ідентифікую
якийсь об'єкт, обличчя, моє чи інше, забезпечує мені
ідентичність, що заспокоює мене, бо позбавляє мене
необхідності борсатись і шукати шляхи,
позбавляє неказаних страхів, звуків, що передують
імені, образу, – пульсації соматичних хвиль,
хвиль кольору, ритмів, звуків.

Ю. Крістева, «Еліпсис страху і дзеркальна спокуса»

Тішесь, пане, що не поет ви,
що вам рідний гармидер бірж.
Не ганьбіть чистоту серветки –
я на ній ще напишу вірш...

Б. Томенчук, «Тішесь, пане, що не поет ви...»

ВИСНОВКИ

В японській поезиї є таке поняття, як «моно-но аваре». Це естетичний концепт, що перекладається як «чарівний смуток речей». «Аваре – це те, що змушує серце людини відчувати»²⁷⁵. Відчувати, на думку Мотоорі Норіанаги, все те, що є у світі, завдяки роботі серця, адже коли воно працює, то людина переживає і те, що є емоційно неглибоким, і те, що емоційно найглибше. «Коли нема що сказати, подивися на небосхил, і тоді для людини, що подивилась, все стане захопливим»²⁷⁶. Моно-но аваре можна відчути, коли чуєш звук листопаду, бачиш усміхнену або засмучену людину чи яскравий місяць. Ліричний герой поезій Б. Томенчука саме так дивиться на світ. Цей погляд допомагає віднайти потаємні смисли і придумати свої, доторкнутися до слів і відчути їх на смак, з'ясувавши, що первісне значення багатьох із них годиться для словників, а не для поезії, відтак починаєш жонглювати словом, підкидаєш занадто високо, воно замирає між зірок – і там йому найзручніше і найправильніше.

При читанні віршів Богдана Томенчука також переживаєш отой «чарівний смуток речей». Вони однаково красиві, незалежно від того, чи це інтимна лірика, чи громадянська, чи філософська, чи пейзажна, чи релігійна, незалежно від того, наскільки вона прив'язана до реальності і чи прив'язана взагалі. «Очевидно, людина приречена рухатись одночасно у двох напрямках – до самопізнання і пізнання світу, всередину й назовні. Культура витворюється індивідами, усе мистецтво за походженням суб'єктивне, але, виходячи за межі суб'єкта, воно потрапляє в культуру і стає частиною об'єктивного світу»²⁷⁷.

Автономія від дійсності і прив'язаність до неї – дві особливі складові Томенчукової поезії. Він не може бути ні у ній, ні поза

²⁷⁵ Японська поезика: хрестоматія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. С. 131.

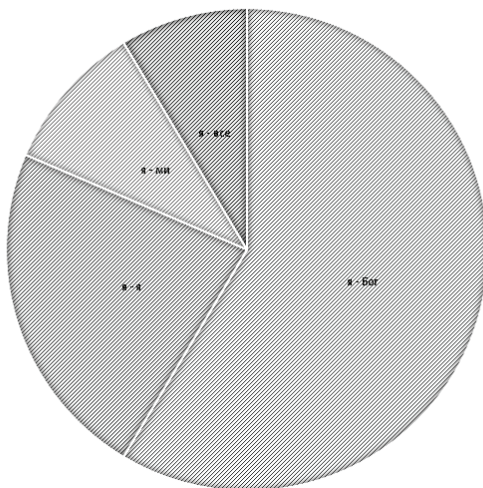
²⁷⁶ Там само. С. 133.

²⁷⁷ Моклиця М. [Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв](#). Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: Вип 6. С. 72.

нею до кінця. Автор намагається витворити для свого ліричного героя світ, в якому тому буде комфортно. Це Бог, затишок, кохана, опівнічна тиша, світло від місяця або від свічі, музика, мольберти та слова. Хоча цей світ є лише інтермецо, бо поза його межами вирує інше життя, до якого причетний ліричний герой. Воно приходить із першими нотками цинізму, першим дзенькотом срібняків, першим улесливим прогинанням, першою простягнутою долонею там, де можна і треба стиснути кулак. Історична національна пам'ять, яка щоразу про себе нагадує повторюваністю, пропікає, залишаючи опіки на словах, що потім стають віршами. Це сучасний суспільний контекст, з якого не вирватися, та й чи треба?.. І що тоді буде? Життя без дороги? Тихе місто кав'ярень і віршів в одну мить стає містом героїв і понятих, болить незагойними ранами та оголеними нервами. Просвітлені меси у високих соборах стають поминальними службами. Захоплений майстер перетворюється на не завжди вмілого ремісника.

У поетичних збірках Богдана Томенчука, у його віршах маємо такі взаємодії²⁷⁸: я – я, я – ми, я – все, я – Бог. У приблизному співвідношенні можемо поглянути на них у діаграмі:

РІВНІ ОНТОЛОГІЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ



²⁷⁸ За основу взято пласти взаємодії Борева: Боров Ю. Эстетика. М.: Издательство политической литературы, 1981. С. 180.

Я – я: усвідомлення себе.

Я – ми: взаємодія зі світом, вихід в orbis exterior, світ реальний та бажаний, реальний та справжній; (не)війна.

Я – все: мандрівка світом, життям.

Я – Бог: чому я та інші, чому так, чому тут; мистецтво – зв'язок між небом та землею, любов – від Бога.

Розмов і роздумів про Бога найбільше, виникають вони не лише внаслідок конфлікту зі світом (конфлікту як такого, у принципі, майже нема, нема непримиренної боротьби, є розуміння, що з цим світом щось не так), а також як бажання говорити з тим, хто тебе чує. Та й любов до жінки ліричний герой пізнає через любов до Бога. Творчість сакральна, простір минулого теж.

Оксана Забужко поділилася роздумами: «Найкращу дефініцію поезії я почула якось на Андріївському узвозі від бабці, яка торгувала керамічними дзвіночками власного виробництва. «Поезія – це Божа мова, а проза – це княжа мова», – сказала вона. Таку одну фразу почути на торговищі, а потім над нею можна все життя думати. В цьому є великий сенс, тому що проза (якщо перекласти це більш солідним дискурсом) несе в собі колосальні інформаційні навантаження. Поезія працює на якихось інших рівнях, це просто чиста передача енергії та інформації водночас»²⁷⁹.

Звісно, це не та щоденна інформація. Вона глибша, екзистенційніша, розкутіша. Вона просто інша, бо стосується не так світу, як людини з її межовими станами дикого відчаю, болю та безсилля, захоплення небесною музикою та словом, подихом за крок до дотику. Реальність умовна, але впізнавання себе у ній приносить радість і полегшення. Маркери, що допомагають впізнаванню: факти-імена з реальності, деталі побуту, знайомі персонажі з минулого, емоційний спектр. Поза впізнаванням лишаються авторські контексти, але вони і не важливі, адже є читацькі, які накладаються на художній текст, і тоді він стає по-справжньому близьким. Якщо ж авторський контекст переважає над змістом, то й про справжню поезію говорити не виходить. Але це вже зовсім інша історія. І не про цього автора...

²⁷⁹ http://vgolos.com.ua/articles/poety-pro-poeziyu_107914.html (дата звернення: 12.10.2017).

У нашому дослідженні ми розглянули всі поетичні збірки, що є в авторському доробку. Їх поки що вісім. Кожна з них – різною мірою синтез філософського, інтимного, пейзажного, громадянського, релігійного. У збірках «На паперті душі» та «Сповідайтесь, мої тривоги» більшою мірою присутнє громадянське та інтимне. У «Німих громах» – громадянське. У «Сезоні ненаписаних віршів» переважає інтимне. У «Місті героїв і понятих» з'являється потужний релігійний струмінь, що наповну зазвучить у «Жінці з одного вірша». У «Ранковому місті пізніх ліхтарів» важливу роль відіграють філософські та пейзажні конотації. У «Постатях/Силуєтах» важливим є громадянсько-інтимний аспект. Найновіша збірка – «Жінка з одного вірша». Попри оманливість назви вона не є наскрізь інтимною. Хоча, зрештою, спілкування із Богом – процес таємний та глибоко інтимний.

Творчість аналізованого поета можемо поділити на два періоди. Перший – збірки «На паперті душі», «Сповідайтесь, мої тривоги», «Німі громи» (1993 – 2007 роки). Другий – збірки «Сезон ненаписаних віршів», «Місто героїв і понятих», «Постаті/Силуєти», «Ранкове місто пізніх ліхтарів», «Жінка з одного вірша» (2015 – 2018). Перший період ознаменований подіями 90-х років в Україні. Другий – подіями останніх років. У збірках другого періоду підсилюється історичний та релігійний контекст, по-іншому звучить інтимний голос, громадянська лірика дещо змінює акценти. Філософська лишається відносно незмінною.

Ми розглянули поезію Богдана Томенчука у ситуації буттєвої парадигми, визначивши особливості змодельованого автором простору, взаємодію духовного та тілесного, взаємозв'язок дороги та творчого начала. Це завжди римовані вірші з чіткою ритмічною організацією. І це єдині кордони, які створює автор. Його ліричний герой вільний у всьому: виборі, русі, мандрівках, смаках, дотиках, словах, музиці. Він – той, хто бачить світ як травму і як найвищу нагороду, той, хто в небесних дзеркалах вміє углядіти себе, той, хто слухає вічну музику, вміє заплести слова в пасма осені, закликає героїв минулого у свідки та на захист, вірить, що найсправжніше проростає на мольбертах майстрів, знає, що любов – найсвятіший і найправдивіший гріх, а також шукає вихід у сакральний простір, наперед знаючи, що рано чи

пізно з нього доведеться вертатися назад – туди, де втомлений поет крутить катеринку, що чимось нагадує орган в костелі...

P.S. Звісно, що цим дослідженням ще не все сказано про поезію Б. Томенчука. Віримо, що ще будуть нові збірки, а відтак і нові акценти...

ЛІТЕРАТУРА

1. Альбедиль М. «Ты держишь мир в простертой длани». URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3296> (дата звернення : 06.10.2017).
2. Анарина Н. Г. Сакральная телесность японской художественной вещи. URL: http://ec-dejavu.ru/t/Thing_Japan.html (дата звернення: 06.10.2017).
3. Андрухович Ю. Сотворіння трикутника. *Нова дегенерація*. Івано-Франківськ, 1992. С. 3–10.
4. Артюх А. Своє – Чуже. Дике – Культурне. Базові структури міфічних когнітивних моделей. URL: <http://dspace.nbuu.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/37886/08-Artiukh.pdf?sequence=1> (дата звернення: 16.01.2017).
5. Аскольдов С. А. Концепт и слово. *Русская словесность: От теории словесности к структуре текста*. Москва : Academia, 1997. – С. 267– 279.
6. Астаф'єв О. Г. Лірика української еміграції: Еволюція стильових систем. К. : Смолоскип, 1998. 314 с.
7. Бадью А. Етика. Київ: Комубук, 2016. 192 с.
8. Бальтазар фон Г.У. Варта віри лише любов. К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 168 с.
9. Барабаш Ю. Вулиця крокодилів / Невський проспект. І поза ним. К. : Темпора, 2017. 208 с.
10. Баран Є. Терпке вино спокуси і спокути. URL : <http://lib.if.ua/litprem/1242805977.html> (дата звернення : 12.09.2018 р.).
11. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культуры. URL Ж http://yanko.lib.ru/ann/barthes-systeme_de_la_mode-a.htm (дата звернення: 14.10.2018 р.).
12. Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. М. : Ладомир, 2006. 742 с.
13. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979. С. 281–307.
14. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
15. Бацка М. Художні стратегії опису травми у творчості Павлина Свенціцького. URL: <http://philology.knu.ua/files/library/polonist/26/33.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).
16. Белехова Л. Архетип, архетипний смысл, архетипний образ у лінгвокогнітивному висвітленні (на матеріалі віршованих текстів американської поезії). URL: http://ddpu-filolvisnyk.com.ua/uploads/arkhiv-nomerov/2015/NV_2015_3/3.pdf (дата звернення: 07.11.2018).
17. Бенеш Г. Психологія. Київ: Знання-Прес, 2007. 631 с.
18. Бігун О. А. «Свій/чужий»: семантичні моделі міста і села в пое-

зії Тараса Шевченка. URL: http://vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v33/part_1/5.pdf (дата звернення: 07.11.2018).

19. Бодрийяр Ж. Прозрачність зла. М.: Добросвет, 2006. 260 с.

20. Бодрийяр Ж. Система вещей. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/baudrillard-le-systeme-des-objets-81.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).

21. Бойцун І. Місто в українських народних і літературних казках: специфіка опису. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2010. № 20 (207). Ч. I, II. С. 6–10.

22. Боклах Д. Ю. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів, хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. Серія: Філологія. № 74. С. 249–257.

23. Боклах Д. Ю. Генеза рецепції топосу міста у філософії та літературознавстві. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія філологія. 2015. № 18. С. 7–11.

24. Борев Ю. Эстетика. М.: Издательство политической литературы, 1981. 399 с.

25. Вихор І. Поетичний топос міста та його тематичні різновиди. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2614/1/Vykhor_I.pdf (дата звернення: 07.11.2018).

26. Возняк Т. Філософія мови. Львів: Бібліотека журналу «І», 2009. 176 с.

27. Вюллер Т. Що таке час. Київ: Ніка-Центр; Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2018. 160 с.

28. Габермас Ю. Залучення іншого: Студії з політичної теорії. Львів: Астролябія, 2006. 416 с.

29. Габричевский А. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. 864 с.

30. Гаврилюк Т. Сакральний простір і час як посередник природного та надприродного світів. URL: <http://newscoropolis.org.ua/theses/91834e69-d28f-4f1b-b147-f8698df5af3c> (дата звернення: 07.11.2018).

31. Гайдеггер М. Буття в околі речей. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-heid2.htm> (дата звернення: 07.11.2018).

32. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-heid1.htm> (дата звернення: 07.11.2018).

33. Гайдеггер М. Дорогою до мови. Львів: Літопис, 2007. 232 с.

34. Галуцьких І. Образна концептуалізація сексуальних стосунків в контексті художньої тілесності (на матеріалі художньої прози Д. Г. Лоуренса). URL: <http://eprints.zu.edu.ua/11744/1/17.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).

35. Гачев Г. Ментальности народов мира. М.: Эксмо Алгоритм, 2003. 544 с.

36. Гегель Г. В. Феноменологія духу. URL: http://aps-m.org/wp-content/uploads/2017/03/Fenomenologia_Dukhu-1.pdf (дата звернення: 07.11.2018).

37. Глушак А. С., Плотникова О. Ю. Еволюція поняття гріха в релігієзнавчій та богословській традиціях. URL: http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_54/Hlushak.htm (дата звернення: 07.11.2018).
38. Головінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина 20 – початок 21 ст.* Київ: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284–309.
39. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. К.: Наук.думка, 2001. 340 с.
40. Грекова В. Номо креатор: грані творчості. *Грані. Філософія.* 2014. № 11. С. 53–57.
41. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2013. 548 с.
42. Гуссерль Э. *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1.* М.: ДИК, 1999. 335 с.
43. Гуссерль Э. Картезианские медитации. URL: http://platonanet/load/knigi_po_filosofii/fenomenologija/gusserl_gh_kartezianske_meditacii/53-1-0-2192 (дата звернення: 07.11.2018).
44. Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософія. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями.* К.: Ваклер, 1996. С. 61–94.
45. Гуссерль Е. Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія. Вступ до феноменологічної філософії. *Філософська думка.* 2002. № 3. С. 134–149.
46. Даниленко В. Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту (на матеріалі прози Г.Тютюнника) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук.: спец. 10.01.08 „Українська література”. К.: Інститут літератури ім. Т.Шевченка АН України, 1994. 20 с.
47. Демська-Будзуляк Л. М. Топос міста та літературний контекст раннього модернізму. URL: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2009/118-105-3.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).
48. Декарт Р. Метафізичні роздуми. К.: Юніверс, 2000. 304 с.
49. Деркачова О. Світ у тексті. Івано-Франківськ: Типовіт, 2013. 300 с.
50. Долімор Дж. Сексуальне дисидентство. К.: Основи, 2004. 558 с.
51. Эйнштейн А. О специальной и общей теории относительности. *Эйнштейн А. Собрание научных трудов.* М.: Наука, 1965. Т. 1. С. 530–600.
52. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М.: Симпозиум, 2007. 105 с.
53. Эко У. Открытое произведение. М.: Академический проект, 2004. 384 с.
54. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.
55. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб.: Александрия, 2007. 423 с.

56. Еліаде М. Мефістофель і Андрогін. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.
57. Эпштейн М. Философия тела / М. Эпштейн. СПб.: Алетейя, 2006. 432 с.
58. Женетт Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени Женетт Ж. *Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т.* М., 1998. С. 79–93.
59. Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литературно обозрение, 2000. 400 с.
60. Жовтані Р. Маркери концепту «своє/чуже» у малій прозі Ернста Віхерта. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2015. Вип. 11. С. 161–166.
61. Землянська А. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2013. 213 с.
62. Зубарева О.Г. Проблема творчості: соціально-філософський аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ст. к. філос. н. за спеціальністю 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії. Дніпропетровськ, 2012. 19 с.
63. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
64. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. Новгород: Деком, 2001. 168 с.
65. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Антологія світової літературної критичної думки ХХ ст.* – Львів: Літопис, 1996. С. 136–163.
66. Ингарден Р. Художні цінності та естетичні цінності. *Філософська думка.* 2005. № 6. С. 65–87.
67. Ингарден. Р. Введение в феноменологию Эдмунда Гуссерля. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 572 с.
68. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва: Издательство Иностранной литературы, 1962. 552 с.
69. Исаченко Н. Н. Концепт греха в современном обществе. *Исторические, философские, политические и юридические науки. Культурология и искусствоведение.* Тамбов: Грамота, 2014. № 7. Ч. 1. С. 63–65.
70. Їжа і філософія: Їжте, пийте і будьте щасливі / Упор. Ф. Олгоф, Д. Монро. К.: Темпора, 2011. 346 с.
71. Каган М. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
72. Каган М. Философия культуры. СПб., 1996. 415 с.
73. Качуровський І. Променисті силуети. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 766 с.
74. Каюа Р. Людина та сакральне. К.: Ваклер, 2003. 256 с.
75. Кьеркегор С. Заключительное ненауческое послесловие к «Философским крохам» URL: https://imwerden.de/pdf/kierkegaard_posleslovie_2005_text.pdf (дата звернення: 07.11.2018).
76. Кирилюк О. С. «Метафори первісної свідомості» Ольги Фрейденберг та деякі універсально-культурні аспекти семіотики міста. *Добѣа /*

Докса. Зб. наукових праць з філософії та філології. Вип. 8. Грецька традиція в сучасній культурі. Одеса: ОНУ ім. І. Мечнікова; Одеська гуманітарна традиція. 2005. С. 295–303.

77. Кон И. Мужское тело в истории культуры. Москва: Слово, 2003. 432 с.

78. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті). *Слов'янські літератури : Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів* (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998). К., 1998. С. 57–74.

79. Косяк В. А. Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції: автореф. дис... д-ра філос. наук: 09.00.04. Київ, 2006. 36 с.

80. Коцюбинський М. Intermezzo. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1065> (дата звернення: 07.11.2018).

81. Коч Н. Інтертекстуальність роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Випуск III. С. 211–220.

82. Кравець Л. Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст. – Київ: Видавничий центр «Академія», 2012. 416 с.

83. Крістева Ю. Еліпсис страху і дзеркальна спокуса. *Крістева Ю. Полілог*. Київ: Юніверс, 2004. С. 327–335.

84. Крістева Ю. Самі собі чужі. К.: Основи, 2004. 262 с.

85. Кубі Г. Глобальна сексуальна революція: руйнування свободи в ім'я свободи. Тернопіль: Мандрівець, 2018. 328 с.

86. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. Львів: Вдавництво Анетти Антоненко, Київ: Ніка-Центр, 2015. 288 с.

87. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. 752 с.

88. Лавринович Л. Жіночий часопростір на тлі доби (на матеріалі новітньої української прози). *Філологічні науки. Літературознавство*. 13, 2012. С. 71 – 75.

89. Лісняк Н. Символіка образів яблуні та яблука у лемківських піснях. URL: <https://lingvj.oa.edu.ua/articles/2014/n44/51.pdf> (дата звернення: 07.11.2018)

90. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

91. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.

92. Лотман Ю. Внутрі мислящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.

93. Лотман Ю. М. Символіка Петербурга і проблеми семиотики города. *История и типология русской культуры*. С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2002. С. 208–220.

94. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве*. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – С. 14–285.
95. Манягина М. Вещь как носитель массовой информации. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/vesch-kak-nositel-massovoy-informatsii> (дата звернення: 07.11.2018)
96. Марсель Г. Homo viator. Київ: Видавничий дім «KM Academia», 1999. 320 с.
97. Мартіні К. М. Відвага пристрасті. Жовква: Місіонер, 2010. 240 с.
98. Медведєва Н.С. Проблема співвідношення тілесності і соціальності в людині і суспільстві: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.03 – соціальна філософія і філософія історії. Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, Київ, 2005. 26 с.
99. Медніс Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: НГПУ, 2003. 170 с.
100. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, 1999. 605 с.
101. Минковский Г. Пространство и время / Г. Минковский // <http://www.vixri.ru/d3/Minkovskij%20G.%20Prostranstvo%20i%20vremja.pdf>
102. Моклиця М. *Від синкретизму до сенесії: філософські аспекти синтезу мистецтв*. Волинська філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: зб. наук. праць. Вип 6. С. 70–75.
103. Молчанова Г. Г. Традиции гастики как отражение национальной и региональной идентичности. URL: <http://ffl.msu.ru/research/vestnik/vestnik-2-2013-molchanova.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).
104. Москвин В. Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология. *Известия ВГПУ*, 2013. С. 54–61.
105. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2011, 416 с.
106. Мочернюк Н. Художній простір у контексті інтермедіальності (поезія та образотворче мистецтво). *Питання літературознавства*. 2013. № 87. С. 219–229.
107. Мюшамбле Р. Оргазм і Захід. К.: Темпора, 2011. 444 с.
108. Набитович І. Універсум sacrum'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму). Дрогобич – Люблін: Посвіт, 2008. 600 с.
109. Оже М. Не–места. Введение в антропологию гипермодерна. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 136 с.
110. Ортега-і-Гассет Х. Роздуми про Дона Кіхота. К.: Дух і літера, 2012. 216 с.
111. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб., 2008. 272 с.
112. Павличко С. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського. URL: <https://lit.wikireading.ru/37069> (дата звернення: 07.11.2018).

113. Пелетьє А.-М. Християнство та жінки. Двадцять століть історії. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2016. 160 с.
114. Политов А. Онтологический смысл понятия хронотопа в философских идеях А. Ухтомского и М. Бахтина. *Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук*. 2014. Том 14. Вып. 4. С. 50–62.
115. Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ: Академвидав, 2016. 192 с.
116. Потапенко Я. Концептуалізація гносеологічної категорії «тілесність» в сучасних культурно-антропологічних студіях. *Етнічна історія народів Європи*. 2013. Вип. 40. С. 120–125.
117. Присяжнюк Л. Свій/чужий в образній системі романів Г.Гріна: семантико-когнітивний аспект. URL: <https://mydisser.com/ua/avtoeref/view/24144.html#> (дата звернення: 07.11.2018).
118. Пропп В. Морфология / Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
119. Процик І. Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: БДПУ, 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. С. 368 – 377.
120. Пуанкаре А. О науке. URL: <http://ilib.mccme.ru/Poincare/O-nauke.htm> (дата звернення: 07.11.2018).
121. Пуанкаре А. О принципе относительности пространства и движения *Принцип относительности : сб. работ по специальной теории относительности* / сост. А.А. Тяпкин. М.: Атомиздат, 1973. С. 22–27.
122. Пухонська О. Травматична пам'ять і національна ідентичність: посттоталітарна версія взаємовпливу (на прикладі сучасної української літератури). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2016. № 7. С. 107–111.
123. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: ЛКИ, 2008. 240 с.
124. Россі П. Їсти. Потреба, бажання, одержимість. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2018. 152 с.
125. Ружмон Д. Любов і західна культура. Львів: Літопис, 2000. 304 с.
126. Руссова С. Н. Автор и лирический текст. М.: Знак, 2005. 312 с.
127. Сведсен Л. Фр. Г. Філософія самотності. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2017. 208 с.
128. Семашко Т. Межі дихотомії «свій» – «чужий» в аспекті етнічної стереотипізації. *Наукові записки ТНПУ*. Серія: Мовознавство. Вип. П(24) 2014. С. 238–243.
129. Скопина М. В. Феномен «места» и «не-места» в постиндустриальном городе. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/fenomen-mesta-i-ne-mesta-v-postindustrialnom-gorode-1> (дата звернення: 07.11.2018)
130. Смирнов И. П. Порождение интертекста. (Элементы интертек-

стуального аналізу з прикладами з творчості Б.Л. Пастернака). СПб., 1995. 206 с.

131. Современный психоанализ. Теория и практика. URL: http://lib100.com/psychoanalysis/modern_psy_z/html/?page=274 (дата звернення: 07.11.2018)

132. Ставицька Л. Гендерні виміри невербальної комунікації у художньому тексті. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74065/44-Stavicka.pdf?sequence=1> (дата звернення: 07.11.2018).

133. Статкевич Л. П. Форми реалізації інтертекстуальності в тексті художнього твору. URL: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e-books/visnyk_936/content/statkevich.pdf (дата звернення: 07.11.2018).

134. Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (к основаниям сравнительной концептологии). *Известия АН. Серия литературы и языка*. 2001. Т. 60. № 1. С. 3–11.

135. Степанов Ю. Концепт. *Константы : словарь русской культуры*. М.: Академический проект, 2004. С. 42–67.

136. Сузель А де. Символіка людського тіла. К.: Знання-Прес, 2003. 566 с.

137. Сьоран. Допінг духу. Київ: Грані-Т, 2011. 184 с.

138. Тарасова И. А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. 2010. № 4 (2). С. 742–745.

139. Тейлор Ч. Етика автентичності. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 128 с.

140. Тихолоз Н. «Той ліс – зразок ще первісного світа...» URL: http://institutes.lnu.edu.ua/franko/wp-content/uploads/sites/7/ivan-franko-zbirnyk-2010-t01/73Natalya_Tykholog.pdf (дата звернення: 07.11.2018)

141. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2006. 162 с.

142. Толстая С. Грех в свете славянской мифологии. *Концепт греха в славянской и еврейской культурной традиции*. 2000. Выпуск 5. С. 9–43.

143. Томенчук Б. Жінка з одного вірша. Брустури: Дискурсус, 2018. 284 с.

144. Томенчук Б. Місто героїв і понятях. Брустури: Дискурсус, 2016. 242 с.

145. Томенчук Б. На паперті душі. Галич: Друкарня Івано-Франківського управління по пресі, 1993. 100 с.

146. Томенчук Б. Німі громи. Коломия: Вік, 2007. 320 с.

147. Томенчук Б. Постаті. *Томенчук Б. Постаті*. Івано-Франківськ: Дискурсус, 2017. С. 5–74.

148. Томенчук Б. Ранкове місто пізніх літарів. Брустури: Дискурсус, 2018. 192 с.

149. Томенчук Б. Сезон ненаписаних віршів. Брустури: Дискурсус, 2015. 142 с.

150. Томенчук Б. Силуети. *Томенчук Б. Постаті*. Івано-Франківськ: Дискурс, 2017. С. 5–74.
151. Томенчук Б. Сповідайтесь, мої тривоги. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2002. 176 с.
152. Топоров В. Апологія Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе. *Миф. Ритуал. Символ. Образ*. Москва: Прогресс, 1995. С. 7–111.
153. Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе. *Aequinox*. Москва: Индрик, 1993. С. 70–167.
154. Топоров В. Н. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. М.: Худож. лит., 1983. С. 227–284.
155. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. *Исследования по структуре текста*. М.: Наука, 1987. С. 121–132.
156. Туркина В. Г. Город как топос. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/gorod-kak-topos> (дата звернення: 07.11.2018).
157. Ухтомский А. О хронотопе. *Ухтомский А. Доминанта*. СПб. : Питер, 2002. С. 67–71.
158. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М., 2007. 280 с.
159. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. *Известия АН. Серия литературы и языка*. 1997. Т. 56. № 5. С. 12–21.
160. Філоненко С. О. Література плюс кулінарія: формування нового жанру масового письменства. URL: <http://bdpu.org/sites/bdpu.org/files/ifsk/stat/filonenko.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).
161. Флоренский П. Мнимости в геометрии. М.: Лазурь, 1991. 96 с.
162. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 31. К.: Наук. думка, 1981. С. 45–119.
163. Фрейд З. Очерки по теории сексуальности. Москва: АСТ, 2004. 288 с.
164. Фройд З. Психологія сексуальності. Харків: Фоліо, 2018. 153 с.
165. Фромм Е. Мистецтво любові. Харків: КСД, 2017. 192 с.
166. Фюрст М., Тринкс Ю. Філософія. К: Дух і Літера, 2018. 544 с.
167. Хайдеггер М. Вещь. *Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления*. Москва: Республика, 1993. С. 316–326.
168. Хайдеггер М. Искусство и пространство. *Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели запада о месте культуры в современном обществе*. М.: Политиздат, 1991. С. 95–99.
169. Харарі Ю. Н. Номо Deus. За лаштунками майбутнього. К.: Форс Україна, 2018. 512 с.
170. Чантурія А. В. Місто як текст: семіотичний аспект аналізу. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2011. № 2 (213). С. 143–151.
171. Чернухина А. Хронотопы Пути, Дороги в творчестве М. Цвета-

евої. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=5705> (дата звернення: 07.11.2018).

172. Шацька Б. Минуле – пам'ять – міт. Чернівці: Книги – XXI, 2011. 248 с.

173. Шаф О. В. Фемінінні модуси репрезентації тілесності в українській ліриці ХХ ст. URL: litstudies.chdu.edu.ua/article/download/84290/79809 (дата звернення: 07.11.2018).

174. Щербатых Ю. Грех похоти. URL: <http://www.no-stress.ru/sin/lust.html> (дата звернення: 07.11.2018).

175. Шестопалова Т. Кореляція понять «архетипний образ-міфологема-символ-міф» (на прикладі поезії П. Тичини). *Наукові записки [упр. В. П. Моренець]*. К.: Національний університет «Києво-Могилянська академія», 1999. Т. 17. С. 37–41.

176. Шивельбуш В. Речі і люди. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2018. 192 с.

177. Шивельбуш В. Смаки раю. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2016. 256 с.

178. Штайн Е. Будова людської особи. Лекція з філософської антропології. Жовква: Місіонер, 2011. 192 с.

179. Юнг К. Г. АІОН: Нариси щодо символіки самості. Львів: Астролябія, 2016. 432 с.

180. Юнг К. Г. Архетип і символ. URL: https://bookap.info/psyanaliz/yung_arhetip_i_simvol/load/rtf.shtm (дата звернення: 07.11.2018).

181. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Астолябія, 2013. 588 с.

182. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. Спб: Питер, 2002. 352 с.

183. Юнг К. Г. Феноменология духа в сказках. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Yung/fen_duh.php (дата звернення: 07.11.2018).

184. Юрій М. Сакральне як феномен культури. *Релігія та соціум*. 2015. № 3. С. 149–156.

185. Якобсон Р. О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтовхудожников. *Якобсон Р. Работы по поэтике*. – М.: Прогресс, 1987. С. 343–363.

186. Яковина О., Слободян О. Тарас Шевченко: істина – некоммунікативна реальність. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 312 с.

187. Японська поезика: хрестоматія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. 260 с.

188. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.

189. Bachelard G. *The Poetics of Space*. New York: Penguin Group, 2014. 270 p.

190. Brillat-Savarin J. The Physiology of Taste. URL: <http://businessbuildersbanquet.com/software/thphy.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).
191. Czermińska M. Tożsamość kształtowana w pamięci mejsca. *Kulturowa historia literatury / pod red. A. Łebkowskiej, W. Boleckiego*. Warszawa: Instytut badań literackich, 2015. S. 145–160.
192. Delaperrière M. Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości. *Kulturowa historia literatury / pod red. A. Łebkowskiej, W. Boleckiego*. Warszawa: Instytut badań literackich, 2015. S. 161–172.
193. Durkheim E. The Elementary Forms of Religious Life. N.Y.: Oxford University Press, 2001. 416 p.
194. Egelton T. Kultura a śmierć Boga. Warszawa, Aletheia, 2014. 228 s.
195. Geografia krain zmyślonych / pod red. W. Kosteckiej I Marcieja Skowery. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2016. 360 s.
196. Hartmann N. New Ways of Ontology. Transaction Publishers, 2012. 142 p.
197. Holbach P. The System of Nature; or, The Laws of the Moral and Physical World. URL: <http://www.ftarchives.net/holbach/system/0syscontents.htm> (дата звернення: 07.11.2018).
198. Kreeft P. A Civilization at Risk: Whatever Became of Virtue? URL: <http://www.catholiceducation.org/en/culture/catholic-contributions/a-civilization-at-risk-whatever-became-of-virtue.html> (дата звернення: 07.11.2018).
199. Lacan J. The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience. URL: <http://www4.ncsu.edu/unity/users/m/morillo/public/mirror.pdf> (дата звернення: 07.11.2018).
200. La Mettrie J. Man a Machine. URL: <http://bactra.org/LaMettrie/Machine/> (дата звернення: 07.11.2018).
201. Morley D. Przestrzenie domu: media, mobilność i tożsamość. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2011. 376 s.
202. Olsen B. W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów. Warszawa 2013. 290 s.
203. Poe E. A. The Poetic Principle. URL: <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm> (дата звернення: 07.11.2018).
204. Scarry E. The Body in Pain. New-York – Oxford: Oxford University Press, 1987. 386 c.
205. Smith A. The Theory of Moral Sentiments. URL: <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/smith1759.pdf> (дата звернення: 08.10.2018).
206. Sulima M. Miejsce zamieszkania a przestrzeń publiczna albo swojskość i obcość. URL: <https://suw.biblos.pk.edu.pl/>

[downloadResource&mid=157655](#) (дата звернення: 07.11.2018).

207. Tuan Yi-Fu. Humanistic geography. *Annals of the Association of American Geographers*. 1976. Vol.66. No. 2. P. 266–276.

208. Tuan Yi-Fu. *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa, 1987. 251 s.

209. Tuan Yi-Fu. *Topophilia (a study of environmental perception attitudes, & values)* Minneapolis, 1976. 266 p.

210. Tucker G. H. *Homo Viator*. Geneve, 2003. 396 p.

211. What Does Lacan Say About... The Mirror Stage? URL : <http://www.lacanonline.com/index/2010/09/what-does-lacan-say-about-the-mirror-stage-part-i/> (дата звернення: 07.11.2018).

212. Wilson B. Pleasures of the Literary Meal. URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/pleasures-of-the-literary-meal> (дата звернення: 12.10.2017).

213. YEZER HA-RA'. URL: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/15083-yezer-ha-ra> (дата звернення: 12.10.2017 p.).

10 Great Meals In Literature. URL: <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/10-great-meals-in-literature/the-catcher-in-the-rye/> (дата звернення: 12.10.2017).

БІОГРАФІЇ ВІРШІВ

Як народжуються вірші? Що є поштовхом-натхненням? І чому те, що з'являється, з'являється саме таким, а не іншим? Кожне пояснення буде правильним, жодне не буде універсальним. Тому надамо слово поету. Ми запропонували автору пригадати передісторію написання окремих віршів. Ось що із цього вийшло...

Я не знаю, як пишуться вірші, але те, як окремі із них з'являлися на світ, пам'ятаю чітко. Найцікавіше, що нерідко це були роздуми в тему, співзвучну з навколишнім на той момент світом, а інші – якимись відвертими протилежностями до цієї теми.

Ніколи нічого не писав на замовлення... Але якогось передноворіччя газета «Галичина», з якою у мене завжди були товариські стосунки, попросила чогось такого теплого, людського до Різдва... Щось у душі обізвалося спогадом, і вірш пішов у люди, мов колядники селом... То був час, коли живої коляди навіть по селах почало ставати все менше і менше... Все чомусь вироджувалось до офіційних конкурсів вертепів і т. д. Плід став не забороненим і тому перестав бути солодким?

*...Та нитка стежки в полотні зими
І ті сніги, як дідові сивини...
Ходила Матір Божа між людьми,
В людські печалі спеленавши Сина.
Стояв мороз жорстокий, як тюрма, –
А коляда не обминала хвіртки.
Казав нам вчитель, що Христа – нема,
Й благав очима: «Ви мені не вірте».
Як течія розкутої ріки,
Пречистий знак високого творіння,
Ішли селом малі колядники –
То Україна йшла до Воскресіння (зі збірки «Сповідайтесь, мої тривоги»).*

Зима, ймовірно, грудень далекого вже 1989 року...

На кочегарці школи, де я тоді директорував, з'явився жовто-блакитний прапор. На той час зима вже була теплою, я дав команду кочегарам не палити. Село гуділо, школа напружено чекала приїзду хлопців з погонами в костюмах без погонів. А директор школи йшов засніженим селом і рядок за рядком запам'ятовував: «В пречистих вікнах наших давніх днів...» Кілометр в один кінець села, кілометр назад, і у таких дивних обставинах записався вірш, який пізніше став чуттєвим романсом:

*В пречистих вікнах наших давніх днів
лишень зима, сумна, як хризантема...*

*І знову Ви явилися мені,
мій впертий ангел, мій покірний демон.*

*Жаданих слів розмита акварель,
знайомий присмерк і незнане світло.*

*Навіщо Вам мандрівний менестрель,
коли живеться зручно і осідло?*

Де ж ті сніги, що впали, як шовки?

Світ розміняв любов на анекдоти.

За лебединість Вашої руки

і Ваших уст благословенний дотик

віддам усе у цю самотню ніч,

моя шляхтянка і моя чаклунко.

Твоя любов прибігла босоніж

в невідворотну тишу поцілунку... (зі збірки «На паперті душі»)

Або ще така історія:

Радянський Союз. Завтра котрийсь із моїх днів народжень і вільний від уроків день. Живемо і працюємо за 30 кілометрів від Франківська. Раз чи два на тиждень в обласному центрі «викидають» масло. Більш які пачку в одні руки не дають. Беру з собою дочку, займаємо черги в трьох магазинах, черга пильнує кожен сантиметр самої себе. Аби дитині не було геть-чисто..., заводжу з нею бесіду про Івасика-Телесика, а в голові закрутилося зовсім не продовольче і не комерційне: «Усе продається, ми всі – як на ринку...» На щастя, тренувана фізмотом пам'ять дає можливість обійтися без записування.

*Усе продається. Ми всі – як на ринку.
А час під полою ховає багнет.
Поет у зажурі крутнув катеринку:
торгує піснями. За кілька монет.
А вітер-підлиза, слухняний, як песик,
об'їдків шукає і треться до ніг.
Всміхається гречно Івасик-Телесик:
гусей продає. Тих самих? Тих самих.
...Усе продається. Ми всі – як на ринку.
А час під полою ховає багнет.
Поет до каміння жбурнув катеринку –
купує мотузку. За шапку монет (зі збірки «Сповідайтесь, мої
тривоги»).*

Перша половина першої половини 90-х років. Україна вже начебто незалежна, але стає зрозумілою глибока правота Олени Теліги: «За прапором першим іде хам». Галичанський революційний порив спадає, незалежна Україна вже тоді починає «жити по-новому». Як ми жартували: продається територія з видом на Азовське і Чорне моря для побудови самодостатньої держави. Іду рідною Коломиїщиною на якийсь обласний освітянський семінар. Отинія... Пригадується вечір Товариства української мови. Ми молоді і завзяті виступаючі на ньому, той порив, та віра, а процеси вже пішли – якщо не контрреволюційні, то контраверсійні точно. «Мої братове з вулиць і майданів...»

Це написано ще тоді. У такій редакції вірш потрапив до книжки «Сповідайтесь, мої тривоги» (2002), а потім був Майдан, щоб не виглядати спекулянттом на темі, у «Німі громи» (2007) цей вірш пішов із дещо зміненою першою строфою: «Мої братове як плечисті гори...».

*Мої братове з вулиць і майданів.
Знов ятрить сіль пречистої сльози:
Хребти зігнули знаками питання
Німі громи забутої грози.*

*Бо хто ми є? Аби обід і ванна?
А там що Бог, що чорт, що фарисей?*

*На обрії – земля обітована,
Попереду – позичений Мойсей.*

*А де ж вона, омріяна країна
І прапор, що додав – було! – снаги.
Вже вчать мене любити Україну
Її позавчорашні вороги... (зі збірки «Сповідайтесь, мої тривоги»)*

2002 рік. Вибори. Одні борються заЄДУ, а інші все-таки за Україну. Чи політика стає криміналом, чи кримінал політикою, зрозуміти все важче і важче. У якийсь із вечорів записую, як завше, на серветці: «Країно сліз, країно харзим, сліпа довіро...»

Чи за тиждень, чи за місяць розстріляли кулями зі зміщеним центром мого товариша по обласній державній адміністрації Микола Шкрібляка. Розумію, що не накликав, але інколи стає страшно своїх передчуттів.

*Країно сліз, країно харизм,
Сліпа довіро і гірка розпуко,
Невже цей стрижений, розвезлий бандитизм
Тебе в майбутнє поведе за руку?
Народе смирний, чом немов заляк
І лиш чекаєш, чи прийде Месія?
Все мусиш сам, бо й свій Чумацький Шлях
Ти разом з Богом зорями засіяв... (зі збірки «Німі громи»)*

Я вже колись казав, що для мене це був третій Майдан. Перший був розтягнутий у часі і якоюсь мірою небезпечніший навіть, ніж два наступні. Десь отак з 1988 до 24 серпня 1991 року. Ми тоді піднялися. Молоді хлопці, молоді батьки, молоді надії. Для підтримки духу жартували: «Ми не знаємо, що нам за це буде, можливо, що й південний берег Північного Льодовитого океану, але як не зробимо ми, то цього вже не зробить ніхто». Так зійшлися зорі, у тому числі і кремлівські. І з березня 1990 року ми відважилися будувати незалежну Україну у трьох окремо взятих областях Рядянського Союзу. Путч 19 серпня 1991 року... 21 чи 22 серпня я порадив редактору обласної газети «Галичина» вийти із заголовком: «Що за держава,

навіть переверот по-людськи не вміють». Він, на жаль, не погодився. А 19 серпня було страшно. І було гідно. Я сів у машину і поїхав у крайню північно-західну точку області – Болехів, звідти розвернувшись і поїхав назад, заїжджаючи в кожную придорожню школу, якщо така була. Візити були дуже короткі. «Слава Україні! Героям слава!» Потиснув руку директору і поїхав далі. Отак аж до Верховини. Мене цікавило єдине: чи хоч один директор здрейфив і поквапився розформувати куточки національної символіки. Не знайшов такого жодного. Ба більше, кілька хлопців сказали: «Відважився. Відніс їм свій партійний квиток. Хай подавляться». Партія виходила з окопів, люди виходили з партії. По дорозі з Верховини заїхав у рідну чи не найреволюційнішу на той час Коломию, випили по 100 грамів кави, а у Франківську вже сів і просто записав, що крутилося в машині: «Пиймо, хлопці, до дна...»:

Пиймо, хлопці, до дна. Доля – хитра шинкарка.

Виглядають дощі наших білих кісток,

І оскалився день, як сибірська вівчарка,

Не терпиться йому, і він рве повідок.

Пиймо, хлопці, до дна цих небес, цього світла.

Скаженіючі пси дорозтерзують глузд.

Пиймо ці небеса, бо заюшені ікла

Вирвуть сонце з грудей попри стогін із уст.

Пиймо, хлопці, до дна і не заздрім хитрішим,

Що хитріших не видно цієї пори.

Пиймо ці небеса – недописаним віршем

Нам постелиться шлях в табори, в табори...

Пиймо, хлопці, до дна. Закусім спасівками.

Цього літа вродили такі спасівки.

Чи насіє снігів мати-Росія над нами,

Чи постеле до ніг Україна святі рушники?.. (зі збірки «Сповідатись, мої тривоги»)

Перші дні третього, за моїм відліком, Майдану... Місто кипить. Хто не скаче, той москаль. Беру кілька газет, місцевих і центральних, і заходжу в кав'ярню погрітися, замовляю еспресо. Не відриваючи очей від шпальт, гортаю газету за газетою, минає хвилин десять. Дещо роздратовано кажу офіціантові: «Я ж просив

еспресо». Офіціант здивовано дивиться: «Та ось воно!» І піднімає купу газет, а під ними насправді горнятко з кавою. Холодною. Прошу вибачення. І, як тисячі разів до того, кажу: «Якщо можна, мені еспресо». Господи! Та це ж рядок! І ніби наперекір невибагливій музиці зразу народжується другий рядок «І мелодію на всі ноти...»

Якщо можна, мені еспресо
І мелодію на всі ноти,
Хай камін горить, свіжу пресу,
Поки жінка не сяде навпроти...
Та, що ніби одна у вічності,
І з устами, що спрагли дотику,
І руками, що линуть з ніжності,
В нечітких напівтінях готики.
І погаснуть свічки самотності
В зливі кіс над очима спраги.
Нам у келихах старомодності
Грам душевної рівноваги...
А скрипаль, ніби свідок справжності,
Хай зіграє недесну месу...
Вибач, кельнерко-стародавносте,
Я задумався... Ще еспресо... (зі збірки «Сезон ненаписаних віршів»)

Кримські події і Східна війна для думаючих людей очікувано стали продовженням Майдану. Майдан був швидше приводом, ніж причиною. Опукло проступило, що це в тому числі внутрішня війна за землю, гори і доли, і владу заради влади. І коли у Верховній Раді узяли й натиснули на мовну гашетку, стало зрозумілим, що це те, на що великий Пу відреагує обов'язково. І десь у 20-х числах лютого 2014 року написалося: «Я знаю, Боже, так казати гріх...», а перші втрати і події Східної війни, бездарність зверхників і жертвовність добровольців навіяли такі рядки: «Найкраща істина в труні».

Найкраща істина – в труні,
Бо не воскресне й не повстане.
Що більше згине на війні,
То менше вийде на Майдани... (зі збірки «Сезон ненаписаних віршів»)

*Я знаю, Боже, так казати гріх.
Та видно по трибунах і екранах –
Не в тих стріляли снайпери, не в тих
На гнівом переповнених Майданах (зі збірки «Сезон ненаписаних віршів»).*

Війна приносила втрати болючі, героїчні, непоправні і нерідко безглузді. Не з огляду на те, хто і як поліг, а чому обставини склалися так, що у них, окрім героїчної смерті, виходу не було. «Хто за брутством, хто за лядою...» Такі роздуми не могли не призвести до появи наступного вірша чи йому подібного:

*Хто за брутством, хто за лядою...
Цим за грошики, тим у борг.
Доля, хлопчики, буде платою.
Ну і що, що все бачить Бог?
Торг по-справжньому, чуєш, воїне?
Як на дріжджах, росте ціна.
Те потроєне, це подвоєне.
То не торг такий – то війна.
Болі – долями, кулі – тернами,
Прапор стелеться на труну.
Срібло – бочками, кров – цистернами.
Хто за кого тут – не збагну.
Українонько, горем втомлена.
І наложнице торгошів.
Між грудей тобі паля встромлена.
То не з горла крик, то з душі.
Свистобратія розперезана,
Лютий танець твій, ніби вир.
Люстро тріснуте, ти нечесана.
Стогне вітер твій, ако звір... (зі збірки «Жінка з одного вірша»)*

Перші загиблі ще удостоювались спонтанних почесностей і трагічних урочистостей. Місто прощалося з Григорієм Семанишиним, хтось нетерпляче чекав, аби процесія пройшла між ним і кав'ярнею, а хтось заціпеніло намагався стримати сльозу на очах. Цей вірш писався рівно стільки часу, скільки проходила про-

цесія франківською стометрівкою. «Як у дитинстві, будуть нести...»:

Як у дитинстві, будуть нести,
Лиш не на маминих руках.
І будуть почесні по честі
Під небом у гірких зірках...
Розірве душу мідь оркестрів,
Блиск генеральських орденів.
Сніги лягають, як реєстри
Твоїх віднині вічних снів.
То мінус межі дат чи риска?
Плюси в снігах чи лиш хрести?
То ще війна чи вже зачистка
Народу від таких, як ти? (збірка «Місто героїв і понять»)

БІОГРАФІЯ ПОЕТА



ПРО СЕБЕ

Народився за сорок п'ять років до межі століть на самій вершині зими в Ценяві на Коломийщині. За освітою – математик, за біографією – освітянин, управлінець (не плутати з чиновником). Публікувався мало. Чому – то окрема історія. Однак встиг видати до десятка книжок... Як Бог дасть, небавом вийде ще одна...

А перед цим – «На паперті душі» (здається, 1993 р.), «Сповідайтесь, мої тривоги» (2002 р.), «Німі громи» (2007 р.), «Сезон ненаписаних віршів», «Місто героїв і понятих», «Силуети і Постаті», «Ранкове місто пізніх ліхтарів», «Жінка з одного вірша» (2015–2018 рр.)... Далі буде...

Наукове видання

Ольга Деркачова

Між мовчанням і світом:
Лірика Богдана Томенчука. Сфери буття

Коректор *Алла Журава*

Макет *Василь Карп'юк*

Дизайн обкладинки *Олег Хельгар*

Фото Ольги Деркачової на четвертій сторінці обкладинки
і фото Богдана Томенчука на 215 сторінці роботи *Яреми Проціва*

Підп. до друку 22.01.2019 р.
Формат 60х90/16. Друк офсетний.
Гарнітура PT Serif.
Ум. друк. арк. 20,4.

ТОВ «Дискурсус»
Івано-Франківська область, Косівський район,
село Брустурів, присілок Грунь, буд. 43.
www.discursus.com.ua | ladiscursus@gmail.com
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
ДК № 4523 від 14 квітня 2013 року